

IL "RISIBILE" IN VOJNOVIČ. DUE PERCEZIONI A CONFRONTO

MARIA FABRIS

To discover why people laugh requires, on some occasions, tracing back a long, involved thread of associations to its source.

Arthur Koestler

Значит, свои люди. Понимаем с полуслова. Сошлись.

Абрам Терц

1. PREMESSA

Il primo dialogo del romanzo maggiore di Bulgakov ci presenta con *humour* una situazione che, in Unione Sovietica, è oggetto di continua rielaborazione comica:

- Дайте нарзану, — попросил Берлиоз.
- Нарзану нету, — ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.
- Пиво есть? — сиплым голосом осведомился Бездомный.
- Пиво привезут к вечеру, — ответила женщина.
- А что есть? — спросил Берлиоз.
- Абрикосовая, только теплая, — сказала женщина.
- Ну, давайте, давайте, давайте!... (Булгаков 1969: 12).¹

I sovietici hanno cominciato a ridere del *deficit* e delle altre

¹ "— Mi dia una minerale, — ordinò Berlioz. — Finita, — rispose la donna del chiosco e, chissà perché, si offese. — Birra ne avete? — si informò Bezdomnyj con voce imperiosa. — La birra la porteranno stasera. — Ma allora cosa c'è? — chiese Berlioz. — Gazzosa all'albicocca, temperatura ambiente, — dichiarò la donna. — E va bene, va bene, va bene!..."

novantanove disgrazie della loro vita quotidiana subito dopo la rivoluzione, e continuano a riderne ancora: l'*anekdot* è talmente diffuso da essere stato promosso alla dignità di folclore della nostra epoca (Sinjavskij 1978: 91) e la letteratura umoristico-satirica fiorita negli anni Venti e nei primi anni Trenta ha conosciuto un nuovo rigoglio, non appena ha potuto sottrarsi alla censura. Nella produzione letteraria dell'emigrazione della "terza ondata", infatti, la satira occupa una posizione di primissimo piano.

Presso il lettore occidentale questa letteratura incontra un successo relativo, non paragonabile alla popolarità raggiunta presso il lettore sovietico. Che lo *humour* letterario sia difficile da esportare non è un fatto nuovo; le cause del fenomeno sono tuttavia complesse, e per analizzarle è necessario affrontare questioni fondamentali come la cooperazione fra autore e lettore nell'interpretazione del testo, la comunicazione fra culture e subculture diverse e, soprattutto, i meccanismi che regolano la percezione del comico.

Di questo vasto campo di ricerca il mio lavoro si propone di esplorare un settore limitato. Lo spunto è nato dalla lettura, svolta con un gruppo di studenti universitari italiani, della *povest'* di Vladimir Vojnovič *Putëm vzaimnoj perepiski*² (*Per reciproca corrispondenza*, d'ora in poi PVP). Fra gli scrittori sovietici contemporanei che fanno largo uso dello *humour* come procedimento satirico, Vojnovič è

² Datata 1968, *Putëm vzaimnoj perepiski* è stata pubblicata a Parigi dall'Ymca-Press nel 1979, un anno prima dell'espulsione di Vojnovič dall'URSS. Nel gennaio 1989, la rivista "Družba narodov" ne ha finalmente curato la pubblicazione in Unione Sovietica e poco dopo la *povest'* è uscita anche in volume, con altri scritti di Vojnovič (*Choču byi' čestnym*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1989). In questo lavoro farò riferimento all'edizione del 1979. PVP narra la vicenda di Ivan Al'tynnik, aviére di leva, che approfitta di una missione di servizio per fare visita in un villaggio sperduto a Ljudmila Syrova, una delle svariate donne con le quali intrattiene per passatempo una relazione epistolare. Il tentativo dello sprovveduto dongiovanni di sedurre Ljudmila, che si rivela molto più anziana di lui, viene sfruttato dalla donna che mira al matrimonio: con l'aiuto del fratello Boris, e soprattutto dell'alcol che i due somministrano all'incauto aviére fino a ridurlo in uno stato di incoscienza totale, Ljudmila lo trascina alla sede locale del Soviet e gli strappa una firma sul registro dei matrimoni. Tornato al reggimento per completare la leva, Al'tynnik accusa la donna di averlo truffato e ne respinge le lettere, ma non osa rivelare l'accaduto ai superiori, per timore di essere punito; spera di cavarsela da solo al momento del congedo, fuggendo in città e facendo perdere le proprie tracce. Ma l'implacabile Ljudmila lo attende al varco, scortata dal fratello (e da un neonato piangente che nel frattempo si è aggiunto alla famiglia), e lo riconduce all'odiato villaggio, dove Ivan resterà relegato per il resto dei suoi giorni.

indubbiamente uno dei più popolari sia presso il lettore sovietico che presso il lettore occidentale.³ Questa circostanza, confermata anche dalla nostra lettura di PVP, suscita alcuni interrogativi: perché lo *humour* di Vojnovič, diversamente da quello di altri autori sovietici contemporanei, è godibile anche al di fuori del contesto culturale russo-sovietico? E il divertimento che ne ricava il lettore occidentale in quale rapporto si pone rispetto a quello del lettore sovietico? E ancora: se fra i due lettori c'è differenza, quali componenti dello *humour* di PVP raggiungono l'uno e non l'altro lettore, e perché? La mia analisi cercherà di dimostrare che il duplice successo di Vojnovič dipende dal fatto che il suo *humour* opera — e viene recepito — a due livelli, il primo accessibile anche al lettore non sovietico e il secondo accessibile solo, o essenzialmente, al lettore sovietico.

Lettore sovietico (LS) e lettore non sovietico (LNS) sono ovviamente due astrazioni: all'interno di ciascuna categoria esistono nella realtà infiniti lettori, ciascuno dotato di una propria enciclopedia che si differenzia da quella di tutti gli altri, perché diversa è l'esperienza che ha contribuito a formarla. Sono tuttavia due concetti utili sul piano operativo. Il LS, come lo intendo qui, non è il lettore di massa, ma coincide con il lettore implicito (o lettore modello, secondo Eco 1979: 50 ss.) del testo di Vojnovič, e cioè rappresenta il collaboratore interpretativo ideale dell'autore. La maggiore competenza enciclopedica e la diversa risposta emotiva, che trae origine dall'immediatezza del contatto con la realtà sovietica, mettono infatti il LS in grado di attualizzare pienamente le potenzialità, comiche e non, di PVP.

Il LNS si definisce per difetto, ma bisogna precisare quale grado di competenza gli si vuole attribuire in rapporto al settore russo-sovietico dell'enciclopedia. Lo presupporremo colto, come il LS, con un'enciclopedia ampia sul piano cognitivo, ma con un'esperienza diretta della vita sovietica inesistente o molto limitata. Quest'ultimo requisito negativo esclude dal novero dei LNS i lettori dei paesi dell'Europa Orientale: la loro esperienza specifica, contemporaneamente affine e diversa rispetto a quella del LS, li pone in una categoria a parte, che qui non verrà presa in considerazione. Un altro problema è

³ Il romanzo più noto di Vojnovič, *Lico neprikosnovennoe. Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Conkina* (trad. it.: *Vita e straordinarie avventure del soldato Ivan Conkin*, Milano, Mondadori, 1979) è stato tradotto in quasi 30 lingue (Strada 1986). In URSS, il romanzo è apparso sulla rivista "Junost'" (12, 1988; 1, 2, 1989) con il titolo *Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Conkina. Roman-anekdot v pjati častjach*.

quello della conoscenza della lingua russa da parte del LNS e quindi della sua possibilità o meno di leggere il testo nell'originale. Per non addentrarci nel campo spinosissimo, e del resto ampiamente studiato, dei limiti della traducibilità di un testo letterario,⁴ daremo per scontata l'esistenza di una di queste due circostanze altamente improbabili: che il LNS conosca la lingua russa in modo tale da potere recepire integralmente, sul piano dell'espressione, la comicità di Vojnovič, oppure che egli disponga di una traduzione ideale, che non alteri nessuno degli effetti comici voluti dall'autore.

Fra i due poli costituiti dal LS e dal LNS si colloca lo specialista-sovietologo il quale, condividendo in una certa misura la condizione dell'uno e dell'altro lettore, può presumere di comprenderli entrambi, almeno in parte, e di confrontarli. Anche in questo caso l'astrazione è ovvia, come sono ovvie l'ambiguità di un simile ruolo e la difficoltà dell'impresa.

Nel mio tentativo di analisi mi atterrò a questo ordine. Dopo aver scelto una teoria del riso alla quale fare riferimento, cercherò di capire i meccanismi generali di azione dello *humour*: in che cosa consista il "risibile" e quali elementi ne condizionino la ricezione. Vedrò poi come, in un testo letterario e quindi in PVP, le relazioni testuali influenzino l'efficacia dello *humour* (e qui verranno alla luce le prime differenze fra LS e LNS). Passerò poi all'analisi degli altri fattori-filtro che favoriscono o limitano la ricezione del messaggio umoristico e vedrò come, nel caso del LS, l'esperienza passata comprenda due elementi specifici fondamentali: la "cultura della barzelletta" e la "cultura del discorso esopico". Le motivazioni psicologiche che sono all'origine di questi due fenomeni culturali e la funzione sociale che essi svolgono sono rilevanti anche agli effetti della risposta del LS allo *humour* di PVP, in quanto abbassano la soglia di percezione dello stimolo. Infine, richiamandomi alla nota teoria della "bisociazione" di Koestler (1964), postulerò l'esistenza — nel caso del LS — di un terzo piano associativo che si innesta nella struttura binaria ipotizzata da Koestler, e cercherò di evidenziarla al livello di umoremi, situazioni, eroe e *fabula* di PVP. Dopo aver identificato nella citazione del "discorso sovietico" un segnale della presenza di questo terzo piano nello *humour* di Vojnovič riassumerò i risultati dell'analisi.

⁴ La discussione più recente sull'argomento si è avuta nel convegno di Trieste (27-28 novembre 1989) "Autori e traduttori a confronto", i cui atti sono in corso di pubblicazione a cura della Scuola superiore di Lingue moderne per interpreti e traduttori dell'Università di Trieste.

2. UNA TEORIA DEL RISO

Prima di poter individuare e analizzare gli "umoremi"⁵ di PVP, bisogna precisare a quale o quali teorie del comico si farà riferimento. Il "comico" può essere definito come lo stimolo che in determinate condizioni provoca nell'essere umano la risposta fisiologica del riso; ma sulla natura, le funzioni e l'oggetto del riso sono state formulate nei secoli infinite ipotesi, spesso contrastanti, fra le quali non è facile orientarsi.⁶ Una sintesi dei risultati raggiunti è stata tentata recentemente dall'antropologo Fabio Ceccarelli (1988: 269-338), che ha identificato due filoni speculativi principali: secondo il primo, il riso nascerebbe dalla percezione di un contrasto/incongruenza, mentre il secondo filone vedrebbe all'origine del riso la percezione di una brusca caduta di livello o di rango (superiorità/degradazione).⁷ Le due ipotesi non sono inconciliabili, perché in ambo i casi ciò di cui si ride è un salto, un "viraggio" improvviso. Qualche autore le ha infatti combinate, parlando o di "incongruità discendente" (Spencer 1891: 463) o del riso come espressione di un "improvviso aumento di felicità (per effetto di un sentimento di *superiorità* o di accresciuta stima di sé) come conseguenza di un' *incongruità* percepita" (La Fave 1976: 89).

Affrontando il problema in un'ottica biosociale e insistendo sull'aspetto comunicativo del riso, Ceccarelli ha messo a punto un nuovo modello esplicativo del fenomeno, convincente per l'accuratezza dell'argomentazione, l'ampiezza dell'approccio interdisciplinare e, tratto non meno importante, per il suo configurarsi come modello aperto,

⁵ Userò d'ora in avanti "umorema" (termine che riprendo da M. B. Kreps, *M. Zoščenko as Humorist and Satirist: A Structural Approach*, tesi di dottorato, University of California, Berkeley 1981) per indicare una *pointe* comica nel testo. Preferisco non usare *pointe*, o i suoi corrispondenti inglesi *punch-line* o *point*, perché questi termini vengono impiegati di regola con riferimento ai casi specifici della barzelletta e del *witz* (Segre 1990: 136 ss.; Koestler 1974).

⁶ Per una bibliografia esauriente e aggiornata sull'argomento rimando a quella che correda il saggio di Ceccarelli (1988). Fra gli studi recenti merita tuttavia una menzione particolare, per l'originalità dell'approccio e la ricchezza dell'argomentazione, il saggio di Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974 (Ediz. ital. ridotta: Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso. Milano, Feltrinelli, 1977).

⁷ I maggiori rappresentanti del primo filone citati da Ceccarelli sono Schopenhauer, Kant, Lipps, Bergson, Croce, Koestler; al secondo filone appartengono invece Hobbes, Stendhal, Bain e, in epoca recente, lo stesso Ceccarelli.

non definitivo e quindi suscettibile di revisioni e integrazioni. Seguirò il modello nella misura in cui esso riuscirà utile alla mia analisi e lo integrerò man mano con elementi tratti dalle teorie di altri studiosi del comico. Quella riportata di seguito è la prima variante del modello (Ceccarelli 1988: 149), sfrondata delle formule e arricchita di qualche nota esplicativa in parentesi quadra:

<i>Emissione</i> [del messaggio comico]	Stimolo 'r' [= risibile], contenente lo stimolo chiave [la "caduta"]
<i>Ricezione</i> 1° filtro: decifrazione	Esperienza passata, funzione di a) storia individuale (secondaria) b) cultura (primaria)
2° filtro: soglia	a) stato dell'organismo b) stato motivazionale c) contatto sociale
<i>Risposta</i> [=riso]	Intensità variabile

Gli elementi del modello che interessano il mio discorso sono tre: 1) la natura dello stimolo che provoca il riso, cioè del "risibile"; 2) il funzionamento dei filtri, individuali e culturali, che condizionano la percezione dello stimolo; 3) la struttura delle relazioni sociali istituite dal riso.

2.1. LA NATURA DEL RISIBILE

Di che cosa si ride? Di un numero infinito di cose, eterogenee al massimo. Ogni stimolo capace di suscitare il riso contiene però un elemento chiave che è sempre identico: la "caduta" improvvisa da una posizione di prestigio occupata da qualcuno o da qualche cosa prete-stuosamente (Ceccarelli 1988: 161). Ceccarelli (1988: 154) riconduce al concetto di caduta quasi tutte le categorie contenute nella classica rassegna del risibile di James Sully (1904: 80 ss.), considerata a tutt'oggi la più completa: l'insolito, la deformità fisica, la deformità morale, le infrazioni all'ordine e alle regole (categorie unificabili sotto l'etichetta del rapporto con l'estraneo), le piccole disgrazie, l'indecente e l'osceno (in quanto violazioni delle belle maniere e della proprietà di linguaggio), lo smascheramento, l'ignoranza e la goffaggine, gli alogismi, parte dei *calembours*, ecc. In effetti, in ciascuno di que-

sti casi si può ravvisare una forma di salto/degradazione da una condizione più elevata a un'altra che il sistema di valori dominante considera più bassa; è però essenziale che il salto sia accompagnato dalla pretesa illegittima, da parte della persona, cosa o idea che sarà oggetto del riso, di occupare la posizione elevata dalla quale precipiterà. C'è per esempio un noto passo di Stendhal (1823), citato da Ceccarelli (1988: 128), che descrive la caduta nel fango di un giovane damerino, accolta dalle risate degli astanti: se però, a compiere il capitolombolo fosse non un presuntuoso *dandy*, ma un innocuo passante, pochi, nell'ambito della nostra cultura, troverebbero l'episodio divertente.⁸ Lo stesso principio vale per tutte le cadute, anche metaforiche.

Il censimento delle cadute che si producono in PVP conferma un dato che era già emerso dalla nostra lettura del testo di Vojnovič, e cioè che la frequenza degli umoremi è molto alta. Analizzarli tutti o anche solo elencarli sarebbe, oltre che tedioso, poco utile a questo discorso. Mi limiterò quindi ad usarli come repertorio al quale attingere gli esempi più indicativi via via che se ne presenterà l'occasione.

È ovvio che la frequenza degli umoremi non è l'unico parametro dell'efficacia comica di un testo, e che la loro qualità è di gran lunga più importante. Anche nel caso di una semplice barzelletta, il modo di raccontarla — la sua "drammatizzazione" (Segre 1990: 136) — ha un ruolo fondamentale e, se il modo non è adeguato, lo *humour* non si

⁸ Userò d'ora innanzi "riso" e "divertimento" in modo intercambiabile, anche se i due termini non sono equivalenti, perché il divertimento è un'esperienza mentale, di cui il riso è la manifestazione fisiologica. È vero che possono esistere anche il riso senza divertimento (nel caso del riso di convenienza o "sociale": ma la lettura di un libro avviene generalmente in solitudine), e il divertimento senza riso, quando il riso viene, per motivi vari, inibito (La Fave 1972: 238). Proprio la lettura individuale può fornire un esempio di questo tipo di inibizione, perché nella nostra cultura ridere sonoramente da soli è considerato "anormale", come parlare da soli ad alta voce. Tuttavia, il fatto che non si rida, o che ci si limiti a sorridere, non annulla l'esperienza del divertimento, ed è questa che ci interessa qui, al di là della sua manifestazione fisiologica. Un'altra coppia di termini che richiede una precisazione è quella riso/sorriso. Alcuni autori, fra i quali Nerhardt (1976: 55), ritengono che riso e sorriso esprimano fondamentalmente gli stessi stati affettivi. Per Ceccarelli si tratta invece di fenomeni diversi, perché i messaggi convogliati dal riso e dal sorriso sono antitetici: sostanzialmente aggressivo e gerarchico il primo, antiaggressivo e antigerarchico il secondo. Ma alcune varietà di sorriso, fra cui quelle suscitate dallo *humour* letterario, vengono assimilate da Ceccarelli alle forme di riso "a bassa intensità" o di riso inibito. Userò infine in maniera intercambiabile anche i termini "comicità" e "*humour*", sebbene il secondo venga generalmente usato per indicare solo una forma di comicità, la più benevola. Per una analisi approfondita della differenza fra i due termini, cf. Violi 1976. Ai fini del mio discorso, tuttavia, la distinzione è irrilevante.

produce. È per questo motivo che Ceccarelli non include esplicitamente la "forma tecnica" (Auboin 1948: 47) del messaggio comico nel modello che ho riportato: la forma tecnica è inerente alla struttura stessa del risibile. Da essa dipende la percettibilità della caduta e, quindi, il prodursi della risposta allo stimolo. Resta però il fatto che l'intensità maggiore o minore di questa risposta varia, oltre che per effetto dei filtri indicati nel secondo e terzo blocco dello schema, anche in funzione del parametro "ampiezza della caduta" e che l'ampiezza massima è il prodotto di una forma tecnica ottimale (Ceccarelli 1988: 202-203).

Arthur Koestler, che essendo uno scrittore ha maggiore dimestichezza con "l'atto della creazione",⁹ ritiene che, per essere considerato di buona qualità, il messaggio comico debba rispondere ai tre requisiti di originalità, accentuazione ed economia (Koestler 1975: 71), economia che va intesa non come meccanica brevità, ma come uso dell'allusione al posto dell'attacco diretto. Ma non è il caso di analizzare qui gli umoremi di PVP alla luce di questi o di altri criteri stilistici perché, se l'obiettivo è far luce sulla diversità della ricezione dello *humour* di Vojnovič da parte del LS in rapporto al LNS, l'eccellenza della "forma tecnica" non è un fattore che può determinare reazioni diverse nei due lettori: semplicemente si divertiranno di più, l'uno come l'altro.

Prima di riprendere l'analisi dello schema di Ceccarelli bisogna tuttavia aggiungere che, nel caso di un testo narrativo di dimensioni superiori all'aneddoto, il problema della "forma tecnica" risulta complicato da una serie di altri elementi. È infatti vero che "la configurazione umoristica come tale appare improvvisamente e improvvisamente finisce" (Berlyne 1972: 82), e cioè che la reazione del riso si produce solo al livello del singolo umorema, ma è altrettanto vero che nel racconto o nel romanzo gli umoremi entrano gli uni con gli altri in una complessa rete di rapporti che ne modificano notevolmente l'efficacia. Riparerò di questo aspetto più avanti, quando analizzerò le relazioni testuali di PVP.

2.2. IL FILTRO DELL'ESPERIENZA

Nel discutere il primo blocco del modello di Ceccarelli, il mio sguardo si era concentrato principalmente sul messaggio (la sua formulazione

⁹ *The Act of Creation* (London, Hutchinson, 1964) è il titolo di un saggio di Koestler, sul quale tornerò ampiamente in seguito.

e l'influsso della formulazione sull'efficacia del messaggio); adesso, discutendo il secondo e il terzo blocco, guarderò soprattutto al ricevente.

La ricezione del messaggio umoristico è modificata da due filtri. Il primo può facilitare o ostacolare la decifrazione del messaggio e consiste nell'esperienza passata del ricevente/lettore. Questa esperienza è funzione di due fattori: la storia individuale del lettore e la sua cultura (intesa in senso lato, antropologico). Ceccarelli, nello schema, definisce primaria la cultura rispetto alla storia individuale, e in effetti è la cultura a fornire sia la maggior parte del materiale di cui ogni biografia è costituita, sia la chiave per interpretarne gli eventi; ma la cultura può operare solo quando l'individuo la integri nella propria storia personale. L'intreccio è inestricabile, e quindi userò più volentieri il termine cumulativo "esperienza passata".

Per esemplificare un caso di blocco della comprensione del messaggio umoristico prodotto da questo primo filtro Ceccarelli ricorre alla nota barzelletta sul comunismo citata anche da Koestler (1975: 81): "Dimmi, compagno, che cos'è il capitalismo? — Lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. — E il comunismo? — L'inverso", e afferma:

... l'identificazione dello stimolo chiave... non è un processo automatico e univoco, ma può modificarsi, anche profondamente, a seconda dell'esperienza passata del ricevente. Per esempio, nella barzelletta sul comunismo già citata, per identificare lo stimolo chiave bisogna essere in possesso di una quantità di informazioni riguardo a quel tipo di regime sociale, alle speranze che ha suscitato e le delusioni che ha prodotto; un bambino di dieci anni o un Indio amazzonico che vive in un villaggio isolato nella foresta non posseggono questo bagaglio di conoscenze e non sarebbero quindi in grado di decifrare... lo stimolo chiave, e ciò impedirebbe loro di ridere. All'interno di un contesto culturale omogeneo, queste differenze si attenuano, ma non scompaiono completamente, perché, al limite, anche le idiosincrasie individuali possono aver gioco nelle difformità di interpretazione dei messaggi (Ceccarelli 1988: 146).

Ceccarelli considererebbe omogenei, evidentemente, i contesti culturali del LS e del LNS perchè, a proposito della stessa barzelletta, dice:

... è indubbio che si può ridere della barzelletta di Koestler anche se la nostra esperienza del comunismo è stata solo verbale, cioè desunta da scritti e narrazioni, e mai lo si sia effettivamente sperimentato andando all'Est (Ceccarelli 1988: 142).

Ridere si può, certamente. Ma l'intensità e la qualità del riso non tanto di chi abbia effettivamente sperimentato in prima persona il comunismo andando all'Est, ma soprattutto di colui la cui intera esperienza passata — appunto come sintesi di biografia e cultura — sia stata condizionata da quel contesto politico-culturale, sono sostanzialmente diverse. La differenza è data dalla diversa risonanza emotiva di due tipi di esperienza (per essere più precisi, si dovrebbe parlare di *tre* tipi di esperienza: quella puramente verbale, quella diretta ma esterna, e quella compiuta all'interno del sistema; ma il discorso diverrebbe inutilmente complesso e quindi sarà meglio considerare affini, e unificare, i primi due tipi di esperienza). Ritornando alle battute del romanzo di Bulgakov citate in apertura, è difficile immaginare che la mancanza di una bevanda fresca e desiderata e le cattive maniere di un addetto a un servizio pubblico non facciano parte anche dell'esperienza del LNS. Ma la frequenza molto più alta dei due fenomeni, l'intensità della frustrazione che essi suscitano nel cittadino sovietico (le risonanze emotive, appunto), e soprattutto il valore simbolico che questi attribuisce ai fenomeni, vivendoli come metafora dell'intero rapporto fra il cittadino e il sistema, conferiscono alle esperienze dei due lettori una diversità sostanziale.

Ciò vale in PVP, per esempio, per quegli umoremi che hanno per oggetto lo squallore e l'arretratezza della campagna russo-sovietica:¹⁰ chi ha nella propria biografia l'esperienza, certamente carica di emozioni, delle *corvées* giovanili di gruppo "*na kartošku*" (per aiutare i colcosiani nella raccolta di patate o altri prodotti agricoli)¹¹ reagirà a quegli umoremi con maggiore prontezza e intensità di chi abbia della condizione del mondo rurale russo-sovietico una conoscenza acquisita solo attraverso la letteratura. Lo stesso si potrebbe dire per il motivo dell'ebreo, che ricorre spesso in Vojnovič e che in PVP tro-

¹⁰ La descrizione (PVP: 105 ss.) dell'*izba* di Ljudmila, la donna che accalappierà Al'tynnik, è particolarmente ricca di questo tipo di umoremi. Il LNS spesso non li coglie come tali, ma li interpreta come notazioni folcloriche: è questo uno dei rari casi, in PVP, nei quali il messaggio umoristico non viene decifrato affatto dal lettore occidentale.

¹¹ Scrive in proposito Efim Ekind (1981: 18): "Gli abitanti delle città, qualunque sia il loro reddito, sono costretti ad assumersi l'onere del lavoro agricolo, per esempio del raccolto delle patate o del cotone; il fenomeno ha trovato vivace espressione nello stornello popolare: "My s milënočkom guljali / Ot utra i do utra / A kartošku nam kopali/ Iz Moskvy inženera", con la variante "professora", o "Iz Rjazani doktora" (Io e il mio bello ce la siamo spassata tutto il giorno e tutta la notte, mentre le patate ce le raccoglievano gli ingegneri moscoviti - varianti: i professori, o i dottori di Rjazan').

viamo intrecciato al motivo dell'arretratezza rurale. Ljudmila presenta alla vecchia madre contadina Altynnik, l'aviere che ha appena conosciuto:

— Мама, познакомьтесь, — сказала Людмила.

Старуха вежливо улыбнулась и протянула Алтыннику черную искривленную руку.

— Иван Алтынник, — громко сказал Иван.

— Чудная фамилия, — не называя себя, покачала головой старуха.

— Чего же в ней чудного? — обиделся Алтынник. — Фамилия самая обыкновенная, происходит от слова "алтын". Слыхала такое слово?

— Нет, не слыхала, — отказалась старуха.

— Как не слыхала? — изумился Алтынник. — Алтын, в старое время деньги такие были.

— Эх, милый, — вздохнула старуха. — У нас денег не то что в старое время, а и теперь нету.

— Полно вам приbedняться, — возразила Людмила. — Живем не хуже людей. Ваня, наверное, маланец. Правда, Ваня? — она повернулась к Алтыннику и улыбнулась.

— Кто, кто? — не понял Алтынник.

— Маланец.

— Угу, маланец, — согласился Алтынник, чтобы не спорить, хотя всё же не понял, что это значит.

— Ох-хо-хо, — вздохнула старуха и, скинув валенки, полезла на печку (PVP: 108).¹²

La mattina seguente Ljudmila chiederà ad Altynnik:

— Почему же ты говорил, что маланец?

A он спросил:

¹² "— Mamma, abbiamo un ospite, — disse Ljudmila. La vecchia sorrise cortesemente e tese ad Altynnik la mano scura e contorta. — Ivan Altynnik, — disse forte Ivan. — Un cognome strano, — commentò la vecchia senza fare il proprio nome, e scosse la testa. — Che c'è di strano? — si risentì Altynnik. — Un cognome normalissimo, viene dalla parola "altyn". Non l'avete mai sentita? — No, mai, — dichiarò la vecchia. — Come non l'avete sentita? — si meravigliò Altynnik. — L'*altyn*, una volta c'erano dei soldi che si chiamavano così. — Eh, caro mio, — sospirò la vecchia. — I soldi noi, non dico una volta, ma neanche adesso li vediamo mai. — Basta piangere miseria, — la rimbeccò Ljudmila. — Non stiamo peggio degli altri. Vanja, probabilmente, è malano. Vero, Vanja? — si voltò verso Altynnik e gli sorrise. — Chi, chi? — chiese Altynnik che non aveva capito. — Malano. — Sì, sì, malano, — acconsentì Altynnik per amor di pace, anche se continuava a non capire. — Ohì, ohì, ohì, — sospirò la vecchia e, sfilatasi gli stivali, si arrampicò sopra la stufa".

- Что такое маланец?
- Еврей.
- А почему ж маланец?
- Ну, сказать человеку “еврей” неудобно, — пояснила Людмила (PVP: 118-119).¹³

L'antisemitismo tradizionale del contadino russo, l'abitudine diffusa di individuare l'origine etnica degli sconosciuti attraverso il cognome, l'imbarazzo e il conseguente uso dell'eufemismo sono elementi dell'esperienza sovietica che nel LS suscitano certamente una risonanza emotiva più intensa. Non a caso il motivo dell'ebreo fornisce alla barzelletta sovietica un materiale inesauribile (Sinjavskij 1978: 88; Sturman, Titkin 1985: 410-462).

Dall'esperienza passata dipende anche la determinazione della “illegittimità della pretesa” di cui si era parlato a proposito della natura del risibile: è la scala dei valori di chi ride e del suo gruppo di riferimento a decidere se sia legittimo o meno per una persona, cosa, concetto o dottrina (come è il caso nella barzelletta sul comunismo di Koestler) pretendere a una posizione elevata. Il giudizio negativo che il LS dà del sistema politico-sociale del suo paese e dell'ideologia ufficiale che lo sottende è mediamente più drastico di quello del LNS. L'illegittimità della pretesa del sistema di occupare la posizione di alto rango che i suoi rappresentanti gli attribuiscono risulta quindi maggiore agli occhi del LS, e la sua percezione della comicità del crollo, quando questo si verificherà, ne risulterà potenziata. Tornerò sull'argomento quando analizzerò le motivazioni a ridere del LS. Adesso invece, proseguendo il discorso sui filtri culturali che condizionano la ricezione dello *humour*, riprenderò il tema delle relazioni testuali di PVP.

¹³ “Ma perché dicevi di essere malano? E lui chiese: — Che vuol dire malano? — Ebreo. — E perché malano? — Be', dire a uno “ebreo” non sta bene, — spiegò Ljudmila”. — N.B. Ho reso con “malano” il russo *malanec*, termine ingiurioso per “ebreo”, derivato verosimilmente da *malaja nacija* (piccola nazione), usato in ambito ultranazionalista russo antisemita (cf. l'intervista a Boris Egorov: *Slavjanofily: vek nynešnij i vek minuvšij*, “Moskovskie novosti” 4-3-1990). Diversamente dal popolarissimo *žid*, il termine è assai poco diffuso. Per assonanza *malanec* forse si associa nella mente di Ljudmila a *Malan'ja*, rimasto nelle espressioni idiomatiche *Malan'ina svad'ba* e *Malan'in sčet* (*Slovar' russkogo jazyka v 4 tomach*. Moskva 1983) e riferito alla contadina sciocca che sbaglia per eccesso tutti i calcoli per il banchetto di nozze.

2.2.1. LE RELAZIONI TESTUALI

L'effetto comico di ogni caduta viene intensificato sia dal rapporto con le cadute della stessa serie già occorse nel testo, sia dal rapporto con altre cadute estranee al testo, ma presenti alla mente del lettore. Il primo ordine di riferimenti è di tipo intratestuale, il secondo intertestuale, e ambedue fanno parte del complesso di strategie con cui chi scrive induce chi legge a costruire il senso del testo nel modo da lui, l'autore, voluto (Eco 1979: 81 ss.). Strategie analoghe, intese a guidare il destinatario non solo a capire, ma a ridere, vengono messe in opera anche da chi emette un messaggio umoristico.

Un procedimento che evidenzia con chiarezza il funzionamento del richiamo intratestuale è l'iterazione. I ripetuti tentativi di fuga che scandiscono il racconto della graduale caduta dell'eroe di PVP nelle reti dell'avversario producono un effetto comico cumulativo, perché ogni nuovo episodio richiama alla memoria del lettore il divertimento suscitato dagli episodi di fuga precedenti, e nello stesso tempo crea in lui l'attesa del divertimento ulteriore che deriverà dalle fughe fallite che seguiranno. Lo stesso processo viene attivato dalle ricorrenti "alzate di gomito" di Altynnik, ciascuna delle quali — come ogni grattata di testa di Stan Laurel sullo schermo — viene recepita come segno premonitore di una nuova, e probabilmente più rovinosa, caduta o serie di cadute dell'eroe.

La citazione di Stan Laurel non è casuale, perché l'iterazione di gesti o di parole chiave è un congegno che viene usato molto spesso anche dagli attori comici, dai più sofisticati ai più rozzi, fino al caso limite del *clown* da circo. È provato che lo spettatore ride di più quando si aspetta la caduta. Questo fatto — cioè che l'attesa accresce il potenziale comico dell'umorema — sembra porre in dubbio la validità del primo criterio di Koestler (e di altri con lui): l'originalità, senza la quale non può esistere la sorpresa, che dovrebbe essere uno degli ingredienti fondamentali del comico. Il dilemma si può risolvere affermando che l'esigenza di novità, cioè il fattore sorpresa, riguarda non la specie (o serie comica), ma l'individuo (ossia l'umorema) in cui essa di volta in volta si incarna. In realtà il rapporto originalità/ripetizione è, come avremo modo di vedere quando si parlerà dei "filtri" e della teoria del riso stereotipato di Victoroff (1953: 21), un rapporto complesso.

A un livello più generale, il rapporto di interdipendenza che lega

gli umoremi di PVP, potenziandone l'effetto comico complessivo, si ripropone anche fra gli umoremi e la *fabula*, che altro non è se non una "macrocaduta" da un'illusione iniziale a una squallida realtà finale: un soldato giovane e fanfarone cerca la sua prima avventura amorosa e finisce irretito a vita da una donna matura e dispotica in un miserabile villaggio.

Ma sui mezzi con cui Vojnovič costruisce la sua complessa rete di richiami intratestuali non ci soffermeremo in dettaglio per lo stesso motivo per cui non abbiamo analizzato la "forma tecnica" degli umoremi di PVP: i due lettori dovrebbero recepirli nello stesso modo. Altro è il discorso quando si passa a parlare dei rapporti intertestuali. Intertestualità è un termine-ombrello che copre fenomeni molto diversi (Segre 1985: 85-90), fra cui i rapporti di un testo con a) altri testi letterari contemporanei o anteriori; b) testi visivi come quadri, film, rappresentazioni teatrali, nonché vignette umoristiche, caricature, ecc.; c) testi della tradizione orale.

Cesare Segre (1984: 111) riserva il termine "intertestualità" al primo caso soltanto (rapporto del testo con la parola di altri scrittori, chiaramente riconoscibile), mentre per gli altri casi preferisce usare "interdiscorsività" (rapporto del testo con la parola degli altri parlanti, ossia con tutti i discorsi registrati nella corrispondente cultura). Anche qui sarà utile adottare i due termini, ma conservando a "intertestualità" l'accezione più vasta che le ho attribuito dianzi, e usando invece "interdiscorsività" per designare il rapporto del testo con lo specifico discorso politico-culturale sovietico.

Le relazioni intertestuali che il LS e il LNS colgono quando leggono PVP sono in parte simili e in parte diverse. Ambo i lettori hanno a disposizione nella propria enciclopedia, per conoscenza diretta o mediata, un repertorio di testi che consente loro di riconoscere nell'eroe di PVP una nuova incarnazione del soldato fanfarone, dell'amoroso respinto e del truffatore truffato, tre tipi fissati come comici dalla comune tradizione letteraria europea, da Plauto in poi. Ivan Al'tynnik opera cioè, nella mente dei due lettori, lo stesso "richiamo di serie": dietro di lui si intravedono in sintesi le infinite varianti del *Miles* plautino (e di Falstaff, che da quel prototipo ugualmente deriva), che per secoli si sono avvicendate sulle scene del teatro comico, colto e popolare. Questo richiamo produce un potenziamento della *vis comica* del personaggio simile a quello che abbiamo visto prodursi per effetto dei richiami intratestuali.

Oltre che la figura del protagonista, anche molte situazioni di PVP rinviano alla commedia classica e al teatro comico popolare. Il colle-

gamento avviene sia al livello delle microsituazioni (nel cui ambito si producono, di volta in volta, gli umoremi che costellano il testo), sia al livello macroscopico della *fabula* che, come si è detto, è un esempio emblematico di *oduračivanie*, o “abbindolamento”: ma il termine russo è più efficace, come giustamente rileva Propp, che ha dedicato a questo congegno un capitolo di un suo studio incompiuto sul comico (Propp 1976).¹⁴

Un altro *topos* dell'arte comica popolare facilmente riconoscibile in PVP è il rovesciamento dei ruoli tradizionali uomo/donna e del relativo rapporto di forze: Altynnik parte baldanzoso nel ruolo di maschio seduttore e finisce nel ruolo, femminile per eccellenza, di balia col neonato in braccio. Il maschio in gonnella e la femmina in calzonni fanno parte di quella categoria di travestimenti che provocano “il rimescolarsi dell'alto e del basso gerarchico” e che Bachtin (1965: 91) indica come tipici della cultura della festa popolare e della concezione “carnevalesca” del mondo che in tale festa si esprime.

Questa cultura è comune sia all'Occidente europeo che alla Russia, dove tuttavia le feste contadine hanno mantenuto più a lungo la propria autonomia, non essendo state assorbite come altrove dal carnevale (Bachtin, 1965: 236-237).¹⁵ A chi legga la descrizione di queste feste contadine fatta da Ripellino (1953: 60-91), appare verosimile che il “matrimonio di campagna”¹⁶ di Altynnik susciti nel LS associazioni intertestuali più ricche che nel suo collega occidentale, anche perchè in Russia questo tema, passato dal folclore al teatro comico nel Settecento, si è mantenuto vitale attraverso tutto l'Ottocento fino al nostro secolo (Ripellino 1953: 68). Il corteo nuziale che in PVP attraversa il villaggio al suono della fisarmonica per condurre Altynnik ubriaco al luogo delle nozze, per esempio, rinvia con molta

¹⁴ L'“*oduračivanie*”, secondo Propp (1976: 77-79), è uno dei congegni fondamentali del teatro comico dalla commedia antica alla Commedia dell'arte italiana, e ricorre in Shakespeare, in Molière e nella commedia più tarda; in area russa, esso è presente nel *Minorenne* di Fonvizin, in tutte le commedie di Gogol', in molte di Ostrovskij e in *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov. In ambito popolare, l'*oduračivanie* domina nel teatro dei burattini, nel teatro della Petruška e nel folclore comico e narrativo delle storielle popolari, facezie, *Schwanken*, *fabliaux*, fiabe di animali e fiabe satiriche.

¹⁵ A integrazione del lavoro di Bachtin sul riso nel Medioevo e sull'argomento specifico del riso nel folclore e nella cultura russa, vedi l'importante saggio di D. Lichačev, *Smechovoj mir drevnej Rusi* (1976), ora in Lichačev 1984: 7-71. Cf. anche l'articolo di Ju. Lotman e B. Uspenskij, *Novye aspekty izučeniia kul'tury drevnej Rusi*, “Voprosy literatury” 1977, n. 3: 148-167.

¹⁶ Spiegherò questo termine successivamente.

probabilità il LS ai cortei buffoneschi delle feste di Natale in cui i contadini russi, rozzamente mascherati da soldato o da ebreo, zingaro, animale o altro personaggio della fiaba popolare, percorrevano ubriachi il villaggio portando la stella di Betlemme e spargendo chicchi di grano al canto di nenie natalizie (Ripellino 1953: 63). Un altro esempio di citazione parodistica si può individuare nella tenda in cui Altynnik inciampa e cade mentre, nel buio dell'*izba* di Ljudmila, cerca di abbracciare la donna che gli sfugge, tenda che potrebbe ironicamente alludere alla cortina di seta dietro la quale, nel rito del matrimonio contadino russo, la sposa piangente si nascondeva, circondata da un muro di amiche-ostacolo, nell'*izba* (Ripellino 1953: 66). Amiche-ostacolo al rapporto amoroso che in PVP si trasformano nel figlio adolescente di Ljudmila celato dietro la tenda e nella vecchia madre che russa sopra la stufa.

Dei personaggi del teatro di piazza — *clown* o burattini — l'eroe-soldato di PVP ha spesso l'ingenua vitalità e le movenze rapide, a scatti: quando piroetta davanti al conduttore del treno per dimostrargli che lui no, non zoppica, come una certa Nataša che lo vorrebbe sposare; o quando alla stazione di Kirzavod salta su e giù dal predellino, incerto se restare o ripartire; o ancora quando, all'inizio del racconto, lo troviamo intento nella sua attività preferita di corrispondere con ragazze sconosciute:

... и при этом размахивал свободной рукой, бормотал что-то под нос, вскрикивал, всхлипывал, мотал головой и только изредка останавливался, чтобы потереть занемевшую руку, перевести дух и лишний раз подивиться, откуда в одном человеке может быть столько таланту (PVP: 96).¹⁷

I tratti burattineschi di Altynnik sono accentuati dall'ubriachezza. La sua visita al villaggio di Ljudmila, la donna che finirà per sposare, è ritmata da una serie di crolli verticali nel sonno alcolico che si alternano ad altrettante riprese del movimento in direzione del disastroso esito finale. I passaggi dalla posizione verticale a quella orizzontale sono bruschi come le cadute di Pulcinella sotto le bastonate dell'avversario sulla scena del teatrino di piazza. Ognuno di essi è sottolineato da una frase-motivo rapida come il crollo: "*i tut že usnul*"

¹⁷ "... E intanto gesticolava con la mano libera, borbottava, dava in esclamazioni e in singulti, dimenava la testa, e solo di tanto in tanto si fermava per strofinarsi la mano intorpidita, tirare il fiato e chiedersi una volta di più, stupito, come mai una persona sola potesse contenere una simile dose di talento".

(e si addormentò di colpo; PVP: 117); “*i on vskore usnul*” (e si addormentò subito; PVP: 119); “*i usnul*” (e si addormentò; PVP: 131).

Questo soldato-burattino “manipolato dal fato e dai cromosomi” (Koestler 1974: 10) che cade e si rialza continuamente sembra a volte, se mi è consentito l’inciso, un’esemplificazione da manuale della definizione bergsoniana del comico: “*du mécanique plaqué sur du vivant*” (Bergson 1900: 58). Meccanico, e quindi risibile, è l’incedere rigido di Altynnik ubriaco che segue ignaro il proprio corteo nuziale, così come sono meccanici e risibili, a un livello più generale, i travestimenti e i rituali che l’istituzione militare impone dovunque al soldato: non a caso questi due personaggi, l’ubriaco e il soldato, sono fra i più sfruttati dal teatro comico di tutti i tempi.

Altynnik fa parte del “mondo alla rovescia” del teatro popolare anche per altri aspetti. In rapporto agli eroi della fiaba russa, per esempio, egli appare come l’immagine capovolta tanto del suo omonimo Ivan-durak (che esordisce da sciocco ma alla fine trionfa, mentre Ivan Altynnik parte da furbo ma finisce gabbato), quanto del personaggio del *soldat*, che è esperto della vita tanto da saperne più del diavolo (Afanas’ev 1957: I, 341-344). Ma è soprattutto in rapporto al soldato-croc dell’immensa produzione sovietica, non solo letteraria, sul tema della seconda guerra mondiale che Altynnik, aviere presuntuoso e sprovveduto, si configura come immagine rovesciata del Vasilij Tërkin di Tvardovskij o di uno dei suoi innumerevoli compagni ed epigoni. L’antieroicità è uno dei tratti fondamentali del protagonista di PVP. In virtù di questa caratteristica, Altynnik attiva certamente nell’enciclopedia intertestuale dei suoi lettori personaggi come lo Švejk di Čapek e, più ancora, come il Čonkin dello stesso Vojnovič (1975 a), con cui Altynnik condivide anche il punto di vista tipico dell’“uomo naturale”.¹⁸

Al termine di questo *excursus* fra i richiami intertestuali di PVP, che non pretende certo alla completezza, appare evidente che tanto il LS quanto il LNS possono attingere alle risorse di un ricco universo comico interiorizzato che potenzia la *vis comica* del personaggio

¹⁸ “*Estestvennyj čelovek*” e “*čudak*” (“uomo naturale” e “balordo”) sono i termini con cui Vojnovič (1975b: 228-235) definisce il suo eroe passivo Conkin: l’uomo naturale guarda il mondo come se lo vedesse per la prima volta ed esprime i suoi giudizi senza temere che a qualcuno possano apparire sciocchi. Questo punto di vista, secondo Vojnovič, è comune agli incolti e ai colti “illuminati”, ossia agli intellettuali autentici, mentre tutti gli altri avrebbero ormai perso la capacità di percepire la realtà in modo “naturale”.

Altynnik e delle situazioni che lo vedono coinvolto. Le associazioni con le figure di questo universo sono istantanee e in buona parte inconscie. La memoria infatti, come osserva Koestler,

avendo già accumulato le necessarie emozioni nella passata esperienza, agisce come una batteria di riserva, la cui carica elettrica può essere attivata in qualunque momento: il sorriso che accoglie la comparsa di Falstaff sulla scena deriva da una mescolanza di ricordi e di anticipazioni (Koestler 1974: 7).

Questo universo comico è, con le poche differenze che abbiamo visto, sostanzialmente omogeneo per i due lettori: l'unica differenza di rilievo si ha nell'opposizione — che è chiara soltanto, o comunque con diversa intensità, al LS — fra Altynnik e l'eroe standard della letteratura sovietica sulla seconda guerra mondiale.

2.2.2. LA BARZELLETTA E IL DISCORSO ESOPICO

Esistono tuttavia due fattori culturali specifici che esercitano una influenza determinante sia sulle capacità ermeneutiche del LS, sia sul fenomeno che Ceccarelli definisce "contatto sociale" e inquadra nel terzo blocco del suo diagramma. Sono il culto della barzelletta e la tradizione del discorso esopico.

Andrej Sinjavskij ha dedicato alla natura e alle funzioni della barzelletta sovietica un'interessante analisi, già citata all'inizio di questo lavoro. Il LS è cresciuto e si è formato "nell'era della barzelletta":

Siamo talmente abituati, ritrovandoci in una cerchia ristretta di amici, a trasmetterci come novità del giorno le ultime barzellette, o anche solo a ricordarci a vicenda quelle che ci vengono in mente, che non vediamo, non ci accorgiamo della nostra fortuna: viviamo nell'era della barzelletta, dell'arte popolare orale, della fioritura di un ricchissimo genere folclorico (Sinjavskij 1978: 77).

Questo genere letterario orale prospera quando la letteratura scritta non può esprimersi liberamente:

... alla base del genere, e delle condizioni in cui esso funziona, si sviluppa e si perpetua, c'è la trasgressione di una qualche norma vigente di comportamento e di linguaggio. È come se la barzelletta chiedesse di essere proibita, liquidata sul posto, e in questa presupposizione, in questa attesa essa vive. Datele la libertà, revocatele l'interdizione e la barzelletta

morirà... (Sinjavskij 1978: 78).¹⁹

Prima dell'avvento della *glasnost*, l'interdizione abbracciava una grande varietà di argomenti. Un elenco dei temi tabù è stato compilato e commentato da Efim Etkind (1981: 3-20).²⁰ Premesso che i tabù sovietici non sono codificati ufficialmente e possono variare nel tempo, ma che il principio della loro esistenza si mantiene stabile, Etkind precisa che nei primi anni Ottanta l'interdizione colpiva i personaggi in disgrazia (politici, scienziati o poeti indifferentemente), compresi i loro nomi; la religione; l'irrazionale; tutte le funzioni fisiologiche; i dialetti e i gerghi in quanto "deviazioni dalla norma morale"; e infine tutti i conflitti sociali reali (fra città e campagna, fra maggioranze e minoranze etniche, fra domanda e offerta di beni, ecc.) che dovevano essere sostituiti, nella letteratura e negli altri *media*, con una serie standardizzata di conflitti fittizi.

A questo lungo elenco di temi tabù lo *humour* di Vojnovič attinge a piene mani,²¹ soprattutto per quanto riguarda i conflitti sociali. Altri temi, come la religione, le funzioni fisiologiche o il sesso, sono comuni anche al repertorio comico occidentale. Quando il narratore, in PVP, afferma che Altynnik

все знает про женщин. Где что у них как устроено и что с ними
нужно делать (PVP: 101),²²

¹⁹ È interessante in proposito una recensione a *Zizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Conkina* e a PVP apparsa di recente in "Znamja" (10, 1989: 214-216). L'autrice, I. Vasjučenko, cercando di difendere Vojnovič dagli attacchi di alcuni recensori conservatori, che lo accusano di non essere affatto comico e di rappresentare una realtà troppo negativa, sostiene la curiosa tesi secondo cui, come già le barzellette del periodo staliniano, anche lo *humour* di Vojnovič avrebbe fatto ridere i lettori solo nel momento storico in cui i testi sono stati prodotti. Ora invece, nel nuovo clima creato dalla *perestrojka* e dalla *glasnost*, non se ne ride più — secondo l'opinione di I. Vasjučenko — ma le opere di Vojnovič vanno comunque apprezzate per l'umana pietà dimostrata dall'autore per i suoi poco nobili personaggi, che in ultima analisi sono vittime del sistema. Se la tesi di I. Vasjučenko fosse fondata, la profezia di Sinjavskij sulla "fine del riso" si sarebbe già avverata.

²⁰ Sul tabù e sulla censura sovietica cf. anche Losev-Liščic 1981; Venturi 1986; Čukovskaja 1960: 138-156.

²¹ Che il tabù costituisca materia risibile per eccellenza è riconosciuto anche dagli psicologi (Pollio e Edgerly 1976: 228): "There is always the fire — the taboo — which provides so much of the content of what it is that is laughed at, and laughable, in a given society or social setting".

²² "Sa tutto delle donne. Che cosa sta dove, come funziona, che cosa ci si deve fare".

la comicità dell'imbarazzata catena di eufemismi pronominali e avverbiali è certamente godibile anche da parte del LNS. Ma il perdurare del divieto — che in Occidente è ormai solo un ricordo — e la sua maggiore severità ne rendono più intenso l'effetto sul LS.

Dall'esistenza dell'interdizione politico-ideologica, e in particolare della censura sulla parola scritta, prende origine anche la tradizione del discorso (o linguaggio, come viene più spesso definito) esopico, tradizione che peraltro è russa prima ancora che sovietica. Le funzioni e i congegni di questo linguaggio — gli "schermi" con cui nasconde al censore la materia proibita, e le "marche" con cui segnala al lettore l'esistenza di un messaggio profondo — sono stati analizzati da Lev Losev-Lifšic in un lavoro di grande interesse (Losev 1981).

Oltre che un "modo di scrittura" in senso barthiano (Barthes 1953: 12), che produce un'alterazione sistematica del testo attraverso l'introduzione di circonlocuzioni e allusioni decodificabili solo facendo riferimento al contesto extraletterario, il linguaggio esopico implica anche e soprattutto un "modo di lettura", al quale il LS è abituato. L'abitudine lo condiziona a tal punto che spesso, per inerzia, il LS legge come esopici testi che nell'intenzione dell'autore non lo sono affatto (Losev 1981: 137).²³

La barzelletta e il linguaggio esopico hanno in comune non solo la stessa precondizione (l'esistenza dell'interdizione e della censura) e la stessa motivazione psicologica (il bisogno di sfidarle senza correre rischi eccessivi), ma anche a) l'oggetto del discorso e b) un'importante funzione sociale.

a) Il testo scritto in linguaggio esopico (la cui estensione può variare dalla frase all'opera nella sua interezza), dal punto di vista conoscitivo non dice al lettore nulla che egli non sappia già (Losev 1981: 217). Neanche la barzelletta ha un contenuto informativo, ma agisce solo come richiamo a un determinato contesto:

Sia il parlante che l'ascoltatore devono figurarsi mentalmente, dietro la barzelletta, tutto l'antefatto, l'organismo sommerso, il sistema di ingra-

Un altro esempio di uso dello stesso congegno si trova in Vojnovič 1987: *"No každyj, kto choťja by poverchnostno znakom s teoriej otnositel'nosti, znaet, čto ničto est' raznovidnosti' nečto, a nečto eto tože čto-to, iz čego možno izvleč' koe-čto"* (p. 6).

²³ Secondo Wolfgang Kasack (1981: 132-133), è proprio questo il caso di Vojnovič, il cui successo sarebbe dovuto essenzialmente al carattere non esopico, "diretto", della sua satira. Lo stesso Vojnovič, del resto, considera non intenzionale la propria satira, con l'unica eccezione di *Moskva 2042* (Strada 1986).

naggi che le ha dato vita comunicandole il movimento. Chi conosce e ricorda gli assunti e le situazioni che sono a monte delle formule, cioè l'"iniziato", capirà da una mezza parola il significato del tutto (Sinjavskij 1978: 93-94).

L'oggetto del discorso che i due linguaggi hanno in comune è

né più né meno quello che i prodotti di un genere opposto, la letteratura di propaganda, assumono come proprio tema: il potere dello Stato in tutte le sue manifestazioni. La propaganda difende questo potere, la letteratura esopica lo attacca (Losev 1981: 220).

Quando ascolta o quando legge un testo, serio o comico che sia, il LS è avvezzo a fare riferimento a questo metatesto, definibile in senso lato come "aspetti negativi del sistema sovietico".

b) Il linguaggio esopico e la barzelletta hanno una funzione non informativa ma rituale. Il rito celebra la solidarietà del gruppo, la comunione di coloro che, nel nostro caso, si dissociano dal potere e ne ridono:

Andandosi a cercare lo scandalo, l'intervento della morale (se non della polizia), la barzelletta va alla scoperta dei "suoi", dei "degni", degli "iniziati" (Sinjavskij 1978: 79-80).

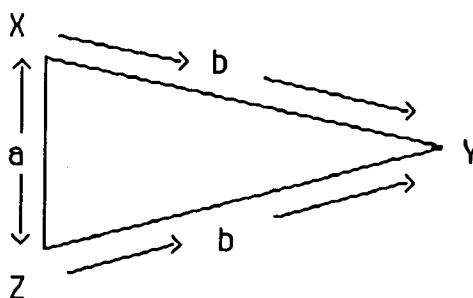
Essere disposti allo scambio di barzellette diventa il segno dell'appartenenza al gruppo: se gli ascoltatori ci stanno, "vuol dire che sono dei nostri. Ci capiamo al volo. Ci ritroviamo" (Sinjavskij 1978: 77). Il riso dell'iniziato di cui parla Sinjavskij è un esempio di quel "riso stereotipato" che Victoroff (1953: 11-118, 162-171), dando un contributo originale allo studio del comico, ha individuato e contrapposto al "riso spontaneo". Diversamente dal riso spontaneo, in cui l'elemento novità/sorpresa svolge un ruolo fondamentale, il riso stereotipato ha per oggetto un risibile cristallizzato, standardizzato, ed esprime l'emozione collettiva di un gruppo sociale. Nella vita del LS, come abbiamo visto, questa emozione collettiva e il riso che la esprime occupano un posto molto importante.

Riassumendo, la presenza dei due fattori culturalmente specifici "barzelletta" e "discorso esopico" nell'esperienza passata del LS influisce 1) sulla sua capacità di decifrare lo *humour* (in quanto lo predispone ad associare immediatamente un livello di significato a un altro) e 2) sulla sua attitudine a reagire allo stimolo, in quanto la soglia di percezione dello *humour* nel suo caso si abbassa, come ora vedremo.

2.3. LA SOGLIA DI PERCEZIONE DEL COMICO

La percezione di ogni stimolo è soggetta a un "effetto di soglia variabile" (Ceccarelli 1988: 148) che dipende da più fattori. In campo biologico, l'esempio che tutti conoscono è quello della soglia del dolore fisico: a parità di ogni altra condizione, c'è chi soffre di più, chi di meno, chi affatto. Nel caso dello stimolo a ridere, che è uno stimolo sociale, i fattori che influiscono sul livello della soglia di reazione (e quindi sulla risposta allo stimolo da parte del recipiente) sono, secondo il diagramma di Ceccarelli, 1) lo stato dell'organismo, 2) lo stato motivazionale e 3) il contatto sociale. Tralascierò l'analisi di 1) — condizioni di salute e benessere psicofisico — perché si tratta di un fattore ovvio e che comunque non ha rilievo agli effetti di un confronto fra LS e LNS. Prima di analizzare 2) e 3) illustrerò brevemente la struttura delle interazioni sociali che si determinano quando si ride.

Diversamente dal sorriso, che nella situazione standard mette a contatto due individui, il riso si presenta per lo più come una relazione triadica rappresentabile con un triangolo (Ceccarelli 1988: 88),



dove X e Z sono i co-ridenti (produttore e fruitore dello *humour*), e Y l'oggetto del riso (persona, gruppo, cosa, simbolo, ecc.). I messaggi implicati sono di tipo diverso: il messaggio *a*, che intercorre fra i co-ridenti, è un messaggio amichevole, di solidarietà, mentre *b*, che va dai co-ridenti verso l'oggetto del riso, è un messaggio di tipo aggressivo.

Tornando all'effetto di soglia, l'assunto di Ceccarelli (1988: 148-

149, 200-202) è semplice: se altre motivazioni come la paura, la pietà, la fede assoluta in un'ideologia, ecc. prevalgono nella mente del lettore al momento in cui lo stimolo a ridere gli perviene, la soglia si alza e lo stimolo non agisce affatto o agisce molto debolmente. Altri autori (Eastman 1936: 3) hanno contrapposto uno stato mentale "serio" a uno stato mentale "ludico", che è indispensabile al funzionamento del meccanismo generatore del riso. Ma questo è soltanto un discorso in negativo, e la realtà è più complessa. Fermo restando il fatto che la motivazione a ridere deve prevalere sulle altre che potrebbero interferire, vi sono altri fattori che accrescono le motivazioni a ridere, soprattutto in presenza di quel tipo di *humour* che gli psicologi classificano come "denigratorio" (*disparagement humor*, Zillmann 1983) e che include lo *humour* politico. Tutto lo *humour* è, da un certo punto di vista, una strategia per aggredire in modo socialmente accettabile (Stephenson 1951: 572-573; Pollio e Edgerly 1976: 231-232), ma nello *humour* denigratorio l'aggressività verso l'oggetto del riso si manifesta con la massima evidenza.

"*There is no humor in the garden of Eden*", ha scritto Mark Twain (1935: 185). Quanto meno l'ambiente in cui siamo costretti a vivere assomiglia al Giardino, tanto più cresce in noi il bisogno di scaricare nell'aggressione le frustrazioni e il risentimento che continuamente si accumulano. Aggredire gli altri anziché noi stessi è notoriamente più "sano": "l'opportunità che ci viene data di ridere di cose che sono potenzialmente minacciose o tristi protegge la nostra salute mentale", afferma lo psicologo (Ziv 1984: 58). Per questo nelle società repressive, dove peraltro l'apparato al potere teme gli effetti dissacratori dello *humour* e lo perseguita spietatamente, le forme clandestine di *humour* sono molto sviluppate. Il LS è potenzialmente più aggressivo del LNS e ha più bisogno di sfogare il proprio risentimento ridendo (e infatti coltiva la barzelletta con l'impegno illustrato da Sinjavskij). Questo è il primo fattore che produce in lui un abbassamento della soglia di innesco del riso.

La seconda motivazione a ridere, strettamente legata alla prima, nasce dal bisogno di ridurre l'ansia che ogni situazione di pericolo suscita in chi vi è esposto. Il fenomeno è stato rilevato e studiato soprattutto in rapporto alle minoranze etnico-religiose storicamente discriminate come gli ebrei (Mindess 1972) o a situazioni di crisi come la guerra, il ricovero in ospedale, ecc. (Ziv 1984: 50 ss.). I tipi di umorismo più congeniali a questa funzione sono lo *humour* nero e lo *humour* autodenigratorio (molto diffuso, il secondo, nell'aneddotica sovietica): ridere di sé e delle proprie disgrazie equivale a

prendere distanza dai problemi che sono fonte di ansia, "degradandoli" da oggetti temibili a oggetti risibili.

Affrontiamo ora il punto 3) dello schema di Ceccarelli: il contatto sociale. Va detto subito che nel triangolo, dove avevamo visto questo elemento rappresentato graficamente come parte della relazione triadica creata dal riso, X e Z sono ruoli (nel nostro caso, ripeto, il produttore e il fruitore dello *humour*), che non coincidono necessariamente con due individui: al contrario, la situazione ottimale prevede un gruppo. Questo gruppo esiste per il LS mentre è assente, di regola, per il LNS. È esperienza comune che in un pubblico numeroso e dotato di coesione l'effetto comico di una battuta è più intenso (Pollio e Edgerly 1976: 236). La soglia di innesco del riso anche in questo caso si abbassa. La funzione positiva che il ridere in compagnia svolge per l'individuo all'interno del gruppo è di rafforzare il suo senso di appartenenza, mentre per il gruppo nel suo insieme ridere ha le funzioni di sollevare il morale collettivo, creare e mantenere una lingua comune, verificare la lealtà dei propri membri e, soprattutto, riaffermare i valori del gruppo e la superiorità dei "buoni" sui "cattivi" (Ziv 1984: 44 ss.). Nella situazione evocata da Sinjavskij nel suo saggio sulla barzelletta, la contrapposizione è fra "*svoi ljudi*" (i nostri) e "*oni*" (loro), i rappresentanti del potere: la stessa contrapposizione che ricorre in tutto il discorso esopico e nella cosiddetta letteratura del dissenso.

Gli studi condotti da La Fave (1972) e Zillmann e Cantor (1972) hanno dimostrato che l'intensità del riso aumenta quanto più il ridente è bendisposto verso l'umorista-denigratore e maldisposto verso l'oggetto dello *humour*, e decresce in ragione inversa. Alla luce di questi dati, il riso del LS dovrebbe raggiungere, quando le altre condizioni sono favorevoli, l'intensità massima. È vero che la lettura avviene in solitudine e che i co-ridenti sono solo l'autore e il lettore: ma nel caso del LS, per il motivo che abbiamo visto, il gruppo dei co-ridenti si allarga simbolicamente all'intera comunità degli "iniziati".

Attraverso il testo, questa comunità dialoga polemicamente con il potere e con il suo discorso ideologico, come nell'interpretazione bachtiniana dell'arte comica popolare la "pluridiscorsività buffonesca" (Bachtin 1975: 86) dialogava dalle piazze con la lingua ufficiale dell'epoca.

Avevo precedentemente definito "interdiscorsività" questo dialogo continuo fra il testo e il metatesto rappresentato dal discorso ufficiale sovietico. Per capire come l'interdiscorsività partecipi in concreto al processo di ricezione dello *humour* di PVP ci sarà utile richiamare

brevemente una teoria del comico che in tempi recenti ha incontrato molto successo e che si può integrare senza difficoltà al modello di Ceccarelli: la teoria della "bisociazione" di Arthur Koestler (1964).²⁴

3. "BISOCIAZIONE" E "TRISOCIAZIONE"

Secondo Koestler ogni effetto comico è il prodotto di una

improvvisa collisione fra due codici o contesti associativi che si escludono a vicenda. La collisione costringe l'ascoltatore a percepire nello stesso momento una situazione entro due quadri di riferimento intrinsecamente coerenti ma incompatibili; il suo pensiero deve funzionare simultaneamente su due lunghezze d'onda diverse. Mentre questa insolita condizione è in atto, l'evento non viene associato, come normalmente accade, con un solo quadro di riferimento, ma viene "bisociato" con due. Il termine bisociazione è stato da me coniato per marcare la distinzione fra le *routines* del pensiero disciplinato che opera all'interno di un unico universo di discorso — cioè su un singolo piano — e le forme di attività mentale creative, che operano sempre su più piani. Nello *humour*, sia la creazione di una barzelletta spiritosa, sia l'atto ri-creativo di recepirla implicano il piacevole stimolo mentale di un salto improvviso da un piano o contesto associativo all'altro (Koestler 1974: 5-6).

Vediamo due esempi di bisociazione in PVP. La relazione epistolare fra Ljudmila Syrova e l'aviere Altynnik è cominciata da poco:²⁵

Алтынник, получая письма от новой своей знакомой, всегда внимательно их прочитывал да еще подчеркивал красным карандашиком сообщения о том, что у Люди есть свой дом, огород, корова, что она (Людмила, а не корова) любит петь, танцевать, уважает веселое общество... (PVP: 98).²⁶

I due quadri di riferimento diversi, qui, sono quelli del comportamento umano e del comportamento animale (e dall'uomo alla bestia c'è

²⁴ Anche se è vero che il termine "bisociazione" è nato con Koestler, già Freud (1905) aveva parlato di "diversione del percorso mentale" (cit. in Segre 1990: 137).

²⁵ In questo e negli esempi che seguiranno l'eventuale corsivo indicherà, nella traduzione italiana, l'umore preso in considerazione.

²⁶ "Quando riceveva le lettere della sua nuova conoscente, Altynnik le leggeva sempre con attenzione e poi, con una matitina rossa, sottolineava certe notizie: che Ljudmila aveva di suo la casa, l'orto, la vacca, che lei (Ljudmila, *non la vacca*), cantava e ballava volentieri, e apprezzava la buona compagnia".

ovviamente anche la caduta di rango ritenuta essenziale da Ceccarelli), mentre nel prossimo esempio la mente è costretta a saltare dal piano della teoria a quello della prassi del comportamento amoroso.

Prima di partire per il servizio militare Altynnik aveva corteggiato Galja, una vicina di casa giovane e inesperta come lui; avrebbe voluto baciarla, ma non osava, finché un giorno si era fatto coraggio:

— Знаешь, Галка, я чего тебя хочу спросить?

— Чего? — спросила она.

— Только ты не обидишься?

— А чего?

— Нет, ты скажи — не обидишься?

— Я ж не знаю, что ты хочешь сказать, — уклонялась она.

— Ну, в общем, я тебя хочу спросить, ну, это... ну... — он набрал полные легкие воздуха и ляпнул: — Можно, я тебя поцелую?

Она отодвинулась в угол и спросила испуганно:

— А зачем?

А он не знал, зачем. Он думал, что так нужно.

Спустя некоторое время она вышла замуж за демобилизованного моряка, и уж, наверное, он ей все объяснил, потому что ровно через девять месяцев (Алтынник служил уже в армии) мать написала ему, что Галка родила девочку (PVP: 101).²⁷

I contesti associativi con i quali la mente del lettore è costretta dal messaggio comico a "bisociarsi" sono generalmente due. Ma l'attenzione del LS è portata a rivolgersi di continuo, come si è detto, al metatesto rappresentato dal discorso sovietico e quindi i piani interessati dal salto mentale sono non più due, ma tre: modificando il termine coniato da Koestler, si potrebbe dire che il corso del pensiero del LS subisce non una bisociazione, ma una trisociazione.

Questa trisociazione si riproduce ai livelli 1. del singolo umorema; 2. dell'eroe; 3. della *fabula*.

²⁷ "— Lo sai, Galka, cosa volevo domandarti? — Che cosa? — chiese lei. — Ma non ti arrabbi? — Ma che cosa? — No, prima devi dirmi: non ti arrabbi? — Ma se non so cosa vuoi dire — svicolò lei. — Beh, insomma, volevo domandarti, beh... sai... — si riempì d'aria i polmoni e farfugliò: — Posso darti un bacio? Galka fece un passo indietro e chiese spaventata: — E perchè? Ma lui perchè non lo sapeva. Pensava che si dovesse fare così. Qualche tempo dopo, la ragazza aveva sposato un marinaio in congedo e quello, *probabilmente, le aveva già spiegato tutto*, perché dopo nove mesi esatti (Altynnik era già militare) sua madre gli aveva scritto che Galka aveva partorito una bambina".

3.1. GLI UMOREMI

Consideriamo un altro umorema. Quando Ljudmila scrive ad Altynnik che quell'inverno, al villaggio, il clima è gelido e inclemente e che i vecchi prevedono "un raccolto abbondantissimo":

Погоды у нас стоят холодные, много снега. Старики говорят что урожай будет обильный (PVP: 143),²⁸

il LS non solo percepisce la divaricazione fra i piani costituiti dal punto di vista "contadino" di Ljudmila e dal punto di vista "cittadino" di Altynnik (che alle sorti del raccolto è del tutto indifferente e registra solo lo squallore invernale, cioè l'invivibilità, dell'odiato villaggio), ma anche associa il pronostico dei vecchi di Kirzavod a un contesto ulteriore, definibile come "le innumerevoli promesse fallite della politica agraria sovietica".

In altri umoremi, la presenza del terzo contesto è addirittura esplicita. Quando Ljudmila, nell'imminenza delle nozze con Altynnik, si cambia nuovamente di vestito:

Теперь на ней был синий костюм и новая белая блузка под жакеткой, встретишь на улице, подумаешь — из райкома (PVP: 132),²⁹

ai due quadri di riferimento rurale/urbano si affianca apertamente il contesto supplementare della *nomenklatura*: la donna di campagna si traveste contemporaneamente da cittadina e da *partijnaja dama*, la burocrate di partito, moderna variante sovietica del personaggio comico classico della donna che indossa i panni del maschio e ne usurpa il potere. Il prototipo di questa figura ricorrente nel folclore sovietico è la "*tovarišč Paramonova*" del celebre "Triangolo rosso" di Aleksandr Galič (1972: 167-170), che è appunto un personaggio trisociato in quanto femmina, maschio e rappresentante del potere politico nello stesso tempo.

²⁸ "Qui da noi la stagione è fredda, c'è molta neve. I vecchi dicono che il raccolto sarà abbondantissimo".

²⁹ "Adesso portava un *tailleur* blu e una camicetta bianca, nuova, sotto la giacca, a incontrarla per strada avresti pensato: è del *rajkom*". Un altro esempio di riferimento diretto al contesto "sovietico" è riportato a p. 39 ("*a eščë kommunist!*").

3.2. L'EROE

Ugualmente "trisociabile" appare al LS l'eroe di PVP. Ivan Altynnik condivide con l'eroe comico della commedia classica una serie di incongruenze tradizionali: è avventuroso e codardo (sfida la disciplina militare per attuare il suo progetto amoroso, ma a Mosca teme di precipitare nelle fessure della scala mobile e, al villaggio, ha paura del buio notturno); è astuto e ingenuo (spedisce a Ljudmila una foto dove si fregia di un distintivo al merito non suo, ma presta fede alla foto di Ljudmila, che è vecchia di dieci anni e forse più); è presuntuoso e incapace (si vanta del proprio talento epistolare, ma non sa usare la punteggiatura; oppure si atteggia a grande conoscitore di donne, ma quando ne incontra una non sa nemmeno come salutarla), e così di seguito. Contemporaneamente, una serie di tratti, valori e contraddizioni specifiche connotano Altynnik, agli occhi del LS, come "*homo sovieticus*" (Zinov'ev 1982): ama l'ordine e teme l'autorità, ma, appena può, non rispetta le regole; non crede che rivolgendosi ai superiori si possa ottenere giustizia; attribuisce grande importanza alla cultura e all'istruzione; progetta di iscriversi all'università, vuole visitare la galleria Tret'jakov (ma finisce prosaicamente alla VDNCH, la Fiera del progresso, e si fa fotografare sullo sfondo della fontana "La spiga d'oro") e ammira la sua ragazza di un tempo perché portava gli occhiali ("*očki nosila minus tri*", PVP: 129);³⁰ critica (in privato) il sistema perché aiuta i paesi amici ma lesina il necessario ai propri cittadini; esegue gli ordini senza discutere ("*ničego ne vspomniv — no raz govorjat, značit nužno —, Altynnik vstal*", PVP: 132);³¹ ha interiorizzato le parole d'ordine della propaganda ateista, ecc. Condivide cioè i valori, i gusti e i comportamenti del cittadino sovietico medio.

3.3. LA FABULA

Al livello della *fabula*, i due piani contrastanti lungo la cui linea di intersezione la narrazione di PVP procede (Koestler 1974: 8) sono

³⁰ "Portava gli occhiali, meno tre diottrie".

³¹ "Non si ricordava niente — ma se ti dicono di fare una cosa, vuol dire che va fatta — Altynnik si alzò in piedi".

costituiti dagli opposti punti di vista di Altynnik e di Ljudmila, l'uno alla ricerca di un'avventura amorosa, l'altra di un marito.³² A questo contrasto principale fanno eco, amplificandolo, i contrasti paralleli fra Altynnik e i personaggi minori che Propp (1966: 85-88) chiamerebbe gli "aiutanti" di Ljudmila e dello stesso Altynnik. Fra questi due piani la mente del lettore continuamente si bisocia; ma anche in questo caso per il LS il processo è complicato dalla presenza di un terzo piano supplementare, costituito dallo scenario del "matrimonio di campagna".

Il matrimonio di campagna è un fenomeno sociale caratteristico della vita rurale sovietica degli ultimi decenni: le durissime condizioni di vita nei *kolchoz* della Russia settentrionale e centrale inducono chiunque ne abbia la possibilità ad abbandonare il villaggio. Ma la migrazione verso le città è rigidamente limitata dal sistema dei passaporti interni (Zaslavsky 1981: 65-66) e l'abbandono del *kolchoz* è praticamente consentito solo agli adolescenti maschi che, dopo il servizio di leva, possono decidere di non tornare più al villaggio. Per ovviare allo squilibrio numerico fra i sessi che così si determina, le colcosiane che hanno già superato da un pezzo l'età del matrimonio senza trovare un *partner* adeguato e che rischiano di rimanere nubili a vita, cercano con ogni mezzo di legare a sé, sposandoli, i ragazzi del *kolchoz* prima che questi partano per il servizio militare, nella speranza — spesso vana — di vederli tornare dopo il congedo.

Le statistiche e la stampa sovietica ufficiale non hanno mai parlato volentieri del fenomeno³³ che — a quanto mi costa — è stato affrontato solo dalla narrativa (Kurčatkin 1977); ma la popolazione urbana, spesso chiamata a lavorare nelle campagne, e a maggior ragione la popolazione agricola, lo conoscono molto bene. Il tema comico tradizionale della donna matura che va a caccia dell'uomo giovane è quindi, per il LS, anche un fenomeno sociale conosciuto per esperienza diretta, che come tema letterario è doppiamente tabù, perché attiene alle due sfere proibite dei rapporti sessuali e delle relazioni di classe (in quanto sottolinea la disuguaglianza fra popolazione urbana e rurale).

³² Lettere, incontri ed eventi di ogni genere assumono, nell'ottica dei due protagonisti, significati diametralmente opposti, come nella tradizionale commedia degli equivoci: PVP è infatti nello stesso tempo romanzo picaresco e commedia degli equivoci.

³³ Personalmente ne devo la conoscenza alla testimonianza orale del sociologo V. Zaslavsky, che qui ringrazio.

Se poi vogliamo portarci a un livello di astrazione più generale, l'“abbindolamento” del giovane Altynnik da parte della matura Ljudmila può essere recepito dal LS come una metafora dell'asservimento del cittadino Ivan da parte del sistema sovietico, che la sa più lunga di lui. Il fatto che a fungere da mezzo di asservimento sia proprio l'alcol (Zaslavsky 1981: 37-38) è un elemento in più a favore di questa chiave interpretativa.

Abbiamo visto fin qui come gli umoremi, l'eroe e perfino la *fabula* di PVP possano essere recepiti su tre piani contemporaneamente. Vedremo ora come la compresenza degli stessi tre piani si manifesti anche al livello dell'espressione verbale.

3.4. IL DISCORSO SOVIETICO

Nel discorso di Ivan e di Ljudmila si intrecciano di continuo tre componenti: la lingua standard, il russo popolare (*prostoreč'e*) o dialettale e la formula sovietica. Con l'ultimo termine (che d'ora in poi, per comodità, alternerò con “sovietismo”)³⁴ s'intende una citazione corretta o volutamente deformata del discorso politico-ideologico sovietico (Seriot 1985: 43 ss.), o più genericamente di quel linguaggio ridondante di *clichés* ideologici, di lessico e strutture sintattiche propri dello stile burocratico e di stereotipi mutuati dal linguaggio dei *mass-media* che alcuni autori sovietici emigrati (A. e T. Fesenko 1955; Redlich 1971: 105) seguiti da altri della “terza ondata” (Zinik 1980: 80; Geller 1982: 273; Kaganskaja 1988: 118) designano col nome improprio di “lingua sovietica”.

L'effetto comico primario, che ogni lettore dotato di sensibilità linguistica è in grado di recepire, risulta dalla collisione fra due qualsiasi delle tre componenti o sottocodici, che sono stilisticamente incompatibili; ma quando nella collisione è implicata la formula sovietica, alla comicità derivante dall'incongruenza stilistica si aggiunge, per il LS, l'effetto secondario del quale ho parlato illustrando il meccanismo della trisociazione.

La collisione/caduta dallo stile “alto” all'espressione popolare o

³⁴ In quanto sinonimo di frammento del discorso politico-ideologico sovietico il termine “sovietismo” ha qui un'accezione più vasta di quella corrente che è “parola relativa alla realtà sovietica, che esprime concetti apparsi dopo la radicale trasformazione della vita sociale avvenuta nell'URSS dopo il 1917” (Vereščagin e Kostomarov 1973: 56).

dialettale è un procedimento comico tradizionale, ma Vojnovič massimizza la portata del salto parodiando ambedue le componenti stilistiche in gioco. Vediamo alcuni esempi, cominciando dalla componente "bassa".

Del russo popolare e del dialetto — che in PVP non ha niente in comune, né per natura né per funzione, col dialetto di cui è intessuta la prosa dei "derevenščiki" e che è un dialetto convenzionale, perché non riproduce una parlata particolare ma vuole solo essere riconosciuto come dialetto dal lettore urbano³⁵ — Vojnovič fa oggetto di deformazione parodistica vari elementi.

La prima deformazione riguarda l'uso (diverso rispetto alla lingua standard) che il dialetto fa dei prefissi verbali e delle preposizioni (Ossoveckij 1971: 308-310, 312). Nelle lettere di Ljudmila, i prefissi si separano dai verbi acquistando una sorta di esistenza autonoma³⁶ e straniando in pari misura se stessi e i verbi decurtati:

Ваня, при ежайте скорее, мама на пекла пирогов с грибами, они вас до жидаются (PVP: 143).³⁷

Naturalmente, il lettore percepisce questi umoremi *anche* come errori ortografici, e ne sorride perché l'ignorante che si atteggiava a persona istruita è, come abbiamo ricordato, un *topos* del repertorio comico tradizionale ("Oni svoë obrazovanie chočut pokazat'" — diceva già Čechov).³⁸

Un secondo elemento parodiato da Vojnovič è la tautologia, figura frequente soprattutto nel linguaggio del folklore. Efim Etkind ne

³⁵ In un interessante saggio sulle funzioni del lessico dialettale nell'opera letteraria, I. A. Ossoveckij (1971: 373) definisce *meždialektnaja leksika* il tipo di lessico dialettale usato da Vojnovič in PVP. Del dialettismo in generale, la definizione che egli dà è la seguente: "parola che abbia almeno un segno differenziale dialettale e sia inserita nell'opera letteraria proprio in quanto dialettale" (320). I segni differenziali possono interessare i livelli fonemico, lessemico, morfologico e sintattico.

³⁶ Koestler (1974: 9) cita come esempio di comicità un caso analogo: il moncone di parola ripetuto all'infinito dalla voce della soprano o del tenore quando il disco si inceppa. La parte e il tutto, spiega Koestler, invertono i propri ruoli, e l'attenzione di chi ascolta si concentra sul dettaglio sottratto al contesto dal quale il significato del dettaglio dipendeva.

³⁷ "Vanja, venite presto, la mamma ha fatto i rustici ai funghi, che vi aspettano". L'effetto del distacco dei prefissi è ovviamente irripetibile. Nel terzo umorema (*do židajutsja*), l'artificio mette a nudo il lessema *žid*, sinonimo ingiurioso di *evrej* (ebreo) e come tale doppiamente tabù e doppiamente comico.

³⁸ La citazione è tratta da Filin 1979: 239.

ha fatto notare l'uso da parte di Tvardovskij per caratterizzare come eroe popolare il suo soldato Tërkin: il raddoppiamento tipico della fiaba "*ni v skazke skazat', ni perom opisat'*" diventa nel discorso di Tërkin "*ne rasskazeš' ne opišeš'*", e il soldato, in battaglia, avanza "*živ-zdorov i nevredim*" (Etkind 1978: 220, 226). Nella prosa epistolare degli eroi di PVP l'eco della tautologia popolare, parodiata, ricorre spesso negli umoremi più diversi, a volte rafforzata da una falsa disgiunzione:

Здравствуй, дорогой и любимый супруг Ваня, с приветом к вам
ваша супруга Людмила, добрый день или вечер! (PVP: 143)³⁹

E Altynnik, quando accetta di corrispondere con Ljudmila, si accinge all'impresa

не с умыслом, чтобы над ней подшутить или же посмеяться, а
совсем с другой целью: или замужество или женитьба после
непродолжительного знакомства (PVP: 98).⁴⁰

Può capitare che la parodia coinvolga contemporaneamente l'elemento popolare e l'elemento "sovietico", quando il secondo si sovrappone al primo trasformandolo in *cliché* ideologico-patriottico. Di sé e del defunto marito Ljudmila racconta che

прожили они вместе до декабря, когда его взяли в армию и он
успел дойти до самого "Бёрлина", живой и невредимый, но на
обратном пути в поезде застудил голову и умер (PVP: 111-112).⁴¹

Nato dalla stessa matrice del "*živ-zdorov i nevredim*" di Tvardovskij, il "*živoj i nevredimyj*" di Ljudmila, scaduto a luogo comune della retorica sovietica sulla seconda guerra mondiale, viene ridicolizzato dall'antierico "*v poezde zastudil golovu i umer*" che lo segue e dal grottesco "*Bèrlina*" che lo precede. "*Bèrlin*" è lo stravolgimento di un altro tratto caratteristico del russo popolare e dialettale, cioè lo spostamento dell'accento tonico rispetto all'uso della lingua standard (in PVP si incontrano anche "*dokùment*", "*santìmetrov*", "*ljudjàmi*": ma

³⁹ "Salve, caro e amato consorte Vanja, salute a voi dalla vostra consorte Ljudmila, buongiorno o buonasera!"

⁴⁰ "Non con l'intenzione di scherzare o di ridere, ma con uno scopo ben diverso: o maritarsi o ammogliarsi dopo una breve frequentazione".

⁴¹ "Vissero insieme sino a dicembre, quando lui fu richiamato e riuscì ad arrivare fin proprio a Berlino sano e salvo, ma sulla via del ritorno, in treno, prese un colpo di freddo e morì".

“*Bèrlin*”, a causa della forte connotazione emotiva che il nome della capitale del Terzo Reich ha per il parlante russo, produce un effetto comico trisociato).

La nostra analisi si è così spostata sulla componente “alta” della miscela linguistica di PVP, la formula sovietica. Il sovietismo è presente già nel titolo di “*Putëm vzaimnoj perepiski*”, come avviene in altre opere di Vojnovič: “*Lico neprikosnovennoe*” (Persona intoccabile), “*Fiktivnyj brak*” (Matrimonio fittizio), “*Dva tovarišča*” (I due compagni), “*DVS*” (sigla di *Deputat Verchovnogo Soveta*). Come i dialettismi nei titoli dei racconti o dei romanzi dei “*derevenščiki*” (Ossoveckij 1971: 336), i sovietismi hanno qui il compito di segnalare il “*macrotopic*” (Eco 1979: 91 ss.) del testo, cioè, appunto, il sistema sovietico. In più, il pleonastico “*vzaimnyj*” di PVP mette in guardia il lettore circa la natura “non seria”, ludica, del testo (Riffaterre 1974).⁴²

La “*vzaimnaja perepiska*” (corrispondenza reciproca), che nel titolo era preceduta dal burocratico “*putëm*” (tramite), si ripropone all’attenzione del lettore nel testo della prima lettera di Ljudmila. All’ancora ignoto destinatario (“*pervomu papavšemu*”, al primo che capita: così è scritto sulla busta), la donna propone “*vzaimnuju perepisku s cel’ju dal’nejšego ličnogo znakomstva*” (una corrispondenza reciproca a scopo di ulteriore conoscenza personale): questo sintagma nominale, dove a un pleonaso si affianca una locuzione preposizionale seguita da una catena di tre genitivi, potrebbe a buon diritto figurare nel campionario di esempi di *kanceljarit* che Kornej Čukovskij ha compilato e commentato con *humour* nel suo noto saggio sull’argomento (Čukovskij 1968; Fabris 1983).

La maggiore concentrazione di sovietismi si incontra, non a caso, nelle lettere che formano il *corpus* della “reciproca corrispondenza” fra Altynnik e Ljudmila, o nei loro discorsi “seri”.⁴³ Più le situazioni sono formali, più il portatore della “*polukul’ turnaja reč*” (Koževnikova 1971: 240-247), cioè il parlante semicolto, che non è in grado di distinguere fra i registri (Altynnik e Ljudmila appartengono chiara-

⁴² Riffaterre (1974: 282) dimostra che nel titolo di un racconto umoristico francese da lui analizzato, “*L’appareil du telephone*”, il “*du*”, elemento anomalo in rapporto alla norma linguistica (come è anomalo, anche se diversamente, il pleonaso del titolo di PVP) mette in guardia il lettore circa la natura “non seria” del testo e dà origine “a due testi paralleli”.

⁴³ In misura maggiore o minore, la commistione stilistica di cui parliamo si osserva in PVP tanto nel discorso diretto, indiretto e indiretto libero dei personaggi, quanto nel discorso del narratore. Distinguere fra i diversi casi non aggiungerebbe nulla alla mia analisi, ma la complicherebbe soltanto.

mente a questa categoria di parlanti, come l'eroe-tipo del primo Zoščenko) si sforza di imitare un modello di lingua prestigioso, ingenuamente scambiato per la norma linguistica colta.

Scrive Ljudmila al comando militare:

В виду не устойчивого морального облика моего мужа Алтынника Ивана, прошу не отпускать его в увольнения, что бы из бежать случайного знакомства с женщинами легкого по ведения и сохранить развал семьи более не желательные по следствия. К сему (PVP: 149).⁴⁴

A parte l'uso dei prefissi del quale si è già parlato, i sovietismi di questa lettera derivano tutti dal gergo burocratico (vedi anche qui la serie di genitivi a cascata — addirittura sette — retta dalla locuzione preposizionale *v vidu*) e dal linguaggio dell'ideologia ufficiale diffuso dai *media* (gli stereotipi *neustojčivyy moral' nyj oblik, razval sem'i, neželatel' nye posledstvija*).

Anche Altynnik attinge a piene mani al repertorio sintattico e lessicale di questi due linguaggi. Quando comunica a Ljudmila la sua ripulsa formale del matrimonio impostogli con l'inganno, scrive:

Людмила, во-первых строках моего маленького послания разрешите сообщить вам, что наш законный брак считаю я недействительным, потому что вы с вашим братом Борисом (а еще коммунист!) обманули меня по пьяному делу, ввиду чего я считаю брак недействительным и прошу больше меня не беспокоить.

С приветом не ваш Иван.

P.S. А насчет пирогов, кушайте их сами (PVP: 143-144).⁴⁵

La formula burocratica (*vo-pervych, sčitat' nedejstvitel' nym, vvidu čego*) e il lessico solenne (*stroki, poslanie, zakonnyj brak*), anche esso tipico del linguaggio burocratico, collidono clamorosamente con il tono dimesso e familiare del saluto conclusivo (straniato a sua volta dalla presenza della negazione: "*ne vaš Ivan*") e del "*kušajte ich sami*" riferito ai rustici ripieni di funghi che, come un *leit-motiv*, attraver-

⁴⁴ "In considerazione della inaffidabilità morale di mio marito A. I., prego di non concedergli la libera uscita onde evitare incontri casuali con donne di facili costumi e conservare il dissesto familiare e più indesiderabili conseguenze. Con ossequio..."

⁴⁵ "Ljudmila, per cominciare la mia breve missiva consentitemi di comunicarvi che il nostro legittimo matrimonio io lo considero nullo, perché voi e il vostro fratello Boris (bel comunista!) mi avete ingannato in stato di ubriachezza, ragion per cui io considero il matrimonio nullo e chiedo di non essere disturbato. Saluti, non vostro Ivan. P.S. Quanto ai rustici, mangiateveli voi".

sano l'intero racconto, simbolo ambivalente della seduzione di Ivan e della miseria del villaggio russo, dove i prodotti del bosco costituiscono la principale risorsa alimentare.

Gli stereotipi verbali di Altynnik sono spesso l'espressione degli stereotipi di pensiero che la propaganda ideologica gli ha inculcato. Quando entra per la prima volta nell'*izba* di Ljudmila, il soldato la esplora con lo sguardo:

Без интереса скользнул взглядом по темной иконе в углу — религиозные предрассудки не уважал, сквозь полуоткрытую дверь заглянул в горницу, но там было темно (PVP: 109).⁴⁶

Anche l'immagine che Altynnik ha di se stesso, e che lo rassicura nei momenti di panico, è mutuata dal discorso ufficiale:

... в случае чего, его, Ивана Алтынника, как военнослужащего и необходимого в данный момент стране человека, будут разыскивать всюду и, если что, перероют всю эту вшивую станцию (PVP: 106).⁴⁷

Come direbbe Bachtin (1975: 121), Altynnik e Ljudmila sono "portatori di un particolare orizzonte ideologico-verbale": il "discorso altrui" è, nel loro linguaggio, formulato nella "lingua altrui", stilisticamente parodiata (Bachtin 1975: 122, 110 ss.). Vojnovič non è certamente il primo a tradurre il discorso sovietico ufficiale in una lingua "sovietica" parodiata (né ad usare l'uno e l'altra in funzione comica). L'esempio più celebre, che il Vojnovič di PVP ha profondamente assimilato, è quello dei racconti del primo Zoščenko. Anche a Zoščenko interessa

non la parola *precisa*, estratta dalle profondità incontaminate del linguaggio popolare, non la parola che rappresenta pittoricamente (*živo-pišuščee*), ma la parola corrotta, la parola-mostro, usata a sproposito e fuori luogo (Čudakova 1979: 57).

Gli spropositi di Sinebrjuhov portati come esempio da M. Čudakova

⁴⁶ "Sfiorò con occhio indifferente l'icona annerita che si intravedeva nell'angolo — per i pregiudizi religiosi non nutriva rispetto — e attraverso la porta socchiusa sbirciò nell'altra stanza, dove però era buio".

⁴⁷ "Se capiterà qualche cosa, lui, Ivan Altynnik, in quanto militare di leva e persona necessaria in quel momento al paese, lo cercheranno dappertutto e, se sarà il caso, rovisteranno da cima a fondo quel pidocchioso villaggio".

— *rabočie batraki i sobačij ukus nebol' šoj sučki*⁴⁸ — ricordano molto da vicino il “Boris vstupil v Partiju KPSS” (PVP: 143) di Ljudmila o il “vy javljaetes' Medikom po zdorov'ju naselenija” (PVP: 144)⁴⁹ di Altynnik. Anche nel primo Zoščenko la parola “corrotta” del discorso politico-ideologico sovietico collide fragorosamente con la parola, altrettanto “corrotta”, del russo popolare. Protesta l'eroe di “*Rabočij kostjum*”:

Вот, граждане, до чего дожили! Рабочий человек и в ресторан не пойди — не впускают (Zoščenko 1982: 144).⁵⁰

E si lamenta Altynnik:

Хоть бы, вот я говорю, сливочного масла дали кусочек солдату, так нет, не положено. А как же. Друзей всех кормим. Но солдат — тоже ведь человек, ты на нем хоть верхом ездий, а кусочек маслица дай (PVP: 111).⁵¹

A conclusione di questo breve *excursus* linguistico e ritornando all'assunto iniziale, possiamo confermare che la formula sovietica svolge in PVP la duplice funzione 1) di collidere stilisticamente con le altre componenti linguistiche del testo e 2) di segnalare continuamente al lettore (come già abbiamo visto avvenire nel titolo) che l'intero testo di PVP, al livello più generale, dialoga ironicamente con il sistema sovietico, rispondendo al suo discorso.⁵² In questa seconda

⁴⁸ “Braccianti lavoratori” e “morso canino di una piccola cagnetta”.

⁴⁹ “Boris ha preso la tessera del partito PCUS”; “Siete Sanitaria addetta alla salute della popolazione”.

⁵⁰ “Ecco, cittadini, a che punto siamo arrivati: neanche al ristorante puoi andare, compagno lavoratore: ti sbattono fuori”.

⁵¹ “Se almeno, dico io, gli dessero un pezzetto di burro, al soldato: macché, non è previsto. Ma come! *Se nutriamo tutti gli amici*. Il soldato è un uomo anche lui, tu montagli magari in groppa, ma dagli il suo pezzetto di burro”. Qui la formula sovietica — *druzej vsech kormim* — è parodiata mediante la compressione, in tre brevi elementi del registro familiare, dell'altisonante e prolissa formula ufficiale con cui viene definito l'Internazionalismo socialista: “Tipo nuovo di rapporti di amicizia, uguaglianza, mutuo rispetto, collaborazione fraterna in ogni campo ed aiuto reciproco dei popoli e delle nazioni che hanno imboccato la via del socialismo” (*Sovetskij Enciklopedičeskij Slovar'* 1980: 503).

⁵² Come scrive Koževnikova a proposito della citazione della “parola altrui” in Zoščenko, la parola dell'ambiente diviene anche e soprattutto la parola dell'autore sull'ambiente: la distanza ironica fra il punto di vista dell'autore e il punto di vista dell'ambiente viene creata con i medesimi mezzi verbali (Koževnikova 1971: 238).

funzione di segnale, o di marca, la formula sovietica stimola la mente del LS a spostarsi su questo ulteriore livello, trisociandosi. L'effetto, come ormai sappiamo, è l'intensificazione della risposta.

4. CONCLUSIONI

All'inizio di queste riflessioni mi ero posta due obiettivi: analizzare le componenti dello *humour* di PVP e capire come due lettori ipotetici, il LS e il LNS, le recepiscano.

L'applicazione al testo di Vojnovič della griglia teorica rappresentata dallo schema di Ceccarelli mi ha consentito, oltre che di individuare gli umoremi di PVP, anche di comprendere che la diversità, empiricamente osservata, delle risposte dei due lettori allo *humour* di Vojnovič può essere attribuita all'azione di due "filtri": il primo, costituito dall'esperienza passata del lettore, rende più agevole al LS la decifrazione di una parte dello *humour* del testo (perché la sua esperienza comprende i due fattori culturalmente specifici della "barzelletta" e del "discorso esopico"); il secondo, costituito a) dalla motivazione a ridere (che nel LS è più forte) e b) dal contatto sociale (di cui il LS fruisce idealmente quando legge il testo di Vojnovič), abbassa nel LS la soglia di percezione del comico. Come risultato dell'azione di questi due filtri, la risposta del LS allo stimolo a ridere, e quindi il suo divertimento, sono più intensi.

Ciò vale, tuttavia, solo per una parte dello *humour* di PVP. Dai dati emersi man mano che la riflessione sui contenuti di questo *humour* si è venuta sviluppando, appare chiaro che una quota consistente degli umoremi di PVP è riconducibile al repertorio comico tradizionale. Per questa parte della comicità del testo di Vojnovič è lecito presumere che i due filtri operino nello stesso modo per ambo i lettori, ferme restando, ovviamente, le differenze individuali.

Le due componenti dello *humour* di PVP che, semplificando, potremmo definire con Ziv (1984: 40-42) la componente della commedia (che bonariamente ride dei vizi e delle disgrazie "eterne" dell'uomo) e la componente della satira (che amaramente ride di una situazione negativa contingente, nel nostro caso quella sovietica), a volte si alternano e a volte coesistono nell'ambito dello stesso umorema, situazione o personaggio. In altre parole, essendo il testo "una macchina pigra, che esige dal lettore un feroce lavoro cooperativo" (Eco 1979: 24-25), la cooperazione interpretativa del LS e quella del LNS avvengono a isotopie diverse. I due livelli di significato non sono

alternativi, ma complementari: il LS intravede un "mondo possibile" o una "sceneggiatura" (Eco 1979: 79 ss.) in più rispetto al LNS.

Per chiarire meglio questo aspetto di complementarità ho chiamato in causa la teoria della bisociazione di Koestler, e ho cercato di vedere come e quando il processo di bisociazione ipotizzato e descritto da Koestler si trasformi, per il LS, in un processo di trisociazione. Ho dimostrato infine che questa trisociazione si verifica anche sul piano dell'espressione verbale. La commistione di gergo popolare urbano, dialetto e formula del discorso sovietico ufficiale, da un lato produce nel LS lo stesso effetto comico "trisociato" che avevamo visto prodursi sul piano dei contenuti, e dall'altro riproduce quella "pluridiscorsività buffonesca", parodica e polemicamente indirizzata contro la lingua ufficiale, in cui Bachtin (1975: 86) ha ravvisato un tratto caratteristico dell'arte comica popolare del passato. La lingua ufficiale cui la lingua di PVP polemicamente si contrappone è la lingua asettica della letteratura sovietica ortodossa, per la quale sono tabù sia i dialetti che il *prostoreč'e* (Etkind 1981: 13-15) e, a maggior ragione, l'uso parodistico della formula politico-ideologica ufficiale.

In conclusione, l'invenzione comica di Vojnovič, oltre ad essere notevolmente ricca in qualità e in quantità, si sviluppa su una pluralità di piani. Questa circostanza ne spiega il maggior successo in Occidente rispetto ad altri autori satirici sovietici contemporanei, ma ne determina anche in assoluto il valore, se si conviene con Maria Corti (1976: 67) che "la grandezza di un'opera è direttamente proporzionale alla forza della sua funzione segnica", cioè al suo grado di polisemia.

BIBLIOGRAFIA

Afanas'ev A.

1857 Narodnye russkie skazki v 3-ch tomach (1855-63). Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, 1957.

Auboin M.

1948 Technique et psychologie du comique. Marseille, OFEP, 1948.

Bachtin M.

1965 Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965. [Trad. ital.: L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Torino, Einaudi, 1979].

- 1975 Voprosy literatury i estetiki. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975. [Trad. ital.: Estetica e romanzo. Torino, Einaudi, 1979].
- Barthes R.
1953 Le degré zéro de l'écriture. Paris 1953. [Trad. ital.: Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici. Torino, Einaudi, 1982].
- Bergson H.
1900 Le rire. Paris, 1900. [Trad. ital.: Il riso. Milano, Rizzoli, 1961].
- Berlyne D.E.
1972 Lo humour e la sua famiglia. — In: Goldstein and McGhee 1972.
- Bulgakov M.
1969 Master i Margarita. Frankfurt/M., Posev, 1969.
- Ceccarelli F.
1988 Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale. Torino, Einaudi, 1988.
- Chapman A.J., Foot H. C. (a cura di)
1976 Humour and Laughter: Theory, Research and Applications. London, John Wiley and Sons, 1976.
- Corti M.
1976 Principi della comunicazione letteraria. Milano, Bompiani, 1976.
- Čudakova M.
1979 Poetika Michaila Zoščenko. Moskva, Nauka, 1979.
- Čukovskaja L.
1960 V laboratorii redaktora. Moskva, Iskusstvo, 1960.
- Čukovskij K.
1968 Živoj kak žizn'. — In: Ot dvuch do piati. Živoj kak žizn'. Moskva, Detskaja literatura, 1968.
- Eastman M.
1936 The Enjoyment of Laughter. New York, Simon and Schuster, 1936.
- Eco U.
1979 Lector in fabula. Milano, Bompiani, 1979.
- Etkind E.
1978 Materija sticha. Paris, Institut d'Études Slaves, 1978.
1981 Sovetskie tabu. — Sintaksis (1981), n. 9, 3-20.
- Fabris M.
1983 Il "kanceljarit": linguaggio ufficiale e lingua comune nell'Unione Sovietica contemporanea. Perugia, Annali della Facoltà di Scienze Politiche, 1983: 133-166.
- Fesenko A., Fesenko T.
1955 Russkij jazyk pri Sovetach. New York, Rausen Bros., 1955.
- Filin F. (a cura di)
1979 Russkij jazyk. Enciklopedija. Moskva, Sovetskaja Enciklopedija,

- 1979.
- Freud S.
1905 Der Witz und seine Beziehung zum Umbewussten. Leipzig und Wien, Deuticke, 1905. [Trad. ital.: Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, in: S. Freud, Opere. Vol. V, Torino, Boringhieri, 1972].
- Galič A.
1972 Pokolenie obrečënných. Frankfurt/M., Posev, 1972.
- Geller M.
1982 Andrej Platonov v poiskach ščast'ja. Paris, Ymca-Press, 1982.
- Goldstein J.H., McGhee P.E. (a cura di)
1972 The Psychology of Humour. Theoretical Perspectives and Empirical Issues [Trad. ital.: La psicologia dello humour. Milano, Angeli, 1976].
- Kaganskaja M.
1988 Markzizm: voprosy jazykoznaniya. — "22", 59 (1988), n. 19: 117-155.
- Kasack W.
1981 Formy inoskazaniya v sovremennoj russkoj literature. — In: Odná ili dvě russkich literatury? Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.
- Koestler A.
1974 Humour and Wit. — In: The New Encyclopedia Britannica, Vol. 9, 1974¹⁵: 5-11.
1975 The Act of Creation. London, Hutchinson, 1964 [Trad. ital.: L'atto della creazione. Roma, Ubaldini, 1975].
- Koževnikova V.
1971 Otráženie funkcional'nyh stilej v sovetskoj proze. — In: Levin 1971: 222-300.
- Kurčatkin A.
1977 Svad'ba. — Avrora (1977), n. 3.
- La Fave L.
1972 Humour judgements as a function of reference groups and identification classes. — In: Goldstein and McGhee 1972.
- La Fave L., Haddad J., Maesen W.
1976 Superiority, Enhanced Self-Esteem and Perceived Incongruity Humour Theorie. — In: Chapman and Foot 1976: 63-90.
- Levin V. (a cura di)
1971 Voprosy jazyka sovetskoj russkoj literatury. Moskva, Nauka, 1971.
- Lichačëv D., Pančenko A., Ponyrko N.
1984 Smech v drevnej Rusi. Leningrad, Nauka, 1984.
- Losev-Liřsic (Loseff) L.
1981 "Esopov jazyk" v russkoj literature (sovremennyy period). Tesi di

- dottorato, University of Michigan, U.M.I., 1981.
- 1984 On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. München, Sagner, 1984.
- Mindess H.
1972 The chosen people? Los Angeles, Nash Publications, 1972.
- Nerhardt G.
1976 Incongruity and Funniness: Towards a New Descriptive Model. — In: Chapman and Foot 1976: 55-62.
- Olbrechts-Tyteca L.
1974 Le comique du discours. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Ossoveckij I.
1971 Dialektnaja leksika v proizvedenijach sovetskoj chudožestvennoj literatury 50-60ch godov. — In: Levin 1971: 301-385.
- Pollio H.R., Edgerly J. W.
1976 Comedians and Comic Style. — In: Chapman and Foot 1976: 215-242.
- Propp V.
1966 Morfologija skazki. Leningrad, 1928. [Trad. ital.: Morfologia della fiaba. Torino, Einaudi, 1966].
1976 Problemy komizma i smeča. Moskva, Iskusstvo, 1976 [Trad. ital.: Comicità e riso. Torino, Einaudi, 1988].
- Redlich R.
1971 Staliniščina kak duchovnyj fenomen. Frankfurt/M., Posev, 1971.
- Riffaterre M.
1974 The poetic function of intertextual humour. — *Romanic Review*, LXV (1974), n. 4.
- Ripellino A.M.
1953 Del teatro popolare russo. — *Ricerche slavistiche*, II, (1953): 60-91.
- Segre C.
1984 Due tipi di comunicazione letteraria. Teatro e romanzo. Torino, Einaudi, 1984.
1985 Avviamento all'analisi del testo letterario. Torino, Einaudi, 1985.
1990 Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà. Torino, Einaudi, 1990.
- Seriot P.
1985 Analyse du discours politique soviétique. Paris, Institut d'Études Slaves, 1985.
- Sinjavskij-Terc A.
1978 Anekdote v anekdote. — *Sintaksis* (1978), n. 1: 77-95.
- Spencer H.
1891 The physiology of laughter (1860). — In: Spencer H., *Essays. Science*

- tific, Political and Speculative, II, New York, Appleton, 1891.
- Stendhal H.
1828 Racine and Shakespeare. Paris, Le Divan, 1828.
- Stephenson R. M.
1951 Conflict and control functions of humour. — *American Journal of Sociology* 56 (1951): 569-574.
- Strada V.
1986 Vojnovič: come ridere della Russia e di tutti i suoi profeti. — *Corriere della Sera*, 29/X/1986.
- Sturman D., Titkin S.
1985 Sovetskij Sojuz v zerkale političeskogo anekdota. London, OPI, 1985.
- Sully J.
1904 Essai sur le rire. Paris, Alcan, 1904.
- Tvardovskij A.
1954 Vasilij Těrkin. — In: Tvardovskij A., *Stichotvorenija i poemy v dvuch tomach*, II. Moskva, 1954.
- Twain M.
1935 Notebook. New York, Harper and Brothers, 1935.
- Venturi G.
1986 Kakim byl roman Trifonova do cenzury. — *Russkaja mysl'*, 2-5-1986: 10.
- Vereščagin E., Kostomarov V.
1973 Jazyk i kul'tura. Moskva, I.M.U., 1973.
- Victoroff D.
1953 Le rire et le risible. Paris, P.U.F., 1953.
- Violi P.
1976 Comico e ideologia. — *Il Verri* (1976) n. 3: 110-128.
- Vojnovič V.
1967 Dva tovarišča. — *Novyj mir* (1967), n. 1.
1975 a Lico neprikosnovennoe. Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Conkina. Paris, Ymca-Press, 1975. [Trad. ital.: *Vita e straordinarie avventure del soldato Ivan Conkin*. Milano, Mondadori, 1979].
1975 b O sovremennosti v istorii. — *Russia/ Rossija* (1975) n. 2: 228-235.
1979 Putëm vzaimnoj perepiski. Paris, Ymca-Press, 1979.
1983 Fiktivnyj brak. — *Vremja i my* (1983), n. 72: 228-244.
1984 D.V.S. — *Russkaja mysl'*, 11-10-1984 [Ristampa — In: *Antisovetskij Sovetskij Sojuz*. Ann Arbor, Ardis, 1985: 113-118].
1987 Moskva 2042. Ann Arbor, Ardis, 1987.
- Zaslavsky V.
1981 Il consenso organizzato. Bologna, Il Mulino, 1981.

Zillmann D.

1983 Disparagement Humour. — In: Goldstein and McGhee 1983: 85-107.

Zillmann D., Cantor J. R.

1972 Directionality of transitory dominance as a communication variable affecting humour appreciation. — *Journal of Personality and Social Psychology* (1972), n. 24: 191-198.

Zinik Z.

1980 Podstročnik. — *Sintaksis* (1980), n. 8: 73-109.

Zinov'ev A.

1982 Gomo sovetikus. Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Ziv A.

1984 *Personality and Sense of Humor*. New York, Springer, 1984.

Zoščenko M.

1982 Rabočij kostjum (1926) — In: Zoščenko M., *Izbrannoe v dvuch tomach*, I, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982: 144-146.

