

La presenza del Tristram Shandy sulle soglie del Dada*

Antonella Sbrilli

Chacun a son dada

Voce di dizionario

Der freieste Schriftsteller

Nietzsche

Che un rapporto esista fra il singolare romanzo di Laurence Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, pubblicato in nove volumi fra il 1759 e il 1767, e lo spirito del Dada non è di per sé una novità assoluta. L'opera del reverendo Sterne, il cui potere di seduzione non cessa di esercitarsi sul presente, con il rischio di una sua eccessiva attualizzazione,¹ è rammentata fra le fonti umorali del Dadaismo, insieme con Rabelais, autore a cui Sterne viene a sua volta sovente rapportato per la capacità di «irrisione parodistica».²

Progenitore dell'avanguardia; antiromanzo, meta-romanzo, iper-romanzo; classico postmoderno *ante litteram*: il così detto effetto-Sterne è indagato in lungo e in largo, secondo linee progressive e digressive, che conducono, solo per fare l'esempio di un artista dell'avanguardia italiana, ad Aldo Palazzeschi,³ per giungere più avanti, nell'ambito della letteratura combinatoria, a Calvino, a Perec, a Cortázar.

Il rapporto del *Tristram Shandy* con l'avanguardia non solo letteraria fu messo in luce nei primi anni Venti dal formalista russo Viktor Sklovskij, che nel saggio *Il romanzo parodi-*

stico. Tristram Shandy di Sterne,⁴ afferma: «è tutto regolato, come in un quadro di Picasso», rivelando vicendevolmente l'attualità decostruttiva di Sterne e l'ordine ricostruttivo del linguaggio cubista. Nel recente volume *Arte dal 1900*, l'introduzione mette in rilievo il ruolo, per l'arte contemporanea, della lettura che Sklovskij fece proprio del *Tristram Shandy* e della sua parodia dei codici.⁵ Già a metà del Novecento l'opera di Sterne viene accostata agli «oggetti surrealisti»⁶ e, sul versante della letteratura, all'*Ulysses* di Joyce, paragone approfondito da autorevoli critici.⁷ Per le celebri invenzioni tipografiche (trattini di varia lunghezza, linee sagomate, grafemi, asterischi, elenchi), per la *marble-page* e il riquadro nero, per gli inusitati spazi bianchi, le pagine di Sterne precedono, in molte rassegne della poesia visiva e concreta,⁸ quelle di Mallarmé (che fu anglista), di Apollinaire, di Tzara, di Schwitters, di Kassák, di Man Ray.

Simmetricamente, c'è chi ha visto nel *Tristram Shandy* una sorta di «macchina celibe»,⁹ unendo così a doppio filo i meccanismi autopoietici della *Mariée* (il *Grande Vetro*) di Duchamp con i marchingegni, gli orologi, le finestre «a ghigliottina», le mappe e i modellini del romanzo, oggetti di un *bricolage* che ritarda e devia l'azione diretta e lineare della storia di una vita, promessa nel titolo e continuamente elusa nella forma in cui, convenzionalmente,

* Per avermi aiutata nel recupero dei testi, per la lettura e i consigli desidero ringraziare Marisa Volpi, Lucio Felici, Paola Carbone, Gianfranco Crupi, Stefano Bartezzaghi, Claudia Matera, Laura Leuzzi, Stella Bottai, Eva Elisa Fabbris.

la si attende. L'immagine del *Tristram Shandy* come magazzino di *bric-à-brac* risale del resto al giudizio acuto e non benevolo di Hyppolite Taine,¹⁰ ed è un'immagine che non stona con l'armamentario degli oggetti del Dada, *ready-made* materiali o del linguaggio.

Nella recente ripubblicazione del suo *Profilo del Dada*, Valerio Magrelli, ripercorrendo la storia del termine Dada nei lessici e in altre occorrenze della letteratura europea, fa un pertinente riferimento anche al *Tristram Shandy*.¹¹ A stringere il legame, pur se sul fronte della fantasia, c'è anche un piccolo libro dello scrittore catalano (Barcellona fu una delle città di Picabia!) Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, del 1985. Mescolando con perizia l'inventato con il verosimile, l'autore immagina l'esistenza, negli anni Venti, di una società segreta chiamata *shandy*,¹² fra i cui componenti si contano numerosi dadaisti e surrealisti. Con palese ironia, il termine, scritto minuscolo, viene riferito all'omonima bevanda fatta con limonata e birra di zenzero; l'autore ritrova nelle iniziali maiuscole l'acronimo *Si Hablas Alto Nunca Digas Yo* («se parli a voce alta non dire mai io») e in seconda battuta fa riferimento al libro di Laurence Sterne e al significato dialettale del termine (allegro, scervellato).¹³ Ma tant'è. La suggestione esercitata dall'accostamento insinua l'idea di una affinità fra le due esperienze, il *Tristram Shandy* (da qui in poi *TS*) e il Dada, negli indici analitici delle cui poderose bibliografie non compare ancora un reciproco, consolidato, riferimento.

Quest'articolo vuole proporre una serie di collegamenti, cercando di verificarne fin dove possibile la praticabilità, dal nome stesso del Dada al tema del celibato, dalla ricorrenza della manina (*manicula*) nelle pagine verbosive all'importanza del nome Tristan.

Hobby-Horse e Dada

Il termine *hobby-horse* fa la sua comparsa in fondo al VII capitolo del primo libro del *TS*,

si ritrova nel capitolo successivo dove l'autore insiste sul tema dell'irriducibilità dei gusti personali e costella gran parte del testo, di cui è considerato un «*terme-clef*».¹⁴

Inteso come cavalluccio per bambini («bastone con testa di cavallo» o «cavallino a dondolo») e quindi gioco preferito, e per traslato fissazione, punto debole, idea ricorrente, e anche, nel linguaggio del Settecento, prostituta,¹⁵ l'*hobby-horse* del romanzo è una chiave di lettura dell'umanità e della storia. Per inciso, nel 1963, per un saggio sulle radici della forma artistica, *Meditations on a Hobby-Horse*, Gombrich partirà proprio dall'immagine del cavalluccio di legno, manico di scopa che funge da cavallo, rappresentazione del cavallo.¹⁶ La traduttrice italiana del testo di Gombrich sente il dovere di soffermarsi sia sul termine che «in inglese significa non solo il balocco tradizionale, ma anche il "cavallo" *hobby* sul quale cavalchiamo dietro a un'idea prediletta», sia sulla forma del titolo che riecheggia lo scritto *Meditazione su un manico di scopa* di Jonathan Swift, autore, a sua volta, considerato una fonte di Sterne. Nella prima apparizione del termine nel romanzo, Sterne esemplifica il concetto:

[...] *have not the wisest men in all ages, not excepting Solomon himself, - have they not had their Hobby-Horses; - their running horses, - their coins and their cockle-shells, their drums and their trumpets, their fiddles, their pallets, - their maggots and their butterflies?*¹⁷

[Non hanno avuto gli uomini più saggi di tutti i tempi - cito dalla traduzione italiana di Antonio Meo -¹⁸ [...] i loro cavallini a dondolo, i loro dadà?]

Collezioni di monete, di conchiglie, di insetti, strumenti musicali e attrezzature per dipingere sono elencati in questo paragrafo a spiegare le diverse tipologie degli *hobby-horses*, e del sottinsieme dei *running horses*, termine che non indica solo i cavalli da corsa, ma anche le malattie veneree, e che coniuga, in una sorta di equazione verbale, l'immagine del cavallo con il concetto di *running* (o *ruling*) *passion*.¹⁹

Stante la ricchezza, l'ambiguità, la mobilità

dei significati, l'*hobby-horse* è un dispositivo per ingannare il tempo, per creare una zona franca nel suo scorrere dove piegare all'inutilità le leggi, i regolamenti, i rituali, gli apparati, le proprie stesse pulsioni. Come spiega bene Patrizia Nerozzi Bellman, coniugando lo spirito di Locke e di Hume, che aleggiano nel libro, con lo sguardo della psicoanalisi:

La mente dell'uomo è permeabile al flusso in continuo mutamento dell'esperienza; ma nel folle regno dell'*hobby-horse*, dove il tempo della percezione si ferma, i personaggi del romanzo scoprono il completo godimento dell'identità personale, imponendo sull'esistenza un modello comprensibile e controllabile che però opera solo entro questo dominio maniacale.²⁰

La reiterazione, l'autoreferenzialità, la controllabilità del non-senso, che si rivelano come meccanismi psico-fisiologici dell'*hobby-horse*, si attagliano alle attività più idiosincratice, fra cui spicca la ricostruzione in miniatura dell'assedio di Namur nel giardino di casa e la rievocazione delle azioni militari ivi vissute dallo zio di Tristram, Toby Shandy, narrate nel capitolo XXIV del primo libro, dove la parola *hobby-horse* ricorre ben sette volte.

I lettori della versione italiana del *TS*, edita da Einaudi nel 1958, con la celebre prefazione dello scrittore e artista Carlo Levi, hanno avuto modo di notare la ricorrenza della parola *dadà* in sostituzione dell'originale *hobby-horse*, a cui sono affiancati l'aggettivo «dadaistico» e l'avverbio «dadaicamente». Il traduttore Antonio Meo, in nota, spiega di aver adottato tale termine, come i precedenti traduttori, sulla scorta delle prime versioni francesi del testo.²¹

Noto, apprezzato e discusso nella Francia illuminista e anglofila di Voltaire e di Diderot (il cui *Jacques le fataliste* pare gli debba più di uno spunto), il *TS* fu tradotto in francese a partire dal 1776 da Frénais (libri 1-4) in una versione alterata e infedele e, per i libri seguenti, dai due traduttori De la Beaume e De Bonnay.²²

Come è stato notato, Frénais interviene con inserti personali, aggiunge brevi titoli ai capitoli, taglia a piacere ignorando i passaggi che gli appaiono difficili o astrusi. Di fronte alla difficoltà di rendere il concetto di *hobby-horse*, «accumula termini»: ²³ *tic, poupée favourite, marotte, caprice* sono usati nel discorso non figurato, mentre per rendere la metafora del cavallino da inforcare, Frénais fa uso di *cheval de course, califourchon* (cavalcioni), *dada*.

La parola *dada*, proveniente dal linguaggio dei bambini a indicare per l'appunto il cavallo e il giocattolo che lo evoca, è attestata nel significato di mania o fissazione, nei dizionari francesi del Settecento, proprio con riferimento all'uso che ne fa Frénais nella prima traduzione del *TS*.

*It seems that both "califourchon" and "dada" in the sense of "hobby-horse" originated from Frénais, the latter more durably so, as it is still in use today.*²⁴

Da lì in avanti, i *thesauri* francesi si arricchiscono di citazioni autorevoli in cui *califourchon* e *dada* sono usati in senso "sterniano", valga per tutte quella di un autore bibliofilo come Charles Nodier (1780-1844), ammiratore e "imitatore" di Sterne, considerato un ascendente importante per le sovversioni di Jarry, per le associazioni surrealiste, per lo spirito paradossale del Dada, e visto addirittura come «precursor of (post)modernity».²⁵ Una nuova versione del testo, a opera di Léon de Wailly (che mantiene il termine *dada* e molti artifici tipografici dell'originale) sarebbe apparsa negli anni Quaranta dell'Ottocento e intanto, in un *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* del 1835, alla voce *dada* si legge esplicitamente che

è merito di un Inglese [aver usato il termine] in modo nuovo e pittoresco [...]

- che - Il *dada* dello zio Tobia ha fatto fortuna fra noi e se ne sono viste da tempo numerose applicazioni [...]

- che - ciascuno ha il suo *dada*, poiché ha sempre un'idea fissa,

aggiungendo come esempi dei passi dello scrittore e drammaturgo August von Kotzebue (1761-1819) e soprattutto del *Don Chisciotte*, il cui *dada* non è tanto il cavallo Ronzinante, quanto la ricorrente divagazione sulla cavalleria.²⁶ Anche Taine, nella sua già citata *Storia della letteratura inglese*, nel paragrafo su Sterne, insiste: «*Il ne voit en l'homme que la manie, et ce qu'il appelle le dada*».²⁷

Precocemente, dunque, i dizionari francesi acquisiscono l'accezione che il termine *dada* ha nella versione francese del *TS* e sanciscono il suo passaggio dal linguaggio infantile onomatopoeico a un uso adulto e letterario che permane nel tempo. Anche in Italia il termine ha un destino analogo, e nel 1944 Alberto Savinio in *Ascolto il tuo cuore, città* parla dei «vari Dadà che forma la “cosa” intellettuale».²⁸

Dalla traduzione del *TS*, attraverso l'Ottocento, il termine arriva al principio del nuovo secolo e il suo destino subisce una svolta imprevedibile per via dell'impatto con il Dadaismo.

La *vexata quaestio* dell'origine del nome del Dada, carica di aneddotica, ruota principalmente intorno all'immagine (per alcuni metaforica) di un dizionario francese-tedesco sfogliato da Hugo Ball e Richard Hülsenbeck nel 1916 («Dada viene da un dizionario. È terribilmente semplice. In francese significa “cavallo a dondolo”») e intorno all'elenco di definizioni e paraetimologie riportate nel *Manifesto Dada* del 1918, redatto da Tristan Tzara.³⁰

In esso, dopo l'avvertenza «Dada non significa nulla» e la derisione di chi ne cerchi l'origine etimologica, storica o psicologica, parte la raffica di definizioni, fra le quali, di nuovo, è riportato anche il cavallo a dondolo (*cheval en bois*).

Il cavallino di legno dell'infanzia evocato da Dada, che Calvesi mise in relazione con quello citato da Gauguin,³¹ è un legame con Sterne, non esplicito certamente, eppure effettivo, se davvero un dizionario venne consultato.

Del resto, e questo è un punto importante, la definizione di Dada del Dizionario Larousse, in cui si ricorda che Sterne «ci insegna a rispettare saggiamente il dada di ciascuno», è

riportata in appendice alla *Storia del Dadaismo*, compilata, dopo l'avventura dell'avanguardia, da uno dei suoi protagonisti, l'artista Georges Ribémont-Dessaignes.³²

È questo il punto per accennare, almeno, che Sterne era stato profondamente apprezzato in area tedesca, da Goethe e da Heine e che il *TS* era stato tradotto sin dal 1763, in una prima traduzione letterale di Johann Friedrich Zückert, a cui seguì pochi anni dopo quella di Johann Joachim Christoph Bode, più vicina allo spirito dell'originale. Il termine *hobby-horse* è reso con *Steckenpferd* (cavallino di legno) che a sua volta, nei vocabolari francese-tedesco, traduce anche *dada*, sia nel senso di cavallino, sia in quello di idea favorita, fissazione.³³ «*Dada bedeutet im Französischen Holzpferdchen*», ricorda Hülsenbeck in *En avant Dada*.³⁴

Non si tratta però solo del termine bisillabo (FIG. 3), che può essere rimasto impresso ai giovani protagonisti del Dada, fossero tedeschi (Ball, Hülsenbeck), alsaziani (Arp), rumeni (Tzara), nell'eventuale consultazione delle fraseologie di lessici bilingui. Se si confronta il testo del *Manifesto* con le pagine di un'edizione (originale o francese e coeva) del *TS*, colpisce la struttura della pagina stessa: la presenza, ad esempio, della manina tipografica, la *manicula* o indice, o pugno, che segnala con il dito un punto del testo. Nel *TS* si trova sei volte, in un caso (volume III, cap. XX) in corrispondenza (FIG. 6) del monito: «*mark only, - I write not for them*» [«notate solo: io non scrivo per loro»], con riferimento ai “parrucconi”.

Nel *Manifesto* la *manicula* (FIG. 1) indica l'asserzione apodittica «*Dada ne signifie rien*».

Nella *Chronique zurichoise 1915-1919* di Tzara, riportata in *Dada Almanach*, la manina si trova in quasi tutte le pagine e non si può non rimarcare, al 31 dicembre 1918, la sua presenza in corrispondenza della frase «*première libre mise en pratique de la spontanéité dadaïste colorisée et chacun son propre cheval de bataille*» (FIG. 2).³⁵

Tornando al *Manifesto* del 1918, trattini di diversa lunghezza, punti di sospensione, ret-

tangolini neri e altri espedienti tipografici scandiscono le frasi del testo, in cui la parola *dada* risalta ora sottolineata, ora maiuscola o in grassetto. Così come nella maggioranza delle edizioni del *TS* il termine *hobby-horse* (e il *dada* della traduzione) differisce sempre dal resto per carattere, stile e corpo. Se si riesce a superare la distanza che divide lo stile ironicamente interlocutorio di Sterne dalla perentorietà ideologica del testo dadaista, si possono notare anche altre corrispondenze. Subito dopo la prima apparizione del termine *dada*, nel già citato capitolo VII del primo libro, il capitolo seguente si apre con una digressione sul gusto, sulla sua peculiarità soggettiva: *De gustibus non est disputandum*. Il *Manifesto* sostiene, poco sotto le definizioni di Dada, che

Un'opera d'arte non è mai bella per decreto legge, obiettivamente, all'unanimità. La critica quindi è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità. [*La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun*];

si legge in Tzara e in Sterne tradotto in francese: «*Chacun a son goût*».

Se torniamo indietro, all'inizio del *Manifesto*, si afferma: «Per lanciare un manifesto bisogna volere: A. B. C.»; «Imporre il proprio A.B.C.». Ancora nel capitolo VIII del *TS*, c'è un sorprendente elenco alfabetico: «*tels que milords A.B.C.D.E.F.G. [...]*», un'inserzione anomala nella forma fino ad allora consueta del romanzo.³⁶

Poche pagine ancora e ci si imbatte nell'invito al lettore a posare il libro per mezza giornata, per riflettere; ancora poche altre e compare la pagina nera, la lapide virtuale del pastore Yorick, con l'epitaffio che i passanti leggono «dieci volte al giorno» e che il lettore legge nel qui ed ora della sua lettura attuale. Non si può non citare a questo punto il capitolo XXXVIII del sesto volume (FIG. 4) in cui, al posto della descrizione verbale delle fattezze della vedova Wadman, il lettore

trova un invito a chiedere «penna e calamaio», a sedersi e dipingerla secondo la propria idea della bellezza nella zona della pagina che è lasciata bianca a tale scopo. Con spirito più irriverente e blasfemo, un'altra carta bianca è lasciata al lettore del *TS* nel settimo volume, capitolo XXXVII: «Lascio questo spazio vuoto perché il lettore vi getti dentro il moccolo che più gli è familiare».

Nell'invito fattivo a munirsi degli strumenti per esprimersi risuonano, mutando i contesti, le istruzioni per fare una poesia dadaista («*Prenez un journal, prenez des ciseaux*»), impartite nel 1920 da Tzara. Un breve inciso: se non ha conosciuto direttamente il *TS* (in rumeno fu tradotto più avanti)³⁷ Tristan Tzara, con la sua capacità di coniugare l'eversione delle regole linguistiche e la loro manipolazione plastica, di essere insieme «*provocateur et aussi érudit*», si colloca su un versante della tradizione sterniana che fa capo al già citato Rabelais, autore che, con Villon, Tzara indagò con mania filologica.³⁸

Quelli ricordati fin qui sono alcuni degli stratagemmi tipografico-narrativi che trasformano il racconto in immagine e la lettura in azione, elementi questi che sono nelle corde di un'avanguardia, come fece notare Schwarz, «fatta di poeti e letterati», che avrebbero portato tante e spesso durature innovazioni proprio nel campo dell'impaginazione, attraverso un lavoro di smontaggio e riconfigurazione delle convenzioni e del gusto.³⁹

Ancora sulla manina

Il simbolo della mano con il dito indice puntato rientra nelle storie della scrittura e della lettura, in quelle della tipografia e della grafica commerciale, nei linguaggi pubblicitari e di propaganda politica.⁴⁰ Nel *TS* il suo inserimento corrisponde a proposizioni sentenziose o imperative, a commenti conclusivi, ma anche a interpolazioni e considerazioni bizzarre. È un elemento che ancora sorprende: interrompe la compattezza lineare della pagi-

na, ricorda al lettore il nesso fra la lettura e il tatto e lo interpella in modo didattico e attivo. La ricorrenza della manina nella pubblicitaria dadaista (FIG. 7), in area francese e tedesca, è assai frequente: se ne trovano numerosissimi esempi, di diversa foggia e misura, sui manifesti e sulle riviste. Un espediente di richiamo dell'attenzione, un segno di retorica figurativa impaginato in vari modi, obliquo, verticale, decentrato, a volte isolato dalla frase e usato per sé.

Il simbolo si ritrova anche in alcuni disegni e nello strano dipinto di Duchamp, *Tu m'* (FIG. 5),⁴¹ considerato il suo ultimo quadro, una sorta di congedo dalla pittura retinica e di riflessione sulle sue convenzioni prospettiche e illusionistiche. Realizzato nel 1918 per la casa di Katherine Sophie Dreier, il quadro, che Duchamp riteneva troppo decorativo, si sviluppa in orizzontale. L'ombra di alcuni *ready-made*, una fila di rombi colorati, uno strappo sulla tela dipinto a *trompe-l'oeil*, un vero scovolino per bottiglia che sporge in avanti, sono alcuni dei suoi elementi sorprendenti. All'incirca alla metà della tela, in basso, si trova la mano con l'indice puntato, che Duchamp non dipinse personalmente, ma fece eseguire dal pittore di insegne A. Klang. Una manina simile compare in uno degli ultimi *ready-made* del 1963, *Signed Sign (Hotel Green Entrance)*⁴² e manine si ripetono in disegni e appunti dell'artista.

Da segno di confine fra la scrittura e la lettura, attraverso l'uso commerciale nelle insegne e nei manifesti, la *manicula* (FIG. 8) arriva all'arte concettuale degli anni Sessanta, alle riviste dei gruppi antagonisti e situazionisti,⁴³ sancendo un interessante connubio di bibliofilia e comunicazione, fra i cui testimoni ci sono sicuramente Sterne e il Dada.

Citazioni incastonate nella cultura francese

Sterne, sia con il *TS* sia, per altri motivi, con *A Sentimental Journey through France and Italy*,⁴⁴ aveva operato sulla cultura europea,

nel corso del secolo e mezzo che lo separa dai giovani dadaisti, una potente, ambigua e carsica influenza, indagata a oggi in molti dei suoi rivoli, dal mescolamento fra scrittura romanzesca e diaristica al gioco di parole, dall'affermazione del punto di vista sentimentale all'attenzione al dettaglio triviale. Sovversivo e tortuoso, anticonvenzionale ed erudito, il suo influsso è sentito anche nella produzione, in Francia, di testi legati alla «*tradition of anti-novels, parodic narratives and libertine tales*»,⁴⁵ che è rilevante mettere in luce per accreditare una conoscenza della sua opera da parte degli esponenti del Dada, tedeschi, francesi, rumeni, americani, di cui è nota l'attenzione per «gli alchimisti francesi del linguaggio».⁴⁶

Si tratta di riferimenti di varia entità, riprese di temi e digressioni, plagi dichiarati, più spesso epigrafi visive, citazioni in esergo, dediche, inserti crittati e tanto più significativi nella costruzione di un'antologia dello *shandysmo* che giunga fino agli anni Dieci e Venti del Novecento. Vi compaiono a diverso titolo Xavier de Maistre, ricordato da Magrelli per l'uso del termine *dada*,⁴⁷ Charles Nodier, i fratelli Goncourt, Balzac, Nerval, Gautier. I nessi di ciascuno di questi autori (e di altri, fra i quali anche Hugo e Stendhal) con l'opera di Sterne sono indagati da singoli dettagliati studi. In questa antologia di frammenti eterogenei e, in sintonia con la loro fonte, affidati spesso al "paratesto",⁴⁸ è sintomatico il caso del già nominato Charles Nodier.⁴⁹ La figura di Nodier è particolarmente interessante, nella storia dell'arte, per via del suo legame, intorno al 1800, con il gruppo dei Barbus, di cui individuò la poetica di secessione non solo dalla società, ma anche dall'attività pittorica. Egli stesso animatore di cenacoli e società segrete (la *Philadelphie*), Nodier colse l'aspetto ermetico del gruppo, che Levitine, nel suo libro *All'alba della Bohème*, connette con Saint-Martin e più avanti con Flaubert e con Apollinaire.⁵⁰

Il legame di Nodier con il *TS* è costituito dal suo testo *Histoire du roi de Bohème et de ses sept chateaux* (FIG. 10),⁵¹ che riprende la sto-

ria omonima (*The Story of the king of Bohemia and his seven castles*) il cui inizio è interpolato a più riprese (e mai sviluppato) nell'ottavo volume, capitolo XIX del *TS*. Pubblicato con illustrazioni di Tony Johannot, il libro di Nodier è una miniera di allusioni, di esercizi di stile, di trovate concettuali. I richiami a Sterne sono rintracciabili nell'epigrafe, nella dichiarazione di plagio («*moi, plagiaire des plagiaires de Sterne / Qui fut plagiaire de Swift [...]*»), nell'inserzione di liste, lacune e spazi bianchi. Fra le anomalie tipografiche, è di particolare interesse una sorta di calligramma, in cui le parole «*D'ailleurs, repris-je en/descendant/les/sept/rampes/de l'escalier*» (FIG. 15) sono impaginate su una scala discendente da sinistra a destra.⁵² Secondo lo studio di Anne Brandy, l'idea può essere venuta a Nodier dalla traduzione del *TS* di Frénais, infedele al punto da aggiungere al lamento del padre di Tristram per l'apposizione del nome (volume quarto, cap. XIX, e vedremo più avanti l'importanza del tema) due cascate di «*hélas!*». L'immagine delle parole «*descendant*» «*l'escalier*» si collega anche al passo del *TS* (volume quarto, capitolo XII), in cui il padre conversa sulle scale rifacendo più volte lo stesso scalino, con reiterazione teatrale e scomposizione del tempo dell'azione, che fa correre il pensiero all'iconografia del manichino che scende le scale (FIG. 13).

Honoré de Balzac, oltre che nella *Fisiologia del matrimonio*, si riferì allo scrittore «principalmente con epigrafi: indirettamente con le linee di puntini di sospensione per *Le Chef-d'oeuvre inconnu*»⁵³ e direttamente ne *La peau de chagrin*.⁵⁴

Il capolavoro sconosciuto non in tutte le edizioni è corredato dall'esergo, come del resto non tutte le edizioni del *TS* hanno rispettato i righi di asterischi e trattini non canonici voluti dall'autore. Per *La pelle di zigrino* (FIG. 9) si tratta invece di un'immagine presa liberamente dal *TS*: «*the flourish*», ossia lo svolazzo che il caporale Trim, nel capitolo IV del nono volume (FIG. 11), disegna in aria

col suo bastone per descrivere la libertà offerta dal celibato. Nel libro di Balzac, la citazione del capitolo del *TS* è inesatta, come è stato notato, anche per via delle imprecise traduzioni francesi e lo svolazzo, a differenza che nel *TS*, è impaginato in orizzontale. Pur nelle varianti editoriali in cui il grafema incorre, resta in ogni caso il desiderio di offrire l'equivalente visivo di un'andatura narrativa e semantica, la figura volatile di un pensiero verbale.

Non si può non rimarcare che il tema del celibato,⁵⁵ che attraverso Laforgue giunge a Duchamp e si riversa, subendo inusitate trasformazioni, nel *Grande Vetro*, è un punto cardinale del *TS*. Il corteggiamento fra lo zio Toby, scapolo militare, e la vedova Wadman, si svolge, sotto lo sguardo di testimoni di famiglia, in un campo di battaglia in miniatura, un modellino che rappresenta fortificazioni e trincee, con scambi ed equivoci erotico-maliziosi fra il corpo e la mappa.

Tornando alla presenza del *TS* nella cultura francese, da ricordare sono i fratelli Goncourt che nel *Journal* si riferiscono a Sterne come modello di pose e di passeggiate alla deriva nelle strade della città. L'annotazione del 16 novembre 1858 colloca il *Tristram Shandy* in una catena di libri canonici, classici e moderni, fra cui Eschilo, Orazio, Petronio, Rabelais, Heine (che venerava Sterne come fratello di Shakespeare e Carlyle).⁵⁶ Con metafore sinestetiche, questi libri sono definiti «tastiere del pensiero» e «tavolozze».⁵⁷

Pochi anni dopo, sarebbe venuta la critica di Taine al talento strano di Sterne, un autore sempre in cerca di «*singularité*» e di «*scandale*», che si diverte a «*désappointer*» e «*dérouter*» il lettore, costretto ad ansimare dietro alle frasi come scappate da una penna che egli non governa, ma dalla quale si fa condurre,⁵⁸ si potrebbe aggiungere con una sorta di *automatismo*, di marca cognitivista più che psicoanalitica.

Veicolata da testi eccentrici, impressa sulle soglie di opere importanti, equivocata e trasformata nel passaggio ad altre lingue e gusti,

la presenza del *TS*, con i suoi espedienti tipografici, le incursioni visive, gli smottamenti delle parole e dei paragrafi, costituisce un terreno dissimulato su cui si appoggia lo sperimentalismo, audace e cartaceo, inventore e distruttore, della svolta del secolo.

La trasparenza apparente dei meccanismi dell'opera, lo scarto dalla linea diritta della rappresentazione, l'ironia che distanzia, l'accumulo di astrusità e di inserti "trovati" in linguaggi giuridici, parascientifici, ecclesiastici, in lingue arcaiche e utopiche, la creazione di personaggi buffoneschi. Il *TS* risuona, per alcuni di questi motivi, nell'opera di Alfred Jarry.

Nei frammenti de *La dragona (La battaglia di Morsang)*, delirante descrizione di una battaglia "circolare", sembra riecheggiare il *dada* militare dello zio Toby, nel personaggio di Erbrand Sacqueville, connotato dal suo bastone e dall' «abitudine di parlare a ogni occasione delle sue campagne, benché non fosse mai manifestamente stato, come lo prova questo racconto, militare».⁵⁹ *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* si colloca nella scia dei calchi del titolo sterniano:⁶⁰ in esso ricorrono sia quelle "opinioni" richiamate nell'epigrafe del *TS*, con la citazione di Epitteto (che Leopardi avrebbe tradotto «Gli uomini sono agitati e turbati, non dalle cose, ma dalle opinioni che eglino hanno delle cose»),⁶¹ sia l'apposizione, dopo la virgola, della condizione del protagonista del libro. In discordante simmetria con l'eroe del *TS*, la cui nascita è promessa e posticipata per molte pagine, il dottor Faustroll di Jarry nasce immediatamente, all'età, durata e paradossale, di sessantré anni. Le formule di patafisica e catachimica e il calcolo della superficie di Dio richiamano le considerazioni, nel *TS*, sulla misura delle anime e sulle migliaia di spazio che esse occupano (settimo libro, cap. XIV). L'ironia della parodia, l'ombra di Cervantes e Rabelais, la tessitura accorta e spregiudicata di inserti eterogenei nel testo, sono fra gli elementi comparabili, pur nella diversità dei contesti.

Dada e Hobby

Nell'alveo di quella che fu una venatura tragica e sublime, il solco di un tormento destinato a deflagrare in luce, scorre adesso un umor limpido tra poetico e appena scherzoso, quasi un patetico sapore d'hobby, un vagheggiamento signorilmente incredulo ma ammirato ed emulo del mito, un gusto quasi enigmistico dell'enigma, che sceglie a proprio specchio il dirottamento e la maschera, l'apparente trasparenza e l'effettiva invisibilità del Vetro.⁶²

In questo passo su Marcel Duchamp, il più settecentesco dei Dadaisti, gentiluomo coinvolto nel meccanismo dell'arte mentre si dedica al suo *dada*, gli scacchi, e attende a un'opera "dadaica" per eccellenza, il *Grande Vetro* (che sarebbe diventata il *dada* di innumerevoli critici), Maurizio Calvesi pronuncia la parola *hobby*. Con essa viene colto il punto di svolta in cui l'*hobby-horse*, passato per il Dada, concorre a definire una condizione dell'arte come hobby privato e di massa, necessario e indefinitamente opinabile.

«L'arte è una cosa privata, l'artista la fa per se stesso», scrive Tzara nel *Manifesto* del 1918, sul bordo di un'avanguardia, che ha come esito il «disgusto dadaista», mentre Sterne aveva suggerito che è il *dada* a essere una cosa privata, da rispettare sapendo che ciascuno vi traccheggia esorcizzando il tempo e le proprie fissazioni.

Al principio del Novecento, mentre Freud, nella *Psicopatologia della vita quotidiana*,⁶³ studia le azioni sintomatiche e vi inserisce un accenno al volume sesto, capitolo V del *Tristram Shandy*, avviene una miscela nuova fra l'ossessione privata e il palcoscenico pubblico, l'attività creativa per quanto assurda e fuori dalle tecniche e l'opinione della critica. I canoni e i codici si frantumano e si moltiplicano nella prospettiva di ciascuno, spettatore, autore o critico, in una società in cui sempre più persone, a contatto con l'arte, sono, con le parole di Sterne, «*be-pictur'd*» e «*be-fiddled*», "pitturificate" e "violinificate". L'arte diventa l'attività secondaria di molti e

viene coniato il neologismo “*Violon d’Ingres*” per definire, con riferimento al fatto che Ingres (come Sterne) si era distinto nel suonare questo strumento, il passatempo preferito, l’hobby, il pallino, l’«*activité artistique exercée dehors d’un profession*».

Passatempo, hobby, pallini artistici si insinuano sulla soglia dell’attività principale, lasciando la loro impronta sull’arte stessa, caricata di bagagli eterogenei, dilettantismi d’autore, nuove convenzioni e statuti post-dadaisti, che arrivano fino a oggi, complicando il dibattito classico sulla funzione dell’arte e sul suo rapporto con il lavoro e il valore.

In una conversazione con Robert Lebel del 1967, Marcel Duchamp dice:

L’arte [...] non è che un piccolo gioco tra gli uomini di ogni tempo: che dipingono, guardano, ammirano, criticano, scambiano e cambiano.⁶⁴

E nella citatissima conversazione con Pierre Cabanne, esprime la sua idea che la pittura e la scultura siano attività ormai morte, e la traduzione inglese riporta: «*I think painting dies [...] This is my own little hobbyhorse*».⁶⁵ Trent’anni prima, Paul Valéry aveva descritto «*Un des dadas de Teste*»: «Uno dei pallini di Teste, e non il meno chimerico, fu di voler conservare l’arte - *Ars* - pur distruggendo tutte le illusioni d’artista e d’autore».⁶⁶

«Lo scrittore più libero»

Testimoniata anch’essa da epigrafi, citazioni, passi di diario, da letture accertate, da scambi intellettuali, l’influenza di Nietzsche sul Dadaismo è stata indagata per i singoli autori e per la condizione medesima di un’avanguardia con intenti di negazione, di rifondazione morale e di distruttivo istrionismo.⁶⁷

Più volte citato è il gioco di parole con cui Max Jacob interpreta il nome Tzara (che egli scrive Tsara) assonante con le prime due sillabe dello Zarathustra nicciano,⁶⁸ un’assonanza molto attraente, che rimane impressa forse più del

significato rumeno del termine «Tara» (terra, paese), accreditato come spiegazione dello pseudonimo. La prima volta che Samuel Rosenstock firma con lo pseudonimo di Tristan Tzara è, secondo le fonti, nell’ottobre del 1915, sulla rivista Chemarea (L’appello) diretta insieme al poeta e intellettuale rumeno Ion Vinea, con il quale Tzara aveva trascorso l’estate, in campagna, fra partite a scacchi e letture di Nietzsche.⁶⁹ Per questi motivi, vale la pena di riportare il parere del filosofo sullo scrittore la cui anima, definita con inaspettata similitudine «di scoiattolo», riesce a balzare fra il sublime e il briconesco, intrecciando, in uno spettacolo senza gerarchie, la profondità con la buffoneria.

Il lungo giudizio di Nietzsche su Sterne fa parte delle *Opinioni e sentenze diverse*, pubblicate nel 1879 in *Umano, troppo umano II*, secondo volume di *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*.⁷⁰

Come potrebbe, in un libro per spiriti liberi, non essere nominato Laurence Sterne, egli, che Goethe ha onorato come lo spirito più libero del suo secolo! Qui si accontenti dell’onore di essere detto lo scrittore più libero di tutti i tempi, in confronto al quale tutti gli altri appaiono rigidi, tetragoni, intolleranti e contadinescamente rozzi. In lui si potrebbe esaltare, non la chiusa e chiara, bensì l’“infinita melodia”: se con questa parola prende nome uno stile d’arte in cui la forma determinata viene di continuo rotta, spostata e risospinta nell’indeterminato, in modo da significare l’una e l’altra cosa contemporaneamente.

Rispetto alle osservazioni su Sterne lasciate da Friedrich Schlegel e soprattutto da Heinrich Heine,⁷¹ che aveva indagato l’elemento burlesco, umorale e sentimentale e la capacità di integrare il dettaglio triviale nell’opera, lo sguardo di Nietzsche coglie l’andatura libera della struttura.

Le sue digressioni sono insieme continuazioni del racconto e ulteriori sviluppi della storia; le sue sentenze contengono nel contempo un’ironia su tutto ciò che è sentenzioso, la sua avversione alla gravità è collegata a una tendenza a non poter prendere nessuna

cosa soltanto in modo superficiale ed esteriore.

Sterne costituisce una «magistrale eccezione» che si pone, paradossalmente, come imitabile e parodiabile. Non sfugge a Nietzsche l'aspetto attivo e metalinguistico che la lettura di Sterne sollecita:

Egli, l'autore più versatile, comunica anche al suo lettore qualcosa di questa versatilità. Anzi, Sterne inverte improvvisamente i ruoli ed è tosto altrettanto lettore che autore; il suo libro è come uno spettacolo nello spettacolo, un pubblico di teatro davanti a un altro pubblico di teatro.

Viene da chiedersi se gli artisti di provenienza germanica che si ritrovarono nel Dada portandovi un talento per lo smontaggio linguistico e per l'azione teatrale, e che furono, com'è provato, lettori di Nietzsche, abbiano letto il passo su Sterne.⁷² Come anche se siano venuti a conoscenza del saggio che il critico ungherese György Lukács scrisse su Sterne nel 1909 e che fu pubblicato in tedesco in *Die Seele und die Formen* nel 1911.⁷³ In forma di conversazione fra tre studenti, il saggio bordeggia dialetticamente fra critiche e apprezzamenti del *Tristram Shandy*, sottolineando l'apparente caos del suo ritmo, l'assurdo dell'*hobby-horse*, il cinismo ironico del gioco di parole, la malinconica superbia, il relativismo e l'anelito a cogliere la superiore intelligenza della vita rispetto all'arte.

Nel brano di Nietzsche, «*die unendliche Melodie*», l'infinita melodia richiamata è, come riporta la nota alla versione italiana curata da Colli e Montinari, un «famoso termine wagneriano». Il nume della cultura di fine Ottocento, che stendeva la sua influenza sinestetica ben al di là della musica, è evocato da Nietzsche per lodare Sterne, autore lontano eppure, evidentemente, comparabile nel punto di vista di chi, con mezzi diversi, cercava, e avrebbe cercato, di «produrre conoscitivamente l'impossibilità stessa di rappresentare il groviglio della realtà e della vita».⁷⁴
Tristram, Tristan

Il nome Tristram, col suo strano fascino, è rammentato da Stéphane Mallarmé in *Noms propres*, appendice al saggio, scritto negli anni Settanta, *Les mots anglais*.⁷⁵

Insieme con Tristran, Tritan, Tristrant, Tristrem, il nome è variante di Tristan, antico appellativo dall'etimologia incerta, che alcuni filologi connettono a un termine legato alla caccia: *triste* (in inglese *tryst*) - appuntamento, luogo di incontro - leggendo Tristan come l'uomo del convegno. Ma una così detta "etimologia popolare", risalente a Goffredo di Strasburgo, lo collega, più poeticamente, alla tristezza. Orfano di padre, morta la madre dopo il parto, l'eroe in fasce viene battezzato Tristan: «*Or triste signifie tristesse et c'est a cause de cette aventure que l'enfant fut appelé Tristan et sous le nom de Tristan aussitôt baptisé*».⁷⁶ La leggenda di Tristan, di origine celtica, trapiantata in Francia, conosce una "fioritura" che si rinnova di secolo in secolo «qual forse non conosciamo di alcun'altra leggenda».⁷⁷ Il culmine moderno della fioritura "tristaniana" è senz'altro l'opera che Wagner compose in parte a Zurigo e in parte a Venezia, fra il 1856 e il 1859. L'impareggiabile fusione di musica e parola da cui si scatena una superiore sensazione di pienezza vitale ha un impatto sui contemporanei e sulle generazioni più giovani testimoniato da innumerevoli prove. Si vedano le poche ma intense annate della *Revue wagnérienne* (1885-1888) o l'intarsio del tema "tristaniano" che D'Annunzio inserisce nel *Trionfo della morte* (terminato nel 1894).⁷⁸

Non solo il tema medievale potentemente trasfigurato in chiave romantica e vitalistica, totalizzante e metanarrativa, doveva colpire gli animi, ma il suono stesso del nome del protagonista che in più punti del testo poetico, ad esempio nella scena del giuramento, è investito di una «prodigiosa scoperta allitterativa»,⁷⁹ rimarcata anche dai contemporanei: «*Dix fois de suite revient l'articulation initiale TR: Tristan, Treu, Tristan, Trotz, Trug, Traum, Trauer, Trost, Trank, Trink*».⁸⁰

Ma ciò che si nota soprattutto è la diffusione

di Tristan come nome d'elezione, il cui suono e il cui senso si attagliano all'epoca di passaggio fra la cultura ricercata del Simbolismo e la concitazione (a volte non meno ricercata) dell'Avanguardia. Fra gli eponimi di questa scelta c'è Edouard Joachim Corbière (1845-1875) il poeta de *Gli amori gialli*, che si firma Tristan (Trist) e chiama anche il suo cane col nome dell'eroe medievale,⁸¹ e c'è naturalmente Samuel Rosenstock (FIG. 12), che sceglie il nome di Tristan Tzara, dopo aver usato diversi pseudonimi fra cui Samyro (formato dal diminutivo del nome Samuel e la prima sillaba del cognome) e Tristan Ruia.⁸²

Sulla «via di uno pseudonimo letterario», Tzara lascia disegni e appunti in cui affianca il nome di Tristan con quello di Hamlet, finché nel 1915 approda al nome, quasi uno slogan, con cui è rimasto celebre. L'attrazione per Tristan è testimoniata, più avanti, anche dalla scelta dell'autore ed editore, storiografo e collezionista del Dadaismo, Arturo Schwarz, che firma le sue opere letterarie come Tristan Sauvage.

Ben prima del revival innescato da Wagner, il nome si ritrova anche nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, scritto da Giacomo Leopardi nel 1832 e pubblicato nel 1834, nella II edizione delle *Operette morali*. Una nota, nell'edizione delle prose leopardiane a cura di Felici e Trevi, segnala che «nel nome del protagonista c'è il ricordo dell'eroe medievale, il cui nome una falsa etimologia metteva in relazione con la tristezza, ma anche del *Tristram Shandy*».⁸³

L'importanza del nome. Trismegisto.

Ed ecco tornato un riferimento al libro di Sterne. In esso, oltre al tema dell'*hobby-horse*, un posto centrale, ancorché decentrato nella narrazione digressiva, è occupato dall'avventura che porta il protagonista a essere battezzato col nome di Tristram.

Secondo il commento di Jouvett alla traduzione francese: «Tristram vient du latin tristis, qui signifie triste, sombre, sévère, austère, et, aussi, funeste, mais en passant également par

notre Tristan»;⁸⁴ nell'edizione annotata a cura di M. e J. New si legge che: «*Tristram recalls the hero of Arthurian legend, whose difficult birth kills his mother, Elizabeth; before dying she names him "Tristram", meaning a "sorrowful birth"*»;⁸⁵ e che Sterne aveva anche in mente una tradizione rinascimentale per cui il nome individua un libertino.

A parte tali significati, che comunque legano Tristano e Tristram, lo snodo del tema è costituito dall'equivoco per il quale il nome viene attribuito, un equivoco tragi-comico che da una parte getta una luce di parodia sull'atto del battesimo e da un'altra innesca una serie di digressioni sul nome, sui suoi effetti reali, sulla possibilità di essere cambiato.

La teoria del padre di Tristram, Walter Shandy, era che «i nomi, distinti da lui in buoni e cattivi, avessero un inspiegabile potere magico sul nostro carattere e sulla nostra condotta».⁸⁶ In un universo dadaistico di carte e di parole assai vicino a quello del Don Chisciotte, il capofamiglia annette una potenza positiva al nome di Trismegisto,

il più grande, Tobia, di tutti gli esseri umani: il più grande re, il più grande legislatore, il più grande filosofo, il più grande sacerdote [...] il più grande ingegnere.

La volontà di chiamare Trismegisto il bambino appena nato si infrange, però, in una serie di casualità triviali: la ricerca dei calzoni, la delega alla serva Susanna del messaggio per il curato, casi che conducono a un fraintendimento fatale. Incapace di ricordare il nome del sapiente ermetico («Tris... qualcosa»), incerta su Tristram-gistus, Susanna si accorda con il curato su Tristram, provocando la disperazione del vecchio Shandy e la rassegnazione del protagonista, fatto «*tristano* e martire proprio al battesimo»: «Così Tristram fui chiamato e Tristram resterò fino alla fine dei miei giorni».

Il «malinconico bisillabo» (*Melancholy dissyllable of sound!*) fa di TS un «cavaliere sentimentale e melanconico alla ricerca delle origini e delle cause oggettive delle vicende

della sua storia».⁸⁷ una storia che prende avvio dall'istante del concepimento malacortico dell'*Homunculus* e trova una sua acme nel parto con il forcipe e nel *calembour* sull'imposizione del nome.

Può essere sfuggita questa lettura, che intreccia il concepimento, l'azione della parola e il cambio del nome, a Marcel Duchamp, ai suoi nomi di penna, ai suoi giochi di parole bilin-gui, alla sua *opera*, per la cui origine verbale è stato più volte accostato a Ermete Trismegisto, padre delle parole?⁸⁸

La perizia di Duchamp per il linguaggio, per i suoi meccanismi e antimeccanismi, si pone sotto il segno di Trismegisto e di Rabelais, della melanconia e dell'idea fissa. Patroni anche del *Tristram Shandy*.

«*Tr c'est très important*»

Ancora un'osservazione sulle consonanti Tr, richiamate prima a proposito dell'allitterazione nel *Tristano e Isotta* di Wagner (FIG. 14). Richiesto di spiegare il dipinto *Jeune homme triste dans un train*,⁸⁹ nella conversazione con Cabanne, Duchamp rivela che era sua intenzione introdurre nella pittura l'humour del gioco di parole e che «*Tr è molto importante*».⁹⁰ Michèle Humbert ha indicato suggestivamente che per sciogliere il messaggio bisogna compitare le due consonanti in francese: leggendo il suono della t e della r, si ottiene la parola «*taire*», tacere, che si collega alle riflessioni di Duchamp sul mutismo della pittura.⁹¹ Ma la stessa studiosa non esclude che in prima istanza l'artista si riferisca «all'allitterazione prodotta dall'accostamento di “*triste*” e “*train*”». Una cabala fonetica, un salto nella dimensione delle parole prime: la sibilina frase di Duchamp invita a leggere il titolo del suo quadro come una sequenza di suoni che ruotano intorno al perno Tr, producendo, fra gli altri, *homme-triste*, che è una delle etimologie di *Tristano*.

Chiusa l'osservazione, che tira un altro filo nella rete di parole, di volumi, di traduzioni,

di pagine, di suoni, tessuta intorno a un'opera infinitamente indagabile come il *TS*, ci si rammarica di non aver trovato un accenno diretto della lettura di un'edizione identificabile. Che il libro sia stato letto nell'originale inglese, nella traduzione francese, in quella tedesca, o conosciuto attraverso antologie, o tramite i rimandi degli autori che l'hanno diffuso e assimilato facendo da ponte, è difficile da stabilire. Ma sembra impossibile che la sua conoscenza sia stata elusa da sperimentatori che lavorarono sulla forma visibile della parola, sul non-senso, sulla parodia dei linguaggi, sull'accostamento eterogeneo, sul gioco di parole, e il cui esperimento di rendere mobili il pensiero e l'esperienza poteva avvenire soltanto, come disse Haftman, ad opera di un «cervello spostato, stra-vagante».⁹² Stravagante come uno *Shandy*.

Discendenti di *Shandy*

Altri aspetti del *TS* suscitano analogie inverificabili: le dissertazioni sui fluidi corporei, sui vapori, sui meccanismi delle macchine (che fanno pensare a Ernst e a Picabia),⁹³ la finestra «a ghigliottina» che provoca la circoscisione del piccolo *Tristram*; il buco della serratura; la verginità, le linee sagomate, l'ingranaggio dell'orologio.⁹⁴ Da ciascuno di questi temi può partire, volendo, una cima verso altrettante opere dadaiste, disegni, ready-made, scatole e miniature, assemblage, procedure di opere, che prosegue fin verso il Surrealismo.

Pescare dal tavolo su cui Sterne «come un alchimista» «dispone ironicamente gli ingredienti del suo sortilegio» (Mazzacurati) getta altra luce sul carattere eversivo, metalinguistico, maniacale del gioco con le parole, che si allarga nel Novecento alle cose, alle azioni, ai meccanismi stessi dell'arte e della critica d'arte. Anche se non dichiarato, questo libro occupa uno spazio nella biblioteca portatile e invisibile del Dada.

Note:

¹ L. Felici, *Sterne in Italia*, saggio introduttivo a L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Garzanti, Milano 1983 (I Libri della Spiga), pp. XXI-LIII. Anche Giuseppe Sertoli ammonisce a non istituire paralleli, «al di là delle analogie procedurali», fra il romanzo e il '900, nell'introduzione a L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, traduzione di Ugo Foscolo, Mondadori, Milano 1983 (1991), p. XXXV.

² G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick* (1990) in *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, Liguori editore, Napoli 2006, p. 49.

³ Il riferimento a Palazzeschi si trova nell'introduzione di Carlo Levi all'edizione Einaudi del *Tristram Shandy*, Torino, 1958. V. anche F. Testa, *Tristram Shandy in Italia. Critica, traduzioni, influenze*, Bulzoni editore, Roma 1999, p. 250.

⁴ V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, tr. it. Einaudi, Torino 1976, p. 210.

⁵ H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2004), ed. it. a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2006, p. 35.

⁶ Il giudizio di J. L. Curtis è riportato da Anne Brandy in un saggio molto importante per quest'argomento: *Romantic to Avant-Garde: Sterne in Nineteenth- and Twentieth-Century France*, in P. de Voogd e J. Neubauer (a cura di), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Thoemmes Continuum, London, New York 2004, p. 65.

⁷ F. Testa, *Tristram Shandy in Italia*, cit., ripercorre le analisi di Giorgio Melchiori e di Nadia Fusini e i rimandi al concetto di "opera aperta".

⁸ Per esempio nel recente catalogo, a cura di C. Parmiggiani, *Alfabeta in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Reggio Emilia, Chiostrì di S. Domenico, 2002, Mazzotta, Milano 2002. Sui rapporti fra Sterne e l'arte visiva successiva, v. C. Polletti, *Arte narrativa come arte visiva*, in *Lo scrittore e il suo doppio. Saggio sul Tristram Shandy*, Bulzoni editore, Roma 1999, su Sterne e le arti figurative (Hogarth, Reynolds), v. O. Rossi Pinelli, *Il Settecento. Il secolo della ragione e delle rivoluzioni*, Utet, Torino 2000, e la sezione Arts di www.tristramshandyweb.it

⁹ Roy C. Caldwell, *Tristram Shandy, Bachelor Machine*, in *The Eighteenth Century. Theory and Interpretation*, 34, Summer 1993, n. 2, pp. 103-114, con riferimento al celebre saggio di Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris 1954. A questo panorama va aggiunto il saggio di A. Boatto, *Della ghiottina considerata una macchina celibe*, Giancarlo Politi editore, 1988.

¹⁰ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachet-

te, Paris 1878, vol. IV, libro III, consultabile su <http://gallica.bnf.fr>

¹¹ V. Magrelli, *Profilo del Dada*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2006, pp. 12 e ss.

¹² Enrique Vila-Matas, *Storia abbreviata della letteratura portatile* (1985), tr. it. L. Panunzio Cipriani, Sellerio, Palermo 1989, p. 48; il *Tristram Shandy* è citato anche a p. 117. Sul carattere finzionale della congiura Shandy, v. P. Albani, P. della Bella, *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, Zanichelli, Bologna 2003, pp. 439-40. Una apprezzatissima versione in spagnolo del *TS* è opera dello scrittore madrileno Javier Marías, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, 1978.

¹³ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, a cura di Melvyn New e Joan New, Penguin, London 1997, nota 1 al cap. XIX, p. 556: «"Shandy" in Yorkshire dialect lies somewhere between "boisterous" and "crack-brained"».

¹⁴ Così G. Jouvét nella nuova traduzione: L. Sterne, *«La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme»*, a cura di G. Jouvét, Editions Tristram, 1998, nota 3 al capitolo VII, p. 246; la traduzione francese completa è: *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, tr. Charles Mauron, préface et notes de Serge Soupel, Garnier Flammarion, 1982.

¹⁵ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, cit., nota 6 al cap. VII, p. 548: «Hobby, foible, pastime, amusement, obsession, ruling passion, child's toy [...] and, as used in the seventeenth century, a wanton or prostitute».

¹⁶ E. Gombrich, *Meditations on a Hobby-Horse and other Essays on the Theory of Art*, tr. it. C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, tr. A. Meo, prefazione C. Levi, Einaudi, Torino [1958], 1990, p. 16.

¹⁹ L. Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, cit., nota 3 al capitolo VII, p. 246.

²⁰ P. Nerozzi Bellman, *La memoria di Tristram*, in www.tristramshandyweb.it

²¹ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, tr. A. Meo, cit., p. 16. Sulla storia delle traduzioni italiane del *TS*, v. F. Testa, *Tristram Shandy in Italia. Critica, traduzioni, influenze*, cit.; in Italia risalta l'edizione nella collana *I Classici del Ridere* di A. F. Formiggini, Roma, 1922, tr. di A. Salvatore (che rende *hobby-horse* con fissazione e soprattutto con *dadà*) e xilografie di Benito Boccolari, fra cui una interessante interpretazione della pagina "marmorizzata".

- ²² A. Brandy, *The First French Translation of Tristram Shandy*, in *The Shandean*, vol. 6, November 1994, pp. 66 ss.
- ²³ *Ibidem*, p. 74.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 75.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 75 e, della stessa autrice, *Romantic to Avant-Garde: Sterne in Nineteenth and Twentieth-Century France*, in P. de Voogd e J. Neubauer (a cura di), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, cit., pp. 41 ss. Vedi ad es. *Trésor de la langue française*, a cura di P. Imbs, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1978.
- ²⁶ Paris, Belin-Mandar, Libraire, MDCCCXXXV, tomo XIX.
- ²⁷ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, cit., p. 150.
- ²⁸ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 2001, p. 18.
- ²⁹ *Dada Manifesto*. Letto alla prima serata Dada pubblica al Waag Hall di Zurigo il 14 luglio 1916, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, a cura di A. Schwarz, Feltrinelli, Milano 1976, p. 53.
- ³⁰ Sulla questione del nome, su cui esiste una immensa bibliografia, segnalo la ricostruzione, dal punto di vista rumeno, presentata da T. Sandqvist, *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, The MIT Press, Cambridge (MA), London 2006, pp. 152 ss. Il *Manifesto* fu pubblicato in *Dada* (Zurigo), n. 3, dicembre 1918, «un brûlot anarchiste à la typographie radicalement nouvelle» (F. Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada*, Grasset, Paris 2002, p. 57). Per un'edizione italiana: T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, a cura di G. Posani, Einaudi, Torino 1990.
- ³¹ M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina edizioni, Roma 1975, p. 135.
- ³² G. Ribémont-Dessaignes, *Storia del Dadaismo*, pubblicato su *La Nouvelle Revue Française*, giugno, luglio 1931, tr. it. G. Visentini, Longanesi, Milano 1946. In appendice testi dalla rivista 391, n. 14, 1920 e infine la voce del dizionario con il riferimento al *TS*.
- ³³ Una ulteriore traduzione di A. F. Seubert apparve negli anni Ottanta dell'Ottocento, e su di essa, rivista e aggiornata, si basa l'edizione moderna a cura di H. J. Schütz, L. Sterne, *Leben und Meinungen von Tristram Shandy gentleman*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982. Per un esempio di dizionario francese-tedesco: *Dictionnaire complet des langues française et allemande, composé d'après les meilleurs ouvrages anciens et nouveaux sur les sciences, les lettres et les arts*, tome premier, [A-Gyrophore] / par l'abbé Mozin, MM. Guizot, Biber et al., 3ème éd. revue et augm. par A. Peschier (1842-46), consultabile su <http://gallica.bnf.fr/>
- ³⁴ R. Hülsenbeck, *En avant Dada. Eine Geschichte der Dadaismus*, Steegeman, Hannover 1920, p. 4, consultabile in Dada Digital Archive dell'Università dello Iowa: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>
- ³⁵ R. Hülsenbeck (a cura di), *Dada Almanach*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, p. 23 (corsivo aggiunto).
- ³⁶ «Attendez/Je la vois,/Avec les nobles A, B, C ou D» si legge in una poesia di Jules Laforgue, *Sur une défunte, (Derniers vers)*. L'elenco delle iniziali dei nobili è pure in *A Sentimental Journey* di Sterne, nell'episodio *The Starling. Road to Versailles*.
- ³⁷ Secondo la cronologia delle traduzioni sterniane, estratti del *TS* in rumeno appaiono nel 1939 e nel 1969 la traduzione *Viata si opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman*, a cura di M. Miroiu e M. Spariosu, Polirom, București (2004), in cui *hobby-horse* è tradotto *căluț de bătaie*. V. *Timeline: European Reception of Laurence Sterne*, in de Voogd e J. Neubauer, *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, cit. Con l'occasione ringrazio Ileana Radu della Biblioteca Centrale di Bucarest per le informazioni bibliografiche.
- ³⁸ F. Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada*, cit., p. 451. Nella formazione rumena di Tzara rientra la conoscenza della letteratura del Simbolismo e del bizzarro scrittore Urmuz, considerato lo Jarry rumeno.
- ³⁹ V. Magrelli, *Profilo del Dada*, cit., p. 129. *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, a cura di A. Schwarz, cit., pp. IX-XV; catalogo della mostra *Dada*, a cura di L. Le Bon, Centre Pompidou, ottobre 2005-gennaio 2006, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2005.
- ⁴⁰ W. H. Sherman, *Towards a History of the manicule*, www.livesandletters.ac.uk
- ⁴¹ V. K. Gerstner, *Marcel Duchamp: "Tu m". Puzzle upon Puzzle*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruif 2003.
- ⁴² T. De Duve, *Artefatto*, in *Marcel Duchamp*, a cura di E. Grazioli, Riga n. 5, Marcos y Marcos, Milano 1993, p. 167.
- ⁴³ Per un esempio, v. la pubblicazione *Les levres nues*, n. 7, dicembre 1955, p. 23
- ⁴⁴ L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, tr. di U. Foscolo, a cura di G. Sertoli, cit. Nel libro di P. Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo, 1919-1969 ribellione e immaginazione*, Editori riuniti, Roma 2002, p. 180, Sterne è citato in rapporto ad Aragon che in *Aurélien* parla del suo *Paysan de Paris* (1926) come di una «promenade-rêverie» [passeggiata-fantasticherie], «un aggeggio inclassificabile, pieno di digressioni varie, un po' Jean-Jacques Rousseau, un po' Sterne».
- ⁴⁵ A. Brandy, *Romantic to Avant-Garde: Sterne in Nineteenth- and Twentieth-Century France*, cit., pp. 32-67.
- ⁴⁶ La definizione è di W. Haftman, *Enciclopedia della pittura moderna* (1955), tr. it. Il Saggiatore, Milano 1960.

⁴⁷ In *Voyage autour de ma chambre* (1794), de Maistre si riferisce a Sterne in più modi: ripresa di situazioni, di nomi, di digressioni; nel cap. XXIV, dedicato a una breve dissertazione sulla pittura, l'autore inserisce la frase «d'ailleurs, c'est le dada de mon oncle Tobie», una sorta di travaso dal *TS*. Ed cons. X. de Maistre, *Voyage autour de ma chambre, suivi de L'expédition nocturne [autour de ma chambre] et de Le lépreux de la cité d'Aoste*, Delarue, Paris 1877, p. 114.

⁴⁸ Il riferimento è a G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo* (1987), tr. it. Einaudi, Torino 1989, dove il *TS* è citato per la dedica, la prefazione posposta, gli aspetti intradiegetici e altro; Genette nomina Sterne anche in *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982, p. 291.

⁴⁹ C. Nodier, *Nouvelles, suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, Paris, Charpentier, 1850; per un'edizione italiana: C. Nodier, *I demoni della notte e altri racconti*, tr. T. Cavalca, a cura di P. Pagliano, Garzanti, Milano 2002; un medaglione di Nodier è costituito dal saggio di Pietro Citati (1968), pubblicato in C. Nodier, *La fata delle briciole*, La Biblioteca Blu, FMR, Parma-Milano 1973.

⁵⁰ G. Levitine, *All'alba della Bohème. I "Barbus": ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica*, 1978, ed. it. a cura di S. Bordini, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1985. Marisa Volpi, che ringrazio, ha richiamato la mia attenzione sul rapporto fra Nodier e la radicalità antipittorica dei Barbus.

⁵¹ C. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle frères, Paris 1830, consultabile su gallica.bnf/fr.

⁵² *Ibidem*, p. 107.

⁵³ *Ibidem*, p. 49. Una digressione porta, a questo proposito, alla linea di puntini cha apre *Ebdòmero* di De Chirico e perché no anche alla struttura digressiva e zigzagante di quello strano testo.

⁵⁴ *La peau de chagrin*, Charpentier, Paris 1839. Charpentier è anche l'editore della traduzione di Wailly del *TS* e di *A Sentimental Journey through France and Italy*.

⁵⁵ Sul tema del celibato, v. M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina edizioni, Roma 1975 e O. Paz, **Water writes always in* plural*, in *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, (1966, 1972, 1976), tr. it. E. Carpi Schirone, Abscondita, Milano 2000.

⁵⁶ Il giudizio è riportato nel saggio in forma di dialogo di G. Lukács, *Ricchezza, caos e forma. Un dialogo su Lawrence Sterne* (1909), in *L'anima e le forme*, 1910/1911, tr. it. S. Bologna, SE, Milano 2002.

⁵⁷ E. et J. De Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851-63*, texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Paris, Fasquelle-Flammarion, T. I, p. 560.

⁵⁸ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, cit., pp. 146-149.

⁵⁹ Per l'edizione italiana: A. Jarry, *La candela verde; Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico; Ubu incatenato; La dragona*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1969, p. 260, p. 300, III tomo della serie dei testi di Jarry; v. anche l'introduzione di S. Solmi al primo tomo: *Essere e vivere. Guignol, Ubu roi, Scritti sul teatro*, Adelphi, Milano 1969.

⁶⁰ La rassomiglianza fra i titoli, come anche quella con titoli di Defoe e Carlyle, è stata discussa da Riewert Ehrich, citato in Ben Fisher, *The pataphysician's Library: an exploration of Alfred Jarry's livre pairs*, Liverpool University Press, Liverpool 2000, p. 3.

⁶¹ Il *Manuale* di Epitteto, filosofo stoico, tradotto da Giacomo Leopardi nel 1825, v. G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Newton & Compton, Roma 1997, p. 1075.

⁶² M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., p. 308. V. anche, a pp. 33-34 le considerazioni sulla funzione sociale dell'arte, sul carattere di vero lavoro e sull'«incipiente sapore d'hobby».

⁶³ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, ed. it. Bollati Boringhieri, Torino 1965 (2001), p. 225.

⁶⁴ *Conversazione con Robert Lebel. Marcel Duchamp qui ed ora* (1967), citato in *Marcel Duchamp*, a cura di Elio Grazioli, cit., p. 62.

⁶⁵ P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp, (Entretiens avec Marcel Duchamp)*, 1967), tr. R. Padgett, Thames and Hudson, London 1971, ed. cons. Da Capo Press, 1979, p. 67. Il termine *hobby-horse* ritorna anche a p. 43, a proposito di Picabia.

⁶⁶ P. Valéry, *Monsieur Teste*, tr. It. L. Solaroli, SE, Milano 1988, p. 85.

⁶⁷ V. Atti del convegno *Nietzsche e le Avanguardie* a cura di B. Pompili, Bari 1999, edizione B. A. Graphis, Bari 2000 e il capitolo Origini germaniche di Dada, in L. Valeriani, *Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire*, Martano editore, Torino 1970. Sulla traduzione e ricezione di Nietzsche nell'ambiente artistico francese fra il 1890 e i primi anni del Novecento, sono assai utili le indicazioni di M. G. Messina, *La formazione dei cubisti fra filosofia e letteratura*, in J. Covre, M. G. Messina, *Il cubismo dei cubisti*, Officina, Roma 1986, pp. 42 ss. Il catalogo della mostra *Dada*, Parigi, Centre Pompidou, cit., dedica a Nietzsche le pp. 760-61.

⁶⁸ V. G. Hugnet, *L'aventure Dada 1916-22*, préface de Tristan Tzara, Seghers, Paris 1971; H. Béhar, *Così parlò Tzarathustra*, in Atti del convegno *Nietzsche e le Avanguardie* a cura di B. Pompili, cit., pp. 37-58, confronta il pensiero di Tzara con aspetti della filosofia nicciana, avvertendo anche di «non lasciarsi abbagliare dalle convergenze»; Franco Rella intitolò «Tzara! Tzara! Tzara!...Thustra» il suo contributo a *Il Dadismo*, a cura di S. Danesi, Fratelli Fabbri, Milano

1976, pp. 52-53.

⁶⁹ Per le notizie su Tzara, v. T. Tzara, *Oeuvres complètes*, a cura di H. Behar, Flammarion, Paris 1975, vol. I; Tristan Tzara, *Premiers Poèmes (Primele poeme)*, tr. fr. C. Sernet, Paris-Seghers, 1965; T. Tzara, *Poèmes roumains*, a cura di S. Fauchereau, La Quinzaine littéraire, 1974; F. Buot, *Tristan Tzara: l'homme qui inventa la revolution Dada*, cit.

⁷⁰ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano II*, parte prima, *Opinioni e sentenze diverse*, 113 (Der freieste Schriftsteller), ed. it. A. c. di G. Colli e M. Montinari, 1965 Adelphi, Mondadori, Milano 1981, pp. 43-45.

⁷¹ H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1979, pp. 138-39.

⁷² L. Valeriani, *Dada Zurigo*, cit., pp. 11 e ss. V. H. Richter, *Dada Kunst und Antikunst* (1964), tr. it. Mazzotta, Milano 1966. Per una efficace sintesi, v. M. Ragozzino, *Dada parla tedesco in Dada*, Art e Dossier, n. 90, Giunti, Firenze 1994.

⁷³ G. Lukács, *Ricchezza, caos e forma: un dialogo su Lawrence Sterne* (1909), in *L'anima e le forme*, cit., pp. 189 e ss.

⁷⁴ F. Rella, «Tzara! Tzara! Tzara!... Thustra», cit., p. 52.

⁷⁵ *Les mots anglais*, in *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1965, p. 1044. V. J. Michon, *Mallarmé et les mots anglais*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1978.

⁷⁶ J. Chocheyras, *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Honoré Champion éditeur, Paris 1996, nel capitolo sul nome e sulle sue connotazioni, accenna, da ultimo, anche al *Tristram Shandy* (p. 47).

⁷⁷ Cito dall'introduzione di Guido Manacorda a Riccardo Wagner, *Tristano ed Isolda*, Sansoni, Firenze 1954, pp. VII-VIII. Sulla storia dei testi, v. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. publiée sous la direction de C. Marchello-Nizia, Gallimard, Paris 1995.

⁷⁸ G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. I, I Meridiani, Mondadori, 1988 (1996), note al testo a cura di A. Andreoli. Nel romanzo, come è stato notato, lo scrittore riporta brani di traduzione per lo più letterale della versione francese del Tristano e Isotta condotta da Challemlacour (1861, riedita nel 1893).

⁷⁹ G. Manacorda in R. Wagner, *Tristano e Isolda*, cit., nota a p. 234: «Il giuramento di Tristano (v. 732-39) è tutta una prodigiosa scoperta allitterativa; di qua, cioè nella vita passata, *Eher und Elend* (onore e sofferenza) *Treue e Trotz* (fedeltà e ardire); di là, cioè nel mondo eterno, in cui crede di entrare con la bevanda della morte, il *Traum* (sogno) a cui cede il *Trug* (inganno) ed il *Trost*

(conforto) di un eterno *Trauer* (dolore); di qua – apparirà manifesto nel II atto – il giorno, di là la notte».

⁸⁰ Così Houston Stewart Chamberlain, *Notes sur Tristan et Isolde*, in *Revue Wagnérienne*, X-XI, Novembre-Décembre 1887, p. 245 (tome III, 1887-1888, Réimpression de l'édition de Paris, 1885-1888, Slatkine Reprints, Genève, 1993). Chamberlain, che sposò in seconde nozze Eva, figlia del compositore, non aveva ancora scritto il libro sulla razza ed era noto per i suoi studi musicali.

⁸¹ Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, (Gladys Frères, Paris 1873), Gallimard, Paris 1953; Tristan Corbière, *Gli amori gialli*, tr. it. R. Paris e E. Siciliano, addenda, Roma 1972, p. 399.

⁸² Vedi le notizie riportate in T. Tzara, *Poèmes roumains*, a cura di S. Fauchercon, La Quinzaine littéraire, 1974, p. 17 e in O. S. Crohmălniceanu, *Tzara en Roumanie*, *Revue roumaine*, n. 2, 1967, pp. 88-96. Sull'ambiente culturale v. M. Cugno e M. Mincu (a cura di), *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano, 1980 e il già citato T. Sandqvist, *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*.

⁸³ G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Newton & Compton, Roma 1997, p. 602.

⁸⁴ L. Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, a cura di Jouvett, cit., p. 278.

⁸⁵ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, cit., p. 556.

⁸⁶ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, cit., p. 48, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

⁸⁷ P. Nerozzi Bellman, «*Yorick, no doubt, as Shakespeare said of his ancestor was a man of jest*». *Tristram Shandy e il metodo di Yorick*, www.tristramshandyweb.it

⁸⁸ M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., Trascrizioni: Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp alias Rose Selavy alias Marchand du Sel alias Belle Haleine*, in *Data*, III, n. 9, autunno 1973, pp. 30-37, riportato nel libro di Calvesi alle pp. 399-406: «L'altro punto che merita d'essere menzionato in rapporto al sigillo di Ermete è che Ermete Trismegisto ("tre volte massimo", il patrono degli alchimisti) era chiamato anche il Padre delle Parole. L'attività di Duchamp nella linguistica, la sua invenzione non solo di parole ma di un intero nuovo linguaggio, lo autorizzano certo a condividere il soprannome del suo patrono».

⁸⁹ *Giovane triste in treno/Sad Young Man on a Train*, 1911-'12, Venezia, Peggy Guggenheim Collection; n. 238 nel catalogo di A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, revised and expanded edition, Thames and Hudson, London 1997, 2 vol.

⁹⁰ P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, cit., p. 29.

⁹¹ M. Humbert, *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp: dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, in Studi in onore di Giulio Carlo Argan, La Nuova Italia, Roma 1994, pp. 321-338; sui giochi di linguaggio in Duchamp, v. S. Jay-Gould, *The Substantial Ghost: Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Wordplays*, in *Tout-fait - The Marcel Duchamp Studies on line Journal*, n. 2, 2000: www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html M. Duchamp, *Marchand du sel*, (1958), tr. it. A. Nosei

Weber, introduzione di A. Boatto, Rumma editore, Salerno 1969; M. Duchamp, *Mercante del segno*, a cura di A. Bonito Oliva, tr. it. R. D'Angelo, Lerici 1975.

⁹² W. Haftman, *Enciclopedia della pittura moderna*, cit., p. 245, voce: *Dadaismo*.

⁹³ Riccardo Venturi, *Pathos dell'inorganico: la macchina dada di Picabia*, in *Francis Picabia*, Riga, 22, a cura di Elio Grazioli, Marcos y Marcos, Milano 2003.

⁹⁴ Sul tema del tempo e dell'orologio nel *TS* v. J. A. Parker, *The Clockmaker's Outcry: Tristram Shandy and the Complexification of Time*, in Théodore E. D. Braun et John A. McCarthy, *Disrupted Patterns: On Chaos and Order in the Enlightenment*, Rodopi,

COMPENDIO

L'articolo mette in relazione il romanzo di Laurence Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy*, gentiluomo (1759-1767), già riconosciuto antecedente dello spirito decostruttivo delle avanguardie del primo Novecento, con il movimento dadaista. Tale collegamento è indagato sulla scorta di alcune evidenze linguistiche e tipografiche, come ad esempio il termine *dada* (cavallo a dondolo), che viene usato dai primi traduttori francesi del *Tristram Shandy* per rendere l'originale *hobby-horse*, nel senso di gioco preferito e fissazione; la diffusione dello pseudonimo Tristan, imparentato con Tristram; l'uso di analoghi espedienti tipografici, come la *manicula*. Sono presi in considerazione anche singoli temi comuni quali il celibato, la macchina e l'interesse verso la parodia del linguaggio e il gioco con le parole.

A supporto di questo collegamento, e in mancanza di esplicite dichiarazioni dei protagonisti, sono analizzate possibili fonti (de Maistre, Charles Nodier, Nietzsche) attraverso le quali la conoscenza del *Tristram Shandy* possa essere arrivata agli esponenti del Dada.

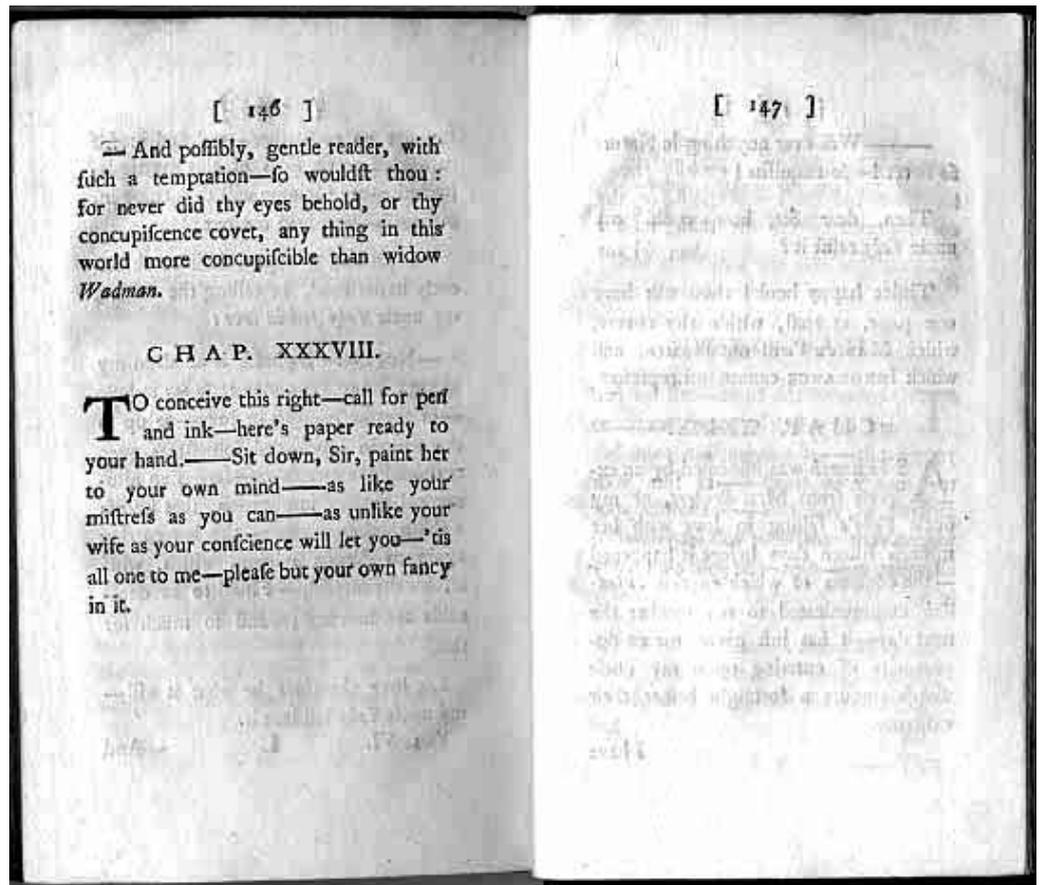
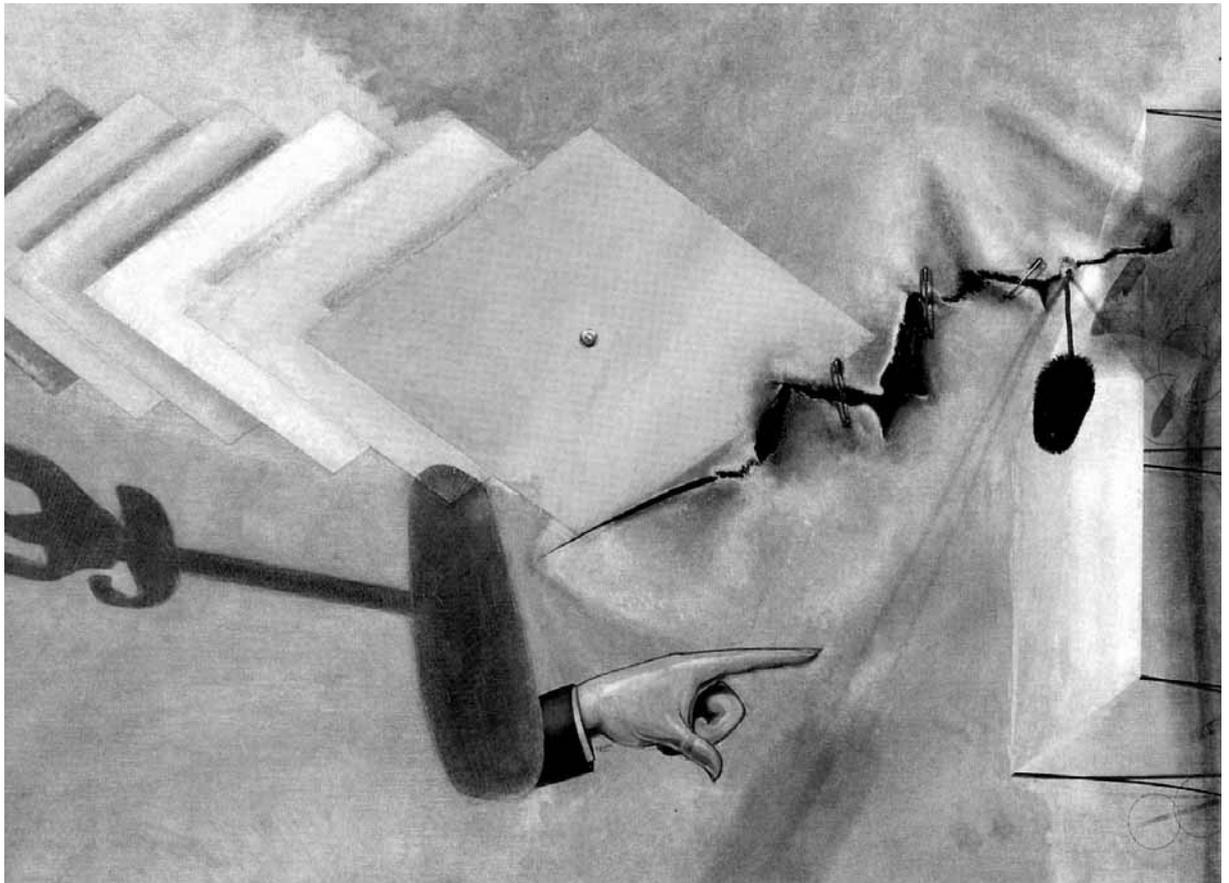


FIG. 4 Pagina lasciata bianca per l'intervento del lettore in L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman*, London, printed for J. Dodsley [and] T. Becket and P.A. Dehondt, 1765-1769, vol. VI, pp. 146 - 147 (ripr. anastatica digitale in Glasgow University Library)

FIG. 5 Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, olio su tela e altri materiali (part.). New Haven, Yale University Art Gallery



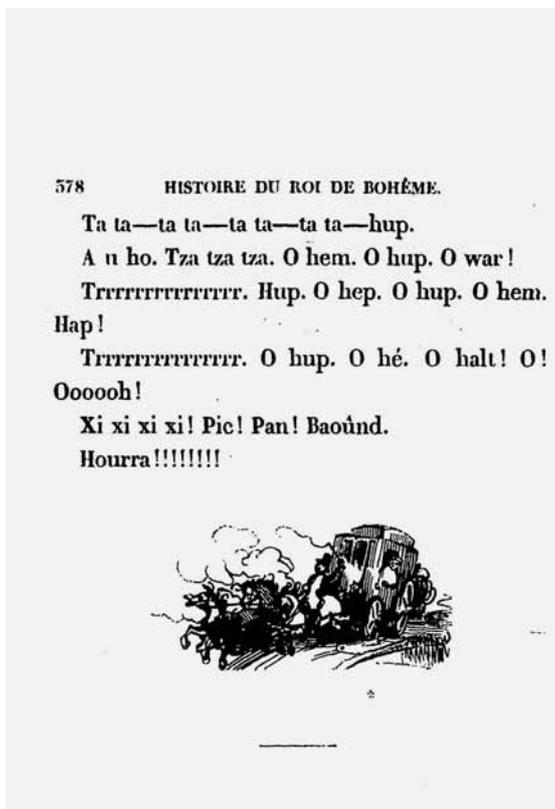
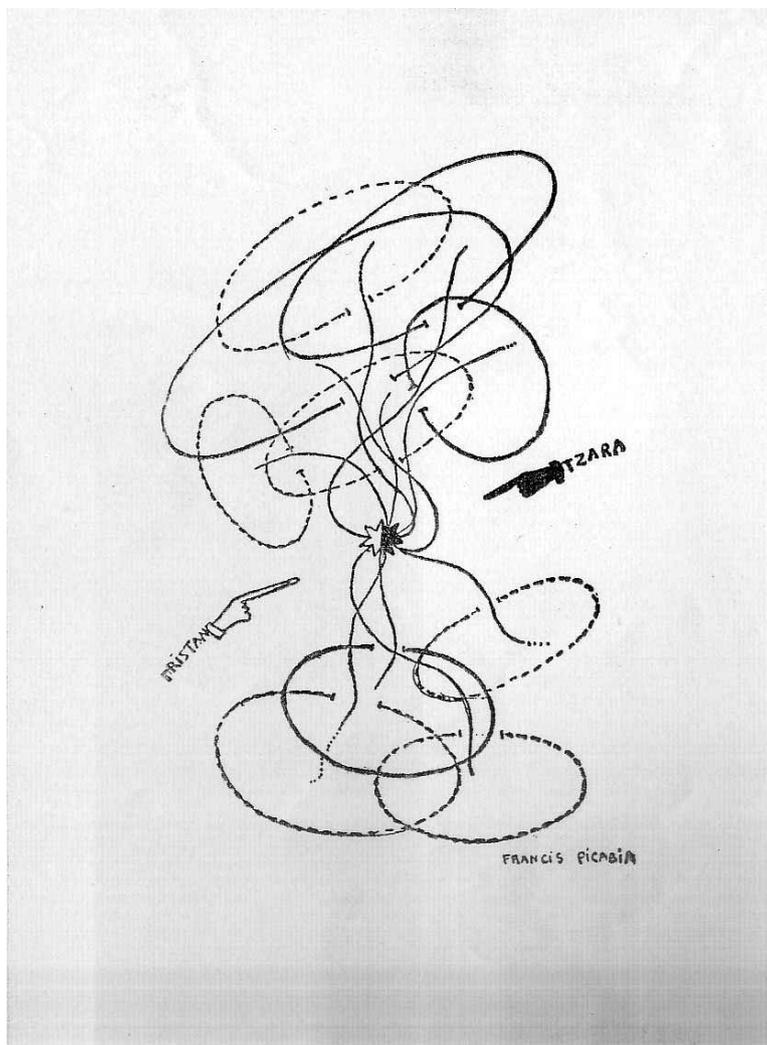
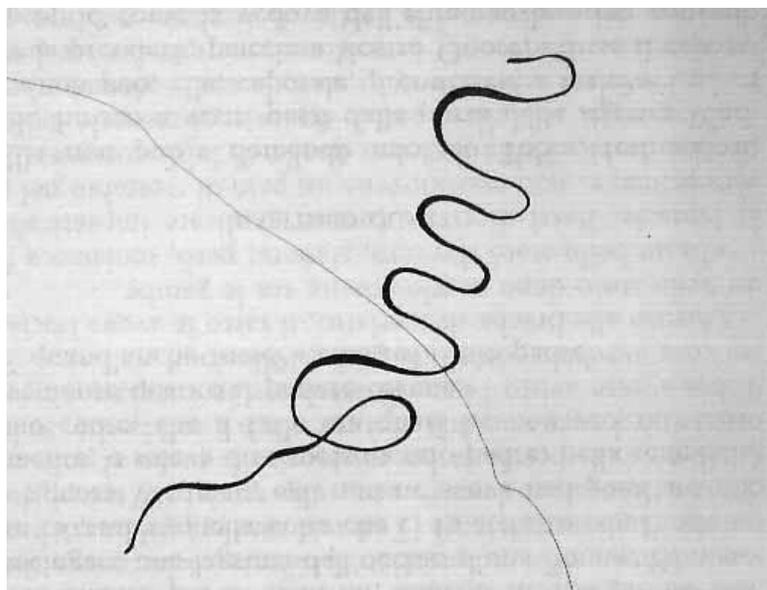


FIG. 10 Pagina verbo-visiva in Charles Nodier, *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, Paris 1930, p. 378 (ripr. anastatica in *Gallica, bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France)

FIG. 11 Il colpo a serpentina, o svolazzo, tratto da L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy*, gentiluomo, volume IX, capitolo IV

FIG. 12 Francis Picabia, disegno per T. Tzara, *Lampisseries et sept manifestes dada*, quelques dessins de Francis Picabia, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963, p. 52



pag. 124

FIG. 6 *Manina* in L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, suivies du *Voyage sentimental* et des *Lettres d'Yorick à Eliza*, traductions nouvelles par M. Léon de Wailly, Paris, G. Charpentier, 1882, vol. III, p. 235 (ripr. anastatica digitale in *Gallica, bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France)

FIG. 7 Lajos Kassák, *Tipografia*, in *Ma*, Wien, VII, 5 - 6, I maggio 1922, p. 29, da *Almanacco Dada*, a cura di A. Schwarz, p. 392

FIG. 8 *Les lèvres nues*, n. 7, dicembre 1955, p. 23

FIG. 9 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, in *Oeuvres complètes de H. de Balzac, La Comédie humaine*, Alexandre Houssiaux éditeur, Paris 1855, vol. 14, p. 1 (ripr. anastatica digitale in *Gallica, bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France)

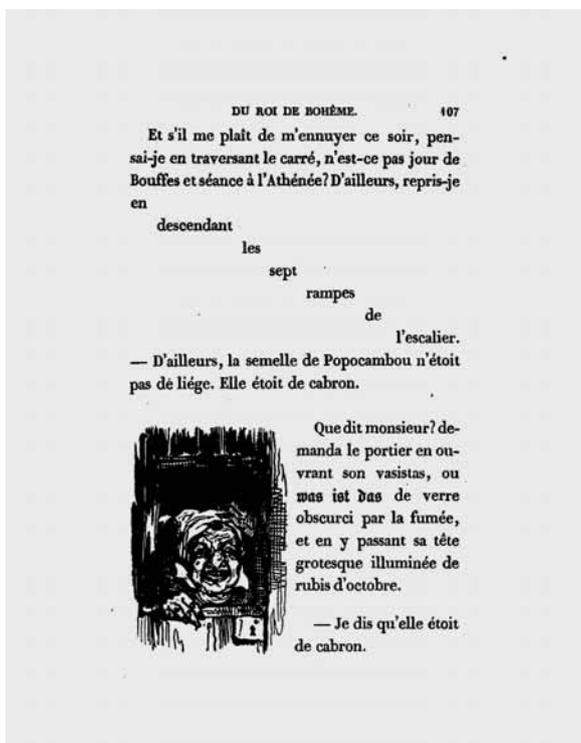
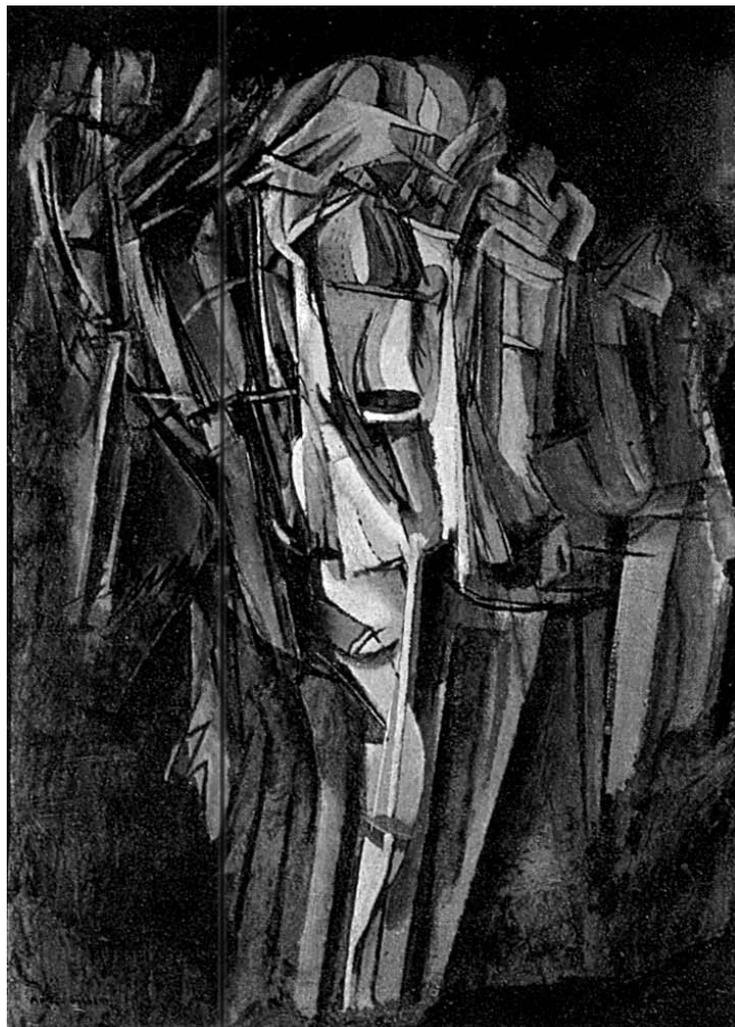


FIG. 13 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier no. 2*, olio su tela, 1912. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

FIG. 14 Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train*, olio su cartone, 1911-12. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

FIG. 15 Pagina verbo-visiva in Charles Nodier, *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, Paris 1930, p. 107 (ripr. anastatica in *Gallica, bibliothèque numérique*, Bibliothèque Nationale de France)