

Università Ca' Foscari di Venezia  
Corso di Laurea magistrale  
in Scienze filosofiche



Tesi di Laurea

*Parla, ricordo*

Di Vladimir Nabokov

**Relatore**

Prof. Giorgio Brianese

**Correlatore**

Prof. Rolando Damiani

**Laureando**

Jacopo Abate

Matricola 807214

**Anno accademico**

**2013/2014**

*Parla, ricordo*

Di Vladimir Nabokov

Indice

Introduzione.....	Pag.3
Capitolo 1.....	Pag.9
Capitolo 2.....	Pag.29
Capitolo 3.....	Pag.38
Capitolo 4.....	Pag.46
Capitolo 5.....	Pag.55
Capitolo 6.....	Pag.66
6.1.....	Pag.78
Capitolo 7.....	Pag.82
Capitolo 8.....	Pag.92
8.1.....	Pag.92
8.2.....	Pag.101
8.3.....	Pag.106
8.4.....	Pag.120
Conclusione.....	Pag.125

*«Vot zapomni»*

Elena Ivanovna Rukavysnikova

## Introduzione

Un filmato risalente agli anni '70 e contenuto nel documentario della BBC titolato *Vladimir Nabokov: Life and Lolita* scritto e presentato da Stephen Smith, mostra Vladimir Nabokov mentre passeggia sul largo marciapiede nei pressi dell'entrata del Montreux Palace Hotel, in Svizzera. Nabokov indossa un completo grigio scuro, camicia bianca e una cravatta di un verde marino scuro e fazzoletto bianco al taschino della giacca. I capelli anch'essi bianchi sono corti e radi al vertice a formare una corona ippocratica quasi completa, leggermente spettinata. Le guance appena cadenti creano due linee nette che dagli angoli della bocca si protraggono al mento e seguono parallelamente le due linee che dall'esterno delle narici si disperdono a loro volta nelle guance. Le spalle accennano a curvarsi, le braccia sono lungo i fianchi. Le palpebre sono lievemente cadenti e così lo sguardo, che vaga senza osservare niente di preciso, appare "stralunato". Il passo è blando come di chi passeggia senza meta, agli ordini di un cameraman che propone «un'inquadratura dello scrittore che passeggia ed entra nell'hotel». Fanno da sfondo vetrine di negozi lungo il marciapiede, sulla destra e la strada percorsa da sporadiche auto sulla sinistra. Il filmato termina con l'entrata di Nabokov nell'hotel.

Niente più di un elegante anziano. Queste immagini non hanno nulla di rilevante.

Tuttavia esse rappresentano un ritratto, puntuale tanto quanto arbitrario, di un uomo che proviene da altri luoghi e altri tempi e si ritrova, verrebbe da immaginare, a passeggiare come uno spettatore alieno in un mondo cui non appartiene del tutto. Verrebbe da pensare

a un uomo che aspetta, che attende qualcosa che non è in arrivo, ma che è già passato; in una sala d'attesa senza porte verso "altro". Così non abita in una casa di proprietà, ma in camere di hotel. Si chiede Stephen Smith: « Che tipo d'uomo sceglie di abitare in un hotel? »

Non è poi così strano per Nabokov, considerando che nell'infanzia presso le ville e le case possedute dalla sua famiglia, c'erano una cinquantina d'inservienti.

La vita di Nabokov in undici righe: apparteneva a una delle famiglie più antiche e ricche della Russia, durante la rivoluzione bolscevica i Nabokov furono costretti a espatriare, persero pressoché tutto, da qui non possedette più una casa, si laureò a Cambridge, si spostò a Berlino, il padre morì in un attentato politico, sposò Véra Slonim, ebbero un figlio, Dmitri, si trasferirono in Francia per fuggire ai nazisti (Véra era di origine ebraiche), salparono per gli Stati Uniti, pubblicò nel frattempo molti libri, divenne professore universitario, abitò in case e camere in affitto, scrisse uno dei maggiori successi letterari della storia, *Lolita*, e passò la vecchiaia presso il Montreux Palace Hotel in Svizzera, sul lago di Ginevra, per tutta la vita cacciò farfalle.

Si tenga a mente questo breve sunto di vita mentre si guarda quell'anziano passeggiare su quel marciapiede, come se non ci fosse.

Capita talvolta che autori insofferenti al "trattamento tesi" vengano scelti dagli studenti, e proprio per questa loro peculiarità, per tale fine. Quando capita, sovente, l'introduzione annuncia in primis l'irriducibilità di tali autori alla forma tesi. Così, qui, non si differisce in alcun modo dalle tesi che hanno come "oggetto" degli "impresentabili". Il nostro "impresentabile", dunque, ci ammonisce così: "Per inclinazione e per un fermo proposito evito di dilapidare la mia arte sui cataloghi illustrati dei concetti solenni e delle opinioni

serie; e non amo la loro invadente presenza nelle opere altrui. Tutte le idee che il lettore può scovare nei miei romanzi appartengono ai miei personaggi e possono essere intenzionalmente viziate. Nelle mie memorie le idee citabili non sono che visioni fuggevoli, tracce, miraggi della mente. Sbiadiscono o esplodono come pesci tropicali quando vengono portati a galla e tolti dal contesto del loro ambiente marino”<sup>1</sup>.

Per quanto si debba assumere un atteggiamento di umiltà durante la stesura di tali testi e pensare in primis al buon andamento, corretta forma e coerente argomentazione, è pressoché inevitabile distrarsi fingendosi i vari lettori che possano leggere l’elaborato, nella speranza che ve ne siano almeno più di due. Nell’immaginare i vari lettori accade di trovarsi di fronte ad un pubblico che appartiene più alla fantasia che ad una realtà, poniamo, editoriale o universitaria; tra questi lettori fantastici uno su tutti spicca e chiede l’ultima parola, l’autore su cui si sta redigendo la tesi (se si redige una tesi su un autore e non su un concetto o una tradizione). A lui si vuole rendere conto, come se fosse lì, davanti a noi; se la prima spinta di occuparsene, come nel nostro caso, deriva da un amore verso la scrittura dell’autore, il prezzo imposto è la volontà di rimanervi fedeli<sup>2</sup>. Così s’immagina Vladimir Nabokov alle prese con la lettura del testo e per quanto si cerchi con la volontà di modulare il sogno ad occhi aperti verso una gratificazione e sentite congratulazioni per l’arguzia e l’intelligenza, il sogno scappa, sfugge dai registi e così vediamo inevitabilmente davanti a noi un Nabokov scocciato,

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 2012, p. 184

<sup>2</sup> Nabokov, invece, non scrive per “noi”, anzi, egli afferma: “Non penso che un artista debba preoccuparsi del suo pubblico. Il suo pubblico migliore è la persona che vede nello specchio ogni mattina mentre si fa la barba. Secondo, me, il pubblico che l’artista s’immagina, quando immagina questo genere di cose, è una stanza piena di persone che portano la sua maschera”<sup>2</sup>. Ivi, p.35

sbuffante, che fa segno di “no” con la testa, che prende i fogli e li sbatte sul tavolo e dice «Non si poteva lasciar perdere».

Qui non si parte da una domanda, ma da un libro. Questo libro è *Parla, ricordo*. Siamo giunti a quest’opera, comunemente considerata una parziale autobiografia, passando per tutti i testi pubblicati in Italia dell’autore, al termine dei quali si ha come l’impressione di aver viaggiato in paesaggi e mondi puramente letterari, ma con ciò non meno consistenti di ciò che consideriamo “reale”, semplicemente fatti di un’altra materia, non meno complessi.

Come passeggiando nella “realtà” si guardano alberi, case, persone, cieli e orizzonti o anche cose minuscole come sassi sulle spiagge, insetti o fiori e in merito a tali “visioni”, talvolta, ci si pone domande che richiedono senso all’esistenza di tutte queste cose, domande che alla fine si rivolgono al portatore, a noi stessi, così, passeggiando in questa letteratura, ci è capitato di rivolgerle le stesse domande che scaturiscono dalla contemplazione di ciò che ci circonda senza l’ausilio della parola. Queste domande hanno condotto in primis a una questione che sembra precederle, ma che non sussiste, ripetiamo, senza il testo, una questione urgente per uno studente di filosofia; tale questione è: perché un uomo che ha passato la vita a scrivere e che ha redatto migliaia di pagine non si è mai dedicato alla filosofia, ma al suo posto ha scelto la letteratura? In breve: perché la letteratura anziché la filosofia? Che tipo di domanda si rivolge nel narrare, nel poetare? Si pongono ancora domande o si fa qualcos’altro? Esiste solo la domanda filosofica come “domanda ultima”? O meglio ancora: che approccio filosofico si cela alle spalle di tale scelta?

Questa domanda non è la domanda cui la tesi vuole rispondere, anche se si cercherà di farlo in un modo del tutto non soddisfacente, ma è la domanda che correndo parallela alla lettura del testo ha seminato qua e là, alla vista di punti critici o passaggi disponibili a quelle che chiameremo “le lenti della filosofia”, altre domande e considerazioni che abbiamo rivolto allo scritto. In metafora: essa è l’umore che abbiamo avuto durante questa passeggiata tra parole e immagini.

Così si è venuto a formare una sorta di commentario. Un commentario filosofico che attraverso tentativi di esplicitazioni di metafore e di formazioni di linee guida o di congiunzioni tra capitoli e proposizioni vuole scovare “qualcosa di filosofico” nel “mare” letterario del testo.

Abbiamo detto che siamo giunti a *Parla, ricordo* dopo aver vagliato pressoché l’intera opera di Nabokov. Perché dunque abbiamo scelto esclusivamente questo testo? Primo e solo a spiegazione del perché si è scelto un singolo libro: perché l’opera dell’autore russo/americano è immensa e già ci è parso un lavoro arduo e nemmeno minimamente conclusivo lavorare su un singolo testo (banalmente); secondo: perché questa singola opera è l’unica tra tutti i testi a sfondo narrativo dell’autore a riportare considerazioni a metà via tra il poetico e il filosofico che non escono dalla bocca o dalla penna di qualche personaggio, ma appartengono al nostro autore (il quale potrebbe benissimo essersi mascherato in un “falso” Vladimir Nabokov ). Così *Parla, ricordo* ci è parso, forse erroneamente, il “più vicino”.

Questa “vicinanza” ci impone di affiancare alla domanda che a sua volta affianca il testo e che genera questo commentario una presa di coscienza su tutte: noi stiamo pensando a partire da un libro, non stiamo “scovando” realtà, né ci permettiamo di considerare una volta per tutte come “veri pensieri” dell’autore quelli che “verranno a galla”. La vicinanza del testo non è la vicinanza dell’autore, poiché

l'autore, cioè l'uomo, e questa è un'evidenza, non è qui, presso di noi, non chiediamo a lui, ma alla letteratura che porta la sua firma.

La letteratura di Nabokov è fitta e irriducibile alle idee, materia della filosofia, come lui non si è mai stancato di ripetere e come vedremo più avanti. Questo commentario non venga dunque preso troppo sul serio, ma venga approcciato come un esercizio, si spera, dilettevole (parola che tornerà).

## Capitolo 1

L'inizio della prima proposizione al debutto della prefazione di quella che pensiamo essere una semplice autobiografia non è nulla di più e niente di meno che una generale sintesi di ciò che andremo a leggere.

“La presente opera è un insieme di ricordi personali in sistematica correlazione tra loro che spazia, sotto il profilo geografico, da San Pietroburgo a Saint-Nazaire, e copre un periodo di trentasette anni, dall'agosto del 1903 al maggio del 1940, con solo qualche sporadica incursione nello spazio-tempo successivo”<sup>3</sup>

L'autobiografia è “rinchiusa” tra due date: il 1940 è la data che vedrà Vladimir e Véra Nabokov a St. Nazaire, Francia, salpare per la “nuova patria”, gli Stati Uniti, con il loro figlioletto di sei anni sul transatlantico *Champlain*; la prima, il 1903, non coincide con la nascita, ma con una sorta di risveglio di coscienza. Vladimir Vladimirevic Nabokov di fatto nasce a San Pietroburgo il 10 aprile del calendario giuliano, che nel XIX secolo corrisponde al 22 aprile e nel XX al 23 del calendario gregoriano e Olivier Rolin nel testo *Paesaggi originari* ci informa che *l'Enciclopedia sovietica* e così *Il Dizionario degli autori* di Laffont-Bompiani colloca la data il 12/24 aprile, in questa oscillazione stabile è l'anno: 1899. Rolin commenta: “ E' chiaro? Sin dal primo giorno, all'autore di *Ada* piacque la mistificazione. «Che cosa devo dirvi di me?», scherzò un giorno

---

<sup>3</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, Ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p.13

Borges: «Non so niente di me! Non so nemmeno la data della mia morte!». Quanto a Nabokov, poteva vantarsi di avere una data di nascita incostante e volteggiante come un volo di farfalla”<sup>4</sup>.

Ora, rubiamo gli occhiali ai piedi di quel pioppo a pagina 16<sup>5</sup>, prima che si trasformino nel portasigarette a forma di ostrica, usando un inganno di Mnemosyne a nostro favore, per osservare quel fitto paesaggio fingendo d’aver trovato le lenti non della memoria, bensì della filosofia, pur sapendo che la mancanza di diottrie è sicuramente maggiore in quest’ultima.<sup>6</sup>

“La presente opera è un insieme di ricordi personali ...”. Nella totale piatezza di un debutto quanto mai usuale in un’autobiografia, va rilevata quella “punta d’iceberg” visibile nel termine “personali”. “Personali” sta per “non di altri”, ma il “non di altri” di Nabokov è ben più fermo del “non di altri” di un biografo che si limita a porre l’accento sul carattere privato, esclusivo e dunque originale di ciò che andrà a raccontare. Nonostante le prime righe collochino l’arco temporale dell’intera vicenda negli anni più nefasti di questo secolo, noi non avremo durante la lettura la percezione pregnante di una grande Storia che agisce sotto i personaggi appartenenti alla memoria del nostro autore. Non che non se ne parli, anzi, rispetto all’intransigenza solita di N. le righe dedicate alla “storia” sono,

---

<sup>4</sup> Olivier Rolin, *Paesaggi Originari*, Mavida, Reggio Emilia 2007, p.29

<sup>5</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano, 2010, p.16

<sup>6</sup> “Allorchè scrivevo la prima versione in America, mi trovai in difficoltà per la totale mancanza di dati riguardo alla storia della mia famiglia e , di conseguenza, per l’impossibilità di verificare i miei ricordi quando mi rendvo conto che la memoria poteva ingannarmi. La biografia di mio padre è stata ora ampliata e riveduta. (...)Oppure un oggetto – mero fantoccio scelto a caso e di nessun peso reale nella descrizione di un evento importante – continuava a infastidirmi ogni qual volta che, correggendo le bozze di varie edizioni, rileggevo il passaggio in questione, finché da ultimo non ho fatto un grande sforzo, e gli occhiali capricciosi (di cui Mnemosyne, più di chiunque altro deve aver avuto bisogno) si sono trasformati nel portasigarette a forma di ostrica, nitidamente richiamato alla memoria, che brillava nell’erba bagnata ai piedi di un pioppo tremulo sullo Chemin du Pendu(...)”. Ivi.

verrebbe da dire, fin troppe, ma la struttura dell'evento storico canonico (il fatto) è trattenuta dietro le quinte di altri eventi, come farfalle da inseguire, nuvole all'orizzonte, un tunnel artificiale dietro il divano di casa, le foglie multicolore degli alberi nella stagione autunnale etc. Non che gli eventi drammatici che scandiscono il ritmo della Storia debbano considerarsi "inferiori" agli eventi "cari" all'autore, ma ogni evento è equivalente, o, ancora meglio, è in linea con altri eventi comunemente rigettati dalla Storia ed è proprio questa linea di congiunzione tra eventi, questi "disegni tematici" che N. dichiara dover essere "il vero fine dell'autobiografia"<sup>7</sup> e in più Andrea Carosso in *Invito alla lettura di Nabokov*, sottolinea che : " Questo tipo di selezione minuziosa del dettaglio in opposizione invece alla ricostruzione del grande quadro dei *fatti primari* è un indizio di come l'autobiografia nabokoviana voglia costituire – ancora una volta – un'infrazione alle convenzioni di genere"<sup>8</sup>.

Per comprendere a pieno la portata di questo "personali" e dell'"infrazione" dobbiamo da subito chiarire cosa N. non vuole. N. non vuole che la sua letteratura venga scambiata per la letteratura sociale, ingaggiata o a sfondo morale. Gli esempi non si contano. Apriamo il testo titolato *Intransigenze*: N. non amava rilasciare interviste, sapeva di essere un pessimo oratore; abitualmente (ovviamente dopo il boom di *Lolita*) chiedeva ai giornalisti di rilasciare solo domande scritte cui lui avrebbe risposto in seguito; anche le lezioni erano tutte preparate, non era un parlatore, era uno scrittore<sup>9</sup>. Alla domanda della prima

---

<sup>7</sup> Ivi, p.31

<sup>8</sup> Andrea Carosso, *Invito alla lettura di Vladimir Nabokov*, Mursia, Milano 1999, p. 154

<sup>9</sup> GIORNALISTA: "Noto che quando parla dice 'ehm' in continuazione. E' segno di senilità incipiente?"

NABOKOV: "Nient'affatto, sono sempre stato un pessimo parlatore. Il mio lessico alberga nelle profondità dello spirito e ha bisogno delle carta per emergere faticosamente nella sfera fisica. Per me l'eloquenza spontanea è un miracolo. Ho riscritto . spesso parecchie

intervista della raccolta, rilasciata la mattina del 5 giugno 1965 che suona: “*Gli intervistatori non la considerano un personaggio particolarmente stimolante. Perché?*” N. risponde: “Mi vanto di essere una persona priva di interesse per il pubblico. Non mi sono mai ubriacato in vita mia. Non dico mai parolacce. Non ho mai lavorato in un ufficio o in una miniera di carbone. Non ho mai fatto parte di circoli o associazioni. Non c’è credo o scuola che abbia avuto su di me il benché minimo influsso. Non c’è nulla che mi annoi quanto i romanzi politici e la letteratura a sfondo sociale”<sup>10</sup>.

Nel 1954 alla Cornell University Nabokov tenne un corso di letteratura titolato “Letteratura europea del XIX secolo”. Il corso era ufficiosamente chiamato dagli studenti “Dirty Lit”, facile pseudonimo conseguente al tema portante: l’adulterio in *Anna Karenina* e *Madame Bovary*. Il professor Nabokov sottolineò, al debutto delle lezioni, che gli studenti, ai quali si sarebbe rivolto non per nome ma con il numero del posto che occupavano, non avrebbero dovuto sapere nulla a proposito del contesto storico in cui gli avvenimenti dei romanzi erano collocati, né si sarebbero dovuti identificare con alcuno dei personaggi, poiché i romanzi sono opere di “pura” invenzione. Edward Jay Epstein, professore di Scienze Politiche ad Harvard, era allora il 121. Un giorno N. entrò in aula e assegnò un compito in classe. Gli studenti dovevano descrivere in tema la stazione ferroviaria

---

volte- ogni singola parola che ho pubblicato. Le mie matite durano più a lungo della loro gomma.”

GIORNALISTA: “Eppure ha tenuto dei corsi universitari?”

NABOKOV: “Fortunatamente, nel 1940, prima di affrontare la carriera accademica in America, mi presi la briga di scrivere cento lezioni – circa 2000 pagine- sulla letteratura russa, e più tardi altre cento sui grandi romanzieri, da Jane Austen a James Joyce. Così potei vivere di rendita, a Wellesley e a Cornell, per venti anni accademici. In cattedra imparai a muovere gli occhi in su e in giù con molta destrezza, ma gli studenti più svegli capivano benissimo che stavo leggendo e non improvvisando”. Vladimir Nabokov, *Interviste in Intransigenza*, Adelphi, Milano 2012, p.21

<sup>10</sup> Ivi, p.19

nella quale Anna incontra per la prima volta Vronskji. Il 121 non aveva letto il romanzo, si trovò così impreparato ad affrontare la richiesta del docente; era nella difficile condizione in cui ogni studente lavativo prima o poi si trova: lasciare la pagina in bianco e affrontare con maturità le proprie colpe, dimostrando di essere per lo meno consapevole, sperando in una minima concessione a fronte della propria sincera ammissione o abbandonare definitivamente ogni moralità universitaria e riempire la pagina di iniziative personali e tentativi plausibili, rischiando la pena che uomini rigorosi e autorevoli riservano all'inerzia condita da sfacciati tentativi di furberie e falsificazioni? Scelse la seconda. Vero, non aveva letto una pagina di *Anna Karenina*, ma, da buon appassionato di cinema, ricordava perfettamente la pellicola del '48 con Vivian Leigh diretta da Julien Duvivier. Scrisse, così, con minuzia, tutti i particolari delle inquadrature nella scena "della stazione". Lo consegnò. La lezione seguente il professore disse di aver corretto i compiti in classe e aggiunse che avrebbe atteso alla fine della lezione lo studente 121 nel proprio ufficio. Lo stato d'animo del giovane Epstein, nel percorrere i corridoi che conducevano all'ufficio del professore, non è descritto nelle righe dell'articolo cui questo aneddoto fa riferimento, ma possiamo solo immaginare, come ben già ci siamo concessi, quale fosse. Nabokov lo fece accomodare, si congratulò vivamente, sottolineò gli amabili particolari di "pura invenzione" cui il 121 si era abbandonato, immaginando con e nella pagina del testo, gli assegnò il voto massimo e, come se non bastasse, lo assunse come assistente ausiliario ai corsi ( naturalmente il primo assistente era già designato, Véra, sua moglie)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Quest'episodio è tratto da un articolo apparso il 19 aprile 2013 sul quotidiano *La Repubblica*, scritto da Edward Jay Epstein, intitolato *Il professor Nabokov*.

Possiamo pensare che le dinamiche di insegnamento a volte vengano radicalizzate per condurre gli allievi ad un messaggio nascosto, originario: «Concentratevi ora! Guardare bene il testo! E' tutto lì! Non chiudetevi nella Storia! Dobbiamo capire in che insetto esattamente si trasforma Gregor Samsa! Come sono le stanze delle case? Immaginate! Leggete e immaginate!» Una sorta di insegnante sognatore che amava condurre i propri allievi nei terreni incontaminati della letteratura pura fintanto che erano lì, sui banchi, davanti a lui? No. Quelli non erano insegnamenti, era una condotta lineare che aveva la propria origine nella poetica stessa di N., non erano “mosse” da educatore, ma era il metodo stesso dell'autore, quello era il “Mondo” dell'autore. N. vuole mostrare come si vive nel mondo in cui abita, dove i suoi simili abitano; ha ragione Rorty a sottolineare come nelle considerazioni di N. a proposito de *La casa desolata* di Dickens<sup>12</sup> “(...) Nabokov non sta parlando di Dickens per il bene dei suoi studenti o di un pubblico colto ma *esclusivamente* per il bene di Dickens(...)”<sup>13</sup>.

Eppure romanzi che appaiono più politici di altri N. li ha scritti. Prendiamo *Un mondo sinistro*, vediamo la vita di un professore di filosofia sgretolarsi e infine distruggersi sotto l'oscura presenza di un regime totalitario, e questo non sarebbe un Orwell? Non ci sarebbe interesse nel sociale qui? Non è forse questo un romanzo ingaggiato? Come potrebbe esserlo anche il “kafkiano” *Invito ad una*

---

<sup>12</sup> “Ormai è chiaro, l'incantatore mi interessa più dell'affabulatore o del maestro. Nel caso in questione questo atteggiamento mi sembra l'unico modo che permette di mantenere in vita Dickens, al di sopra del riformatore, del romanzetto a buon mercato, della paccottiglia sentimentale, delle assurdità teatrali. Egli splende per sempre sulle alture di cui conosciamo l'esatta altitudine, i contorni e la formazione, nonché i sentieri di montagna per arrivarci attraverso la nebbia. E' nelle immagini che è grande”. ( *Lezioni di letteratura*, p. 65; trad. it. Cit., p.101, modificata) Richard Rorty, *Il barbiere di Kasbeam: Nabokov e la crudeltà* in *La filosofia dopo la filosofia* Editori Laterza, Lecce 2001, p. 173

<sup>13</sup> Ivi, p.174

*decapitazione?* Ebbene no; ed è no perché semplicemente la luce ci mostra scritto nero su bianco, sempre in una prefazione, che : “ Poche cose sono più tediose della trattazione delle idee universali inflitta da un autore o da un lettore a un’opera di narrativa. Lo scopo di questa mia prefazione non è quello di dimostrare se *Un mondo sinistro* appartenga o meno alla «letteratura seria» (eufemismo per la vuota profondità e per la sempre ben accetta banalità). Non mi ha mai interessato la cosiddetta letteratura di carattere sociale ( in gergo giornalistico e commerciale: «libri importanti»). Non sono «sincero», non sono «provocatorio», non sono «satirico». Non sono scrittore didascalico né allegorico. La politica e l’economia, le bombe atomiche, le espressioni di arte primitiva e astratta, l’intero Oriente, accenni di disgelo nella Russia Sovietica, il Futuro dell’Umanità, e così via, mi lasciano supremamente indifferente(...) i paragoni automatici fra *Un mondo sinistro* e le creazioni di Kafka o i cliché di Orwell alla fine dimostrerebbero soltanto che l’automa non ha letto né il grande autore tedesco né il mediocre scrittore inglese”<sup>14</sup>.

Richard Rorty nel capitolo titolato *Il barbiere di Kasbeam: Nabokov e la crudeltà* contenuto ne *La filosofia dopo la filosofia*, sostiene che le posizioni teoriche esplicitate di N. siano in realtà un tentativo non riuscito di adeguare la teoria letteraria ad una sua propensione che egli stesso non coglieva in pieno e non voleva cogliere, la propensione a delle inevitabili idee generali. N. appare allora non molto diverso da Orwell e viene addirittura paragonato in qualche modo a Freud. Anche se onesto nel voler mostrare le contraddizioni di N. Rorty sembra trattarlo a volte come un bambino ingenuo, meglio, come se talvolta N. non riconoscesse di avere quel carattere, così egli non riesce a concepire la propria morte (come se fosse un’ovvietà) e non sa

---

<sup>14</sup> Vladimir Nabokov, *Un mondo sinistro*, Adelphi, Milano 2013, p.12

distinguere tra immortalità letteraria e immortalità reale; così tutte le dichiarazioni di N. sulla inammissibilità al “regno” della poesia di poeti e scrittori che si occupano del sociale e del benessere della condizioni di vita o della lotta verso un futuro migliore, o di un qualcosa di “collettivo”, vengono prese in considerazione come delle volontà che non sussistono nella pratica reale della sua letteratura e il miglior Nabokov appare quello che, non essendo limpido alla propria coscienza, porta in sé la frattura tra colui che crede fermamente nel bene e colui che non ammette alcuna idea generale. Un attento sguardo alle considerazioni di Rorty su N. è di grande aiuto alla presentazione dell'autore, e non volendo ridurre troppo le considerazioni del filosofo americano, andiamo a capire esattamente cosa egli intenda dire, senza dimenticare che questa lunga parentesi, e solo parentesi saranno aperte, riguarda il consueto, assolutamente semplice, termine “personali”.

Rorty al debutto del paragrafo in cui esplicitamente inizia a parlare di N. afferma di voler mettere in relazione l'estetismo nabokoviano, la sua fede nell'immortalità e, cosa che rappresenta il fine dell'inserimento di N. tra gli autori trattati nel testo, “l'attenzione per il problema della crudeltà”. Rorty ravvisa nei testi “summa” dell'autore un ben delineato approccio al problema, non tanto, a prima vista, perché egli voglia trovare in N. qualche spunto problematico da poter dotare di quel carattere di storicità che, come detto, lo scrittore stesso aborre, quanto perché pochi come N. hanno saputo descrivere “la crudeltà dall'interno, mostrandoci come essa possa scaturire dalla ricerca della beatitudine estetica”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Richard Rorty, *Il barbiere di Kasbeam: Nabokov e la crudeltà* in *La filosofia dopo la filosofia*, Editori Laterza, Lecce 2001, p.170

Viene sottolineata la tenacia, ai limiti della comprensibilità, con la quale N. cercava di delegittimare ogni approccio critico che fuoriuscisse dall'ambito puramente estetico nei riguardi di autori a lui cari, tra i quali Dickens. Estrapolando le citazioni più intransigenti di N. dalla lezione su Dickens contenuta in *Lezioni di Letteratura*, Rorty afferma che data l'intolleranza che di fatto si palesa dietro ogni angolo dei suoi scritti verso ogni forma di letteratura socialmente utile, che si pone come radicata nel proprio tempo, che sia esplicitamente o implicitamente promotrice di attività, di azioni pratiche, che tenti di condensare bellezza e utilità, egli (N.) si vede costretto (come se la sua volontà di restare fedele a se stesso, e di non cedere nemmeno una virgola dei suoi amati autori ai "maestri" (progressisti e riformatori), lo portasse a cieche e inammissibili dichiarazioni) a sostenere che Dickens debba essere letto solo ed esclusivamente come un concentrato di pura forma estetica e nient'altro o, meglio, che a Dickens stesso non importasse nulla delle qualità riformatrici dei propri romanzi. Si domanda (Rorty): " Per quale motivo Nabokov è convinto che vi sia incompatibilità, un rapporto antitetico, tra il brivido alla Housman e la partecipazione emotiva che spingeva gli statisti liberali, qual era suo padre, a darsi da fare per abrogare le leggi ingiuste?"<sup>16</sup> e risponde che non è affatto chiaro il perché di queste pareti divisorie, anzi, chiaro è solo che N. non vuole essere annoverato (e con lui gli scrittori che ama) tra gli scrittori "impegnati", non vi è spiegazione né difesa a possibili critiche, ma solo sentenze: ciò che conta è il "brivido estetico", punto. Rorty si dichiara solidale a N. nel diffidare di ogni impianto moralistico, dell'idea generale di "cavar fuori dai nostri sentimenti morali delle regole per risolvere i dilemmi

---

<sup>16</sup> Ivi, p.172

morali”<sup>17</sup>, sottolineando però che le critiche di N. mantengono comunque un impianto pseudo-metafisico allorquando si propongono di delineare un’unica via per il “vero scrittore”. “Dovremmo preoccuparci solo di capire cos’è che risponde meglio a determinati scopi?”<sup>18</sup>, e, così, da tale domanda ha inizio il tentativo di riconciliazione tra N. e Orwell, che pare essere la riconciliazione tra N. e Rorty.

Introduce quindi, come ulteriore passo dell’argomentazione verso la tesi che vede N. come il narratore della crudeltà “vista dall’interno”, il tema dell’immortalità. Citando un ulteriore passo di N. su Dickens nel quale N. parla dell’eterno risplendere di Dickens su delle “alture”, cui vi si arriva attraverso “sentieri” nella “nebbia”, Rorty afferma che: “l’interesse di Nabokov per l’immortalità di Dickens derivava dal fatto che egli stesso, per tutta la vita, fu assillato dal problema di sapere se sarebbe sopravvissuto alla morte, e se avrebbe potuto così rincontrare i propri genitori in un altro mondo”<sup>19</sup>, cita inoltre la chiusa di *Lolita* che occupandosi solo di “immortalità letteraria” differisce dall’autobiografia dell’autore, dove, in quest’ultima, arriva (l’immortalità letteraria) pressoché a coincidere con il significato “teologico e metafisico”(immortalità dell’anima). Rorty prosegue: “Più e più volte Nabokov cercò di legare questa sua ansia di immortalità metafisica, grandemente sorpassata, al concetto, più accettabile, di immortalità letteraria. Voleva trovare un nesso tra la capacità di far venire i brividi, di creare beatitudine estetica, l’essere un artista nel senso in cui lo erano lui, Joyce e Dickens e non Orwell e Mann, e la possibilità di sfuggire al tempo ed entrare in un altro stato dell’essere. Era sicuro che ci fosse un qualche rapporto tra

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ivi, p. 173

<sup>19</sup> Ivi, p.174

l'immortalità dell'opera e quella di colui che l'ha creata – in poche parole, tra l'estetica e la metafisica. Ma, com'era prevedibile, non riuscì mai a dire quale<sup>20</sup>. Dunque: N. (soprattutto nel testo che sarà la base di questo commentario) rivela questo credo, questa 'concezione filosofica': l'immortalità metafisica è direttamente collegata all'immortalità letteraria. Questo asserto non è giustificato, è la sentenza dello scrittore-esteta, che non scende a patto con il proprio tempo (per lo meno in maniera diretta); lo scrittore che nel bello imperituro trova la salvezza metafisica, che nell'immortalità delle immagini trova l'immortalità della propria essenza; se non un coincidere, un esser gemello l'uno dell'altra: estetica e metafisica, opera e autore, libro e uomo. Tutto questo però è frutto non del metafisico, bensì dell'esteta e dunque il fondamento di un impianto metafisico quale quello di una sorta di coincidenza tra i due tipi di immortalità, non essendo supportato in primis dal *discorso* metafisico, bensì da romanzi, da letteratura e solo in parte (a mo' di note e appunti, intransigenze, piccoli saggi e proposizioni sparse) da sentenze *direttamente* filosofiche (ma sempre in qualche modo principalmente estetiche), non possiede quella struttura chiara e distinta che permetterebbe al lettore di poter giustificare la posizione tanto anacronistica di N. E' un romanziere/poeta e non un filosofo e questa fatica speculativa è "prode, splendida e - (verrebbe da dire: dunque) - vana"<sup>21</sup>.

Rorty cita un saggio di Nabokov intitolato *L'arte della letteratura e il senso comune*, saggio che accomuna N. a Heidegger nel rifiuto de

“ l'idea platonica e democratica che le uniche credenze accettabili sono quelle difendibili sulla base di premesse largamente condivise ”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 175

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ivi, p.176

e dove si sostiene che proprio le “inezie” e gli “a parte” e le “note a piè di pagina” siano l’apice della consapevolezza umana e dove (“ in questo atteggiamento mentale infantilmente speculativo”) si manifesta “il buono” (la “b” è da considerarsi in minuscolo). N. palesa in più testi come l’atteggiamento di stupore e gioco, lo spirito d’incanto di fronte a qualcosa di bello siano le sole dimensioni dove noi possiamo percepire “ciò che è buono”. Rorty afferma che il considerare queste “inezie” come l’origine del “brivido” che a sua volta è all’origine di una sorta di apice coscienziale, è una posizione interpretabile in senso morale e addirittura metafisico, laddove si palesa quella sorta di volontà di sottrarsi al cambiamento in favore di un “Eden” artistico/infantile. E sebbene N. sia antiplatonico nel rifuggire le idee generali, egli non è altrettanto anti-metafisico nel tendere a immagini eterne, che vogliono, ancora una volta, una coincidenza tra immortalità letteraria e immortalità personale, ma senza che vi sia una prova reale di unione tra le due, ma solo l’ormai banale e filosoficamente poco interessante considerazione: “Se vuoi essere ricordato da tutte le generazioni future, datti alla poesia e non alla matematica. Se vuoi che la gente legga i tuoi libri invece di limitarsi a rilegarli in pelle, dovresti cercare di dare i brividi e non la verità”<sup>23</sup>.

Una parola sembra esserci sfuggita: “buono”. Il “buono”, per N., resiste nelle menti dei propri simili, nei poeti, negli incantatori/incantati anche a fronte dei più crudeli orrori, della Storia più abietta, perché la fede nella bontà è una fede “irrazionale” che non può essere scalfita dalla debolezza della “realtà”, di “questo” mondo. Il filosofo allora arriva a sostenere che N. rifugge, in generale, il dolore : “La sua straordinaria propensione alla gioia, la sua peculiare facoltà di provare beatitudine tale da far sembrare impossibile

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 177

l'esistenza della sofferenza e della crudeltà. Gli rendevano insopportabile la realtà della sofferenza (...) Era un eroe tanto per i suoi genitori quanto per se stesso... un uomo molto fortunato (...) ma questa propensione alla beatitudine aveva come rovescio della medaglia l'incapacità di accettare l'idea di dolore"<sup>24</sup>. Ecco perché, continua Rorty, "salva" Krug ( *Un mondo sinistro*) dal dolore della perdita del figlio, ecco perché Cincinnatus C. (*Invito a una decapitazione*) non viene decapitato, ma in un'atmosfera onirica si alza dal patibolo in direzione dei propri "simili".

Come capita di essere giudicati da qualcuno per un nostro particolare carattere che non è da noi stessi conosciuto e viene altresì individuato proprio in quel lato a noi oscuro della nostra personalità, e proprio perché oscuro, l'origine di molti nostri atteggiamenti, così Rorty ravvisa nell'incapacità di N. di trattare il dolore, l'origine stessa del dubbio della proprio inconscia e possibile vicinanza al "male": "Dalla sua biografia emerge chiaramente che l'unica cosa che poteva veramente mettere giù di morale Nabokov era il timore di essere , o essere stato, crudele. Più concretamente, egli temeva di non essersi accorto del dolore di chi aveva avuto a che fare con lui"<sup>25</sup>. Ecco allora uscire dal dietro le quinte i personaggi che più dei precedenti hanno portato il nome di N. agli apici della letteratura: Humbert (*Lolita*) e Kinbote (*Fuoco Pallido*). Ecco allora che viene a chiudersi il discorso di Rorty: ciò che N. ha palesato con questi due personaggi era il proprio celato ( a questo punto : malcelato) timore di essersi sbagliato. Rorty trae forza da questi alterego (bravi a scrivere quanto lo scrittore stesso) per confermare la propria tesi: nel fare della teoria letteraria una bandiera contro ogni forma di sudditanza artistica al "bene comune" N. tradisce in primis se stesso, come un viziato che non

---

<sup>24</sup> Ivi, p.180

<sup>25</sup> Ivi, p.183

ammetterà mai ciò che crede davvero, portando avanti con fierezza un errore esplicito e consaputo ( il disinteresse verso “gli altri”, l’indifferenza verso le sorti dell’umanità: “Sia Kinbote sia Humbert sono estremamente sensibili nei confronti di tutto ciò che riguarda o può servire a esprimere le loro ossessioni, e totalmente indifferenti a ciò che tocca un altro. Questi personaggi rappresentano drammaticamente, come non era mai accaduto prima, quella forma di crudeltà che più impensieriva Nabokov: l’indifferenza”<sup>26</sup>) e rappresentando i propri personaggi in modo da iniettare nel lettore (sottopelle, quindi con lentezza e intensità), i dubbi e il timore dell’errore o della differenza tra il Nabokov sentenziatore di forti critiche ai maestri sociali e il Nabokov figlio di suo padre, democratico e instancabile politico a favore del bene dello Stato, che in fondo porta volente o nolente il marchio del ‘dovrebbe essere così e non così, questo nostro mondo’.<sup>27</sup>

Nabokov era un uomo estremamente ironico. La potenza della sua ironia era pari al suo amore per il mondo dell’infanzia, un mondo che

---

<sup>26</sup> Ivi, p.184

<sup>27</sup> “...si è pensato che la sua opera scaturisse da, ed esemplificasse, la strana concezione barthiana secondo cui il linguaggio farebbe tutto da solo. Nabokov il teorico e il generalizzatore incoraggia una lettura del genere, la quale tuttavia ignora un unto che secondo me è quanto emerge dalla pratica del miglior Nabokov: l’idea che esteticamente utile è solo ciò che influisce su quello che noi pensiamo di dover fare di noi stessi o per gli altri.

Possiamo tener fermo questo punto e allo stesso tempo convenire con Barthes e gli altri testualisti che lo scopo dei romanzi, delle opere teatrali o delle poesie non è di rappresentare «correttamente» le emozioni o realtà umane. L’arte della letteratura – l’uso irregolare, imprevedibile delle parole – sicuramente non può venir giudicata in termini di accuratezza di rappresentazione. Quest’ultima dipende dal conformarsi a determinate convenzioni, mentre lo scopo del bello scrivere è proprio quello di rompere la crosta della convenzione. Ma il fatto che il valore letterario non consiste nel rafforzare un vocabolario decisivo molto diffuso, che non consiste nel dirci quello che avevamo sempre saputo ma non riuscivamo a esprimere bene, non dovrebbe farci dimenticare che il linguaggio letterario è, e sempre sarà, parassitario del linguaggio comune, e in particolare del comune linguaggio morale. Inoltre l’interesse letterario sarà sempre parassitario dell’interesse morale. In particolare, è impossibile creare un personaggio indimenticabile senza insinuare allo stesso tempo che il proprio lettore si dovrebbe comportare in un certo modo.” Ivi, pp. 190-191

nella maggior parte delle sue opere è altrove. Molte fotografie lo ritraggono in pantaloncini corti bianchi o semplicemente scuri (le foto sono in bianco e nero), calze fino al ginocchio, camicia di lino e retino alla mano, mentre s'aggira in prati d'alture e boschi alla ricerca di farfalle. L'entomologia e la precisione delle sue catalogazioni erano il lato adulto di un'irrefrenabile curiosità e meraviglia propria degli infanti, dei bambini.

I Nabokov, famiglia appartenente alla nobiltà russa, discendenti da importanti uomini politici russi (si veda il cap.III di *Parla, ricordo*) furono esiliati dalla propria patria in seguito alla rivoluzione bolscevica del 1917. Il padre, fervente oppositore politico dello Zar, attivo membro del Partito costituzionale democratico della prima Duma, morì in seguito ad un attentato, di cui non era il bersaglio, durante un comizio politico nel 1922. Nel 1925 sposò Véra Evseevna Slonim a Berlino, dove la famiglia si era trasferita. Nel 1936 i Nabokov sono costretti a fuggire dalla Germania nazista, Véra era di origine ebraica. Nel 1940 si trasferiscono negli Stati Uniti. I Nabokov non acquisteranno mai una casa, solo affitti, case ospitanti e in seguito al successo di *Lolita*, camere d'Hotel.

L'enorme biografia in due tomi scritta da Brian Boyd e pubblicata dalla Princeton University Press nel 1990 debutta così: “ Vladimir Nabokov (1899-1977), uprooted by both the Russian Revolution and World War II, could hardly ignore the cataclysm of modern history that so skewed his life. Yet no one kept more adamantly to his own course-or more determinedly apart from his epoch. His father, imprisoned and deprived of his court title for opposition to the tsar, was a minister without portfolio in the first Provisional Government after the February 1917 revolution, but during that tumultuous year

Nabokov himself continued to write love poetry as if nothing were happening around him”<sup>28</sup>

Mentre scorre la Storia fuori dalle finestre N. scrive. Come fosse parallelo alla Storia, su un altro binario. Fuori la morte, al caldo di una stanza una penna scrive su un foglio. La pozzanghera primordiale della vita, lascia posto alla pozzanghera di inchiostro da cui proviene anche la storia apparentemente più politica (*Un mondo sinistro*).

La critica e le osservazioni di Rorty sono tutte estremamente corrette e interessanti, ma sono uno sguardo comprensivo che dalla strada guarda alla finestra lo scrittore e in qualche modo lo commisera, prova pietà, la stessa pietà che Rorty vede in Nabokov. La pietà dall'uomo che non rifugge la Storia, che non rifugge il compito sociale e vede nell'uomo che lo fa la paura di essere fino in fondo responsabile, più che una sincera e pregnante posizione filosofica. Tanto è che Rorty può affermare ciò che afferma solo aggirando N, prendendolo alle spalle, andando a interpretare ciò che non è scritto, psicoanalizzandolo, si potrebbe dire. Ma ogni approccio di questo tipo, per quanto manifestamente corretto da un certo punto di vista, non coglie la serietà del letterato (proprio di quel letterato che non voleva essere annesso al club della serietà), vede debolezza nell'ironia, protezione, non forza. Lasciar trasparire che le posizioni esplicite di N. (immortalità, beatitudine estetica, l'essere senza tempo delle immagini) siano posizioni radicali che celano un che di democratico al fondo, una sorta di rimpianto che mai verrà ammesso, è togliere all'uomo Nabokov la possibilità che non sia affatto così, delinearne il carattere privato, nascosto, leggere i suoi sogni. Non è vero che per Freud “Nabokov provava la medesima ossessionante e forte irritazione che Heidegger provava nei confronti di Nietzsche” e non è vero che

---

<sup>28</sup> Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The russian years*, Princeton University press, Princeton New Jersey 1990, p.3

“si trattava in tutte e due i casi di quel risentimento che si prova nei riguardi del precursore che potrebbe aver già scritto tutti i nostri pezzi migliori”<sup>29</sup>, Nabokov rabbrivirebbe in tutta la sua grande stazza a sentire un’affermazione di questo tipo. L’odio per Freud è l’odio per gli ingannatori dell’immaginazione, per i carcerieri, per i sistematizzatori totali, che vogliono relegare anziché liberare, che illegittimamente pensano di penetrare nei territori liberi dalle catalogazioni ed equiparazioni, che vogliono nominare una volta per tutte ciò che non ha un solo nome, i burocrati dell’anima<sup>30</sup>.

Qui si parla di un altro tipo di “privato”, cioè quel “personale” nominato al debutto. Non vogliamo lavare i panni sporchi di N. come Rorty sembra fare alla perfezione (una perfezione troppo consona alle proprie argomentazioni per essere accettata tout court), ma vogliamo cogliere le sfumature filosofiche di un pensatore che ha scelto la letteratura (o che ne è stato scelto). Lasciare intendere poi che Nabokov abbia “costruito” una teoria che conduca all’affermazione di un idolo letterario fuori dal tempo, produttore di bellezza e di immagini eteree, che guarda caso corrisponde né più né meno allo scrittore che era, significa togliere ogni tipo di legittimità ironica o seria, che sia, alle sue affermazioni di carattere non letterario. Come dire che la sua critica alla storicità dei testi letterari, all’ingaggio cui si vuole partecipino e la sua concezione della temporalità altro non sono che l’impianto giustificativo che fa (narcisisticamente) della propria capacità di scrittura La Scrittura per eccellenza. Inoltre viene il dubbio che non meno metafisiche delle posizioni imputate a N. siano le

---

<sup>29</sup> Richard Rorty, *Il barbiere di Kasbeam: Nabokov e la crudeltà* in *La filosofia dopo la filosofia*, Editori Laterza, Lecce 2001, p. 179

<sup>30</sup> Come afferma Walter Benjamin: “Non c’è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all’analisi psicologica”. Walter Benjamin, *Il narratore*, Einaudi, Torino 2011, p. 34

posizione di uomini che non accettano un pensiero che si chiama fuori, che non vuole collaborare con istituzioni o gruppi; Nabokov “funziona” in privato e se in questo rapporto “privato” si manifesta un qualcosa come “buono” e “giusto”, pare come minimo forzato ritenersi autorizzati a delegittimare le sue sentenze sulle idee generali; non è nell’attrito tra nascosto e palesato che troviamo il migliore Nabokov<sup>31</sup>, ma nell’accettare tutti i suoi scritti come manifestanti un pensiero, ed esso come serio e ironico allo stesso tempo; che si auto-sopprime nell’affermarsi, questo semmai è la conseguenza del rifiuto del “generale”. Di Nabokov, come per i più grandi scrittori e filosofi, va preso tutto.

In ultimo, appare strano come il voler ricondurre al sociale l’autore che massimamente se ne richiama fuori, venga preso come un dovere legittimato da ciò che l’autore non sa di sé o finge di non sapere. Pare quasi una metafisica delle responsabilità, una metafisica del *‘facciamo parte di questo mondo checché ne dichiariamo’, ‘il mondo è uno’, ‘tutto convoglia qui’*. E’ proprio da questo che è necessario emanciparsi per cogliere la poetica di Nabokov, per cogliere il senso di quel “personali”. Il “personali” spalanca le porte di un mondo che non è inserito nella Storia, la Storia è altrove, seppur presentissima negli effetti. “Personali” sta per ‘che non si trovano nella narrazione che pensa di essere l’unica narrazione’, sta per ‘che non possono essere ingabbiate e ridicolizzate e martellate e segate a piacimento dalle “abboracciate” teorie freudiane’, sta per ‘dischiusi alla mia coscienza,

---

<sup>31</sup> “I romanzi migliori di Nabokov sono quelli che mostrano come egli fosse incapace di credere alle proprie idee generali” *Richard Rorty, Il barbiere di Kasbeam: Nabokov e la crudeltà in La filosofia dopo la filosofia*, Editori Laterza, Lecce 2001, p.191

con la mia coscienza e trattenuti come assenze/presenze dalla mia memoria'.<sup>32</sup>

Si può saltare il debutto, ma come si è visto esso da subito, conoscendo l'autore, si pone fuori dalla "Storia"<sup>33</sup>, "personali" è: non universali. E quindi sì, se si guarda dalla Storia, Nabokov può essere ritenuto un indifferente; sì, lui si interrogava sulla propria indifferenza; sì, ne aveva paura. Rorty guarda dalla Storia, guarda dalle strade, dai dolori sociali e dal mondo/costruzione dell'economia e dallo slancio verso un miglior Stato di diritto, la letteratura allora è inevitabilmente immersa in un compito, ma è anche fuori e forse, da un altro punto di vista, il suo compito talvolta è proprio quello di starsene fuori, non partecipare a quest'univocità apparente, e se si interroga invece un uomo di letteratura a proposito di questo, egli potrebbe citare: "Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona

---

<sup>32</sup> Nabokov non contempla "l'attuale", non contempla "il sociale", non contempla "l'informazione", termine che in tale ambito abbiamo mutuato da Walter Benjamin, che ci illumina sulla necessità della ricerca da parte dell'arte della narrazione di storie "personali": "(...) l'informazione ha la pretesa di poter essere controllata immediatamente. Dove anzitutto essa vuol essere intellegibile di per sé e alla portata di tutti. Essa spesso non è più esatta di quanto lo fossero le notizie dei secoli passati. Ma mentre esse attingevano volentieri al meraviglioso, è indispensabile, per l'informazione, apparire plausibile. E in questo si rivela inconciliabile allo spirito del racconto. Se l'arte del narrare si è fatta sempre più rara, la diffusione dell'informazione ha in ciò una parte decisiva. Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il pianeta. E con tutto ciò difettiamo di storie singolari e significative. Ciò accade perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni. In altri termini: quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione, quasi tutto a vantaggio dell'informazione." Walter Benjamin, *Il narratore*, Einaudi, Torino 2011, p.24

<sup>33</sup> A ulteriore sostegno: "Il mondo dei romanzi di Nabokov è- come dire?- senza finestre; la realtà è quella dei personaggi, la storia, unicamente la *loro* storia. Esiste dunque un rifiuto del realismo e della vicenda in pubblico. Il raffinato entomologo Nabokov, studioso di farfalle, mi spiegò a questo proposito: «Non ho mai capito perché la storia, supponiamo, di una famiglia di viticoltori, o un romanzo di impronta sociologica su un operaio debba produrre una maggiore impressione di realtà e suscitare più interesse della storia, diciamo, di un oscuro botanico. Tutti gli ambienti e le realtà individuali sono limitati: non è solo un principio artistico, ma un principio organico»". Claudio Gorlier, *I libri non si prestano* in *Vladimir Nabokov*, Marcos y Marcos, Milano 1991, p.199

coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l'antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. E' il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 2004, p.218

## Capitolo 2

Nella prefazione viene subito esplicitato che l'attuale ordine dei capitoli non corrisponde all'ordine di stesura. Inoltre i capitoli nel testo ufficiale sono semplicemente numerati, mentre originariamente erano titolati. Ribadirne l'elenco originale è utile per aver presente le immagini generali contenute nel libro.

(L'ordine dell'elenco corrisponde all'ordine cronologico di redazione, il numero accanto al titolo corrisponde all'ordine attuale nel testo)

- Mademoiselle O, Cap. V, scritto nel 1936 a Parigi
- Ritratto di mio zio, Cap. III, giugno 1947, undici anni dopo la stesura del primo, nel mezzo emigrò in America con moglie e figlio.
- La mia educazione inglese, Cap. IV, marzo 1948
- Farfalle, Cap. VI, giugno 1948
- Colette, Cap. VII, luglio 1948
- La mia educazione russa, Cap. IX, settembre 1948, questi ultimi quattro capitoli sono stati scritti a Cambridge, dove era docente di letteratura russa, ottenne anche un impiego fino alla fine del 1948, presso il Museo di Zoologia comparata di Harvard.
- Prologo, Cap. X, gennaio 1949, si trasferì a Ithaca, New York, dove ogni anno prenderà alloggio in una casa diversa, con moglie e figlio, ovviamente, con sé. Da qui in poi i capitoli furono redatti nella loro struttura principale a Ithaca.
- Ritratto di mia madre, Cap. II, aprile 1949
- La prima poesia, Cap. XI, settembre 1949
- Tamara, Cap. XII, dicembre 1949

- Lastre di una lanterna magica, Cap. XIII, febbraio 1950
- Passato perfetto, Cap. I, aprile 1950
- Parchi e giardini, Cap. XV, giugno 1950
- Le camere ammobiliate di Trinity Lane, Cap. XIII
- Esilio, Cap. XIV, gennaio-febbraio 1951

Nabokov afferma che l'ordine ufficiale dei capitoli era in realtà un ordine già fissato, una sorta di meta-ordine cui l'ordine effettivo doveva solo adeguarsi: "Quell'ordine era stato fissato nel 1936, alla posa della prima pietra che nel suo vano nascosto conteneva già varie mappe, orari, una collezione di scatolette di fiammiferi, un frammento di vetro color rubino, e perfino – lo scopro soltanto adesso – la vista che si gode dal mio balcone del lago di Ginevra con le sue increspature e le sue radure di luce, maculato oggi, all'ora del tè, di folaghe e morette"<sup>35</sup>.

Come poteva la "prima pietra" contenere già la costruzione? Contenere addirittura quel momento di trent'anni dopo? N. dice già qualcosa sul tempo e anche sulla letteratura. Se ci consideriamo inseriti in un tempo cronologico, la linea retta che dall'origine volge alla fine e considerassimo così anche il tragitto della stesura del testo, dal prima al poi, saremmo autorizzati a concepire l'asserzione del "tutto già contenuto nella prima pietra" con un giustificato scetticismo; lo scetticismo che possiamo rivolgere al concetto di predeterminazione, al «tutto è già scritto»; e se non lo credessimo capace di tali credi allora potremmo pensare alle capriole poetiche di un maestro della parola che bada più all'evocazione fantastica di echi quasi religiosi, che ad una precisione nel significato, una vaga

---

<sup>35</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 15

emozione piuttosto che un senso preciso. Le cose forse sono molto più semplici: se approcciamo la situazione da un altro punto di vista l'osservazione di Nabokov è quasi ovvia, niente linee temporali, niente prima e poi, noi tra le mani abbiamo il libro, la manifestazione più materiale di ciò che solitamente viene tacciato d'astrazione, e tutto è lì, il mattoncino del primo capitolo è lì come la prefazione, il lago di Ginevra è lì come la culla. La necessità di ciò che è davanti ai nostri occhi è indiscutibile, il narrato è ciò che doveva essere, tutto era già là nel 1936, perché tutto è qua nel 1966, ed è davanti agli occhi di ogni lettore negli anni a seguire. Tutto cosa? Questo è da pensare. Intanto iniziamo a mettere in questione quella che è un'ovvietà temporale, soprattutto in una biografia: che ci sia un andamento.

Il primo titolo dato all'opera fu "*Conclusive Evidence*: la prova inoppugnabile del fatto che io fossi esistito"<sup>36</sup>. Il titolo fu liquidato perché sapeva troppo di 'romanzo poliziesco'. Ma la prova che in qualche modo lui fosse esistito non era sufficientemente palese nella moglie, nel figlio, nel quantitativo di pagine precedentemente scritte, negli album dei college contenenti le foto delle squadre di calcio (l'alto portiere russo), dei laureati, nel primo cruciverba in lingua russo da lui ideato, nelle farfalle scoperte cui aveva dato il proprio nome? Forse è solo "un modo di dire", uno scherzo, una frase buttata lì, è ovvio che sia esistito qualcuno come Vladimir Nabokov; va bene l'immaginazione, ma credere che egli potesse intendere seriamente quella frase è da automi. Comunque sia i titoli che seguiranno chiariscono un punto che come una lieve sfumatura è accennato in

---

<sup>36</sup> Ivi, p.15

questo “modo di dire”: non è al mondo l’evidenza, non è a dei posteri sconosciuti che lo studieranno, che potranno, altresì, con un minimo di retorica levar di mezzo il termine “evidenza” sostituendolo senza troppe difficoltà con la parola “dubbio”, ma è a sé, perché non è solo lui “che parla”, lui, anche e perlopiù, “ascolta”.

Altro titolo scartato immediatamente fu *The Anthemion*. Nella prefazione non viene giustificato né detto altro a parte che cosa sia *l’antemio*: “nome di un motivo ornamentale a forma di caprifoglio – elaborati viluppi di foglie e un rigoglio di fiori a grappolo”<sup>37</sup>. Cade a fagiolo si potrebbe dire, abbiamo accennato sopra in tutti i modi come ogni parte del testo vada considerata pregnante, nulla è superfluo, Calasso afferma che non vi sono frasi “buttate lì, come per decorazione” e ora ci troviamo tra le mani una proposta di titolo che nomina l’intero testo come decorazione. Potrebbe essere l’ennesimo scherzo (mancato) di N. Eppure siamo noi a vedere del superfluo nel decorativo, N. dedica parole su parole nella descrizione di addobbi, vestiari, orpelli e decorazioni. Il suo occhio era attento a tutto in egual modo, forse una sorta di rivendicazione dell’ornamentale come fondamentale? E se avesse voluto intendere quest’opera davvero come un ornamento, al di là delle speculazioni? Un ornamento alle altre opere, che costituiscono la vera struttura del proprio edificio letterario? Se così fosse ci stiamo immergendo in un addobbo.

Il titolo scelto e scartato perché qualcuno gli disse che le vecchie signore non sarebbero state in grado di pronunciarlo e quindi figurarsi comprarlo e leggerlo, fu *Speak, Mnemosyne*. Roberto Calasso ne *La follia che viene dalle ninfe* afferma a proposito dello

---

<sup>37</sup> Ibid.

scandalo che suscitò *Lolita* che N. “era un maestro nel disseminare i suoi romanzi di «segreti palesi», secondo la formula di Goethe: segreti evidenti e offerti agli occhi di tutti, al punto che nessuno li vede”<sup>38</sup>, questa considerazione fa riferimento a molte parti del testo, la più evidente è: “Adesso voglio esporre il seguente concetto. Accade a volte che talune fanciulle, comprese tra i confini dei nove e i quattordici anni, rivelino a certi ammaliati viaggiatori – i quali hanno due volte, o molte volte, la loro età – la propria vera natura, che non è umana, ma di ninfa (e cioè demoniaca); e intendo designare queste elette creature con il nome di ‘ninfette’”<sup>39</sup>. Calasso vuole qui chiarire un equivoco, l’equivoco della malizia, che è stato anche alla base del successo del libro: Lolita non è una ragazzina, è una ninfetta, Lolita “arriva” dalla grecità. Obiezione e risposta: “non sarà che quella frase sopra citata sia stata buttata lì dall’autore fra tante altre, come per decorazione? No, mi rincresce, Signori della giuria, ma i veri scrittori non operano così”<sup>40</sup>. Calasso dunque ci dice che N. ha qualcosa di greco, salta in un tempo mitologico, fa riapparire le “ninfe”, gli “esseri intermedi”, dileguatisi con il divino. N. è allora per Calasso vicino a Socrate, entrambi hanno parlato della stessa “follia che viene dalle Ninfe” e “(...) non sarà stato appunto questo a suscitare verso entrambi l’astio della «muta dei benpensanti?»”<sup>41</sup>. Così leggendo che uno dei titoli plausibili, il titolo favorito dell’autore, il titolo che non fu scelto per via del possibile non favore del pubblico, conteneva una parola greca (e che parola): *Mnemosyne*, si viene sbalzati in un non-tempo, un tempo tutto letterario, una letteratura che trattiene gli echi dispersi del mito.

---

<sup>38</sup> Roberto Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005, p. 46

<sup>39</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*, Gruppo Editoriale L’Espresso SPA, Roma 2002, p. 18

<sup>40</sup> Roberto Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005, p. 48

<sup>41</sup> Ivi, p.49

Mnemosyne (Memoria), figlia di Urano e Gea, è la madre delle nove Muse (Il Canto), avute da Zeus. Le Muse sono le portatrici del canto poetico, esse sono “di animo concorde, che del canto si danno pensiero nei petti...”<sup>42</sup> e “rallegrano la mente di Zeus”<sup>43</sup>; sono le custodi dell’arte, della bellezza della parola, il canto da cui deriva la scrittura. Mnemosyne ne è la madre, così *Parla, Mnemosyne è Parla, madre delle muse*. La Memoria è colei che origina il canto, il canto non è creazione, ma ascolto di una rammemorazione che non è semplicemente di un passato, ma appartiene a Mnemosyne, un eterno passato. Il “canto” di Nabokov relativamente al proprio passato diviene allora un canto ancora più originario, la narrazione non è quindi di semplici eventi vissuti, il narrare non appare come la pelle che trasporta/riporta l’evento “scomparso” in sé, ma come lo strato esterno di strati interni fatti anch’essi di narrazioni; così l’autobiografia rompe le briglie dei suoi legami storici e si innalza a mitologica, una mitologia privata, dove i fatti non sussistono in un ordine gerarchico, ma sono equivalenti in un canto che li eternizza così come d’eternità risuona il canto proveniente dall’ascolto della Madre delle Muse. Il classico “narrami o musa...” qui necessita, nella dispersione degli olimpici, di farsi ancora più originario, nella propria maschera di biografia, e diviene “parla, Mnemosyne”. Essa dunque trattiene in sé “i geni” che si esplicitano nelle proprie figlie, così Nabokov può chiedere conto direttamente alla Madre; così come le figlie la Madre può essere capricciosa e ingannevole, scrive Esiodo : “A me per primo le dee rivolsero questo discorso,/ le Muse dell’Olimpo, figlie di Zeus eggioco:/ «Pastori che dimorate nei campi, esseri immondi, ventre/[soltanto,/ noi sappiamo raccontare molte menzogne, simili a verità,/ ma pure sappiamo, qualora ci aggradi, il

---

<sup>42</sup> Esiodo, *Teogonia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2004, p. 7

<sup>43</sup> Ivi, p. 8

vero cantare»<sup>44</sup> e scrive N. : “(...) mi rendevo conto che la memoria poteva ingannarmi (...) e gli occhiali capricciosi ( di cui Mnemosyne, più di chiunque altro, deve aver avuto bisogno) (...)”<sup>45</sup> etc. Non siamo alla presenza di uno scritto solipsistico, ma come minimo dialogico; certo, bisogna ricordare che siamo nel novecento, al cospetto di un autore che non lascia nulla al caso e che dunque non si fa alcuno scrupolo a correggere i potenziali scherzi di Mnemosyne, si troveranno passi nel testo in cui l’autore sottolinea le serie ricerche in merito a fatti o luoghi o date cui è stato sottoposto l’intero scritto e : “Tutto ciò che non sono riuscito a ricostruire per mancanza di una documentazione precisa, oggi ho preferito eliminarlo per amore di una veridicità globale”<sup>46</sup>; tuttavia gli scherzi non mancano ed è innegabile che la precisione della documentazione riguardi sicuramente le digressioni genealogiche o fatti condivisi con parenti ancora in vita cui chiedere conferma al momento della redazione, ma appare ironico applicare questa puntigliosità burocratica a eventi di natura estetica e che riguardano i giochi o le strabilianti visioni di un bambino, delegate in toto alla Madre Mnemosyne. O forse il carattere della veridicità globale delle proposizioni riguardanti “dati esatti riportati da documenti” era necessaria per poter equivalere alla veridicità poetica della parola di Mnemosyne, che non ha eguali in precisione e che dunque necessita di un’attività di controllo pressoché scientifica laddove essa non parli, poiché la sua parola, come quella delle Muse, sa “il vero cantare”, necessario e quindi impossibilitato all’errore involontario.

---

<sup>44</sup> Ivi, p.7

<sup>45</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 16

<sup>46</sup> Ivi, p.19

Alla fine vi fu un accordo unanime su *Speak, Memory*, un abito né sfarzoso, né antiquato, né logorato, per vestire e mascherare, tra le folle delle librerie, Mnemosyne.

Abbiamo superato troppo repentinamente un passaggio quanto mai essenziale riguardo al nostro autore laddove abbiamo accennato i termini “mitologia privata”. Richiamare il mitologico significa richiamare un sapere che non appartiene agli individui, ma li sovrasta, o, meglio, li “contiene”. Il mitologico non apparteneva ad una singola opera, anzi, l’opera di per sé non era altro che un momentaneo contenitore temporale dell’atemporalità del mito che trapassando di generazione in generazione, oltre i morenti, soprattutto per via orale, mostrava il suo essere ancestrale e il proprio appartenere al divino. Il singolo era unicamente il portavoce di una voce che lo precedeva e l’avrebbe dunque superato. Qui la voce non precede, né supera, ma dialoga “parla a “ e talvolta si sovrappone. E non parla di memorie arcane o origini remote, ma di memorie “personali” e di origini “proprie”, non “io appartengo al mondo” ma “la mia coscienza svela il mio mondo”, la storia divina diviene la storia intima ( l’eterno passato di cui sopra è pur sempre un eterno passato “intimo”).

E’ un cambio totale di paradigma, che possiamo imputare alla modernità, ma in Nabokov è assai più di un’involontaria e invalicabile dipendenza culturale, è eccessivamente radicale per essere uno sfondo, in Nabokov il soggetto non diviene padrone del mitologico, ma mitologica è la sua stessa esistenza. Il soggetto non cancella il mito, diviene mito.

Sebbene sin dall’inizio Nabokov indichi che alla madre delle muse va’ il suo ascolto, egli qua e là nel testo (come già detto sopra) prende le redini del ricordo da lei condotto, e la voce diviene la sua, tanto da

potersi rivolgere, così come Mnemosyne a lui, ad un'altra persona: pagina 141: "...io e te eravamo rimasti incantati alla vista di interi sciami", pagina 212: "...panorama che si godeva dal ranch che tu e io avevamo affittato quell'anno...", pagina 279 "...dove abitavo in due stanze dimesse con te e nostro figlio..", pagina 304 : "...e nella primavera del 1929 tu e io andammo a caccia di farfalle nei Pirenei", pagina: 316: "Nella stanza accanto tu e il nostro bambino dormivate", pagina 318 : "...nessuno saprà quello che tu e io sappiamo". Questo altro, come è facile intuire, è Véra, la moglie.

Da metà testo in poi Véra diviene sempre più presente come interlocutrice, come se il "personali" sopra discusso oltre a rappresentare l'origine del libro, ne sia anche la destinazione.

Un grande dono: Vera diviene la destinataria di questa lunga "lettera" dalla personale Mnemosyne del marito.

### Capitolo 3

Il primo capitolo di *Parla,ricordo*, per il quale era stato pensato il titolo “Passato perfetto”, inizia con un’immagine tra il poetico e il filosofico .

“La culla dondola sopra un abisso(...)”<sup>47</sup>

La metafora trattiene le domande che sorgono ad una lettura meccanica del testo. L’abisso è ciò che è senza fondo, è l’insondabile, la culla dondola sopra il senza fondo; appesa a che cosa dondola la culla? Di che culla sta parlando N.? La “reale culla”? La culla dove giace il bambino? Nell’immaginarci questa culla e l’abisso sottostante (come fosse un disegno) , noi pensiamo che l’abisso si trovi “esclusivamente” sotto di essa, poiché essa per poter dondolare abbisogna di contatto con altro, di agganci, di appoggi, che non siano a loro volta abisso. Così culla e abisso si apparterrebbero vicendevolmente e solo l’infante sarebbe colui che giace al di sopra di un abisso e all’abbandono della culla, raggiunta la giusta età, abbandonerebbe anche l’abisso, il quale gli si rivelerebbe come una parte, perché si poggierebbero i piedi su qualcosa; dunque deve esserci terra, un bordo, uno sperone. Ma nessuna terra è nominata, oltre la non-terra dell’abisso, immaginando l’infante uscire dalla culla lo dobbiamo quindi pensare precipitare, inevitabilmente, nel vuoto dell’abisso. Cosa viene indicato quindi con “culla” e cosa con “abisso”?

---

<sup>47</sup> Ivi, p.21

Continua:

“(...) e il buonsenso ci dice che la nostra esistenza è solo un breve spiraglio di luce tra due eternità fatte di tenebra. Sebbene siano una coppia di gemelli assolutamente identici, l’uomo, di regola, guarda all’abisso prenatale con più calma rispetto a quello verso cui è diretto (a circa quattrocentocinquanta battiti l’ora)”<sup>48</sup>

Cosa dice il buonsenso<sup>49</sup>? “che la nostra esistenza è solo un breve spiraglio di luce fra due eternità fatte di tenebra”; due tempi eterni oscuri. L’eternità non è immaginabile come doppia, l’eternità è una e non ammette spazi e “spiragli”. Lo spiraglio altrimenti sarebbe il limite stesso dell’eternità, essa allora avrebbe una fine, lì nel *tempo* dello spiraglio. Viene detto che queste “due” eternità sono una coppia di gemelli identici e viene detto per introdurre come “di regola” l’uomo pur essendo tra due identici li guardi come differenti, o, meglio, in modi differenti: “all’abisso prenatale con più calma rispetto a quello verso cui è diretto”. Torna l’abisso, l’abisso della nostra passata assenza e della nostra assenza a venire. L’uomo guarda, la luce

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Quando Nabokov parla di buonsenso bisogna drizzare bene le orecchie e stare sull’attenti. Egli detesta il buonsenso, anche se pare avvallarlo qua e là nel capitolo preso qui in considerazione. In generale, laddove compaia qualcosa come “senso comune” o, per l’appunto, “buon senso” in qualsiasi altro testo di Nabokov, valga una volta per tutte quanto da lui affermato in una sua lezione all’università di Cornell nel 1955: “Il solo scopo dello scrittore, alla fine, è sviare il senso comune e mandarlo in frantumi con qualche particolare sinistro imbarazzante, portentoso e splendido, qualche neo o sciarada che non c’entra per niente col senso della storia ma traccia, nell’aria di quelle parole, una scia che non si consuma, che non si decifra.(...) E’ questo il nostro compito, almeno quello che intravediamo finora con la nostra inferma intelligenza: cancellare gli oggetti nel fulgore delle loro stesse descrizioni, rendendoli simili a miraggi in un deserto di sabbia inondata da un sole tanto bianco da oscurare l’orizzonte; abbacinarli sotto colate di parole, finchè quei fiumi di lava si svelino presenze sospettose, perturbanti, sgradevoli, dietro le quali è lecito supporre un segreto. Ma non sempre il segreto c’è: e neppure le grandi idee. D’altronde, a cosa servono? A ben poco. Basta lo stile. E, insieme allo stile, l’assenza di punti di vista comuni”. In Marco Ercolani, *Il rumore di fondo in Vladimir Nabokov*, Marco y Marcos, Milano 1991 pp.19-20

dello “spiraglio” illumina le due eternità fatte di tenebra. Queste “gemelle” hanno come loro referenti nello “spiraglio” gli oggetti della culla e della bara. Quest’ultime sono l’oggetto che segue ed anticipa le eternità di tenebra. Anch’esse sono gemelle.

N. racconta di un uomo (“So, nondimeno, di un giovane ...”)che guardando certi filmini di famiglia precedenti alla sua nascita provò una sensazione di panico, vedendo quella che in una foto presumeva essere la propria carrozzina provò angoscia, come alla vista della propria bara, e vide altresì una foto dove una donna, sua madre, salutava da una finestra e quel saluto gli parve un addio. E:

“Vide un mondo praticamente immutato – la stessa casa , le stesse persone – e si rese subito conto che lì dentro lui non c’era e che nessuno si affliggeva per la sua assenza”<sup>50</sup>

Le due tenebre, che il buonsenso dice esserci da un capo all’altro delle nostre esistenze, sono il volto di una possibilità radicale, la possibilità di assentarsi del tutto . N. afferma che all’adulto, secondo il volere naturale, viene richiesto di accettare questo nulla che soggiace, queste “due” eternità, senza scomporsi troppo, così come gli viene richiesto di accettare le visioni intermedie, nel mezzo dello spiraglio. N. rigetta tutto questo. N. vuole “fare un picchettaggio nei confronti della natura”<sup>51</sup>. Accetta dunque la visione generale “del buonsenso” ma ne rifiuta le conseguenze, vuole mantenersi allerta nel rifuggire ciò che gli si presenta come naturale.

---

<sup>50</sup>Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 21

<sup>51</sup> Ibid.

Delle tenebre afferma di condividere “con il selvaggio più vistosamente dipinto” che esse siano causate, abbiano dunque un origine:

“(...)causate dalle pareti del tempo che separano me e i miei pugni contusi dal mondo libero in cui il tempo è assente(...)”<sup>52</sup>

In una foto, N., ormai anziano, eppur sempre in forma, è ritratto con i guantoni da box, indossa un maglioncino cobalto e una camicia bianca, è abbronzato (le gite in montagna a caccia di farfalle gli donano, pressoché in tutte le fotografie, un colorito mediterraneo) e in posa, naturalmente, da boxeur. Possiamo immaginarlo in tal posa in questo contesto. Il narratore ha i pugni contusi, si è ferito nel tentativo di abbattere le pareti del tempo. Ora: il tempo qui viene descritto come avente pareti, o meglio le pareti sono anch'esse il tempo, l'essenza delle pareti è compresa nell'essenza del tempo. Queste pareti/tempo separano l'individuo dal “mondo libero in cui il tempo è assente”. Dunque, verrebbe da chiedersi, ci sono due mondi? Il mondo del tempo e il mondo libero, ovvero il mondo dell'assenza di tempo? Ma assenza di tempo sta per eternità o viene concepito solo come non-tempo, un concetto al negativo? Forse il mondo libero è la letteratura? Il mondo dove crollano le pareti, dove l'immaginazione, che rende simili l'infante (colui che precede l'esperienza dell'accettazione, il non ancora codificato) e l'immortale (colui che vive un'esperienza eterna), trova l'abisso nel quale giocare e farsi mondo, narrazione di un mondo?

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 22

Torniamo alle tenebre. N. continua ad appoggiare la visione scaturita dal “buonsenso” opponendovi una resistenza, ma concedendole la precedenza di una descrizione “reale” dello stato delle cose, non affermando mai “no, non è così”. Egli, anzi, prosegue:

“La mia mente ha fatto sforzi immani e reiterati per scorgere i più fiochi barlumi personali nelle tenebre impersonali che si estendono alle due estremità della mia esistenza”<sup>53</sup>

Egli chiama le due eternità fatte di tenebra le “tenebre impersonali”, ma esse coincidono con i due abissi del debutto, seppur in una lotta ora notiamo che quella visione appartiene anche, per il momento, al narratore : “ (...) della *mia* esistenza”. Queste due eternità fatte di tenebre impersonali sono causate, si diceva, dalle “pareti del tempo”. Il Tempo è causa delle due eternità. Questa è una contraddizione, un’implosione di senso. Immaginemoci il tempo come una stanza: le pareti della stanza, generatrici delle due eternità fatte di tenebra, tengono rinchiuso all’interno “il cosciente” dai pugni contusi e lo tengono separato, non dalle due eternità da esse generate, ma separato dall’assenza di tempo, dal mondo del non-tempo. Se il nostro pugile riuscisse nell’intento di abbattere le pareti con la forza allora con esse cadrebbero anche i due eterni da esse generati, poiché perderebbero la propria origine e resterebbe solo dunque l’assenza di tempo, un Uno , per ora definito solo negativamente, il non-tempo.

“Ho viaggiato all’indietro con il pensiero – e il pensiero si affievoliva man mano che procedevo – in regioni remote dove ho brancolato alla

---

<sup>53</sup> Ibid.

ricerca di una qualche uscita segreta per scoprire alla fine che la prigione del tempo è sferica e senza sbocchi”<sup>54</sup>

Le pareti ci concedono, come sopra, di pensare al tempo come ad una stanza, ora la stanza si amplia e contiene “regioni remote” e diviene subito dopo “prigione”, una prigione “sferica e senza sbocchi”. Non c’è uscita, dunque non vi è entrata. L’essere-senza-sbocchi del tempo è il non potervi entrare o uscire. Una prigione/stanza/continente che non ha passaggi è una prigione/stanza/continente dalla quale, inoltre, è impossibile anche solo guardar fuori, l’esterno della stanza diverrebbe impossibile da conoscere. La domanda logica è: come si può conoscere ciò che non si può vedere? Come può sapere di essere in una prigione se non ha modo di esperire un esterno? Come può parlare di un non-tempo? Se ipotizziamo la presenza di porte e finestre, esse, allora, dovrebbero spalancarsi sopra i due abissi dalla stanza creati, così i due abissi sarebbero solo un prolungamento delle pareti della prigione, un tutt’uno con esse, e così prigione diverrebbero anche i due abissi.

L’autore allora afferma di voler giocare in questo tempo/prigione esplorando tempi mai vissuti, sopportando compagni mai visti, “rovistando” in sogni antichi.

Se “sventriamo” le metafore il concetto diviene pura aporia: la vita è uno spiraglio tra due eterni abissi fatti di tenebra (?), i due abissi infiniti sono generati dalle pareti del tempo (?), il tempo è una prigione apparentemente illimitata (?), le pareti generano abissi infiniti, ma tengono separati il prigioniero dall’assenza di tempo (?).

L’ardimentoso sguardo filosofico non può che trovarsi spaesato in questo inizio. Un autore che, come abbiamo visto e continueremo a

---

<sup>54</sup> Ibid.

vedere, non sopporta le generalizzazioni e le sintesi filosofiche, ma che si fa portatore solo di un che di personale, come detto sopra, sembra cimentarsi al debutto della propria autobiografia in capriole filosofico/poetiche troppo filosofiche per essere esclusivamente poetiche e viceversa. Rovistando in un altro peculiare testo dell'autore, la raccolta di interviste, lettere a editori e articoli intitolata *Intransigenze*, troviamo la seguente domanda e risposta :

“James Mossman: *Lei ha detto di avere esplorato la prigione del tempo e di non aver trovato vie d'uscita. Continua ad esplorare? Si tratta inevitabilmente di un'escursione solitaria, dalla quale si torna per godersi la compagnia degli altri?*”

Nabokov: Sono un pessimo parlatore. Spero che il nostro pubblico non me ne vorrà se uso degli appunti. La mia esplorazione della prigione del tempo, come è descritta nel primo capitolo di *Parla,ricordo*, era soltanto un espediente stilistico che serviva a introdurre l'argomento.”<sup>55</sup>

La descrizione filosofica/poetica dello stato d'appartenenza dell'uomo al tempo, dell'infrangersi della volontà infinita del singolo contro le “pareti” finite del tempo, dei nulla che precedono e seguono l'esistenza umana eccetera, tutto questo è *solo* un “espediente stilistico” introduttivo. Il discorso filosofico è parte dell'estetico. Le idee generali del “tempo”, delle “eterne tenebre” sussistono solo nel testo. Esse non trovano il proprio senso nella propria singolarità, ma solo nell'essere “espedienti”. Come poter proseguire dunque nell'analisi filosofica di un testo nel cui primo capitolo *qualcosa di filosofico* viene utilizzato non per la propria fondatezza interna ma per

---

<sup>55</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p.177

il proprio legame estetico con il *tutto* del testo? Come poter distinguere un utilizzo della filosofia come stratagemma, da un'esposizione di un pensiero?

## Capitolo 4

“Esplorando la mia infanzia (attività che, in ordine di merito, è seconda solo all’esplorare la propria eternità), vedo il risveglio della coscienza come una serie di lampi intermittenti, inframmezzati da intervalli che diminuiscono via via sino al formarsi di vividi agglomerati di percezione, i quali offrono una presa precaria alla memoria. Avevo imparato molto presto, quasi contemporaneamente, a contare e a parlare, ma l’intima consapevolezza che io fossi io e i miei genitori fossero i miei genitori sembra appartenere a un momento successivo, quando la consapevolezza fu direttamente collegata al rapporto tra la loro età e la mia”<sup>56</sup>

Quest’apertura di coscienza è il primo momento effettivamente ricordato nel testo, tutto ciò che lo precede altro non è che la preparazione dell’insorgere dell’individuo. Il primo esser cosciente di sé, i primi momenti su cui getta luce Mnemosyne, appartengono al 1903, N. aveva quattro anni e stava passeggiando in un viale alberato (“quercioni ornamentali”) della villa estiva di Vyra; era in mezzo ai propri genitori, il padre lo teneva per mano a destra e la madre (era il giorno del di lei compleanno) a sinistra. Il “proprio” risveglio, poiché il primo apparire al mondo appartiene ai “già” coscienti, è descritto come fosse uno sbattere di palpebre davanti ad una fonte luminosa, un alternarsi di oscurità e luce, fino all’abitudine alla luce e al formarsi di continuità di percezioni. L’aprirsi dell’occhio, come sintesi di ogni percezione, coincide con il primo momento della coscienza,

---

<sup>56</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p.23

l'affacciarsi della coscienza al mondo è l'apparire del mondo in termini di individuazioni e a loro volta le individuazioni sono concesse dal rapporto di tempo. La consapevolezza non deriva semplicemente dal divenire cosciente della propria età o dell'età dei genitori, ma dalle differenze tra queste, il percepire il rapporto di diversità temporali perpetra l'individuazione. Qui coscienza e coscienza temporale appaiono come un tutt'uno. D'un tratto :

“Mi sentii tuffato di colpo in una sostanza fluida e lucente che altro non era se non il puro elemento del tempo. Lo si condivideva – proprio come bagnanti eccitati condividono la scintillante acqua del mare – con creature che non erano te , ma a te erano unite dal comune scorrere di quel tempo(...)”<sup>57</sup>

In quell'istante identificò gli esseri che aveva al proprio fianco connotandoli temporalmente, l'età (33 e 27), e prese coscienza distintamente di chi fossero.

Pare ora essere distanti dalle negative ed espedienti connotazioni del Tempo, il Tempo qui è una sostanza “fluida e lucente”.

Abbiamo detto: coscienza è apparire di differenze temporali, dunque coscienza e tempo si dischiudono l'un l'altro, coesistono nel medesimo apparire. Il “puro elemento del tempo” è un elemento condiviso. La condivisione sancisce un senso di comunanza, una co-appartenenza ( mutuando l'elemento Tempo con gli elementi “luoghi” si viene sbalzati nel campo mai univoco della metafora, che costringe la ragione a procedere con il paraocchi) ad un medesimo ambiente, condivisione che è, prima di tutto, dichiarazione di identità: “con creature che non erano te”. L'immersione nel fluido temporale

---

<sup>57</sup> Ivi, p.24

è, dunque, allo stesso tempo immersione nell'identità, distinzione dell'Altro da sé e sintesi di ogni percezioni in un *proprio*. L'apparire puro che è ciò che precede la coscienza diviene apparire a sé, l'occhio è ora "il mio occhio".

Per strada abbiamo dimenticato un amabile particolare, messo tra parentesi: "Esplorando la mia infanzia (attività che, in ordine di merito, è seconda solo all'esplorare la propria eternità) (...)". Ci chiedevamo sopra come fosse pensabile un'eternità a partire dalla gabbia temporale o come fosse pensabile una dimensione temporale coesistente con una dimensione eterna, indicata nell'assenza della prima ("(...) che separano me e i miei pugni contusi dal mondo libero in cui il tempo è assente (...)"). Ora, possiamo accontentarci di pensare che l'assenza di tempo appartenga al *proprio*: la propria eternità. Esplorare la propria eternità pare l'attività per eccellenza, al secondo posto vi è: esplorare la propria infanzia. Esplorare la propria infanzia è dunque un'attività preliminare all'attività per eccellenza, così abbiamo una gerarchia personale in cui due attività su tutte dominano, ed esse riguardano l'infante e l'eterno; dunque il carattere d'eterno è attribuito alla dimensione "coscienziale" e non alla dimensione "reale". N. insiste sul carattere illimitato del "proprio", che si rivela come coscienza, anche nelle pagine a seguire: "Quant'è piccolo il cosmo (il marsupio di un canguro basterebbe a contenerlo), che cosa misera e meschina se paragonato alla coscienza umana, a un solo ricordo personale e alle parole per descriverlo!"<sup>58</sup> Il tempo appare allora come un elemento che non contamina *la propria eternità*, ma ne è tangente, come dire: è la propria eternità che si sente tuffata in una sostanza fluida e lucente, è la propria eternità che prende a pugni il muro, la propria eternità è il nucleo coscienziale che si ritrova nel

---

<sup>58</sup> Ivi, p.27

“proprio” quando la coscienza viene alla luce nel rapporto temporale con altri che a loro volta, in quell’istante, si identificano come altri. Può sussistere tale visione in un’argomentazione filosofica? Possiamo pensare qualcosa come eterno tangente a qualcosa come tempo? Può il *proprio* essere eterno e l’*Altro* non esserlo? Può apparire qualcosa come il proprio che trattenga in sé l’eterno nel momento temporale? La risposta è no, filosoficamente non è ammissibile un eterno inserito in un tempo, si auto sopprimerebbe come eterno e il temporale come temporale. Le contraddizioni si susseguono e il circolo infinito avallerebbe l’eterno e non il temporale cui N. dedica così tante immagini. In più: abbiamo sopra detto che la coscienza nell’immagine descritta si manifesta come un tutt’uno con la coscienza di differenze temporali e ora affermiamo che la coscienza ( cioè ciò che è proprio) è eterna? Ancora contraddizione. O si sta parlando di due cose distinte, coscienza temporale e coscienza eterna o, forse, nella dimensione eterna sosta qualcosa nominabile come temporale. Tuttavia N. parla di *propria eternità* e parla di *immersione in sostanze fluide e lucenti* e il testo non pare impazzire né dimenarsi senza senno, forse pare un po’ più pazzo ora che stiamo stringendo le camice di forza della ragione.

Del Tempo viene detto che è “fluido” e dunque scorre (“comune scorrere”), così possiamo senza troppi equivoci dichiarare che N. intenda il Tempo come divenire. Questo concetto nella storia della filosofia e della letteratura ha sempre avuto come tramite, come proiezione in immagine, il fiume, lo scorrere è sempre lo scorrere del fiume. La metafora di N. dice qualcosa di diverso e lo dice con non curanza, un appunto : “(...) – proprio come bagnanti eccitati condividono l’acqua del mare – (...)”. Qui è nominato il mare, certo

ancora una volta si insiste su una particella che appare subordinata nell'economia del testo, ma alle orecchie assuefatte alle immagini canoniche della filosofia (orecchie che N. si diletta a motteggiare e probabilmente qui stiamo facendo il suo gioco) questa metafora traslata non può non stonare, avrebbe dovuto essere l'acqua del fiume, lo scorrere per eccellenza. Invece no: il mare. Esso ha più i tratti del "luogo" rispetto al fiume, il fiume procede sempre, viene da ed è diretto verso, continuo fluire evidente; il mare non fluisce, perché il mare *torna*, le onde tornano, le maree tornano (il ciclo lunare), il mare ha un moto periodico e ciclico, non è semplicemente un andare e venire, ma un ri-apparire.

In questa semplice metafora si nasconde uno dei centri gravitazionali che trascinano gli elementi sparsi qua e là nel testo in un'unica spirale. Il mare è l'elemento che torna. Il tempo è come il mare, il tempo torna (stiamo torturando Nabokov con i sillogismi). E' il comune sentire a sentire la prigione e la prigione si percepisce nel percepire i generati dalla prigione, le due oscurità che precedono e seguono la vita, tuttavia (e anche) l'elemento tempo non va in direzione di e fugge da, ma ritorna; il cosciente è immerso in un fluido che ha a che fare con il ri-presentarsi, che è ricordare, ri-accordarsi, che è riconoscere. Ma possiamo continuare a chiamare questo "tempo", che torna, ancora "tempo"?

Nabokov racconta che suo padre, il giorno del "risveglio" della coscienza, indossava "la splendente uniforme delle Guardie a Cavallo, con la liscia curva dorata della corazza che gli ardeva sul petto e sulla schiena"<sup>59</sup>, tuttavia, dice, il padre aveva terminato il servizio militare

---

<sup>59</sup> Ivi, p.25

da tempo e, deduce il “vecchio” N., probabilmente quel giorno aveva indossato tali indumenti per gioco. Conclude il paragrafo:

“A uno scherzo, dunque, debbo il mio primo sprazzo di piena consapevolezza, e questo ci rimanda alla teoria della ricapitolazione, in quanto le prime creature della terra che ebbero nozione del tempo furono anche le prime a sorridere”<sup>60</sup>

La teoria della ricapitolazione (che Nabokov nomina anche in precedenza) è una teoria fondata da Ernst Heinrich Haeckel, zoologo, biologo e artista. Tale teoria prevedeva che l'individuo di una specie ripercorresse, nella propria evoluzione, l'evoluzione dell'intera specie. Si tratta di una teoria scientificamente superata, tuttavia, per quanto ne serva a noi, essa torna alla perfezione. Il ricapitolare è il ripetersi di determinati eventi in modo ciclico all'infinito, ogni individuo ripercorrerà lo stesso percorso di ogni altro individuo e in generale dell'intera specie cui appartiene. Così la teoria della ricapitolazione ricongiunge in questo caso il sorriso alla luce dello “scherzo” del padre (un sorriso né d'allora né d'oggi, poiché il bambino non poteva riconoscere lo scherzo e l'adulto lo riconosce senza aver completamente presente l'evento in sé) e il sorriso della prima creatura che ebbe nozione del tempo. Perché le prime creature che ebbero nozione del tempo furono anche le prime a sorridere?

Ora, il tempo è una prigione, il tempo è un mare. Questi due tempi così descritti non sono conciliabili, se pensiamo il Tempo come concetto; qui non c'è un concetto, ci sono metafore e le metafore

---

<sup>60</sup> Ibid.

indicano in un primo momento la temporalità nel suo presentarsi al buon senso (il tempo cronologico, dalla cui posizione si pensa anche l'eterno come temporale e quindi paragonandosi ad esso si percepisce come limitato, prigioniero) e in un secondo momento nel suo presentarsi alla coscienza con la coscienza e nella coscienza, il tempo che torna non è il tempo/prigioniero ma il tempo/memoria, il passato. La prima metafora fa riferimento ad un presente cieco, un presente solo attuale e che pensa e vede solo temporalità intorno a sé, la seconda fa capo ad un presente che ha il proprio centro nel tornare del passato, nel tornare esemplificato dal mare. Così il tempo/mare smette i panni temporali canonici, poiché il tempo cronologico che sancisce una direzione (dall'oscurità che ci precede all'oscurità che ci attende) non torna ma diviene, e possiamo dire che il tempo/mare non sia affatto Tempo, ma Memoria. La Memoria per N. è l'annullamento del Tempo, l'annullamento dello scomparire immemore che è l'avanzamento cronologico. Se pensiamo il tempo come un "andare verso" e un "provenire da" e i cui elementi di ritorno, che si manifestano nel ricordo, sono "solo" ricordi del vissuto che non c'è più e che una volta era stato, allora non pensiamo il ricordo e la Memoria nei termini in cui Nabokov li pensa. Egli è radicale nel pensare "il ricordare", esso è per N. l'annullamento del procedere, il ripresentarsi dell'assente in quanto sempre assente e non in quanto momentaneamente assente, così non c'è un passato che di fatto abbiamo alle spalle del presente, ma il presente è il riproporsi dell'assente, è il presente ad avere il proprio senso nel ripresentarsi di qualcosa che non c'è, non il passato ad aver senso perché si presentifica. E' il presente che si determina dall'assente, non è l'assente/il passato che prende forma dal presente. Il tornare è un tornare che continuamente si ripete e come tale non lascia spazio ad un presente completamente limpido e chiaro a sé di per sé.

Assumendo la concezione del tempo come prigionia unicamente come espediente letterario e le “eternità fatte di tenebra” come frutto del pensiero del “buonsenso”, ciò che resta è il tempo/mare/memoria.

La domanda metaforica guida, ora, è: ci fu un tempo in cui il mare ci si presentò per la prima volta, un tempo nel quale non ci precedesse già da sempre?

Il dischiudersi della coscienza che coincide con l'essere coscienti (l'aver davanti) di condividere con altri l'elemento del tempo, l'ambiente/tempo che immediatamente dona identità agli essenti, è il dischiudersi proprio della coscienza o il limite cui arriva il ricordo del cosciente attuale? E' davvero l'inizio da cui sorge cronologicamente anche il ricordarlo come inizio o è preceduto dal ricordo, così da diventare un punto posto dalla possibilità del ricordo? E' il ricordo che lo depona come debutto o è il debutto che si pone come ricordo futuro? Ciò che torna è l'evento o il ricordo dell'evento?

Non v'è nulla che diciamo essere accaduto al di là dell'attività che lo ricorda. L'apertura della coscienza è coincidente con il ritornare dell'atto, non c'è il fatto “primo momento di coscienza” scisso dall'atto del ricordarlo. Il riproporsi del primo momento coscienziale al debutto del testo è l'aprirsi del ricordo presente che conduce il momento assente oltre sé. E' il ricordo a parlare non il passato. Se il passato parlasse, esso parlerebbe sempre, anche del primo pianto, ma ciò è impossibile, perché non può parlare ciò che non ha voce e ciò che ha voce parla ripetendo. E' la coscienza a dischiudersi nella possibilità del ripetersi, del ricordare, non è il ricordare che si dischiude in seno alla coscienza.

Così l'atto del ricordare non ha un precedente, non si ricorda un passato, ma un ricordo. L'immagine passata non è un'evidenza di per sé, essa si mostra come assente e ciò che resta è solo il ricordo, le parole o le immagini del ricordo.

Siccome ricordiamo noi siamo un Io. È il ricordare che permette la possibilità di un'unità di coscienza. L'io tanto caro a Nabokov, è il tenere assieme ciò che si ripresenta come ricordo; non ci sarebbe soggetto senza memoria, noi non avremmo coscienza di alcunché, con ciò la coscienza si fonda non sul ripresentarsi di per sé dell'evento, ma solo sulle vestigia dell'evento.

## Capitolo 5

Mademoiselle O era la governante francese della famiglia Nabokov, arrivò nella casa di Vyra, nell'inverno tra il 1905 e il 1906. Il debutto del capitolo mostra esplicitamente come immagini contenute nei romanzi dell'autore siano state "strappate" dall'originario contesto della sua infanzia. Il libro, come detto anche in precedenza, è, oltre ad una narrazione, una sorta di "inventario", per lo studioso che approccia il testo con fredda razionalità, di linee guida sottese all'opera intera del narratore. E' un tentativo di narrazione originaria.

"Ho notato spesso come, dopo aver elargito ai personaggi dei miei romanzi qualche particolare molto prezioso del mio passato, quello stesso particolare andasse via via languendo nel mondo artificiale in cui lo avevo così bruscamente collocato. Pur indugiando ancora nella mia mente, il suo intimo tepore, il suo fascino retrospettivo svaniva e, da quel momento, andava a identificarsi con il romanzo più strettamente che con il me stesso di un tempo, dove era parso così al sicuro dalle intrusioni dell'artista. Si sono sgretolate case nella mia memoria, in quella stessa assenza di suoni che accompagna il loro crollo nei film muti di un tempo, e il ritratto della mia vecchia governante francese, che già avevo prestato a un certo ragazzino in un certo libro, svanisce in fretta, una volta inghiottito nella descrizione di un'infanzia che non ha niente a che vedere con la mia. Visto che

l'uomo si ribella al romanziere, ecco il mio disperato tentativo di portare in salvo ciò che resta della povera Mademoiselle”<sup>61</sup>

La lunga citazione è ancora una volta un invito alla lettura di Nabokov, lettura che pur nella sua apparente fluidità, procede in un campo pieno di sorprese o possibilità di riflessioni.

Questo capitolo è stato redatto nel 1936, con successivi aggiustamenti negli anni a seguire. E' ufficialmente il primo mattoncino. Oltre la dichiarazione esplicita che Mademoiselle, il suo “ritratto”, sia stata prestata “ad un certo ragazzino in un certo libro”, N. afferma che i particolari donati dal proprio passato ai propri romanzi hanno la tendenza ad identificarsi con il romanzo e non più con il passato. Qui, la narrazione come finzione letteraria prende qualcosa in prestito dalla narrazione come ripresentazione di un vissuto, come ricordo; il mutuo passaggio da ricordo a finzione di “particolari” o “ritratti” mostra che il mondo della narrazione non è semplice copia del mondo del ricordo, poiché se così fosse non si perderebbero gli “amati particolari”, non svanirebbero, rimarrebbero gli “originali” nel ricordo e le “copie” nel romanzo; indica invece che i due “piani” narrativi sono equivalenti, così vi è passaggio dell'elemento da un piano ad un altro; l'elemento si trasferisce, per traduzione, si traduce da una narrazione ad un'altra, disperdendosi. Traducendosi tradisce la parte abbandonata in favore del “nuovo ruolo”. Avviene allora come una metamorfosi, non uno sdoppiamento. La metamorfosi cambia l'elemento lasciando sparire i tratti che lo facevano parte di un mondo assumendo i tratti del nuovo mondo, trattenendo ciò che si voleva trasferito. Il crollo avviene nel completo silenzio e i ricordi non riconoscono ciò che viene donato alla

---

<sup>61</sup> Ivi, p.102

letteratura, o meglio lo riconoscono come *deja vu*. Qui l'autore vuole "salvare" Mademoiselle, cioè vuole salvare l'immagine di Mademoiselle dalla finzione e "tenerla" nella narrazione/ricordo. Questo è l'intento.

La sovrapposizione del ricordo e del romanzo non vuole semplicisticamente dire che finzione e realtà passata sono fatte della stessa materia, che sono intercambiabili, che sono lo stesso, non vuole questo essere un anti-storicismo che apra alle possibilità del revisionismo, le implicazioni di una tale posizione sarebbero insopportabili anche per lo stesso Nabokov. La memoria non è una forma d'immaginazione, bensì il contrario : "Direi che l'immaginazione è una forma di memoria. A caccia, Platone, fa' il bravo! Un'immagine dipende dalla capacità di associazione, e l'associazione è fornita e sollecitata dalla memoria. Quando noi parliamo di un vivido ricordo personale, facciamo un omaggio non già alla nostra capacità di ritenere le cose ma alla misteriosa preveggenza di Mnemosyne, che a suo tempo ha immagazzinato questo o quell'elemento di cui l'immaginazione creativa potrà aver bisogno al momento di combinarlo con ricordi e invenzioni posteriori. In questo senso, tanto la memoria quanto l'immaginazione sono una negazione del tempo"<sup>62</sup>. Avremo modo di approfondire certi aspetti di questa dichiarazione più avanti, ora basti il fatto che è Mnemosyne che trattiene le immagini da fornire all'immaginazione e che entrambe (memoria e immaginazione, ricordo e finzione) sono negazioni del tempo, esse dunque non appartengono solamente ad un presente o ad un passato, poiché la negazione del tempo preclude le divisioni temporali, così esse se non possono fondarsi su una presenza (passata, presente o futura), si diranno appartenere all'eterno, ma

---

<sup>62</sup>Vladimir Nabokov, *Interviste in Intransigenze*, V. Nabokov, Adelphi, Milano 2012, p.103

neanche questo è detto, è solo nominata la negazione e il “non presente” è per forza di cose l’assente. Così il ricordo indica un assente e se l’immaginazione è una specie di ricordo anch’essa indicherà un’assente e lo spostamento di un elemento da un piano all’altro è possibile perché entrambe le “attività” indicano un’assenza; esse condividono “l’habitat” dell’assenza. La comunanza di “luogo” impone una certa “convivenza”, una convivenza che è sofferta dalla “mente” ospitante (“disperato tentativo di ...”), quella dell’ “uomo” e del “romanziero”.

L’assenza dunque è la stessa terra abitata dal ricordo e dal romanzo, quello che il ricordo ricorda *non c’è più* quello che il romanzo narra *non c’è mai* ( al di fuori della pagina scritta). Il romanzo può essere ispirato da una storia ‘realmente accaduta’ o a ‘particolari vissuti’ o a ‘persone esistite o esistenti’, ma le parole che narrano non indicano un luogo diverso al lettore che le immagini che esse proiettano, quelle immagini possono trovarsi altrove rispetto alla pagina che le ospita, ma al lettore restano solo le pagine sulle quali sono impresse e da cui derivano, non c’è altro luogo da cui partire e in cui finire nei romanzi se non delle pagine che indicano immagini non effettivamente presenti. E’ presente la parola, mai l’immagine in sé. Nel ricordo è presente l’immagine o la parola ma mai “la cosa” immaginata/vista o detta.

Per quanto si tenti di svincolare ciò che vi è di più caro nel ricordo dall’essere fondato su un’assenza, esso ha le proprie radici nel *non essere essenzialmente presente*, come se fosse solo una storia, una storia che è più “costoso” ammettere tale. Nabokov con *Mademoiselle* vuole che ciò che è venuto dalla vita trasferito poi nella letteratura torni ora in quella che è una sorta di letteratura sulla propria vita. Nabokov tenta di salvare, dice, *Mademoiselle*, salvarla da quella

traduzione/tradimento che ha perpetrato nei suoi confronti quando ha trasferito certi suoi lineamenti ad un personaggio. Questo è il suo “ultimo tentativo”, non concedere alla letteratura il personaggio del ricordo.<sup>63</sup>

Ecco allora che narra dell'arrivo di Mademoiselle nel 1905-1906 alla “stazioncina” di Siverskij, vicino a Vyra. I Nabokov si erano spostati nella tenuta estiva poiché il padre dato il favore di cui godeva presso i contadini delle proprie terre la riteneva più sicura che San Pietroburgo, in quegli anni di “scioperi, sommosse e massacri istigati dalla polizia”. Mademoiselle era una donna massiccia, con “(...) vestigia di baffi; quella carnagione maculata che, nei momenti d'ira, sviluppava un rossore supplementare nella regione del terzo mento, il più ampio, così regalmente adagiato sulla montagna tutta balze della camicetta”<sup>64</sup>.

Nabokov le dona la scena, nel racconto, all'arrivo alla stazione, da dove sarebbe dovuto salire su una slitta e percorrere una decina di chilometri per giungere a Vyra. Scrive:

“ (...), non ero lì ad accoglierla; però ci sono adesso, mentre cerco di immaginarmi che cosa avesse visto e sentito nell'ultimo tratto di quel viaggio meraviglioso e intempestivo. (...)”

---

<sup>63</sup> Nel capitolo in questione c'è un altro riferimento al passaggio da memoria a narrazione: nel capitolo 2 vediamo la memoria posare una lampada su di un tavolo in un certo salotto, dopo una breve descrizione Nabokov chiede alla Memoria di potervi indugiare ancora un poco, ecco allora apparire delle matite colorate, scrive Nabokov: “Anche queste matite, ahimè, sono state distribuite ai personaggi dei miei libri per tenere occupati bambini di fantasia; ora non sono più del tutto miei. In qualche luogo, nell'appartamento di un capitolo, nella stanza in affitto di un paragrafo, ho sistemato anche quello specchio inclinato, la lampada, e le gocce del lampadario”. Questi “punti di contatto” sono a tal punto numerosi da far pensare che l'intera opera e l'intera vita dell'autore siano in realtà sovrapposte in un continuum che non permette di depurarle del tutto dalle contaminazioni dell'una sull'altra.

<sup>64</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 103

Me la figuro, per procura, nel bel mezzo del marciapiede della stazione dove è appena approdata, e invano il mio spettrale inviato le offre un braccio che lei non può vedere(...)”<sup>65</sup>

Prima Nabokov ha sottolineato la sua volontà di portare in salvo Mademoiselle, ora, sin dall’ “entrata in scena” della governante, la troviamo muoversi e arrivare nella terra dell’autore attraverso l’immaginazione, attraverso descrizioni frutto di puro lavoro di memoria e fantasia, non di solo ricordo. Il proposito di estrarre la figura di Mademoiselle dalla “letteratura” ha il proprio avvio nel donarle un arrivo poetico. Così come Mademoiselle era stata donata alla finzione, ora la finzione viene donata a Mademoiselle. L’immaginazione viene a introdurre il ricordo, un’immaginazione memoriale si fa luce in quella notte dell’arrivo della governante. La descrizione della salita in slitta e del viaggio e del paesaggio è dettagliata, come sempre. Mademoiselle si ritrova in una narrazione, il ricordo viene adagiato nel dipinto che sgorga dalla penna di Nabokov , Mademoiselle durante il viaggio controlla la presenza della slitta dei bagagli dietro la propria, quasi a voler controllare il narratore che la segue come uno spettro, a ricordargli di non dimenticare i bagagli. E la luna? Si chiede l’autore, sia mai che se la dimentichi; ecco, così, la vediamo apparire, nella notte fredda “fuori da un gregge di nuvolette screziate”.

“Davvero incantevole, davvero solitario. Ma che cosa ci faccio io là, in quello stereoscopico paese dei sogni? Come ci sono arrivato?le due slitte sono in qualche modo sgusciate via lasciandosi dietro, sulla strada biancoazzurra, una spia senza passaporto in stivali da neve e

---

<sup>65</sup> Ivi, p.105

impermeabile imbottito del New England. Le vibrazioni dentro le mie orecchie non sono più le campane delle slitte che si allontanano, ma solo il canto del mio vecchio sangue. Tutto è immobile, ammalato, soggiogato dalla luna, specchietto retrovisore dell'immaginazione. Però la neve è autentica, e, nel chinarmi a raccoglierne una manciata, sessant'anni mi si sfarinano tra le dita in uno sfavillante pulviscolo di ghiaccio”<sup>66</sup>

Il narratore si trova sulla strada innevata percorsa dalle slitte, il luogo ricordato/immaginato come contesto dell'arrivo di Mademoiselle è ora il luogo nel quale si trova Nabokov, è lui la spia e con il suo arrivo in quella notte invernale, gli “altri” (compresa Mademoiselle) escono di scena, ne restano le tracce, ma le tracce sono ambivalenti, evolvono in altro ( la vibrazione che ode non sono i campanelli delle slitte, ma il “il canto del mio vecchio sangue”). Ora “il palco” è suo, come lo è sempre stato, il tempo vacilla, si scardina la finzione, è lui che si abbassa a cogliere la neve e la neve è autentica, essa è la stessa. Ma in che senso “la neve è autentica”? la neve è il ponte che congiunge i narrati, Nabokov non approda ad un luogo definitivo (lo vedremo nel capitolo dell'Esilio), non c'è mai terra sotto i piedi del narratore, le terre sono all'orizzonte, egli è costantemente su un ponte, che congiunge, ma dal quale non può scendere. La neve è quel ponte, dal quale vede l'allora, il mai, e l'apparente ora, l'elemento neve li congiunge, diviene molto più che un oggetto; la sua autenticità è un'autenticità tutta letteraria, lo sfarinarsi tra le dita dello neve è il dissolversi di sessant'anni, essa li trattiene e li sperde, e anche se dissolti quei sessant'anni persistono nell'elemento che passa da una narrazione all'altra. E la luna diviene “specchietto retrovisore

---

<sup>66</sup> Ivi, p.107

dell'immaginazione", un'immagine grandiosa di echi platonici e quasi un gioco filosofico; di fatto la luna è da considerarsi specchio retrovisore del sole, essa riflette la luce alle nostre spalle, ma quella luce riflessa è la vista dell'immaginazione, non delle realtà attuali che guardano le realtà passate. La luna è qui lo specchio dell'assenza, alla guida, negli scritti di N., c'è la narrazione.

Mademoiselle è una figura legata alla lingua francese. Nabokov sottolinea più volte il suo splendido francese e quanto la bellezza della sua pronuncia compensasse le mancanze intellettuali. La governante stette con i Nabokov per sette anni, lesse ai giovani i principali romanzi in francese e nonostante permanesse la sua estraneità a quel mondo, Nabokov pare ricordarla come parte assolutamente fondamentale del proprio passato. La figura robusta e sensibile, nonostante i suoi modi talvolta grossolani, di Mademoiselle, scorre, nelle pagine, sul filo della scomparsa, tra la consistenza delle descrizioni e i viaggi delle invenzioni letterarie.

Le pagine sono fitte di immagini strabilianti, come la vetrata colorata attraverso la quale il piccolo Nabokov osservava il paesaggio che diveniva multicolore, un paesaggio fatto d'arcobaleno, mentre la governante gli leggeva (con ritmo del tutto francese) qualche romanzo, il dispiacere del sonno o la prima passeggiata con Mademoiselle. Fino alle offese procurate da Lenskij, giovane precettore russo, e alle lettere scritte alla madre di Nabokov nelle quali si lamentava della poca considerazione datale e fino all'ultima volta che fece i bagagli. Nabokov continua raccontando che rivide Mademoiselle quando, già in esilio, andò con un compagno di università a Losanna, la trovò ancor più robusta e quasi del tutto sorda. Pensò, con l'amico,

di procurarle un apparecchio acustico, lei lo accettò di buon grado, entusiasta per il gesto lo ringraziò dicendogli che ora udiva tutto ciò che diceva, anche se in quell'occasione N. non spiccicò parola.

“La mia enorme e immusonita Mademoiselle può anche andare bene su questa terra, ma è impossibile nell'eternità. Sono riuscito a metterla in salvo dalla finzione letteraria? Un attimo prima che il ritmo da me udito si faccia esitante e svanisca, mi sorprende a chiedermi se, durante gli anni in cui la frequentai, io non mi sia lasciato totalmente sfuggire qualcosa di lei che le apparteneva molto più del suo triplo mento, dei suoi modi e perfino del suo francese – qualche cosa di simile , forse, a quella sua ultima fugace immagine, allo splendido inganno cui era ricorsa per far sì che me ne andassi via compiaciuto della mia gentilezza, o a quel cigno la cui agonia era tanto più vicina alla verità artistica delle pallide braccia incurvate di una ballerina; qualche cosa, insomma, che avrei apprezzato soltanto dopo che le cose e le persone che avevo più amato nel rifugio sicuro della mia infanzia fossero state ridotte in cenere o colpite al cuore”<sup>67</sup>

Qui non possono non tornare alla mente le parole di Rorty. Nabokov ha paura di poter essere stato indifferente. Di non aver notato qualcosa in più in Mademoiselle. Qualcosa che assomigliasse a quell'entusiasmo per compiacere nell'accettare l'apparecchio acustico, qualcosa come la visione di quel cigno. Successe prima della sua partenza per Basilea e Berlino, in un'altra notte fredda, vide un vecchio cigno che tentava di issarsi su una barca ormeggiata, ma la sua goffaggine e pesantezza glielo impedivano e quando poi N. venne a

---

<sup>67</sup> Ivi, p.127

sapere della morte di Mademoiselle, si ricordò di quella visione, nella quale:

“-tutto sembrò per un attimo carico di quello strano significato che talvolta nei sogni, associamo a un dito premuto su labbra silenziose e quindi puntato in direzione di qualche cosa che il sognatore non ha tempo di riconoscere, prima di svegliarsi con un sussulto”<sup>68</sup>

Mademoiselle, come quel cigno, richiama il sogno dove ciò che è indicato fugge poco prima che la coscienza riesca a fermarlo, a stabilizzarlo. Il sentimento, ravvisato da Rorty, della paura dell'indifferenza, non è un qualcosa che si aggiunge in taluni ricordi incompleti, dove la loro incompletezza potrebbe rispecchiare le mancate attenzioni passate; il timore è sapere che il regno di ciò che si assenta è molto più vasto di ciò che torna, il rammarico nabokoviano è più radicale della paura dell'indifferenza, esso è il sentire che non possiamo ripresentare tutto ciò che è assente, sentire che l'indicazione non precede sempre l'indicato e che esso talvolta ci si presenta sfuggente. La differenza tra l'immagine narrata di Mademoiselle e l'immagine “sfuggita”, è una differenza insondabile, tale differenza sosta anche presso ciò che apparentemente non sfugge. Nabokov ha paura di ciò che non riesce a trattenere, di ciò che vige nella sua coscienza come silenzioso e che la sua coscienza non riesce a cogliere, ma che si ripresenta solo come un'indicazione dal sonno alla veglia e che all'apertura degli occhi svanisce. Nel capitolo insiste sul suo odio per il sonno, “una tortura mentale che trovo umiliante”, il sonno disfa la narrazione, disfa l'unità cosciente dell'Io, ecco perché N., cultore del “proprio io”, aborre il sonno: “ per quanto spossato io

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 126

possa essere , lo strappo che mi allontana dalla condizione di soggetto cosciente mi ripugna in maniera indicibile”<sup>69</sup>.

La domanda sulla possibilità di aver perso qualcosa lungo il cammino non è la paura di aver dimenticato, ma di non aver colto, come se ci possa essere un qualcosa che sfugga, che non si presenti mai, alla coscienza, come un mondo lontano. Tutto il libro vive di questa paura, essa non è revocabile, ma congenita al rapporto con quel mondo che non si può presentare se non assentandosi.

---

<sup>69</sup> Ivi, p.117

## Capitolo 6

Molti scrittori “hanno” un animale, Nabokov “ha” i lepidotteri. Lui ci correggerebbe dicendo: “(...) mi interessano la classificazione, le variazioni, l’evoluzione, la struttura, la distribuzione, le abitudini dei lepidotteri: tutto ciò può sembrare molto solenne, ma in realtà sono specializzato solo in gruppo di farfalle molto ristretto”<sup>70</sup>.

Il capitolo sei, il cui titolo primigenio è *Farfalle*, è una meravigliosa discesa verso la passione nabokoviana per l’entomologia ed è forse la spinta di questo irrefrenabile ardore scientifico durato una vita a fargli scrivere proprio in questo capitolo una confessione.

Molte delle fotografie diffuse di Nabokov lo ritraggono (come abbiamo già accennato in precedenza) con un retino per farfalle, in calzoncini, abbronzato, su pendii alpini, prati verdeggianti e alture.<sup>71</sup>

I paragoni e le domande fatte gli in vita e le riflessioni a seguire sulla connessione tra la propria arte di scrittore e l’entomologia non si contano. La farfalla di per sé è un fertile territorio per la metafora

---

<sup>70</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p.26.

<sup>71</sup> Tra le molteplici immagini letterarie riferite al *look* da “caccia alle farfalle” di Nabokov appare molto affettuosa e sentita quella di Lila Azam Zanganeh nel prologo del testo *Un incantevole sogno di felicità. Nabokov, le farfalle e la gioia di vivere* (L’ancora del Mediterraneo edizioni, 2011, p.19). Descrizione che fa riferimento ad una foto scattata dal figlio Dmitri nell’agosto 1971: “ E’ in cima a questo cocuzzolo di montagna che amo immaginarlo, Vladimir Nabokov, mentre esclama esultante come la sua creatura Van Veen :<< Io, Vladimir Nabokov, salute te , la vita>>. Quel giorno Dmitri scattò una foto al padre settantaduenne in piedi sulla cima del monte La Videmanette, a duemila metri sul livello del mare, con lo sguardo che spaziava, la schiena leggermente incurvata, il berretto bianco, una giacca beige leggera, un paio di bermuda colore scuro, gli scarponi da trekking, i calzini bianchi e spessi arrotolati alle caviglie. In mano teneva la piccola scatola di cerotti che usava da anni per conservare le sue farfalle. Con i prati alpini e le macchie di pini alle sue spalle, contemplava l’orizzonte, osservando, forse, i particolari minuscoli della vicina cittadina di Rougemont, mentre il sole gli disegnava macchioline sulla fronte e sul lato sinistro del naso. Ancora oggi lo vedo lì, fermo con incredibile compostezza sotto il suo chiaro ed eccentrico firmamento. Come il suo pseudonimo russo, “Sirin”, un inafferrabile uccello del paradiso”.

artistica, così le riflessioni che cercano di individuare nessi consequenziali tra i due ambiti hanno di che nutrirsi nel nostro autore. Nell'edizione Adelphi del testo, da noi utilizzata, il capitolo sei è preceduto da una serie d'immagini; sono vecchie fotografie riguardanti l'autore e la sua famiglia. Sono inserite nel testo in ordine cronologico, la prima e l'unica a non essere una fotografia assieme ad un ritratto a pastello della madre è la piantina disegnata da Nabokov dei possedimenti della famiglia nella regione di San Pietroburgo (nell'edizione Penguin del 1999 precede il primo capitolo); ciò che immediatamente viene all'occhio è la piccola scritta "Vyra estate", la residenza estiva che ritorna così spesso nel testo e sotto maschere in altri testi. Segue poi Casa Nabokov in via Morskaja 47 a San Pietroburgo, due foto dei nonni paterni, una foto della nonna materna, il padre quindicenne in divisa da studente assieme ai suoi tre fratelli, padre e madre assieme, lui seduto e lei in piedi nel parco del giardino di Vyra, Nabokov all'età di un anno, ancora fuori dal "ricordo personale", poi assieme al fratello Sergej a due anni, con il padre e un sorriso appena accennato, in un'immagine davvero meravigliosa, all'età di sette, il padre seduto lo tiene per la mano destra mentre il giovane Nabokov gli cinge il collo con il braccio sinistro, vestito di bianco, da marinaretto verrebbe da dire, poi "un gruppo di famiglia nel nostro giardino di Vyra" nel 1908 e così via fino ad arrivare alla penultima foto, l'unica che assieme alle prime due non ritrae un componente della famiglia Nabokov e, come l'ultima che mostra due fototessere della moglie Véra e del figlio Dmitri scattate a Parigi nel 1940 per il passaporto a poche settimane dalla fine del "periodo europeo" e temporalmente a poche pagine dalla fine del testo, di stampo archivistico; la fotografia in questione è di due farfalle, è un'immagine di entrambi i lati degli esemplari, conservati, come informa la didascalia della foto, all'American Museum of Natural

History, la farfalla in questione è la *Plabejus (Lysandra) cormion* Nabokov, la farfalla da lui “scoperta”. Nabokov dunque nelle sue ricerche entomologiche ha addirittura scoperto un nuovo esemplare, questa digressione è utile per evidenziare che non si trattava di una passione, intesa come hobby, qui oltre ad un scrittore abbiamo un vero e proprio scienziato. Nabokov stesso però sottolinea, sempre nella didascalia, la modestia della propria scoperta, pur riconoscendone, in maniera del tutto letteraria e nabokoviana, la qualità dell’unicità: “ Forse questa farfalla non è di rango così elevato da meritare un nome, ma qualsiasi cosa sia – una nuova specie in via di gestazione, una sorprendente mutazione, un incrocio fortuito – resta una grande e incantevole rarità”<sup>72</sup>. Come sempre ciò che ha carattere di raro e unico è al centro della sua attenzione.

Torniamo al capitolo vero e proprio.

“Nella Russia leggendaria della mia infanzia, il mio primo sguardo al risveglio, in un mattino d’estate, era per lo spiraglio tra i bianchi scuri della finestra. (...) ma se lo spiraglio era un lungo riverbero di rugiadosa bellezza, allora mi affrettavo a far sì che la finestra cedesse i suoi tesori. (...)Dall’età di sette anni tutto ciò che provavo davanti a un rettangolo di luce solare in cornice era dominato da un’unica passione. Se il primo sguardo del mattino andava al sole, il primo pensiero andava alle farfalle che quel sole avrebbe generato”<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, didascalia all’immagine “delle farfalle” tra le pagine 128-129.

<sup>73</sup> Ivi, p. 129-130.

E' interessante la scelta di Guido Ragni, traduttore del testo, di utilizzare la parola *spiraglio* per tradurre il termine *chink* (*the chink between the white inner shutters*), parola che è stata già più volte sottolineata perché utilizzata anche nella prima proposizione del primo capitolo per tradurre il termine *crack* (*brief crack of light between to eternities of darkness*). Gran parte delle opere tradotte in italiano sono state sottoposte a un dettagliato controllo da parte di Dmitri Nabokov, che ha ereditato la meticolosità e versatilità linguistica del padre. Non possiamo non pensare che tale scelta sia altamente consapevole e anche se non appartenente all'autore stesso possiamo goderci il piacevole senso di *deja vu* che si percepisce nel leggere il debutto dell'edizione italiana del capitolo *Farfalle*. *Deja vu* che con qualche salto iperbolico possiamo percepire anche nel testo originale, come se il palese ritorno della stessa parola nel testo italiano che indica una comunanza tra "gli spiragli" sia una rivelarsi in maniera evidente di un invito nascosto dello stesso Nabokov. Un invito a ricordarsi dell' "apertura" precedente all'aprirsi di questa finestra; l'apertura "crack", l'apertura che si dilata piano schiudendosi da una "cr", dal profondo, per aprirsi in una vocale aperta e sonora "a" che quasi subito si stoppa in un suono fermo "ck", il tutto preceduto da un addolcente "brief", quasi un sospiro, suoni che attraversano il libro per ritrovarsi in una forma diversa e in un senso vicino, una forma più minuta, come un lontano parente, dall' "apertura" al "pertugio", che ha mantenuto certi tratti come il finale "stoppato" "nk", ma che si è come rimpicciolito da un generale onnicomprensivo suono aperto ad un modesto piccolo e infantile "chin". Un microscopico spiraglio nello spiraglio. Un vetrino al microscopio. Piccolo come un organo di farfalla.

Nabokov racconta dell'“evento primigenio”, il primo incontro con una farfalla, nel giardino del parco di Vyra, dicendo che il desiderio che s'impadronì di lui di avere tutta per sé quella creatura fu uno dei più intensi che provò. Il macaone fu catturato dal portiere della casa di città, Justin, nel cappello del piccolo Vladimir e poi trasferita in un armadio dove, secondo Mademoiselle, la naftalina domestica l'avrebbe uccisa. Non fu così. La mattina dopo, nell'aprire l'armadio, la farfalla ne uscì svolazzante prendendo “la via della finestra” e qui Nabokov scrive uno dei passaggi più poetici che si possono trovare nel testo che senza fronzoli filosofici racchiude in un'immagine la confessione che apparirà più avanti e nel contempo mostra la meravigliosa libertà e inventiva della propria prosa ed è uno dei massimi esempi del perché Nabokov sia da considerarsi un vero “incantatore”, dunque:

“On the following morning, however, when she unlocked the wardrobe, to take something out, my Swallowtail, with a mighty rustle, flew into her face, then made for the open window, and presently was but a golden fleck dipping and dodging and sailing eastward, over timber and tundra, to Vologda, Viatka and Perm, and beyond the gaunt Ural range to Yakutsk and Verkhne Kolymsk, and from Verkhne Kolymsk, where it lost a tail, to the fair Island of St Lawrence, and across Alaska to Dawson, and Southward along the Rocky Mountains – to be finally overtaken and captured, after a forty-year race, on an immigrant dandelion under an endemic aspen near Boulder”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, memory*, Penguin, London 1999, p.87. Trad. “ Il mattino seguente, però, quando Mademoiselle aprì l'armadio per cercare qualche cosa, il mio macaone le volò in faccia con un possente fruscio, quindi prese la via della finestra e di lì a poco fu solo una macchiolina dorata che si abbassava e si scansava e si librava in direzione est oltre le foreste e la tundra, verso Vologda, Vjatka e Perm, oltre la desolata catena degli Urali fino a Jakutsk e Verchnekolymsk, e da Verchnekolymsk, dove perdette una coda, alla bella isola di San Lorenzo, e, attraverso l'Alaska, a Dawson, e ancora a sud lungo le

Come si è accennato sopra molti autori e commentatori dell'opera di Nabokov hanno cercato di trovare similitudini o vicinanze tra le due attività dello scrittore entomologo. Un ponte che leghi i saperi, come per cercare in questa intersezione qualcosa dell' "uomo Nabokov", poiché di fatto in un senso macroscopico ciò che accomuna questi due ambiti per ora è Vladimir Nabokov.

Andrea Carosso, a ragione afferma che : "Lo spirito scientifico informa certamente la sua concezione di 'vero', sempre legata all'idea che la realtà non può mai venire concepita come un dato quantificabile una volta per sempre, ma è invece suscettibile di approfondimento continuo e interminabile"<sup>75</sup>. Secondo Carosso, dunque, lo spirito scientifico più che influire direttamente sullo spirito artistico, caratterizza in primis l'uomo e appoggia la tendenza a non credere di aver di fronte una volta per tutte la realtà.

C'è chi ha avuto l'onore di poter chiedere direttamente all'autore chiarimenti su questo "prurito" critico; nell'estate del 1962 Peter Duval-Smith e Christopher Burstall intervistarono Nabokov a Zermatt, un comune svizzero nel cantone Vallese, dove per altro Nabokov si trovava per dedicarsi alle farfalle. A proposito i due intervistatori, quasi al debutto dell'intervista, chiesero:

*"C'è qualche collegamento con la scrittura?"*

In senso generico sì, perché penso che in un'opera d'arte avvenga una sorta di fusione tra le due cose, tra la precisione della poesia e l'ebbrezza della scienza pura"<sup>76</sup>

---

Montagne Rocciose, per essere infine raggiunta e catturata, dopo circa quarant'anni d'inseguimento, su un dente di leone immigrato sotto un tremolo indigeno nei pressi di Boulder". Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 130-131.

<sup>75</sup> Andrea Carosso, *Invito alla lettura di Vladimir Nabokov*, Mursia, Milano 1999, p.30

<sup>76</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p.27

Ricordando che in Nabokov nulla è “in senso generico”, cioè nulla è “generale”, ciò che non stupisce in questa risposta è che in realtà, come al solito, questa non è una risposta alla domanda sul legame tra i due ambiti. Non è una risposta perché non dice nulla sulla loro comunanza, non dice quali caratteristiche s’intersechino nei due insiemi, né quali aspetti dell’una influiscano sugli aspetti dell’altra. Bensì dice un’altra cosa: che i due ambiti, diversi, l’uno preciso e l’altro d’ebbrezza, se fusi possono rappresentare ciò che accade nel generarsi di un’opera d’arte. L’opera d’arte è dunque precisa e dona un senso di ebbrezza, traducibile anche con meraviglia. In che senso intendere queste due caratteristiche all’apparenza così generali? Ma soprattutto: perché l’ebbrezza alla scienza e la precisione alla poesia? L’ebbrezza alla scienza perché per Nabokov scoprire nuove farfalle aveva la medesima qualità di gioia che ha l’infante nello scoprire un oggetto cui ha delegato, nel proprio mondo immaginativo, il ruolo del “tesoro”. L’ebbrezza non ha spiegazione, prende la colonna vertebrale, “fa venire i brividi”, qualità cui Nabokov mirava durante la stesura dei testi, come abbiamo visto. L’ebbrezza è la meraviglia di per sé per qualcosa preso di per sé, l’origine e la conclusione della meraviglia è “l’oggetto meraviglioso” che senz’alcuna genealogia a precederlo provoca uno stato di felicità. Nabokov era felice nell’attività entomologica, che era tutt’una con il proprio rigore. La colonna portante di ogni scienza è il rigore, il dono è l’ebbrezza, inversamente l’ebbrezza nei confronti del proprio mondo immaginativo pretende la precisione, ecco perché essa è caratteristica prima della poesia, perché è richiesta nell’atto creativo, imposta, laddove è connaturata all’atto scientifico. I concetti di spontaneità e immediatezza da alcuni critici e pensatori associati alla creazione artistica sono deposti con disgusto da Nabokov, senz’alcuna

possibilità di appello. Non esiste nulla di facile nella creazione poetica, “il particolare è tutto” e se il particolare è tutto, la minuziosità è tutto, l’aderire all’immagine con le parole richiede vocabolario, richiede esercizio, nessun mondo si presenta di per sé. Questo nostro mondo si è sviluppato nell’arco di miliardi di anni, come si può pensare che un nuovo mondo possa essere generato così, con facilità? Anzi, lo sforzo immane della precisione deve controbilanciare i tempi stretti del povero scrittore che dalla sua sedia nella “prigione del tempo” deve dare forma ad un mondo che se si vuole “artistico” deve avere la precisione dell’esistenza senza tempo. Oppure possiamo dire: nessun inganno se bene architettato è semplice

“Per tornare ai tempi del mio insegnamento: davo un voto automaticamente basso agli studenti che usavano l’orribile locuzione - sincero e semplice -, - Flaubert scrive sempre in uno stile sincero e semplice – ritenendo che questo fosse il complimento più bello che si potesse fare alla prosa o alla poesia. Quando cancellavo la frase, e lo facevo con una tale rabbia nella matita da strappare la carta, lo studente veniva a lamentarsi dicendo che i suoi professori gli avevano sempre insegnato così: - L’arte è semplice, l’arte è sincera-. Un giorno o l’altro devo scoprire chi ha messo in giro questa volgare fandonia. Una maestrina dell’Ohio? Un somaro progressista di New York? Perché, si sa, nei suoi momenti più alti l’arte è favolosamente ingannevole e complicata”<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Ivi, p.52

Ecco dove potrebbe, sempre a posteriori e forse, trovarsi un ponte tra le ali di una farfalla e le pagine di un libro aperto: l'inganno, la finzione.

A pagina 135 del testo Nabokov afferma:

“Ero particolarmente attratto dai misteri del mimetismo. I suoi fenomeni attestavano una perfezione artistica associata di solito ai prodotti dell'uomo.”

Si prodiga poi in esempi sulla capacità mimetica di un bruco, di una larva, di una falena e infine di una farfalla:

“Quando una farfalla deve sembrare una foglia, non solo tutti i particolari della foglia sono resi a perfezione, ma vengono aggiunti in abbondanza segnali che mimano i fori prodotti da un bruco. La “selezione naturale” nel senso darwiniano non basta a spiegare il miracoloso coincidere dell'aspetto mimetico con il comportamento mimetico (...) Ho scoperto in natura i piaceri non utilitaristici che cercavo nell'arte. Erano entrambe una forma di magia, entrambe un gioco intricato di sortilegio e illusione”<sup>78</sup>

Il sortilegio, l'illusione e dunque l'inganno sono attività della farfalla (e del regno animale) così come dell'arte. L'inganno perpetrato da una farfalla è l'inganno di essere altro, per protezione diremmo noi, ma come sottolinea Nabokov c'è più di questo, c'è più di un fine semplicemente utilitaristico nella precisione formale naturale cui si

---

<sup>78</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 136

sottopone la mutazione di un corpo animale, in tal caso delle ali di una farfalla. Un ponte dunque è questo: il gioco della finzione.

Ma domandiamo: che tipo di inganno è l'inganno di Nabokov? Cosa c'è in comune con l'inganno della mimesi della farfalla? Platonicamente: che cos'è l'inganno di Nabokov?

L'inganno di Nabokov è la letteratura. L'inganno cui aderisce la letteratura e non la filosofia. L'inganno della creazione di un mondo.

Così come la farfalla dissimula d'essere una foglia, il testo dissimula di essere un mondo. Ecco perché i concetti filosofici decadono se estrapolati dal mondo originario della creazione di Nabokov, perché vigono silenti come sfumature all'interno della narrazione, non fuori, poiché di fatto essi non appartengono al "mondo vero"; così come un bruco non gusterebbe quella foglia che in vero è una farfalla, il ricercatore della verità non può essere soddisfatto del sapore dei concetti nel mondo che si apre nei testi e soprattutto in questo testo (che pare così vicino al mondo univocamente inteso) dell'autore, perché esso non è il "mondo vero", ma dissimulato, il mondo di Nabokov. E' la narrazione che si propone come inganno, come in verità la bellezza di quella foglia sta nel fatto che è una farfalla e non una foglia. La bellezza dell'illusione che si mostra come "principio d'illusione". La letteratura non è, ma si finge. Così non può dire il vero, perché se lo dicesse non sarebbe più letteratura. Nulla di vero si nasconde dietro la letteratura, così come la farfalla non è legata alle radici della pianta o al tronco o ad uno stelo, perché non è una foglia. E così come la farfalla "sa" di non essere foglia anche la letteratura è ben consapevole di essere altro dalla verità intesa come "fatto". E' la stessa natura della letteratura che si fonda sulla parola che indica un'immagine che non appartiene a nessuno stato definitivo a

pretendere la costante menzogna, la permanente assenza di ciò che indica, lo “stare al posto di”, tutta la letteratura di Nabokov è “metafora” in senso ampio, senza luogo d’approdo, proviene da “altre sponde”, indica un luogo lontano nel tempo, di nuovo un’assenza. La parola indica qualcosa che non c’è: Il lupo.

“Vuol sapere come è nata la poesia? Sono convinto che cominciò il giorno in cui un ragazzo troglodita tornò dalla caverna, correndo nell’erba alta, e urlò trafelato; - Lupo, lupo; e non c’era nessun lupo. Senza dubbio i suoi babbuinici genitori, strenui fautori della verità, gliene suonarono, ma ormai la poesia era nata- nell’erba alta era sbocciato il primo fiore della fantasia”

Tuttavia, riprendiamo in mano una frase: “ Ho scoperto in natura i piaceri non utilitaristici che cercavo nell’arte”. Non bisogna mai dimenticare che Nabokov non era filosofo. Dunque non cercava comunanze in favore di sistemi unitari, ma differenze in favore di unicità, non credeva nella spiegazione, ma nella contemplazione, non nell’etica, ma nell’estetica, non pensava agli eventi come aventi il proprio senso in un orizzonte più ampio, ma come sensati” di per sé” nel loro essere accadimenti irripetibili, il tutto acquistava magnificenza a partire da singoli momenti dotati di autonomo senso, proveniente dal loro stesso apparire. Così quando leggiamo che trovò in natura i piaceri non utilitaristici che cercava nell’arte, stiamo anche leggendo una sorta di dichiarazione di indipendenza di tali piaceri, dire “non utilitaristici” è dire che non hanno il proprio senso in altro, come la comprensione del mondo, o “il senso della vita” o la propria comunanza con l’arte ecc. Nel loro appartenere a sé stessi gli eventi naturali mostrano la propria unicità e così il proprio valore che

proprio nel non appartenere a nessuna “scala” o “gerarchia” è tale, si rivela nella “gratuità” della bellezza. Un senso di “brivido”, inesplicabile una volta per tutte attraverso “altro”. Dunque, potremmo anche solo dire in merito alla passione per l’entomologia: il parco di Vyra brulicava di farfalle e così le campagne, un bambino russo d’inizio novecento iniziò a sviluppare un qual certo interesse, interesse sfociato poi in uno sguardo puntuale e catalogatore, quello stesso bambino in seguito, diventato ragazzo, iniziò ad avere un’attrazione verso la poesia, attrazione che prese la via della prosa.

Così come Ismaele aveva una passione smodata per i capodogli, Nabokov l’aveva per le farfalle. L’uno usava l’arpione, l’altro il retino. Entrambi catalogano, anche se la precisione del secondo supera di gran lunga quella del primo, più tendente alla simbologia e facile alla metafora letteraria. Pensare che Nabokov utilizzasse la propria conoscenza dell’entomologia a favore della prosa è pensare la prima sottomessa alla seconda. Quando invece non si può sapere con certezza a quale passione egli abbia dedicato più tempo. Si sa invece questo:

*“Oltre a scrivere romanzi, che cosa le piace, o le piacerebbe, fare più di tutto?”*

Oh, andare a caccia di farfalle, si capisce, e studiarle. I piaceri e le gratificazioni dell’ispirazione letteraria sono niente in confronto all’estasi di scoprire un nuovo organo al microscopio o una specie non ancora descritta su una montagna dell’Iran o del Perù. Se in Russia non ci fosse stata una rivoluzione, non è improbabile che mi sarei dedicato interamente alla lepidotterologia e non avrei mai scritto romanzi”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p.128

## 6.1

N. racconta di un “giorno di luglio attorno al 1910, presumo”<sup>80</sup>, scrive della propria esplorazione di terreni oltre l’Oredez, il fiume nel parco, del suo aggirarsi tra bosco e palude, tra farfalle e falene e alla fine in una narrazione che si fa sempre più sentita e splendente, così, quasi di punto in bianco, scrive:

“ Confesso di non credere nel tempo. Dopo l’uso mi piace ripiegare il mio tappeto magico, così da sovrapporre l’una all’altra parti diverse del disegno. E che i visitatori inciampino pure. E la gioia più grande dell’assenza di tempo – in un paesaggio scelto a caso – viene quando mi ritrovo tra farfalle rare e piante di cui esse si nutrono. E’ quella, l’estasi, e dietro l’estasi c’è qualcos’altro difficile da spiegare. E’ come un vuoto momentaneo in cui si riversa tutto ciò che mi è caro. La sensazione di essere tutt’uno con sole e pietra. Un fremito di gratitudine rivolto a chi di dovere – al genio contrappuntistico del destino umano o ai teneri spettri che assecondano un fortunato mortale”<sup>81</sup>

Dopo le descrizioni e le svariate parole dedicate al tempo, l’autore si “lascia andare” e “confessa”: “io non credo nel tempo”. Questa confessione indica su tutto una cosa: il tempo è una fede, non un’evidenza. Il tempo è dubitabile, occorre crederci, solo se lo pensiamo come revocabile possiamo accettare la confessione di

---

<sup>80</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 150

<sup>81</sup> Ivi, p.151-152

Nabokov. L'autore, comunque sia, gioca sempre con il proprio lettore; affermando "confesso di non credere nel tempo" sorprende il fatto che egli si senta in dovere di una confessione. Una confessione a chi? davanti a cosa? La confessione appartiene agli ambiti giuridici e religiosi, si confessa in tribunale e in chiesa. In che tribunale o chiesa allora pensa di essere Nabokov nel redigere questa confessione? Sembra proprio che durante tutta la lettura del testo ci sia questa costante tensione a discorrere del tempo, come un tergiversarvi attorno, un girare attorno al "fatto da confessare", un cercare di tenere in piedi "il tempo" nonostante tutto, nonostante il libro ne sia un'evasione e qui, in questa discesa narrativa nei boschi tra le sue farfalle, Nabokov sembra sciogliersi e lasciarsi andare, finalmente, una volta per tutte, ammetterlo e basta, davanti a Mnemosyne (che già lo incalzava in questo), davanti ai suoi amati, forse, e infine davanti al tribunale del lettore, come Humbert, cede ciò che fino adesso era implicito: "non credo nel tempo".

E' possibile non credere nel tempo? In che senso non si crede nel tempo? Non si crede negli orologi? Non si crede nel passare dei giorni? Nello scorrere delle stagioni? Sicuramente non è questo ciò che Nabokov intende dire. Potremmo rivederla così: confesso di non credere in un tempo sopra tutto, oppure confesso di non credere in un tempo definitivo, dunque non credo in un inizio né in una fine, non credo nella creazione, né nell'apocalisse, non credo nella Storia. Non dobbiamo radicalizzare fino a rendere insensata questa confessione, né dobbiamo pensare di avere davanti un testo argomentativo, altrimenti tale confessione risulterebbe totalmente insensata, considerando poi che otto righe più tardi si parla di "fortunato mortale".

Dobbiamo “sentirla” questa confessione, come lo squarciarsi di un velo d’illusione che nasconde dietro ciò che Nabokov a sua volta “sente”, come se al di là del velo illusorio di una realtà temporale, Nabokov trovi la fede (di nuovo) in un non-tempo (la possibilità di un abbandono), poiché se non si crede in qualcosa si crede in qualcos’altro, la certezza non è mai contemplata dal narratore. Dietro il velo illusorio del tempo, trova se stesso, nell’estasi di un “vuoto momentaneo in cui si riversa tutto ciò che mi è caro”; “momentaneo” ,cioè “nello squarcio” del telo del tempo. N. non crede nel tempo e così la sua prosa, essi evadono dalla costrizione della “linea-tempo”<sup>82</sup>.

Apriamo una parentesi:

Nabokov parla di un “tappeto magico”. Che la letteratura sia un mondo a sé stante, che senza dubbio viene ridicolizzata se il proprio senso è fatto in toto dipendere dal mondo sociale che condividiamo, e che essa abbia le proprie leggi e i propri abitanti è una “realtà” sorprendente che non cessa mai di stupire. Scrive Cristina Campo ne *Gli Imperdonabili*: “Ma perché vola il tappeto? Ci viene insegnato che

---

<sup>82</sup> “Il salire concentrico ma mai identico dei temi della narrazione conferisce all’autobiografia un carattere per il quale l’intendersi di un tempo non lineare influenza la struttura dell’intero libro teso a dimostrare come il totale controllo dell’autore nei confronti del suo passato gli consenta di dichiarare la supremazia della mente nei confronti del tempo(...) E’ qui, probabilmente, il senso ultimo del frutto di questo formidabile lavoro della memoria: l’appropriarsi del proprio destino individuale, di quella libertà di possedere un fato personale a cui fa riferimento l’immagine finale dell’autobiografia, nel suggerire, come ben ha sintetizzato Boyd, che è solo nel distacco dal tempo umano che qualche cosa può apparire all’orizzonte : «la dose di arte e di armonia celate nelle cose (...) e che ci conducono lì dove tutti i sentieri si incontrano – la grande transizione della morte, lo shock della nuova nascita della mente, qualcosa di irrealisticamente reale, più grande dei giocattoli della vita, il nostro passaggio finale nel “mondo libero dell’atemporalità”»(Boyd 1991, 165)”. Andrea Carosso, *Invito alla lettura di Nabokov*, Mursia, Milano 1999, pp. 157-158. Nonostante le parole di Carosso siano da noi condivisibili, va fatto un’appunto sul leggero divergere del nostro approccio: Carosso indica l’evasione dal tempo come volontà dell’autore, noi invece affermiamo che tale evasione è connaturata, come conseguenza filosofica, all’apparire del mondo letterario nabokoviano, non volontà di atemporalità, cosa che accade ad ogni “mortale”, bensì fede cioè affidamento all’atemporalità, abbandono ad essa.

nella lingua araba classica una radice comune lega tappeto e farfalla e certo non soltanto per la fascinazione dei colori. Il tessere e l'annodare alludono di per sé alle vicende ordite per gli uomini da invisibili mani. (...) Che il tappeto orientale voglia offrire uno specchio della divina freschezza di un mondo senza colpa ce lo dicono, d'altra parte, i quattro fiumi paradisiaci che nascono talvolta dalla nicchia d'orazione(...) I mistici cristiani leggevano nell'orto misterioso del Cantico un'immagine del giardino dell'innocenza, dove l'anima non è impegnata in altra operazione che <sorvegliare dall'inizio della primavera la crescita dei fiori>”<sup>83</sup>

Il tappeto, figura letteraria, viene da Cristina Campo e in tutt'altro contesto letterario paragonato alla farfalla, il tappeto è il tappeto volante, il tappeto arabo e offre l'immagine di un mondo “senza colpa”, un mondo dove l'occupazione principale è osservare “fiori” o “farfalle” o sentire l'estasi di un eterno stato d'infantile freschezza, dimentico del tempo, perché innocente, non un'innocenza cristiana, ma umana, l'innocenza di chi gode dell'assenza di tempo, come un bambino in ascolto di una fiaba, farsi trasportare su un tappeto, ripiegato, volante, inciamparvi, il tutto per ritrovarvi grazie ad invisibili mani o geni contrappuntistici fiori, piante e farfalle.

---

<sup>83</sup> Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 2008, p. 68-69

## Capitolo 7

Il capitolo dieci, sempre sotto concessione della prefazione, sappiamo essere registrato nell' "anagrafe nabokoviana" sotto il nome "Prologo" e scritto nel gennaio del 1949. Mentre quasi tutti gli altri capitoli hanno bene o male un tema che li attraversa, una sorta di movimento unitario, come: padre, madre, infanzia, farfalle ecc. Questo non appare avere un tema dominante, non, perlomeno, dalle prime righe alle ultime. L'autore o la memoria debutta parlando di romanzi ambientati nel Far West, soprattutto il "*Cavaliere senza testa*" di Mayne Reid; romanzi, afferma N., molto popolari tra i bambini russi, all'inizio del secolo. N., grazie alla propria dimestichezza con la lingua inglese, aveva il privilegio di poterli leggere in lingua originale. Ci viene poi proposta la figura del cugino Jurij, di un anno e mezzo più grande dell'autore; non una figura fondamentale, pare, ma un semplice compagno di giochi, dapprima giochi infantili, quali ricreare, come secondo copione, certe scene estrapolate direttamente dai romanzi di cui sopra o sdraiarsi supini al di sotto di un'altalena modificata per sfiorare il viso nel momento di più bassa quota alternandosi alla guida della medesima mentre l'altro, sotto, rischiava la punta del povero naso e in seguito giochi più adolescenziali, quando all'età di quindici e di sedici anni e mezzo i due cugini si divertivano, Jurij in maniera più spavalda e sicura di sé e Vladimir con un pizzico di immemore inventiva, a raccontarsi le vicendevoli "prodezze sessuali". Il nostro narratore prende il via da qui per parlare dei suoi primi "pruriti": una certa ragazzina americana che gli causò una rovinosa caduta sui pattini, distraendo l'altrimenti prodigo e leggiadro

pattinatore con il commento “non è carino?”, poi la giovane figlia del primo cocchiere della famiglia, Polen’ka, che scatenò lussuria e disgusto negli occhi innocentemente in cerca di farfalle di un giovane Vladimir che come fosse una creatura della boscaglia la ritrovò nuda con altri ragazzini presso il fiume tra le rovine di un vecchio capanno su palafitte.

Il cugino Juirj appare assai diverso dal giovane Vladimir; monarchico, sicuro di sé, in cerca dell’onore delle armi e della battaglia, morì in seguito per un colpo d’arma da fuoco che lo colpì in pieno volto, come un’altalena a tutta velocità, commenta Nabokov. Le ragazze di cui si parla, compresa una certa contessa G. posseduta da un più giovane Jurij, Nabokov afferma di ritrovarle tutte, compresa Zina e Colette, appartenenti a capitoli precedenti del testo e Louise e Polen’ka, della quale afferma : “Le sere d’estate della mia adolescenza, quando passavo pedalando davanti alla sua isba, mi parlano ora con la sua voce”<sup>84</sup>, ritrovarle tutte fondendosi : “si fondevano tutte insieme in qualcuno che non conoscevo ma che avrei presto incontrato”<sup>85</sup>.

Chi? Sua moglie Véra verrebbe da dire, il grande amore della sua vita, la donna cui sono dedicati tutti i suoi scritti, la compagna, prima critica e aiuto redattrice. Ma, potremmo anche dire spinti da un certo termine a pagina 221, “ninfette”, : una certa Lolita. Di fatto Nabokov tra i suoi innumerevoli successi annovera anche un neologismo, quel neologismo è la parola *nymphet*. *Nymphet* è il termine che Nabokov ha “inventato” per delineare determinate fanciulle, termine cui abbiamo già accennato notando una qual sfumatura greca nel nostro narratore. Quando Nabokov scrive il termine ninfetta o ninfette inevitabilmente rimanda ad un che di letterario e di, in termini del tutto secolarizzati, mitologico. Queste ragazzine, che molto

---

<sup>84</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 230

<sup>85</sup> Ivi, p. 231

facilmente richiamano un'analisi di tipo psicoanalitico del passaggio dall'infanzia alla pubertà, nel palesarsi della sempre sottesa e minacciosa sessualità, possono, in modo più nabokovianamente accettabile, essere viste come l'affacciarsi sì dell'adolescenza, ma con essa di una figura letteraria, anzi forse il filo di questo capitolo potrebbe, con un qualche sforzo da impacciati filosofi, stare proprio nelle lettere. Rivediamo: Il capitolo debutta con l'accento a certi romanzi e in seguito a giochi nei quali i due giovanotti ne mettono in scena i contenuti, da qui si passa nominando con il medesimo appellativo della "bella" di uno di questi romanzi, una bella "reale": Louise, per poi passare a queste ninfette che vanno a formare, nell'insieme l'immagine di qualcuno. Ora, che sia Véra o Lolita, questo non è importante, anche perché, probabilmente, il nostro autore, desiderava lasciare un possibile equivoco, certamente il dubbio, riuscendo così a salvaguardare, nell'accennare questo "qualcuno", un che di privato, riservato solo ai suoi intimi. Ciò che è importante è che in questo capitolo comincia ad affiorare un nuovo "personaggio", presente ovviamente sin dal debutto, ma ora disposto tra le file e a livello dei propri disegni: la letteratura.

Infatti, come non chiedersi perché mai questo capitolo, posto a pagina 211 (nell'edizione Adelphi), s'intitoli "Prologo"? Perché dare a quel capitolo battezzato come "Prologo" il posto dieci, nella stesura finale? Prologo è ciò che anticipa un inizio, il capitolo è il dieci, il dieci anticipa l'undici, una sorta di nuovo inizio nel bel mezzo del testo. Il numero dieci contiene come secondo uno zero, il numero undici è un doppio uno, il primo di una nuova decina. Il capitolo undici è titolato "La prima poesia" ecco allora che questo prologo che come da migliore delle tradizioni anticipa accennando, introduce una nuova "apertura", indica un nuovo orizzonte, con i romanzetti presi a gioco

e le ninfette che si mescolano nella mente dell'autore si apre il "domani" di Nabokov:

"...in un terso spazio turchese sotto uno strato nero, l'occhio scopriva una veduta che solo uno sciocco avrebbe scambiato per i pezzi di ricambio di questo o quel tramonto. Occupava un settore molto piccolo di quel cielo immenso e aveva la singolare nitidezza di ciò che si osserva dalla parte sbagliata del telescopio. Accola l', come in attesa, una famiglia di nuvole serene in miniatura, un accumulato di spirali splendenti, anacronistiche nella loro consistenza cremosa e incredibilmente remote; remoti sì, ma perfette in ogni dettaglio; fantasticamente rimpicciolite ma impeccabilmente delineate; il mio meraviglioso domani pronto per la consegna"<sup>86</sup>

Come nel capitolo uno Nabokov narra del "risveglio" della propria coscienza nella individualizzazione conseguente al palesarsi delle differenze d'età tra sé, un sé or ora formato, e i propri genitori, così nel capitolo undici viene narrato il dischiudersi della "coscienza poetica". Tutto avviene nell'estate del 1914, esattamente undici anni dopo "la prima coscienza", o undici capitoli fa.

"Per ricostruire l'estate del 1914, quando per la prima volta si impossessò di me la frenesia stordente di scrivere versi, basta solo che mi immagini un certo padiglione"<sup>87</sup>

N. racconta di come cercò rifugio nel padiglione durante un temporale. Afferma di sognare spesso questo padiglione, o, meglio, di

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 232.

<sup>87</sup> Ivi, p. 233

ritrovarselo qua e là, incontrollato, apparire come particolare di tele o in un sottofondo boscoso, se lo ritrova “un po’ più perfetto”, i vetri che erano rotti non lo sono più e il padiglione sta come in un’eterna immagine di sé. Il temporale passò in fretta, lasciando un paesaggio scosso, in preda ad un risveglio generale, con nubi che si aprivano e arcobaleni che ne discendevano, profondi blu e scintillii. Come si affacciò alla presenza la coscienza poetica?

“Un attimo dopo cominciava la mia prima poesia. Che cosa la scatenò? Credo di saperlo. In assenza di vento, il semplice peso di una goccia di pioggia che brillava, godendosi il suo parassitico lusso, su una foglia cordata, ne aveva inclinata la punta, e quello che pareva un globulo di mercurio aveva eseguito un improvviso glissando lungo la nervatura centrale, quindi , ormai spoglia del suo lucente fardello, la foglia, sollevata , si era di nuovo distesa. Foglia, inclinata, spoglia, sollevata – l’istante che ci volle perché questo accadesse non mi parve tanto una frazione di tempo quanto una fessura nel medesimo, una pulsazione omessa, (...)mio brivido di meraviglia nell’istante in cui cuore e foglia erano stati una cosa sola”<sup>88</sup>

Il temporale ( in italiano c’è un involontario doppio senso in questa parola, che rende equivoco il discorso, ma che si preferisce lasciare, quest’equivoco non è poi così lontano dal non esserlo affatto) precede l’apparire della “mia prima poesia” e dunque del “sentire” poetico. “La prima poesia” “comincia” grazie ad una goccia tra le tante e ad una foglia tra le tante. Si badi che il sentimento “d’esser una cosa sola”, non proviene da un orizzonte metafisico che abbraccia le singolarità empiriche, quali “Io”, goccia, foglia, ma sono le singolarità

---

<sup>88</sup> Ivi, p.235

stesse a muovere “dalla loro prigione” verso la “fessura” di un’atemporale unità. Nella non straordinarietà dell’evento primo sosta la gratuità della “consegna”, l’entrata in gioco nel campo di un nuovo indifferenziato di quell’Io strenuamente abbarbicato nella torre della propria coscienza “staccata”. Stando a quanto racconta N., quello che nel primo capitolo chiama “risveglio di coscienza” equivale, come detto sopra, a un’individualizzazione che fa tutt’uno con l’apparire delle differenze temporali, coscienza è coscienza della differenza e differenza è differenza di tempo. Qui, precedente al “cominciamento poetico” abbiamo esattamente l’opposto: l’esser una cosa sola. Ma esser una cosa sola di cosa? Del tutto? No, di cuore e foglia. Dunque nel mondo di differenze della coscienza, la coscienza stessa si affaccia non di nuovo su quel magma prenatale che ipotizziamo esservi prima dei “lampi intermittenti”, ma su un indifferenziato che proviene da ciò che già è diviso, da ciò che è separato, cuore e foglia, io e foglia e che ne mantiene lo stato d’enti separati pur nell’unità.

Quest’indifferenziato proveniente da delle singolarità, ha un che di ancora più antico della propria nascita e ancor più postumo della propria morte. Un’autentica sospensione, una pausa.

Molti sono in qualche modo i rimandi al primo capitolo: a pag 21, tra parentesi, N. scrive “A circa quattrocentocinquanta battiti cardiaci l’ora” e qui a pagina 235 : “una pulsazione omessa”. Un battito mancato del cuore, una cessazione del movimento “naturale” del muscolo, che ferma il ritmo fatale del tempo. E così torna il “nemico” Tempo, o meglio torna l’immagine aporetica della sospensione del tempo, attraverso il battito mancato, la fessura (Fessure), organo dello spiraglio (Chink, Crank). La sospensione nella quale cuore e foglia diventano una cosa sola non è “momento”, non è attimo, perché non è temporale. Laddove la pulsazione è omessa, si apre la possibilità di ciò

che non nasce e non muore. Senza il tempo a condurre le coscienze nel mondo di ciò che diverge, v'è unità, sentimento del tutt'uno; sentimento consentito però dalla divergenza, dalle differenze, una sorta di differenza rispetto alle differenze, non dunque un confuso brodo primordiale, ma un preciso sentire che lasciando che le cose siano sé nel loro divergere le convoglia in uno "stesso". Il "momento poetico" non è dunque un "momento", non appartiene alla "famiglia Tempo", ma è una "fessura", cioè "uno spazio", uno spazio del tutto particolare. In quest'orizzonte fessurizzato, dove il tempo decade qualitativamente metamorfizzandosi in spazio, non vi è presente né passato, né futuro. La "fessura" essendo fessura nel tempo, non è a sua volta "tempo", è dunque assenza di tempo e assenza di tempo significa assenza di presenza. Ogni presenza è temporale, determinando nel suo assentarsi o farsi attendere o sorprendere o apparire come lontana sia passato che futuro. Ma, se stiamo davvero aprendo le metafore, nella fessura non c'è presenza. Se non c'è alcunché di presente, non c'è alcunché che sta, lì, davanti. La presenza è sempre presenza di qualcosa a qualcuno, se decade la presenza decade lo stare di qualcosa presso qualcuno, decadono dunque i soggetti e dunque gli oggetti. Ecco allora che nel decadere del viaggio del soggetto nel mondo di oggetti, viaggio temporale, il sé si ritrova essere foglia e essere sé.

Si dirà: ma come si può parlare "dalla" fessura? Di fatto il "contenuto" ( che diviene tale sol per uno sguardo già esterno alla fessura) lo estrapoliamo a posteriori; N. dice che "cuore e foglia *erano* stati una cosa sola". E' allora nel Tempo che parla dalla fessura, se la fessura non è nulla di presente non può presentificarsi, ma solo tradursi nel tempo nell'atto snaturante di riferirla come un passato e dunque come massimamente temporale. Come è possibile pensare la

presenza di qualcosa che abbiamo detto evaderla? Cos'è che è presente eppure non può essere presente? Ancora l'assenza.

Blanchot scrive: “ Scrivere è consegnarsi all'assenza di tempo(...) il tempo dell'assenza di tempo è senza presente, senza presenza(...) ciò che è senza presente non accetta neppure il presente di un ricordo(...) Il carattere irrimediabile di ciò che è senza presente, di ciò che non esiste neppure come qualcosa che è stato, dice: ciò non ha mai avuto luogo, non ha mai avuto una prima volta, e tuttavia ricomincia, di nuovo e di nuovo, all'infinito ”<sup>89</sup>

Al termine del capitolo 4 dedicato al “risveglio di coscienza” abbiamo sottolineato come nell'attività del ricordare e quindi nell'azione della Memoria ciò che accade non è il ripresentarsi di un presente e dunque un riapparire di un fatto passato, ma un ripresentarsi di un ricordo; l'impossibilità di tradursi in presente di un presente è indicata dall'impossibilità dell'evasione dal ricordo (quando si vuole un presente che è passato) e dall'impossibilità di comprensione di ciò che nominiamo come presente senza il “supporto conoscitivo “ del ricordo (quando si vuole un presente attuale). Siamo vicini a Platone, siamo in un luogo governato in toto dalla memoria, tuttavia, contrariamente al sistema platonico, qui, manca “il mondo delle idee”, la ripetizione è “ripetizione di ripetizione”, siamo solo in un “secondo momento”. La scrittura, e soprattutto la scrittura di Nabokov, parla da un secondo momento che “da sempre” ha perso il proprio primo, o meglio che da sempre è predecente del primo atto. Il parlare del ricordo è un ricordare che origina se stesso nel proprio gesto, non arbitrariamente, altrimenti il primo sarebbe un che di volontario, ma in un disegno di Mnemosyne, un ri-manifestarsi. Scrive Blanchot:

---

<sup>89</sup>Maurice Blanchot, *Lo spazio Letterario*, Einaudi, Torino 1975, p. 15

“Nell’assenza di tempo, ciò che è nuovo non rinnova niente; si ripresenta, appartiene sin d’ora e in ogni tempo al ritorno. Non è ma ritorna, ciene come già e sempre passato, e io non lo conosco, ma lo riconosco, e questo riconoscere guasta in me il potere di conoscere, il diritto di afferrare, e fa dell’inafferrabile anche l’inseparabile e l’inaccessibile che non posso smettere di attingere, ciò che io non posso prendere, ma soltanto riprendere, e mai lasciare andare”<sup>90</sup>. Il ricordo genera se stesso, così esso non è un passato, ma un eterno passato, un’assenza costante e ciò che abbiamo davanti è sempre e solo l’abito di questa assenza: la scrittura. Tutta la scrittura di Nabokov si erge da un “non esserci”.

Ecco allora che ricordandoci di essere presso una “scrittura” possiamo, forse, intendere quel ancora mal compresa unità di “cuore e foglia” come un’unità che avviene solo all’interno del “poetico”. Quando “cuore e foglia” possono essere tutt’uno e dove “cuore e foglia “ possono essere tutt’uno? Sicuramente non vi può essere un tempo nel quale questa metafora possa evadere la propria natura di metafora, né uno “spazio” nel quale le due identità possano unirsi mantenendosi.

“ E’ pur vero che, in un certo senso, tutta la poesia indica una posizione: cercare di esprimere la propria posizione nei confronti dell’universo abbracciato dalla coscienza è un impulso antichissimo. Le braccia della coscienza si protendono brancolando, e più sono lunghe meglio è. Gli arti naturali di Apollo sono tentacoli, non ali. Anni dopo, Vivian Bloodmark, una mia amica filosofa, soleva dire che

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 16

mentre lo scienziato vede tutto ciò che accade in un punto dello spazio, il poeta sente tutto ciò che accade in un punto del tempo”<sup>91</sup>

“La poesia indica una posizione”, non è uno stare, ma un’indicazione. Il poetico può solo indicare un luogo, non esservi, perché il luogo del poetico è, sì, in un punto, ma un punto non essenzialmente “locale” bensì locale-temporale. Il punto locale-temporale abitato dal poeta nel quale egli sente “tutto ciò che accade” è un punto “impossibile”, un punto “impresentabile”, come d’altra parte la stessa Vivian Bloodmark, filosofa inesistente di una sentenza contraddittoria, l’anagramma di Vladimir Nabokov stesso, un alter ego che indica il limite del filosofico davanti alle possibilità del poetico. Il “luogo-non-luogo” del poetico è il “tempo-non-tempo”. Il tempo, come già detto, non può essere concepito filosoficamente come sequenza di punti, ma solo come flusso costante, concepirlo come sequenza di punti significa concepirlo come passaggio da “luoghi (punti) eterni” e dunque come non-tempo. Se v’è un punto esso è “fermo” non diveniente, allora il passaggio sarebbe solo del soggetto che incede da un punto del tempo ad un altro e dunque da un eterno ad un altro, ma ciò ci conduce ad abitare costantemente punti eterni e dunque mai un tempo.

D’altra parte il poetico abita un luogo che non è luogo, ma è un punto di un tempo che, ribadiamo, smette anche i “panni” di tempo, chiediamo: Dove “accade” allora quell’“assenza” che abbiamo detto essere il poetico? Esso accade nella “parola”. La parola è quel punto nel tempo, la parola è il non-luogo dello “stesso”, è nella parola che “cuore e foglia sono tutt’uno”, nella scrittura. Cuore e foglia sono suono e inchiostro.

---

<sup>91</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 236

## Capitolo 8

Abbiamo detto che il luogo che Nabokov indica come dimora della scrittura e che si identifica con essa è il luogo-non-luogo identificato come lo “spiraglio” o “fessura” o “punto” nel tempo. Se la scrittura è il luogo e è nel luogo sopra indicato allora dobbiamo pensare lo stesso di *Parla, ricordo*. Tuttavia questo “luogo” che è la scrittura, che è la fessura, che è l’assenza, possiamo chiamarlo ora anche con un altro e, forse, più preciso nome: esilio.

In questo capitolo tratteremo del “disegno tematico” dell’esilio, tema che percorre tutto il testo da cima a fondo, sia per gli accenni “concreti” relativi all’esilio politico, sia perché tutto il libro è scritto nella condizione dell’Esilio, sia perché l’esilio è propriamente il “luogo” dal quale proviene ciò che ci sta dinnanzi in un senso del tutto “poetico”. In questo percorso faremo riferimento principalmente a tre capitoli del testo: “Tamara”, capitolo dodici, “Le camere ammobiliate di Trinity Lane” capitolo tredici e “Esilio” capitolo quattordici.

### 8.1

Dopo il capitolo dedicato alle prime composizioni poetiche, comincia ad affacciarsi in maniera sempre più “invasiva” il “futuro” dello scrittore.

Tamara era una ragazzina incontrata nelle campagne a sud di San Pietroburgo nel luglio del 1915. Nabokov avverte che già allora “oscuri presagi” stavano influenzando la scuola poetica “simbolista” russa. Racconta di come girovagando per le tenute, la campagna e vicino all’Oredez trovava inciso su panchine o disegnato sulla sabbia rossa dei viali il nome “Tamara”, come fosse un richiamo, sorta di “preavvisi”. Poi: “ In quel calmo pomeriggio di luglio, quando la trovai assolutamente immobile (solo gli occhi si muovevano) in un boschetto di betulle, sembrava essere apparsa in quel luogo per generazione spontanea, tra gli alberi vigili, con la silenziosa compiutezza di un’apparizione mitologica”<sup>92</sup>. Anche qui, dove si ha a che fare con una ragazza, una ninfa, si entra nelle “apparizioni” ingovernabili del mito (personale). Nabokov scoprì presto che la giovane abitava in un cottage estivo nel villaggio. Ma fu solo il 9 agosto 1915 (precisione petrarchesca sottolinea N.) che il giovane sedicenne riuscì a rivolgerle la parola, nel padiglione. Anche se non è del tutto specificato, possiamo pensare che il luogo che ha visto il contatto tra Nabokov e la propria prima poesia possa esser lo stesso che ha fatto da contorno alle prime parole a Tamara. Una sorta di luogo magico delle parole.

L’idillio dei due giovani proseguì per tutta l’estate in quei paesaggi silvestri. La madre di Nabokov “apprese tutto ciò che le interessava sapere” dell’idillio dalle poesie novelle che il figlio le decantava (fu la madre la prima “lettrice” del narratore) e con grazia e riservatezza disse al maggiordomo di lasciare ogni sera sulla veranda della frutta fresca. Il padre venuto a sapere di questa prima vera relazione si sentì in dovere di fare al figlio “domande imbarazzate”. Poi arrivò l’inverno e gli incontri si spostarono a San Pietroburgo, dove i due giovani avevano molte più difficoltà a incontrarsi in privato e si rifiutavano di

---

<sup>92</sup> Ivi, p.248

vedersi sorvegliati dagli adulti. Così marinavano entrambi la scuola e, alla ricerca di qualche luogo appartato, facevano lunghe passeggiate. Visitavano musei e andavano al cinema. Ogni loro incontro era però sovente disturbato da qualche invadente presenza.

Durante quell'inverno Tamara, "nei suoi rari momenti di scontentezza" sosteneva che qualcosa si era incrinato nel loro amore. Così Nabokov nota come quell'incrinatura che si era manifestata era dovuta all'impossibilità di replicare i momenti idilliaci iniziali della relazione, dove l'amabile contesto di parchi e giardini e alberi aveva cinto di un'aura magica il giovane amore. Lo specchio di quell'incrinatura Nabokov lo ravvisa nei propri versi: " Per tutti quei mesi avevo continuato a scrivere versi a lei, per lei, su di lei, due o tre poesie alla settimana; nella primavera del 1916 ne pubblicai una raccolta, e inorridii quando lei mi fece notare qualche cosa di cui non mi ero affatto accorto durante l'affrettata preparazione del libro. Eccola lì, la stessa malaugurata incrinatura(...)"<sup>93</sup>. Nabokov si pente dei versi di allora; racconta di come il proprio professore di letteratura russa e poeta, che stimava, lesse, motteggiando i versi più romantici, le poesie del giovane Vladimir in classe. A Vladimir Dmitrievic Nabokov fu riferito da una celebre cugina del professore/poeta che il figlio non sarebbe mai diventato uno scrittore. Ancora peggio fu l'articolo di lodi esagerate redatto da un giornalista che per dimostrarsi grato a Nabokov padre scrisse un articolo di "pessimo gusto".

Come abbiamo accennato nel primo capitolo Nabokov non aveva una buona relazione con le interviste e tantomeno con i critici, qui chiarisce: " L'intera faccenda mi guarì per sempre da ogni interesse per la gloria letteraria, ed è probabilmente all'origine di quell'indifferenza alle recensioni, quasi patologica e non sempre

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 257

giustificata, che più tardi mi ha impedito di provare le emozioni ben note, pare, alla maggior parte degli scrittori”<sup>94</sup>.

Comunque sia, la relazione continuò, anche rinnovata dal ritorno nelle campagne dei loro primi incontri, reso possibile dal fatto che la famiglia di lei affittò nuovamente lo stesso cottage. Così ritornarono a giurarsi amore eterno, a perdersi “nel folto di boschi coperti di muschio” e a bagnarsi in “insenature fiabesche”. Poi lei nell’autunno del 1916 tornò in città in cerca di un impiego. Nabokov ricorda quel periodo “dalla sua torre presente” come un caotico affaccendarsi di vari incontri con varie creature femminili, e gli pare d’esser stato “un insieme di cento giovani diversi” a tal punto che il ricordo appare sfuocato e non gli sovviene come e quando si lasciò da Tamara; forse perché, afferma, in realtà si erano lasciati così tante volte e tutte le volte che si separavano di sera, l’addio, negli eccessi di un giovane romanticismo, pareva sempre essere quello definitivo. Dopo l’inverno di “incomprensibile separazione” la rivide nell’estate del 1917, per caso, su un treno di una linea suburbana, dove lei gli concesse uno sguardo “prima di scendere a una stazioncina, nel crepuscolo odoroso di gelsomino e delirante di grilli”<sup>95</sup>.

Siamo giunti alla fine del 1917, anno cruciale, il debutto dell’Esilio:

“ Quando, alla fine dell’anno, Lenin prese il potere, i bolscevichi subordinarono immediatamente ogni cosa al mantenimento di quel potere, ed ebbe inizio la splendida carriera di un regime fatto di massacri, campi di concentramento e ostaggi”<sup>96</sup>

Il padre, strenue combattente per la costituzione di una democrazia, venne eletto nell’Assemblea Costituente per arginare l’avanzata dei bolscevichi. Egli, dunque, restò il più possibile a San Pietroburgo,

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 258

<sup>95</sup> Ivi, p. 261

<sup>96</sup> Ibid.

mentre, sin da subito, la “numerosa famiglia” si spostò nella regione ancora libera della Crimea. Anche se queste pagine sono fitte di storia, qua e là Nabokov introduce la propria “personale” visione delle cose, mostrando quello stato di vita assolutamente privilegiato e quindi immune dalla conoscenza del dolore che gli imputa Rorty; in particolare laddove afferma che il prima “fastidio” procuratogli da questa repentina partenza era dovuto al fatto che la stagione delle farfalle era finita e la Crimea era una regione ricchissima di crisalidi, egli avrebbe trovato solo insofferenza in tale regione, poiché avrebbe avuto a disposizione tesori che non sarebbe stato in grado di apprezzare appieno “dal momento che io non ero mai stato troppo bravo a scovare crisalidi”. Egli afferma che tale fastidio, così viziato verrebbe da dire, ma assolutamente “reale” nel mondo dell’autore, si tramutò in angoscia quando il padre salutandoli i propri figli, pronti a salire nella prima classe del treno che da Pietroburgo andava a Simferopol’, fece loro un segno della croce sulla fronte, affermando che forse quella sarebbe stata l’ultima volta che li avrebbe visti.

La famiglia si trasferì a Gaspra, vicino a Jalta. Nabokov ricorda di come percepì l’assoluta estraneità del luogo. E, come vedremo, più viene a mancare il luogo natio, più questo viene “sostituito” o “recuperato” nelle letterature, anche se al momento il senso di perdita era incommensurabile e dunque non controbilanciabile dalle “lettere”. Di fatto l’unica cosa che poteva in qualche modo richiamare la sua terra fu Puskin, anche lui esiliato negli stessi luoghi un secolo prima; e comunque: “Da allora in poi, per parecchi anni, finché scrivendo un romanzo non riuscii a liberarmi di quella feconda emozione, ho continuato a equiparare la perdita del mio Paese alla perdita del mio amore”<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 265

Venne a sapere qualcosa di Tamara dopo un mese di soggiorno in quei luoghi. Quando l'ex chauffeur Cyganov si introdusse nella casa soggiorno momentanea dei Nabokov, che impauriti dapprima lo scambiarono per un furtivo bolscevico, portando con sé, in un rocambolesco viaggio, oltre a pochi tesori salvati della famiglia (i Nabokov in quegli anni persero pressoché tutto il loro patrimonio, cosa che per Vladimir non rappresentava un problema in sé, quanto un riflesso poco importante di un abbandono più tragico, quello degli amati luoghi dell'infanzia<sup>98</sup>), anche della posta che era pervenuta nella residenza di San Pietroburgo. Tra le lettere una era di Tamara. Da lì in poi ebbe il via, per quanto le sommosse e i cambianti storici lo consentissero, uno sporadico scambio epistolare.

Il periodo in Crimea nonostante l'incerto e angosciante debutto, si mutò in un più accettabile soggiorno nell'entrata in capo nel 1918 dell' "Esercito Bianco", che provenendo da est iniziò a combattere e ad arrestare momentaneamente l'avanza dell' Armata Rossa dalla Crimea del Nord. Il padre riuscì a raggiungerli e divenne ministro della Giustizia nel governo regionale. Per un certo periodo tutto sembrò rifiorire. La vita parve poter continuare nelle apparenti sembianze di uno stato di sicurezza.

Nabokov racconta di un gioco che faceva con una certa Lydia T., sua coetanea: "Il gioco consisteva nel parodiare un approccio biografico proiettato, per così dire, nel futuro, trasformando in tal modo il nostro

---

<sup>98</sup> "La ragione principale, la ragione di fondo, è, immagino, che solo una copia esatta dell'ambiente della mia infanzia mi avrebbe soddisfatto. Non riuscirei mai a trovare qualcosa che sia all'altezza dei miei ricordi (...) Le poche volte che in un posto o nell'altro mi sono detto: «Ecco un bel sito per metter su casa una volta per sempre», subito udivo nella testa il rombo di una valanga che spazzava via le centinaia di luoghi lontani che avrei distrutto con il semplice atto di sistemarmi in un particolare cantuccio della terra. E poi, per finire, a me importa poco dei mobili, tavoli, sedie, lampade, tappeti e oggetti in genere – forse perché nella mia opulenta infanzia mi insegnarono a considerare con divertito disprezzo ogni eccessivo attaccamento al benessere materiale; e questo spiega perché non provai rimpianti o rancori quando la rivoluzione abolì quel benessere" Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, pp. 45/46. Ovviamente: rimpianti e rancori in merito agli oggetti, alla ricchezza.

illusorio presente in una sorta di passato immobile, visto con gli occhi di un memorialista decrepito che, afflitto da un irrimediabile offuscamento mentale, rievoca la sua amicizia con un grande scrittore ai tempi della comune giovinezza”<sup>99</sup> e ne fa qualche esempio, il più divertente è senza dubbio : “ Aveva l’abitudine di accendere la sigaretta prima di fumarla”. Seppure un gioco, quest’operazione di pensare il proprio presente come “un passato immobile” altro non fa che indicare le presenti memorie e inoltre mostra come immediatamente dopo l’allontanamento dalla terra natia il giovane si diletta a concepire il proprio presente, illusorio, come un che di passato, o meglio come una narrazione. Non vogliamo prendere questo gioco troppo sul serio, anche perché farlo significherebbe togliere quel minimo di serenità che Nabokov ricorda di quel periodo, trasformandola (in maniera forse troppo arbitraria) in una sorta di avvisaglia della propria arte; non è del tutto così, forse e semplicemente l’interesse riguarda il fatto che da un gioco del genere nessuno, pensiamo noi, è immune e appartiene a quell’ambito vitale nel quale chiunque si occupa di se stesso come se fosse “una storia” o appartenesse ad un “racconto”.

Nabokov era, nonostante i “numerosi tradimenti” sempre in attesa delle lettere di Tamara che riuscivano ad arrivare a Jalta. Dedica nel testo una meravigliosa digressione sul magico fenomeno, ormai perduto, degli scambi epistolari: “ Niente è più oscuro del modo in cui le lettere, sotto gli auspici di inimmaginabili postini, circolano attraverso i fatali sconvolgimenti delle guerre civili(...) Tamara si comportava come se considerasse la consegna della posta un consueto fenomeno naturale al pari del tempo atmosferico e delle maree, che gli eventi umani non potevano influenzare(...)”<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 268

<sup>100</sup> Ivi, p. 269

La “pace momentanea” svanì nel 1919 quando l’Armata Rossa riuscì ad avanzare dalla Crimea settentrionale. La famiglia Nabokov si vide costretta ad imbarcarsi su una nave greca , la Nadezda, adibita al trasporto di frutta secca e “la sensazione di abbandonare la Russia era completamente eclissata dall’idea tormentosa che, Rossi o no, le lettere di Tamara non avrebbero smesso di arrivare, così miracolosamente e inutilmente, nella Crimea meridionale, e avrebbero continuato a cercare il loro destinatario in fuga, sbattendo debolmente le ali qua e là come farfalle disorientate, lasciate libere in una regione a loro estranea, a un’altitudine inadatta, in mezzo ad una flora sconosciuta”<sup>101</sup>.

Tamara è l’ultima immagine che Nabokov ci presenta nella propria patria Russia, l’ultima immagine compiuta. E le lettere di quest’ultima che svolazzano come farfalle sono l’ultimo accenno all’ultima propaggine di questa immagine, che acquisterà col passare degli anni sempre più una natura del tutto letteraria.

Tamara è la figura femminile che racchiude nelle sue apparizioni il mondo che si ritira di Nabokov e Tamara è anche il metamorfizzarsi di questo mondo nelle evocazioni delle “lettere”, poiché ella “usando parole non ricercate (...) sapeva evocare con potenza sonora ogni fuggevole fragranza di foglie bagnate, ogni fronda di felce colorata dalla ruggine dell’autunno nella campagna pietroburghese”<sup>102</sup>. Le lettere di Tamara erano così care al giovane poeta sì perché ella gli era cara, ma soprattutto tali lettere racchiudevano nella loro prosa inesperta ma efficace ciò che Nabokov stava perdendo, il rapporto con i luoghi che hanno cullato la sua infanzia e adolescenza. Questo

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 272

<sup>102</sup> Ivi, p. 270

rapporto non è un rapporto mentale o astratto e le parole nelle lettere non “funzionano” perché rimandano a un’immagine generale, ma proprio per la loro inattesa precisione nel far vivere in questo “illusorio” presente, il passato perduto per sempre, attraverso il rapporto vitale dei “sensi” : “ Fin dai tempi di quello scambio di lettere con Tamara, la nostalgia della mia terra è sempre stata una faccenda del tutto particolare, legata ai sensi”<sup>103</sup>.

Nabokov è uno scrittore dai “sensi” assai “sviluppati”<sup>104</sup>. La precisione della sua prosa, più volte sottolineata, è legata a quest’abbandono e, forse, a queste lettere. Andare così in profondità nei dettagli, fino a far trasudare le pagine di colori<sup>105</sup> e materiali minuziosamente descritti è rendere la narrazione vivida, vivida a tal punto da richiamare in gioco tutti i sensi e non solo “il pensiero”. Amare la precisione significa questo: percepire il mondo del testo. Laddove il mondo caro è scomparso, esso va ricostituito nel testo in

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 271.

<sup>104</sup> Nel Capitolo 2, “Ritratto di mia madre”, Nabokov ci parla di come lui abbia sempre visto le lettere “a colori” (sinestesia) e dunque di come il senso della vista, durante le letture, non fosse impegnato unicamente nel cogliere il significato di ciò che leggeva, nell’astratto “mondo delle idee”, ma fosse anche e sempre un’esperienza di tipo sensoriale, anche se egli tiene a precisare che non vedeva le lettere colorate, ma nel formarsi mentale della lettera essa veniva “vista” con determinati contorni. La precisione della citazione a seguire indica, nonostante l’autore attribuisca il tutto ad una sua azione, che il mondo di lettere a colori era incontrollato, meglio, i colori appaiono qualità dei contorni delle lettere, se così non fosse Nabokov avrebbe potuto scegliere e modificare ogni volta arbitrariamente i colori visti, invece : “ (...) io rappresento un bel caso di udito a colori. Per me, la lunga *a* dell’alfabeto inglese (...) assume la tinta del legno stagionato, ma una *a* francese mi evoca l’ebano lucente . la gamma dei neri comprende anche la *g* dura (gomma vulcanizzata) e la *r* ( un ciencio fuligginoso che viene lacerato). Il porridge della *n*, i flaccidi spaghetti della *l*, e lo specchio dal dorso d’avorio della *o* coprono la gamma dei bianchi. Resto perplesso davanti al mio *on* francese, che vedo come la tensione superficiale del liquore che riempie un bicchierino fino all’orlo ( ecc.)” Ivi, pp.37-38

<sup>105</sup> “«Prima dell’avvento di Puskin e Gogol’, la letteratura europea era cieca», dichiarò Nabokov nella sua lezione di apertura sulle *Anime morte, nell’autunno del 1953*. «Si vedevano i colori nei termini comuni degli antichi: il cielo era blu, il tramonto rosso, le foglie verdi e le nuvole grigie, che naturalmente non vuol dire nulla». La tavolozza-*palette* di Nabokov - «*Pal-ete little friend*, una buona definizione», potrebbe aver detto - la sua tavolozza di scrittore era molto variegata. In *Parla, ricordo*, ad esempio, egli offre «blu-bianco» (il fenomeno ottico delle ombre sulla neve splendente), «blu-nebbia», «blu-viola», «blu-argento», «blu-conalto», «blu-indaco», «azzurro», «blu-cina», «blu-colomba», «blu-cristallo», «bianco-ghiaccio»- ma mai, no certamente *mai*, bé diciamo *quasi* mai, impreciso e sterile blu!” . Alfred Appel Jr, *Ricordando Nabokov* in *Vladimir Nabokov*, Marco y Marcos, Milano 1991, p. 150,

un mondo nuovo e antico allo stesso tempo. Le parole diventano colori e forme e immagini e più sono dettagliate più esse acquistano la dignità di ciò che ci sta dinnanzi senza l'ausilio della parola. Le lettere di Tamara portavano il mondo perduto di Nabokov nei primi momenti dell'irrealtà dell'Esilio. Il "senso", qualità prettamente "presente" e legata alla materia, è in vero la chiave dell'aprirsi del mondo della letteratura ( si pensi a Proust); sotto l'ausilio di una "innaturale" percezione vivida di un qualcosa di assente condotto a noi in forma di parole, noi percepiamo come se questo "qualcosa" fosse "qua", pur sapendo con assoluta certezza di vivere un inganno, una fiaba; quel qualcosa è lontano, non c'è.

## 8.2

I Nabokov passarono dalla Crimea alla Grecia, dove si fermarono per un paio di mesi nella primavera del 1919. Salpati poi con il transatlantico *Pannonia* diretto a New York, raggiunsero Marsiglia; durante il viaggio Nabokov ci informa che imparò a ballare il fox-trot. Attraversata la Francia giunsero a Londra. Vladimir e il fratello Sergej avevano vinto una borsa di studio per l'università di Cambridge, "più a titolo d'ammenda per le tribolazioni politiche che come riconoscimento di meriti intellettuali"<sup>106</sup>. Iniziarono così per N. gli anni di Cambridge.

Racconta della brutta figura con cui ebbe inizio il suo primo anno d'università; quando entrò per la prima volta nello studio del suo

---

<sup>106</sup> Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 273

tutor, un certo E. Harrison; colpevole la poca luce, la cui unica origine era un caminetto acceso, il giovane e slanciato russo inciampò in un servizio da tè poggiato per terra vicino ad una poltrona di vimini, prima ancora di presentarsi, rovesciando il contenuto poltiglioso di foglie da tè per terra, costringendo il signor Harrison a raccoglierle e a riporle nella teiera. Con la stessa immagine termina il capitolo, allorquando diciassette anni dopo N. tornò negli stessi luoghi, per far visita ai suoi anni di Cambridge e arrivato nello stesso luogo di quell'imbarazzante debutto: «Chissà se si ricorda ancora di me...» esordii, attraversando la stanza semibuia in cui lui sedeva accanto ad un fuoco accogliente. «Vediamo,» disse, voltandosi adagio nella sua bassa poltrona «non mi pare proprio di...». Ci fu un orribile scricchiolio, un acciottolio funesto: avevo inciampato nel servizio da tè ai piedi della poltrona di vimini. «Ah, sì, certo,» disse «Lo so chi è lei»<sup>107</sup>.

Diventa un'operazione sempre più ardua distinguere l'invenzione dal resoconto e tutto questo è assolutamente in linea con lo spirito di finzione. Pare una coincidenza assurda che accada il medesimo fatto nel medesimo luogo, coinvolgendo i medesimi oggetti e persone, a più di diciassette anni di distanza e domandarsi se ciò sia "vero" o no è, oltre che inutile, svantaggioso per il lettore di Nabokov. Non è possibile la distinzione tra vero e falso, ma è possibile unicamente il diletto che segue la narrazione, senza domandarne le quantità di verità presenti. Siamo sempre più vicini alla sua prosa e laddove nei capitoli precedenti il tutto era mascherato qua e là da biografia, pur aprendosi in spazi d'invenzione e poesia, questo "punto" nella narrazione svela (insieme a molti altri) che si tratta di letteratura e non saggistica. Tuttavia siamo convinti che Nabokov sarebbe contento di poter prendersi gioco delle grossolane catalogazioni dei venditori di libri,

---

<sup>107</sup> Ivi, p.296

nel vedere nel reparto “biografie” magari accanto a qualche grosso tomo storico su Napoleone, così vicino a lui negli ordini alfabetici, la sua cosiddetta “biografia”.

N. parla dei suoi due fratelli, Sergej e Kirill, ne traspare un ritratto veloce. Kirill era il minore, nato nel 1911, nonché figlioccio di Vladimir, “secondo un’usanza diffusa nelle famiglie russe”. Nabokov afferma che per il fratello l’unica grande realtà della vita era la letteratura; dal ritratto pare un uomo riservato e pieno di ironia, l’ironia che appartiene solo ai più riservati. Sapeva cinque lingue, da buon Nabokov qual’era, diresse un’agenzia di viaggi a Bruxelles e morì per un attacco cardiaco. La sua vita interiore, afferma l’autore, era “sempre avvolta in una nebbia scherzosa”. Nabokov trova, invece, assai più difficile parlare del fratello suo coetaneo, Sergej, affermando che egli, per lui, “non è che una semplice ombra sullo sfondo di ricordi più ricchi e dettagliati”. N. afferma inoltre che era lui il più coccolato e Sergej solo lo spettatore di quelle coccole. Nel breve racconto della vita del fratello, dalle divergenti passioni che avevano da bambini ai caratteri così lontani, “attaccabrighe” e “turbolento” Vladimir, “tranquillo” e “indifferente” Sergej, dalle differenze anche in ambiti comuni, come nel gioco del Tennis dove l’aggressività di Vladimir trovava pane per i suoi denti nella costanza e lenta infallibilità di Sergej, alla sua tragica fine in un campo di concentramento ad Amburgo il 10 gennaio 1945, dove fu rinchiuso con l’accusa di essere una “spia britannica”, il nostro narratore pare muoversi con tono di rimpianto. Un rimpianto inestirpabile, tra differenze e appuntamenti mancati irrimediabili: “Una di quelle esistenze che invano reclamano un riconoscimento tardivo – compassione, comprensione o altro ancora – che il semplice riconoscimento di un tale debito non può né

sostituire né riscattare”<sup>108</sup>. Così, dopo aver raccontato parte del primo anno conseguente al debutto imbarazzante, passato in camera dapprima con un altro esulo russo, sistemato lì dal tutor con l’idea che avrebbero potuto aiutarsi a vicenda, poi da solo, quando il compagno russo se ne andò, tra implacabili discussioni con i giovani inglesi sulla qualità della rivoluzione russa e sui massacri perpetrati, sulla migliore qualità e maggiore quantità della libertà presente sotto la “dittatura” zarista, rispetto alla dittatura comunista, dopo aver parlato del suo amore per gli sport in generale ed in particolare, in quegli anni, del calcio (ricopriva il ruolo di portiere) e aver dettagliatamente descritto gli abiti che i giovani universitari dovevano indossare, N. scrive: “La storia dei miei anni universitari in Inghilterra è in realtà la storia del mio tentativo di diventare uno scrittore russo. (...) Dal punto di vista emotivo ero nella condizione di chi, avendo appena perso una parente adorata, si rende conto – troppo tardi – che a causa di qualche pigrizia dell’animo umano instupidito dalla routine non si è dato la pena conoscerla a fondo come meritava, né di dimostrarle appieno quell’affetto di cui un tempo lui stesso non era del tutto consapevole, un affetto che ormai non può trovare consolazione”<sup>109</sup>.

Ancora una volta sembra apparire quel “ragionamento morale” che così tanti critici individuano nella letteratura di Nabokov, compreso il sopra citato Rorty, il quale, come abbiamo già detto nel Capitolo 1 e 5, individua una riflessione etica nella paura dell’indifferenza, della “visione esterna mancata” a favore di dibattiti tutti estetici e tutti “interni”. Ciò non ci riguarda, né questo “rimpianto” è da considerarsi come un “messaggio nascosto”, ma solo come l’incapacità del potente “Io” di Nabokov di poter trattenere ciò che solo a posteriori può apparire come “perduto”.

---

<sup>108</sup> *ivi*, p. 279

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 282

Ciò che a noi interessa in questo capitolo come nel precedente e ancor più in quello a seguire, è l'immersione del nostro autore nel "luogo", avente molti nomi e diversi connotati geografici, dell'esilio e la coincidenza di questo con l'affacciarsi della prosa.

Che Nabokov dica dei propri anni di Cambridge che essi rappresentano il proprio tentativo di diventare uno scrittore russo, porta alla luce il fatto che la prosa di Nabokov, fino ad allora inespresa, perché nascosta a ribollire sotto i tentativi poetici, coincide con l'abbandono della patria, coincide con un pensiero che si muove fuori dal presente, si appoggia sull'assenza della propria casa e nell'estraneità di un luogo sconosciuto. Dove viene a mancare "la casa" lì si erge la prosa. Tutti i testi, che egli li abbia scritti nel tentativo di diventare uno scrittore russo o, come negli anni a venire, uno scrittore in lingua inglese (il che comporta un ulteriore abbandono e un ulteriore allontanamento e un ancor più radicale stato di esilio, quello dalla sua lingua russa) sono redatti nella condizione di esiliato.

Là dove nel capitolo precedente la "letteratura", "la prosa" si affaccia come "presenza" nell'assenza che si sta imponendo "storicamente" e "affettivamente" nascosta in quelle piccole farfalle che sono le lettere di Tamara e la parola dettagliata che descrive e "racchiude un mondo", indicando appunto nelle "parole" l'unico luogo per il luogo-casa, qui nell'affacciarsi dell'allontanamento radicale la letteratura si propone come "destinazione". In questo "pezzo" di letteratura la letteratura appare come il destino di Nabokov.

### 8.3

Il capitolo quattordici, chiamato “Esilio”, è l’unico capitolo ad avere un debutto filosofico, se si considera quello del primo capitolo più “poetico” che filosofico, ed è l’unico capitolo in cui compare un nome di un filosofo: Hegel.

“La spirale è un circolo spiritualizzato. Nella forma a spirale il circolo si svolge, si srotola, smette di essere vizioso; si ritrova libero. E’ un’idea dei tempi della scuola, quando scoprii anche che la sequenza triadica di Hegel (tanto in voga nella Russia di una volta) esprimeva semplicemente la spirality congenita di tutte le cose in rapporto al tempo”<sup>110</sup>

N. afferma di considerare la propria vita una spirale colorata in una biglia di vetro e , seguendo la divisione hegeliana, egli considera la propria infanzia come “la tesi”, l’allontanamento e l’inizio dell’esilio nelle città di Cambridge, ma soprattutto Berlino (dove incontrerà Vera) e Parigi, “l’antitesi” e in ultimo il periodo non narrato nel testo, dopo il 1940, del suo lungo soggiorno in quella che diventerà una sorta di patria d’adozione, gli Stati Uniti, il periodo della “sintesi”.

L’immagine della spirale è un’immagine che durante la lettura del testo è apparsa già due volte: la prima appartiene al capitolo sette, “Colette”, nel quale Nabokov racconta del suo innamoramento per questa fanciulla, in particolare la parola in questione appare nella descrizione dell’ultima volta che N. vide Colette, a pagina 165: ella stava facendo rotolare un cerchio con un bastoncino e “c’era, ricordo,

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 297

qualche particolare in quell'abbigliamento (forse un nastro del berretto scozzese, o il motivo delle calze) che mi richiamava alla mente la spirale arcobaleno di una biglia di vetro. Si direbbe che io continui a serbare quel frammento di iridescenza senza sapere esattamente dove collocarlo(...)"<sup>111</sup>. La seconda volta che compare l'immagine della "spirale" è nel capitolo dieci a pagina 232, in un'immagine che abbiamo già citato in precedenza: "Eccola lì, come in attesa, una famiglia di nuvole serene in miniatura, un accumulo di spirali splendenti, anacronistiche nella loro consistenza cremosa e incredibilmente remote"<sup>112</sup>.

Nel nostro capitolo quattro avevamo sottolineato le difficoltà insite nell'incontro nel testo di "esposizioni di pensiero" laddove queste possono in vero essere unicamente espedienti stilistici. Qui, in questo debutto che potrebbe far tirare un respiro di sollievo allo studioso di filosofia, nel calore familiare del nome Hegel, finalmente soddisfatto nel trovare un che di filosofico (perlomeno un nome), abbiamo invece la conferma dell'essenza puramente "formale" e non qualitativamente pregnante del pensiero filosofico. Laddove potrebbe esserci una chiave di lettura che possa in qualche modo identificare e dare un nome ad una sorta di essenza unitaria che raccolga il libro e la narrazione dell'autore all'interno di un abbraccio metafisico in modo da collocare queste parole così insofferenti alle classificazioni all'interno di un senso originario/esplicativo, ciò che ci resta, a ben leggere, è esclusivamente una metafora, cioè un "gioco linguistico". La figura della spirale che serve all'autore come metafora per rappresentare il proprio percorso di vita, non è un concetto che dona senso, ma un'immagine che è attribuita anche a qualcosa del vestiario di una fanciulla mentre gioca con un bastoncino e un cerchio e a delle

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 165

<sup>112</sup> Ivi, p. 232

nuvole in lontananza. E' l'immagine, non il concetto, ciò che cerca Nabokov, e Hegel è nominato non in quanto autorità, ma in quanto fonte di una piacevole traslazione stilistica dell'immagine della spirale. Immagine che a ben vedere è irriducibile e il cui movimento è pressoché indistinguibile dalla fissità. La spirale in quello che possiamo immaginare esserne il movimento appare come un flusso, uno scorrere della superficie spiralizzata dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto; movimento e scorrimento che come tali appaiono soltanto, essi celano invece una ripetizione, uno stare contemporaneo di quelle che Nabokov chiama "le facce" della spirale; non c'è uno spostamento dalla "tesi" alla "sintesi", ma "tesi", "antitesi" e "sintesi" sono lì, a ripetersi.

Questo capitolo è stato redatto nel gennaio-febbraio del 1951; è l'ultimo capitolo che Nabokov ha scritto di quest'opera. Esso dunque rappresenta, nella visione "comune" anche a noi lettori dell'appartenere a un tempo cronologico, il punto dal quale egli vede tutto lo scritto portatogli dal "ricordo", nel quale "le facce" si mostrano come coesistenti e non con la precedenza di qualcosa che una volta passato non si ripresenta. La spirale è questo girare ed esporsi e ripetersi delle tre fasi; "fasi" che sarebbe assurdo interpretare nel loro senso ultimo come aventi una chiave di lettura nella filosofia Hegeliana, poiché anche Hegel, "il signore del concetto", il filosofo che più di ogni altro si mantiene lontano da un uso metaforico della parola, viene utilizzato in toto come immagine metaforica: "Una spirale colorata in una biglia di vetro: è così che vedo la mia vita"<sup>113</sup>; e non aveva forse detto nella citazione sopra riportata a proposito dell'abbigliamento di Colette nel quale qualcosa gli ricordava una spirale arcobaleno in una biglia di vetro che "si direbbe che io continui a serbare quel frammento di iridescenza senza

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 297

sapere esattamente dove collocarlo”? N. mutua quell’immagine e ne fa qualcosa, ciò che abbiamo chiamato “debutto filosofico” e rappresentato dall’apparente concetto di spirale viene chiuso in una biglia di vetro, un gioco per bambini, ancora una volta un’immagine irriducibile ad un’idea.

Comunque sia, egli afferma che in questo capitolo si occuperà della cosiddetta “fase antitetica”, gli anni che seguono Cambridge, passati a Berlino e a Parigi . “Quando ripenso a quegli anni d’esilio, vedo me stesso, e con me migliaia di altri russi, condurre un’esistenza strana ma niente affatto sgradevole, in condizioni di indigenza materiale e di lusso intellettuale, in mezzo a stranieri senza importanza, tedeschi e francesi spettrali nelle cui città più o meno illusorie noi, émigrés, dimoravamo per puro caso”<sup>114</sup>.

Dal 1917 al 1929 tre milioni di Russi emigrarono verso l’Europa e gli Stati Uniti. Le principali destinazioni degli emigranti erano New York, Parigi, ma soprattutto Berlino. Come ci informa Orlando Figes nel testo *La danza di Nataša*: “Nei primi anni Venti mezzo milione di russi si concentrò tra Charlottenburg e gli altri quartieri sudoccidentali della capitale tedesca. I berlinesi soprannominarono la più importante strada commerciale della città, la Kurfürstendamm, «Nepskij Prospekt» Berlino aveva i suoi caffè russi, teatri e librerie russi, un cabaret russo. Nei sobborghi si trovava qualsiasi cosa russa: parrucchieri russi, drogherie russe, banchi di pegni russi e botteghe di antiquariato russe. C’era persino un’orchestra russa e una squadra di calcio russa (con un giovane Vladimir Nabokov nel ruolo di portiere)”<sup>115</sup>.

I russi ricrearono una vera e propria nazione ombra in seno ad un luogo a loro straniero. E’ interessante sapere che Nabokov in quegli

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 298

<sup>115</sup> Orlando Figes, *La danza di Nataša*, Einaudi, Torino 2008, p. 451-452

anni imparò a malapena il tedesco, poiché non era di alcuna necessità saperlo se non per tutti i problemi relativi ai visti e alle documentazioni, per quello che concerneva la vita quotidiana si parlava esclusivamente russo. Nell'allontanamento repentino che si trovarono a vivere ciò che i russi più d'altro si portarono appresso furono i libri. Patria divenne la loro lingua e la loro letteratura. La cultura divenne un habitat nel quale far sopravvivere il senso di un suolo proprio.

Gli emigrati russi erano per la maggiore persone molto colte ed essi consideravano in quegli anni la propria lingua "sacra". Nabokov stesso, come abbiamo affermato, scrive che è proprio di quegli anni il suo tentativo di diventare uno scrittore russo. Nella Berlino di allora, per dare un'idea della qualità di intellettuali russi che vi soggiornavano, si potevano incontrare nei salotti a discutere o nei caffè o nelle sale da concerto, a parte il nostro: Marina Cvetaeva, Gor'kij, Belyi, Pasternak, Aleksej Toltoj, Il'ja Ereburg, Stravinskij, Rachmaninov, Heifetz, Horowitz, Chodasevic e Berberova.

Nella sola Berlino c'erano più editori in lingua russa che in tedesco, ottantasei per l'esattezza.

L'anniversario della nascita di Puskin veniva festeggiato dagli emigrati come festa nazionale, dato che non riuscivano ad accordarsi su altro. Tutto ciò che riguardava la propria letteratura rappresentava la linfa vitale che teneva unita la comunità nelle macerie dell'esilio, "la letteratura diventò il *locus patriae*"<sup>116</sup>.

Così, tornando al testo, il luogo vero e proprio, Berlino in questo caso e con esso tutti i luoghi a venire, acquista per Nabokov "una certa aria

---

<sup>116</sup> Ivi, p.461

di fragile irrealtà”<sup>117</sup>. L’abitare concreto, nella parola del ricordo, assume tratti esponenzialmente evanescenti : “Immagino la facilità con cui un osservatore distaccato potrebbe farsi beffe di tutti quei personaggi quasi immateriali che mimavano in città straniere una civiltà defunta, i miraggi remoti quasi leggendari, quasi sumerici, di San Pietroburgo o di Mosca 1900-1916 ( che perfino allora, negli anni Venti e Trenta, sembravano 1916-1900 a. C.)”<sup>118</sup>. La dissoluzione che assume la cosiddetta realtà è pressoché totale: non vi abitano persone, ma “personaggi” ed essi sono “quasi immateriali” e non agiscono ma “mimano”, “mimano”, cioè imitano, in un luogo “straniero” qualcosa di “morto”, di scomparso, questo qualcosa è il “miraggio” di qualcosa di morto, non è nemmeno il cadavere, ma una visione immaginaria e remota di un cadavere, di ciò che un tempo era in vita, talmente remota da divenire “leggendaria”, cioè unicamente residente nell’apice di ciò che è remoto, la vetta, ovvero “la parola”. Il tutto ri-condotto a noi tramite il ricordo.

I passaggi che enunciano quella distanza che abbiamo detto essere onnipresente nel testo in quanto identificata nell’immagine impresentabile dell’Assenza, sono come interminabili, come matriosche infinite che non giungono mai al pezzo indivisibile e primo.

Nabokov cominciò un’intensa attività letteraria, sia debuttando nella prosa, sia scrivendo per quotidiani e riviste dell’emigrazione, come il berlinese «Rul’», per il quale redasse i primi cruciverba in lingua russa, collaborò inoltre alla stesura di una grammatica russa per stranieri. Conobbe vari scrittori e uomini di cultura durante il periodo Berlese e Parigino poi; tra questi nel testo cita Aldanov “saggio,

---

<sup>117</sup>Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010, p. 303

<sup>118</sup>Ivi, p. 305

compito, incantevole”<sup>119</sup>, “il decrepito Kuprin”<sup>120</sup>, Ajchenval’d “versione russa di Walter Pater”<sup>121</sup> e Marina Cvetaev “che alla fine degli anni trenta tornò in Russia e lì morì”<sup>122</sup>. Un aneddoto divertente riguarda il suo incontro con Ivan Bunin, allora da poco insignito del premio Nobel, incontro che avvenne in un ristorante a Parigi e che con la sua classica irrefrenabile ironia Nabokov introduce così: “Mi invitò in un ristorante parigino, costoso e alla moda, per una chiacchierata a cuore aperto. Purtroppo io sono afflitto da un’antipatia patologica per ristoranti e caffè, soprattutto parigini (...) Anche le chiacchierate a cuore aperto, le confessioni in stile dostoevskiano, non sono del mio genere”; com’è facile immaginare l’incontro non fu ‘felice’. Nabokov non pronunciò parole estasiato sul fagiano che mangiarono, anzi, non proferì proprio alcuna parola in merito, questo silenzio fu percepito come maleducazione da Bunin che l’aveva condotto lì di proposito e la situazione non migliorò quando Bunin fu “esasperato dal mio rifiuto di discutere questioni escatologiche”<sup>123</sup>. Così i due, delusi dall’incontro, delusione paragonabile agli appuntamenti che hanno tutte le carte in regola per funzionare ma che si dimostrano un fallimento sin dall’inizio provocando ancor più imbarazzo che non vi fosse stata aspettativa alcuna, si alzarono, mentre si dirigevano a recuperare i cappotti Bunin, con garbo si presume, disse a Nabokov «Lei morirà fra atroci sofferenze e in totale solitudine»<sup>124</sup>, è bello pensare alla risposta di Nabokov come un placido e disattento assenso, un movimento lento della testa mentre accompagna il premio Nobel verso il guardaroba. La ragazza che portò i loro cappotti per sbaglio infilò nella manica di Bunin la sciarpa di un altro, così quando

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 310

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid.

Bunin, con qualche difficoltà, tanto che Nabokov si propose di aiutarlo (aiuto rigettato con “orgoglio”), indossò il cappotto, si trovò infilata nella manica la sciarpa sconosciuta e ciò fu la causa, nel tentativo dei due di estrarla mentre Bunin aveva ancora il braccio infilato, di una piroetta dietro l'altra, come passi di danza, al termine dei quali i due finalmente ebbero successo nell'estrazione, per il sommo divertimento di alcune signore spettatrici di questo momento ‘comico’ interpretato da due dei massimi scrittori viventi.

Tuttavia, su tutti, Nabokov ricorda uno scrittore in particolare: Sirin. Di lui Nabokov scrive: “Tra i giovani scrittori formati nell'esilio era il più solitario e arrogante(...) i pubblicisti marxisti avrebbero denunciato la sua indifferenza nei confronti della struttura economica della società(...) mancanza di sensibilità religiosa e di preoccupazioni morali(...) la vera vita dei suoi libri scorreva nelle metafore; un critico lo paragonò a «finestre che danno su un universo contiguo... un corollario rotante, l'ombra di un treno del pensiero»<sup>125</sup>. Come è facile intuire, anche solo per il fatto che Nabokov spende solitamente parole del genere solo per scrittori come Puskin, Gogol, Dickens, Kafka o Flaubert e questo Sirin è alquanto sconosciuto, troppo sconosciuto perché Nabokov possa parlare così di lui senz'alcuno scherzo per il lettore, insomma Sirin è Nabokov. Sirin era lo pseudonimo dietro al quale il giovane Nabokov pubblicava i suoi primi scritti, nome scelto per evitare di essere scambiato per il padre o per evitare che la parentela così famosa potesse disturbare l'uscita delle sue prime opere.

Soffermiamoci su un'indicazione che ci dona lo stesso Nabokov e ampliamola con le nostre “lenti”: “la vera vita dei suoi scritti scorreva

---

<sup>125</sup> Ivi, p.311

nelle metafore”. La metafora, viene detto, è ciò attraverso cui scorre la “vera vita” dei suoi scritti. A ben pensare la metafora è la forma nella quale qualcosa ci si presenta tramite qualcos’altro, la metafora “indica”, non sta di per sé, ma sta “al posto di”.

Metafora deriva da *metà*, oltre, *phorèò*, portare: metafora è “portare oltre”, “trasportare”, potremmo dire “condurre altrove”. La metafora nel suo “portare oltre” indica ciò che “porta oltre”; portare oltre che sta anche per “oltrepassare”, un oltrepassare che indica costantemente ciò che si lascia alle spalle; esso supera ciò che indica, fino al punto di stare “al posto di ciò che indica”, non in loco, ma nel luogo dove si è trasportato. In un altro “luogo” essa, la metafora, indica il luogo da cui proviene, ma che nel suo stesso presentarsi ha già da sempre superato. Al debutto del capitolo abbiamo accennato come “l’esilio” sia il “luogo” da cui proviene “poeticamente” ciò che abbiamo davanti, il testo. Qui abbiamo il primo “annuncio” dell’esilio: se Nabokov afferma di Sirin e quindi di sé che “la vera vita dei suoi libri scorreva nelle metafore” allora i suoi libri scorrono in quell’ “andare oltre”, in quel “portare oltre” che sono le metafore. La metafora è il tropo letterario parallelo e assolutamente aderente al “luogo esilio”. Di fatto esse sono “finestre che danno su un universo contiguo”. Come l’esilio è l’abbandono della terra natia, è l’andare su “altre sponde” così la metafora è essenzialmente un trasportarsi della parola al di là di ciò che indica. Metafora è l’esilio da ciò che la metafora stessa nel suo apparire indica sorpassando. La letteratura e i romanzi di Nabokov non sono metafora in senso puramente grammaticale, ma in senso essenziale, essi sono unicamente metafora, non c’è la possibilità della “verità” ma solo di una metafora della verità, siamo già da sempre oltre. L’esilio è prima di tutto un esilio nella metafora, laddove non è possibile altro “luogo linguistico” per i suoi romanzi. Nabokov è oltre la propria terra natia, in luoghi

stranieri, in ascolto della parola del ricordo, che è tale perché anch'esso indica un evento che non è se non nell'indicazione stessa di ciò che l'ha già superato divenendo, per l'appunto, ricordo, parola che si manifesta come metafora e dunque anch'essa assolutamente in sintonia con la propria voce rammemorate e cioè anch'essa a indicare e a "trasportare oltre" ciò che senza il proprio ausilio non sussisterebbe. La metafora dice che ciò che indica non può essere raggiunto, ella ha trasportato la propria indicazione oltrepassandola e divenendo essa stessa fonte della propria fonte; senza l'indicare della metafora non vi sarebbe "l'indicato" da cui la metafora pare essere giunta. In questo essa è la "sorella gemella letteraria" del ricordo, poiché anche di esso abbiamo detto che non può presentare l'evento, ma solo e ancora il ricordo dell'evento, non si evade dal ricordare, non si ripresenta "il fatto", ma il fatto stesso, l'accadimento si presenta come un annuncio di quello che si ritiene suo derivato: il ricordo. Il ricordo come la metafora diviene il secondo momento che origina il proprio primo ponendolo dunque come terzo. Il primo anche qui non si presenta mai, ma solo e sempre "il secondo".

In Nabokov "metafora" diviene la letteratura stessa. Evadere la metafora è impossibile.

Nabokov a seguire introduce un'altra sua grande passione: gli scacchi. Passione che sfociò nel romanzo che lo consacrò come "nuovo autore russo", *La difesa di Luzin*. Inoltre, il gioco, era una passione che condivideva con Véra; in un altro video girato negli anni settanta al Gran Palace Hotel di Montreux, l'ultima dimora dei coniugi Nabokov, si possono vedere Véra e N. giocare con dei massicci scacchi su un piccolo tavolo davanti ad una finestra, che immaginiamo dare sul lago di Ginevra; Véra, secondo quanto si può intuire, fa' una mossa che mette in scacco Vladimir (può darsi fosse un'altra mossa, le

immagini non sono chiare) e l'autore, sorridendole, quasi stessero recitando in un di quei film dove "la felicità" è mostrata tramite piccoli gesti teneri e amorevoli tra i personaggi, si toglie il pince-nez (così comune tra le sue figure letterarie) e le bacia la mano quando lei, accommiatandosi, gliela porge.

“ Nel corso dei miei vent'anni di esilio ho dedicato un'enorme quantità di tempo alla composizione di problemi scacchistici”<sup>126</sup>. Nabokov parla del suo grande amore per l'arte degli scacchi, del brivido che gli donava l'elaborazione di complicati progetti e variazioni di mosse, del piacere che gli procurava l'apparire completamente fortuito in un momento qualsiasi delle sue giornate di un "problema scacchistico", "un inconsueto espediente strategico in un'inconsueta linea di difesa". È significativo che l'accento dettagliato al suo amore per le scacchiere avvenga subito dopo aver accennato della metafora nel suo giovane alter ego Sirin. Di fatto durante la lettura di questo "pezzo", si è ben consapevoli di trovarsi davanti alla descrizione di "momenti scacchistici", ma allo stesso tempo non si può non pensare all'ideazione scacchistica di "problemi letterari". Come esempio: " Ideare un problema scacchistico di quel genere richiede un'ispirazione di natura quasi musicale, quasi poetica, o, per essere del tutto esatti, un'ispirazione di tipo poetico-matematico"<sup>127</sup>, e, ricordiamo, nel capitolo dedicato alle "farfalle" abbiamo detto, citando sempre il nostro autore, che l'arte è un connubio tra la precisione della poesia e l'ebbrezza della scienza. Oppure: " L'inganno, fino al limite del diabolico, e l'originalità, che sconfinava nel grottesco, erano i miei concetti di strategia; e sebbene in fatto di costruzione io cercassi di attenermi, per quanto possibile alle regole classiche, quali il risparmio delle forze, l'unità, la rinuncia a

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 311-312

<sup>127</sup> Ivi, p. 312

finali aperti, ero sempre disposto a sacrificare la purezza formale alle esigenze del contenuto fantastico, facendo gonfiare ed esplodere la forma come fosse una borsa da toilette con dentro un diavoletto furioso”<sup>128</sup>; è inevitabile pensare che egli stia indicando anche la letteratura e che stia paragonando la composizione di problemi scacchistici con la composizione letteraria; laddove parla di “inganno” ritorna alla mente l’inganno della mimesi della farfalla, le esplosioni nei suoi problemi scacchistici riflettono le esplosioni dei suoi contenuti narrativi, che divengono ingovernabili nelle loro “proprie” vite. Possiamo, dunque, sentirci soddisfatti nel dire: «abbiamo certamente trovato una metafora che non sta di per sé, ma indica palesemente “la scrittura”, e noi ce ne siamo accorti, è evidente che egli abbia scritto “degli scacchi” per scrivere “della scrittura”, la metafora sta per qualcosa che si vede». Se non ché girando pagina ci accorgiamo che la nostra scoperta era stata programmata dall’autore, come se dicesse «Divertitevi un po’ con l’ovvio»; l’unico senso della soddisfazione di aver individuato il senso nascosto del “discorso sugli scacchi” sta appunto nel carattere “nascosto” di tale senso, tale soddisfazione è levata di mezzo dall’autore, non affermando la comunanza totale degli attributi dei due ambiti creativi, ma affermando che l’ambito creativo della composizione di un romanzo è ben oltre l’estasi della composizione scacchistica, quindi oltre ad assomigliarvi, la sorpassa, (dunque sì, le due cose si somigliano, ma (immaginiamocelo) «io stavo parlando degli scacchi, adesso, amante delle generalità, ti parlo della “scrittura”» : “(...) Qualsiasi cosa io possa dire sulla composizione di problemi scacchistici, mi sembra che le mie parole non bastino a rendere neppure lontanamente l’idea di quell’estasi che costituisce il nucleo del processo, e dei suoi punti di contatto con varie altre operazioni della mente creativa, più manifeste

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 313

e più feconde, che vanno dal tracciare la carta nautica di mari perigliosi alla stesura di uno di quei romanzi incredibili dove l'autore, in un accesso di lucida follia, si è imposto una serie di regole uniche nel loro genere che poi osserva, una serie di ostacoli da incubo che poi supera con *l'entusiasmo di una divinità intenta a costruire un mondo vivente con gli ingredienti più improbabili* (corsivo mio)(...) C'è un senso di benessere (che risale all'infanzia (...))<sup>129</sup>

La costruzione del mondo del romanzo è una costruzione che segue regole uniche, è tracciare una rotta nel mezzo di una tempesta, il gioco entusiasta di una *divinità*.

Nabokov stette a Berlino dal 1922 al 1937 e a Parigi dal '37 al 1940. Questi anni sono i più difficili nella vita dell'autore. Nel 1922, anno della laurea presso Cambridge, il padre viene assassinato nel tentativo di proteggere da un attentatore, durante un comizio politico, Pavel Miljukov, suo amico e avversario politico<sup>130</sup>. Vive impartendo lezioni private, traducendo vari autori in russo, tra cui Verlaine, Yeats, Byron, Rimbaud, Baudelaire e scrivendo articoli, testi teatrali e pubblicando

---

<sup>129</sup> Ivi, pp. 314-315.

<sup>130</sup> Nabokov aveva una venerazione totale per il padre e la discrezione con cui ne parla nel testo indica la volontà di mantenere quell'amore "fuori dalla metafora", in un territorio tanto "personale" da mantenersi invisibile all'occhio curioso del lettore. Nel primo capitolo di *Parla, ricordo*, Nabokov narra di un semplice ricordo che dona a noi lettori un'idea della figura paterna, dagli occhi del figlio. Racconta di quando talvolta, anche mentre erano a tavola, il padre veniva chiamato dal maggiordomo per andare a discutere con gli abitanti del villaggio, che chiedevano di vedere il proprio *barin*, (diminutivo di Padrone) per questioni concernenti dispute locali o permessi per coltivare sue terre o abbattere suoi alberi. Il padre era, quasi sempre, acconsentiva ad ogni richiesta dei contadini, tanto che questi, nel ricordo di un evento particolare, per osannare la sua "buona indole" lo sollevarono in aria per festeggiarlo, facendolo saltare e riprendendolo e i figli dalle finestre della sala dove erano ancora seduti a mangiare potevano vedere loro padre sollevarsi nell'aria; e da questo ricordo preciso, con la sua magica dote di evasione dalla "prigione del tempo", N. passa al 1922: "Tre volte, agli oh-issa dei suoi invisibili sballotta tori, volava verso l'alto in quel modo, la seconda più in su della prima, e poi eccolo di nuovo là, nell'ultimo volo, l'estremo, adagiato, come fosse per sempre, nel blu cobalto del pomeriggio estivo, simile a uno di quei personaggi paradisiaci che si librano nell'aria a proprio agio, con grande dovizia di drappaggi, sulle volte di una chiesa, mentre in basso, a uno a uno, i ceri in mani mortali si accendono formando uno sciame di fiammelle in mezzo all'incenso, e il prete intona l'eterno riposo, e i gigli funebri nascondono il viso di chiunque giaccia, tra i lumi tremolanti, della bara aperta". Ivi, p. 35

le sue raccolte di poesie e i suoi primi testi in prosa, dei quali ricordiamo i primi tre: *Mašen'ka*, nel 1926, *Korol' Dama Valet*, nel 1928 e nel 1930 *Zasčita Lužina*.

Nel 1925 sposa Véra Evseevna Slonim, dopo averla conosciuta ad una festa in maschera di un ballo di beneficenza nel 1923. Nel libro *Véra. Mrs. Vladimir Nabokov* di Stacy Schiff (è significativo che in Italia sia pubblicato un tale volume su Véra e non vi sia niente di altrettanto consistente su Vladimir), l'autrice afferma che il rapporto tra Nabokov e Véra è perfettamente esemplificato dal rapporto tra Fëdor e Zina nel testo *Il dono* (forse il principale testo in lingua russa del narratore), o, meglio (ed è per questo che possiamo trovarci d'accordo, rispettando così anche il volere di Véra) la "similarità" non sta tra il testo e la vita, non tra i due personaggi e i futuri coniugi, ma propriamente tra il testo del romanzo e i testi delle lettere: "Nabokov ricapitola perfettamente la corrispondenza nel romanzo: «Che cosa lo affascina più di tutto in lei? La sua perfetta capacità di comprensione, l'assoluta sintonia con tutto ciò che lui amava. Parlando con lei poteva fare a meno di ponti e passerelle: non faceva in tempo a dettare qualche curioso dettaglio nella notte, che lei già glielo stava indicando. E non solo Zina era stata abilmente ed elegantemente fatta su misura per lui da un desino molto coscienzioso, ma entrambi, formando un'unica ombra, erano fatti su misura per qualcosa di mirabile e benevolo, seppure non del tutto comprensibile, che costantemente li circondava»"<sup>131</sup>. A Véra come già detto nel primo capitolo sono dedicati tutti i volumi scritti da Nabokov. Véra salverà, inoltre, negli anni a venire, *Lolita* dal braciere, quando Nabokov esausto proverà a porvi fine e, infine, a detta del barman del Grand Palace Hotel di Montreux, l'ultima dimora, (che risponde alla domanda

---

<sup>131</sup> Stacy Schiff, *Véra. Mrs. Vladimir Nabokov*, Fandango Libri, Roma 2003, p.24

dell'intervistatore sul carattere snob di Nabokov affermando che non lo era affatto e ricordandolo come “A very very happy man”<sup>132</sup>) è probabile che Véra fosse anche colei che aggiustava e correggeva e talvolta addirittura componeva il lavoro del marito, mentre lui andava in cerca di farfalle durante le sue “ultime” passeggiate, nei prati e monti vicini al lago di Ginevra e giocava a Tennis. Nel 1934 nasce il loro unico figlio, Dmitri e, come detto, nel '37, si trasferiscono a Parigi, le origina ebraiche di Véra non potevano più convivere con una “certa” politica. Dalla capitale Francese si spostano nel 1940 a St. Nazaire da dove salpano verso gli Stati Uniti, così l'ultimo capitolo di *Parla, ricordo* evoca le immagini che precedono l'abbandono dell'Europa, verso “la lingua inglese”.

#### 8.4

Vladimir Nabokov è pressoché insondabile. Si apre una porta scelta casualmente e ci si trova davanti a innumerevoli altre porte. Si entra in un mondo di specchi, le immagini si riflettono all'infinito. Non si trova l'origine, né la fine. Non vi sono vie nette. Il tutto è una boscaglia. Se si vuole una via è necessario usare un qualcosa di affilato per disboscare e tagliare e del colore da porre sui tronchi d'albero o sulle pietre in modo da ritrovare la via, in modo da costituire una via. Tale via è arbitraria quanto un'altra. Abbiamo detto che l'esilio è un tema fondamentale. Apriamo la via dell'Esilio.

---

<sup>132</sup> Stiamo facendo riferimento al documentario, citato anche nell'introduzione, prodotto dalla BBC, *Vladimir Nabokov: Life and Lolita*.

Il testo che abbiamo di fronte è stato scritto da un autore fuori dalla propria patria. Più si allontanava più il testo prendeva forma. La redazione finale di tale testo è avvenuta avendo un oceano in mezzo ai luoghi fisici dove sappiamo essere ambientati gli eventi descritti. Dunque il libro è stato scritto da un esiliato. Questo libro di un esiliato, racconta della vita passata dell'autore, tanto è che è il "ricordo" che "parla". Il ricordo come più e più volte abbiamo detto mostra l'assenza di ciò che ricorda, il ricordo è tale perché esso per sussistere è essenzialmente "un derivato" di qualcosa che non c'è più. Il ricordo è cioè un "esiliato" dall'evento. Questo ricordo/esilio parla all'esiliato tramite la parola poetica, la parola poetica, abbiamo detto, sosta presso "una fessura" nel Tempo, essa non appartiene al Tempo, ma all'assenza di Tempo, essa è dunque "Fuori Tempo", se è lontana dal Tempo essa a sua volta, potremmo dire, è esiliata dal Tempo. Questa parola che è ricordo ed è esilio dal Tempo, e che noi prendiamo per massimamente poetica e dunque massimamente letteraria, abbiamo detto essere "essenzialmente" metaforica, laddove abbiamo esteso la caratteristica della metafora che Nabokov indica in *Sirin*, un sè stesso assente, in tutta la sua letteratura. La metafora è esilio da ciò che indica, è l'esilio del testo, l'esilio per il quale un testo non è "la realtà" che indica, ma "oltrepassa" ciò che indica in favore di quella sponda che è "solo" la pagina di un testo letterario. Questa metafora-esilio "parlata" dal ricordo-esilio racconta del passato dell'uomo-esiliato. Viene narrato del "tempo" in cui l'uomo-esiliato divenne esiliato, quindi il contenuto di queste forme di esilio è l'esiliarsi dell'uomo, dunque la casa, dunque l'allontanamento dalla "casa". Il nostro uomo-esiliato fa coincidere il proprio esilio con la propria attività-esiliante (la scrittura), in tale attività i primi lavori raccontano di "esiliati" e parlano di "esilio" (*Maria, Il dono, Re donna fante*, per citarne qualcuno). L'autore resta ancora però in

qualche modo “ a casa” nei suoi primi testi, questa casa è la lingua russa, che pur essendo esiliata nella forma-metafora della propria narrazione non lo è nella “sostanza linguistica”. In seguito l’uomo esiliato intraprende un ulteriore “allontanamento”. Egli sceglie una lingua straniera: l’inglese. L’autore si esilia dalla propria lingua. Esiliandosi dalla propria lingua l’autore aumenta nei propri romanzi la “quantità” di esilio, allontanando sempre più la propria “presenza-assenza” nei testi, mascherandosi dietro altri narratori, esiliandosi anche in quanto narratore. Da qui i suoi libri nella lingua dell’esilio sono scritti da “altri” scrittori (*La vera vita di Sebastian Knight*, *Lolita*, *Fuoco Pallido*, ecc.), scrittori che, talvolta, sono a loro volta esiliati.

Tra i testi c’è “il nostro”. Nel nostro testo c’è Nabokov, ma egli non ne è la fonte, egli non sta davanti al testo, ma dietro, egli segue la narrazione, la narrazione che è esilio di un esiliato che si esilia nel linguaggio dell’esilio è “ciò che parla”. Di cosa parla? Di un passato. Il passato abbiamo più volte detto essere impensabile come “tempo a sé stante”, il passato per ripresentarsi necessita del ricordo che come tale diventa la fonte del passato, è il ricordo che “costituisce” il passato e non il passato che informa il ricordo. Così il ricordo che è un “secondo momento” diviene ciò senza il quale “il primo momento” non sussiste (ci scusiamo per la pedanteria). Questo primo momento, che noi chiamiamo “evento” che poniamo non essere a sua volta ricordo (cioè non è a sua volta “secondo momento”) non è un riconoscere, ma un conoscere. Poniamo ancora la domanda? E’ possibile a partire dalle divagazioni che abbiamo portato avanti dal testo di Nabokov che ci sia qualcosa come “la conoscenza” concepita come “primo”? No. Non c’è mai una prima conoscenza, ma sempre una ri-conoscenza. Il primo momento del libro è già un secondo, l’autore ha quattro anni. Dunque non esiste conoscenza senza

l'attività che riconosce e quindi ricorda, senza un riconoscere non c'è conoscere. Ora: ne traiamo che noi siamo sempre al di là del primo momento, cioè noi siamo "esiliati" dalla conoscenza.

Noi abbiamo sviluppato in maniera "violenta" concetti a partire dal testo di Nabokov che hanno tutti un qualcosa in comune: passato, ricordo, assenza, metafora, esilio sono tutte parole che hanno la loro stessa "essenza" in "altro" e che non possono sussistere di per sé. Non c'è passato senza un presente che lo riconosce come tale, non c'è ricordo senza un passato da ricordare e dunque di nuovo un qualcosa di presente, il concetto di assenza si nega nell'atto di presentarsi, divenendo qualcosa di presente e inoltre serve che qualcosa ci sia per dire che non c'è, non c'è metafora senza "la sponda esistente" da cui proviene e che dunque la identifica come metafora, in ultimo, non c'è alcun esilio senza "la casa", "la patria". Ecco, in Nabokov, invece, tali "parole seconde" divengono ciò senza cui le "prime parole" non sussistono, il rapporto si inverte. Il rapporto s'inverte in un senso poetico: da un passato proviene ciò che è presente, da un ricordo proviene ciò che conosciamo, da una metafora proviene il linguaggio, "noi" proveniamo da un'assenza e abitiamo non "la casa", ma l'"esilio".

"La culla dondola sopra un abisso", ricordiamo. La nascita del bambino è un esiliarsi dall'utero materno, il procedere è un esiliarsi sempre più da ciò che ci sta alle spalle, la nostra "prima casa", "la madre", "la culla". Questo incedere è un incedere verso un ulteriore esilio, un esilio dall'esilio, la nostra morte, il nostro essere esiliati è il nostro procedere attraverso un abbandono, essere mortali. Tuttavia, nemmeno l'utero è a tutti gli effetti "casa", poiché esso indica a sua volta una dimora alle proprie spalle, la dimora da cui proveniamo, la casa che non possiamo mai abitare: la nostra ancestrale assenza. Così l'esilio "esistenziale" dall'utero è esilio dalla nostra precedente

assenza rivolto verso l'assenza a venire. Nel mezzo noi riconosciamo tramite il ricordo che situa il senso di ciò che abbiamo davanti agli occhi sempre altrove. Noi siamo circondati dalla nostra stessa assenza. Quando abbiamo avuto Nabokov davanti a noi? Mai. Abbiamo solo dei libri. Lui è assente. "Noi" siamo essenzialmente assenti. La letteratura di Nabokov (e *Parla, ricordo* su tutti) non è affatto ciò che eternizza, che trasforma in un presente eterno ciò che è caduco e mortale, tutt'altro, essa indica l'assenza che ci circonda, l'assenza che essa stessa è; essa è l'assenza di Nabokov, non la sua imperitura presenza. Il Tempo inteso come passato, presente e futuro diviene allora un "gioco", il gioco dell' "Io", nomi che dividono la nostra "assenza", uno "scherzo" e così possiamo rispondere ad una domanda lasciata in sospenso pagine fa: perché quando per la prima volta si gioca per la prima volta, anche, si sorride.

Speriamo di non averlo confuso con Dostoevski.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> "Sarebbe lecito dire che lei vede la vita come uno scherzo molto divertente ma crudele?"

Lei usa il termine «vita» in un senso che io non posso riferire a qualcosa di così multiforme e scintillante. La vita di chi? Quale vita? La vita non esiste senza un aggettivo possessivo. La vita di Lenin differisce da quella, poniamo, di James Joyce quanto un pugno di ghiaia differisce da un diamante azzurro, anche se entrambi furono esuli in Svizzera ed entrambi scrissero un gran numero di parole. (...) La mia vita è stata incomparabilmente più felice e più sana di quella di Gengis Khan, che pare abbia messo al mondo il primo Nabok, un principotto tataro del dodicesimo secolo che sposò una damigella russa in un periodo di grande fioritura artistica della cultura russa. Quanto alle vite dei miei personaggi, non tutte sono grottesche e non tutte sono tragiche: Fjodor, nel *Dono*, ha la fortuna di amare una donna fedele e di vedere presto riconosciuto il suo genio; John Shade, in *Fuoco Pallido*, vive un'intensa esistenza interiore, ben lontana da ciò che lei chiama uno scherzo. Probabilmente mi confonde con Dostoevski". Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 2012, p. 151.

## Conclusione

Il capitolo finale si desidera lasciarlo perlopiù indisturbato. E' il capitolo nel quale Nabokov si rivolge quasi esclusivamente a Véra, parla di loro figlio (che ora ha la stessa età del piccolo Nabokov del debutto del primo capitolo) e del periodo prima di imbarcarsi definitivamente per gli Stati Uniti sul transatlantico *Champlain*. Tutto torna a chiudersi nell'atmosfera privata nel quale è sempre stato e tutto ciò che noi abbiamo detto decade, come fossero le parole troppo serie e troppo, dunque, distaccate di uno studioso che deve per forza spiegare e incanalare tutto e che con pedanteria non si gode il piacere procurato dalle magiche visioni del testo. Anche se il capitolo offre meravigliosi e nuovi spunti a quanto abbiamo detto, il nostro discorso non può arrivarvi, non può perché la volontà di fedeltà nominata nell'introduzione prende qua il sopravvento e il nostra "fantasma" Nabokov si infurierebbe a tal punto da farci vergognare.

Solo questo: qua, Nabokov, indica una cosa su tutte: la poesia è il "primo". L'uomo è nato poetico. Così la nostra domanda iniziale si deve accontentare di questa risposta, che non è un'argomentazione, ma una sentenza: prima è la poesia.

Di fatto anche la più spietata e determinata ricerca di Verità in vero maschera qualcosa, quel qualcosa è il "diletto". Questo diletto è prima di tutto "insensato", non nasconde un "motivo", ma è ciò che genera tutte le "giustificazioni", perciò anche la filosofia (certa filosofia), che in un certo senso può essere intesa come "il massimo tentativo di giustificazione", al fondo, per noi, è "diletto", puro gioco. Purtroppo, noi riteniamo, che la filosofia (certa filosofia) nel farsi portatrice di verità, anche di quella verità che nega ogni verità, è dimentica del fatto

che prima di tutto essa non può elevarsi oltre quell'infante che noi già da sempre siamo e che come un'ombra ci segue nel "dono" imprescindibile del piacere e con ciò perde qualcosa che suo malgrado non può permettersi di abbandonare.

C'è qualcosa, per noi, invece, che resta ancorato sempre al diletto, a quel diletto che abbiamo detto essere "l'unico primo" che noi ci concediamo di riconoscere, l'infante che ci segue e si rivolge al morente, e questo qualcosa, è, in questo caso, la letteratura di Nabokov. Essa è "fiabesca". E' Nabokov stesso a, letteralmente, "insegnarlo" (qui il fantasma sbatte la grande mano sul tavolo, "io non insegno nulla!"): "La verità è che i grandi romanzi sono grandi fiabe". La fiaba, cioè la storia per il piacere del bambino, è ciò che sono anche i romanzi, cioè storie per il piacere dell'adulto; entrambe indicano la comunanza tra le due "età", che è la comunanza dell'origine e della destinazione, la fiaba porta diletto da e verso "le due tenebre".

Infine, la letteratura di Nabokov (e *Parla, ricordo* è tra i massimi esempi), non pretende di essere più che un brivido lungo la schiena. In questo ritrarsi della parola poetica dalla volontà di verità e verso il "diletto", c'è tutto un orizzonte filosofico che si dischiude e si consegna con quella parsimonia e delicatezza propria di ciò che sa di dipendere dalla gratuita concessione di "altro"; "pesci" che sanno che fuori dall'acqua, fuori dal loro "ambiente marino", non sono altro che corpi morti.

Chiude Nabokov: "Ricorderai le scoperte fatte insieme (le stesse, presumibilmente, di tutti gli altri genitori): la forma perfetta delle unghie in miniatura della mano che mi mostravi in silenzio distesa sul tuo palmo, simile a una stella marina arenata sulla spiaggia; la grana dell'epidermide di arti e gote, su cui l'attenzione veniva richiamata con toni di voce sommessi e remoti, come se la morbidezza del tocco

potesse essere resa soltanto dalla morbidezza della distanza; quel non so che di fluttuante, obliquo, elusivo nella sfumatura azzurro cupo dell'iride che sembrava ancora trattenere le ombre assorbite da antiche, favolose foreste dove c'erano più uccelli che tigri e più frutti che spine, e in cui, dentro qualche screziato recesso, era nata la mente dell'uomo; e, soprattutto, il primo viaggio di un infante nella dimensione successiva, il nesso appena stabilito fra occhio e oggetto raggiungibile, che i carrieristi della biometria e del racket labirintico dei furfanti credono di poter spiegare. Mi viene fatto di spiegare che la riproduzione più esatta della nascita della mente sia la fitta di meraviglia che accompagna il momento esatto in cui, contemplando un viluppo di ramoscelli e foglie, di colpo ci si accorge che quanto era parso un elemento naturale dell'intrico è invece un insetto o un uccello mirabilmente mimetizzato.

C'è anche un piacere intenso (e, in fondo, che altro dovrebbe produrre la ricerca scientifica?) nel risolvere l'enigma del primo sbocciare della mente umana postulando una pausa voluttuosa nella crescita del resto della natura, un ciondolare, un bighellonare che consentirono, come prima cosa, la formazione dell' *Homo Poeticus*, senza il quale il *sapiens* non avrebbe potuto evolversi. «La lotta per la vita», figurarsi! La maledizione della battaglia e del duro lavoro riporta l'uomo al cinghiale, alla folle ossessione della bestia che grignando va in cerca di cibo. Tu e io abbiamo spesso commentato il luccichio maniacale nello sguardo accorto della massaia quando passa in rassegna i prodotti alimentari in una drogheria o nell'obitorio di un negozio di macellaio. Lavoratori di tutto il mondo, disperdetevi! Gli antichi testi sbagliano. Il mondo è stato creato di domenica.»<sup>134</sup>

Buona lettura.

---

<sup>134</sup> Ivi, pp. 321-322

## Bibliografia

### Opere di Vladimir Nabokov

*Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010

*Speak, Memory*, Penguin Books, London, 2000

### In ordine alfabetico

*Ada o ardore*, Adelphi, Milano 2000

*Cose trasparenti*, Adelphi, Milano 2012

*Disperazione*, Adelphi, Milano 2006

*Fuoco Pallido*, Adelphi, Milano 2002

*Guarda gli arlecchini*, Adelphi, Milano 2012

*Intransigenze*, Adelphi, Milano 2012

*Invito a una decapitazione*, Adelphi, Milano 2010

*La difesa di Luzin*, Adelphi, Milano 2001

*La veneziana*, Adelphi, Milano 2009

*La vera vita di Sebastian Knight*, Adelphi, Milano 2012

*Letters to Vera*, Penguin Books, London 2014

*L'occhio*, Adelphi, Milano 1998

*Lolita*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma 2002

*L'originale di Laura*, Adelphi, Milano 2009

*L'incantatore*, Adelphi, Milano 2011

*Maria*, Mondadori, Milano 1971

*Nikolaj Gogol'*, Adelphi, Milano 2014

*Nostalgia, Lettere 1945-1974*, Rosellina Archinto, Milano 1989

*Pnin*, Adelphi, Milano 2012

*Re, donna, fante*, Adelphi, Milano 2009

*Una bellezza russa*, Adelphi, Milano 2008

*Un mondo sinistro*, Adelphi, Milano 2013

#### Studi critici

*Al limite del mondo. Filosofia, estetica, psicopatologia*, a cura di Federico Leoni e Mauro Maldonato, Edizioni Dedalo, Bari 2002

*Dalla signora Nabokov*, Martin Amis, Leconte Editore 2011

*Gli imperdonabili*, Cristina Campo, Adelphi, Milano 2008

*Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Waletz Benjamin, Einaudi, Torino 2011

*Invito alla lettura di Nabokov*, Andrea Carosso, Mursia, Milano 1999

*La danza di Natasha*, Orlando Figes, Einaudi, Torino 2008

*La filosofia dopo la filosofia*, Richard Rorty, Editori Laterza, Lecce 2001

*La follia che viene dalle ninfe*, Roberto Calasso, Adelphi, Milano 2006

*La letteratura come menzogna*, Giorgio Manganelli, Adelphi, Milano 2004

*Lo spazio letterario*, Maurice Blanchot, Einaudi, Torino 1975

*Nabokov. Un'eredità letteraria*, a cura di Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2006

*Paesaggi originari*, Olivier Rolin, Mavida, Reggio Emilia 2007

*Teogonia*, Esiodo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2004

*Un incantevole sogno di felicità*, Lila Azam Zanganeh, L'ancora del Mediterraneo, Trebaseleghe, 2011

*Véra. Mrs Vladimir Nabokov*, Stacy Schiff, Fandango, Roma 2003

*Vladimir Nabokov. The American years*, Brian Boyd, Princeton University Press, Princeton 1991

*Vladimir Nabokov. The Russian years*, Brian Boyd, Princeton University Press, Princeton 1991

*Vladimir Nabokov*, AAVV, Marcos y Marcos, Milano 1991