

LO SPAZIO AUTOBIOGRAFICO DI VLADIMIR NABOKOV

Elda Garetto

Nella prefazione a *Speak, Memory*, pubblicata nel 1966 col sottotitolo *An Autobiography Revisited* (Nabokov 1966), Nabokov ricostruisce l'iter della stesura delle sue memorie, che egli definisce “a systematically correlated assemblage of personal recollections”, a partire da un primo racconto in francese del 1936 dedicato alla sua governante (Nabokov 1936) sino alla presente edizione. L'estenuante precisione con cui Nabokov elenca i titoli dei brani autobiografici pubblicati precedentemente, corredandoli con le date, i nomi delle riviste e i numeri dei capitoli a cui essi corrispondono nel volume, rende il lettore immediatamente consapevole della complessa evoluzione della scrittura autobiografica nabokoviana che produce, oltre ai racconti originari, ben tre varianti in volume: *Conclusive Evidence* (Nabokov 1951), la versione russa dal titolo *Drugie berega* del 1954 (Nabokov 1990) e, appunto, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*.¹

Nel resoconto della laboriosa scelta di un titolo adeguato per le sue memorie l'autore somma le diverse ipotesi formulate originariamente all'elenco dei titoli delle numerose traduzioni in lingua straniera, creando la sensazione che il corpus autobiografico si estenda quasi illimitatamente, come in un gioco di specchi.

Nella prefazione a *Speak, Memory* e, precedentemente, in quelle a *Conclusive Evidence* e *Drugie berega*, Nabokov tenta di far ordine in questa variegata aggregazione di materiali, inquadrandola in un preciso disegno iniziale, di cui proprio il breve racconto del '36 sarebbe “la pietra angolare” e ogni successiva tappa risulterebbe prevista, ogni particolare incasellato in una struttura così elastica da prevedere anche gli sviluppi futuri.

That order had been established in 1936, at the placing of the cornerstone which already held in its hidden hollow various maps, timetables, a collection of matchboxes, a chip of ruby glass, and even – as I now realize – the view from my balcony of Geneva

1 Il titolo *Speak, Memory* compare già nel 1951 nell'edizione inglese (Gollancz) e nella riedizione americana del 1960 (The Universal Library, N.Y.), mentre il testo risulta profondamente rimaneggiato solo nell'edizione del 1966 (Putnam's, N.Y.).

lake, of its ripples and glades of light, black-dotted today, at teatime, with coots and tufted ducks (Nabokov 1966: 11).

I cambiamenti apportati alle varie stesure sono riconducibili secondo l'autore alle continue ricerche che egli andava svolgendo intorno alla biografia propria e della sua famiglia, un impegno che effettivamente lo scrittore proseguirà anche dopo la pubblicazione di *Speak, Memory*, giungendo alle interminabili diatribe e accuse di falso rivolte al suo biografo Andrew Field. Particolare cura era stata usata soprattutto nella ricostruzione dell'infanzia e della biografia paterna. Nabokov cita addirittura le fonti delle nuove informazioni inserite e delle modifiche apportate, coinvolgendo gran parte del parentado in questo processo di verifica della memoria il cui esito viene presentato come un documento ispirato alla verità assoluta ("for the sake of over-all truth", Nabokov 1966: 14).

L'insistenza sulla veridicità storica dell'autobiografia ricorre peraltro già nella *Nota dell'Autore in Conclusive Evidence*, che suona al tempo stesso come un'implicita affermazione dell'inconciliabilità tra l'opera letteraria d'invenzione e quella autobiografica:

The account of the author's European past is as truthful as he could possibly make it. If there are any lapses, they are due to the frailty of memory, not to the trickery of art.

La volontà di tener separate le memorie dal resto della produzione letteraria viene ribadita in modo inappellabile, quasi a controbilanciare la riconosciuta presenza di motivi autobiografici nella *fiction*. In tutte e tre le edizioni delle memorie Nabokov rivela infatti apertamente l'autobiografismo di molta parte della sua narrativa, ma, nel momento stesso in cui lo fa, ne prende le distanze, ne annuncia l'incompatibilità con la sua visione interiore, invitando il lettore a tener separate le due sfere; nella prefazione di *Speak, Memory* rimanda per tutti i chiarimenti e le spiegazioni su questo argomento alle premesse scritte da lui per le traduzioni in inglese dei suoi romanzi. Il protagonista dell'autobiografia proclama la propria irriducibile ostilità nei confronti del *fictionist* con un'enfasi che suona retorica e stridente:

The man in me revolts against the fictionist (Nabokov 1951: 58, Nabokov 1966: 95).

Quanto ai motivi di una ribellione tanto violenta, essa sarebbe imputabile all'effetto alienante esercitato dalla *fiction* sui ricordi del passato. Nabokov denuncia infatti come l'uso di motivi autobiografici nell'opera letteraria ne abbia provocato lo straniamento, la perdita irreparabile: ogni oggetto, personaggio o episodio legato alla sua infanzia, una volta inserito nei suoi racconti o romanzi, ha subito un crudele processo di espropriazione. Lo scrittore si rammarica così della perdita delle matite colorate con cui giocava da bambino:

Alas these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; they are not quite my own now (Nabokov 1966: 101).

Sulla stessa nota suona l'amarezza per la perdita dell'immagine della governante, causata dal *sočinitel'* ai danni dell'uomo, e l'uomo denuncia pertanto il conflitto con il proprio mestiere e si ribella contro lo scrittore. La ripetuta stesura dell'autobiografia sarebbe dunque un tentativo spasmodico di riappropriarsi della propria memoria, della propria visione interiore perduta.

Так вкрапленный в начало *Защиты Лужина* образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа (Nabokov 1990: 185).

Per provare ulteriormente la sua volontà di fedele ricostruzione del passato lontano, Nabokov inserisce nell'edizione del 1966 una serie di fotografie che ritraggono i luoghi della sua infanzia, i genitori, i famigliari, lui stesso in diversi periodi, e le commenta con grande profusione di dettagli, tesa a ricostruire in ogni particolare l'attimo fissato dalla pellicola.

Eppure questa interpretazione dell'autobiografia come opera di ricostruzione storica, che corregge i particolari discordanti e colma le lacune della memoria, presenta numerosi punti problematici e il lettore non può evitare di avvertire qua e là una nota stridente. Da un lato l'insistenza di Nabokov sulla completa diversità di piani tra la sua produzione letteraria (romanzi, racconti) e l'autobiografia non fa che ribadire un concetto sostenuto negli anni Venti dai formalisti e successivamente ben radicato in larga parte della critica contro qualunque forma di psicologismo e autobiografismo dell'arte in nome della sua completa autonomia. D'altro canto la motivazione di

aver cancellato intere parti di cui non riusciva a ristabilire la piena attendibilità “for the sake of over-all truth” (Nabokov 1966: 14) suona eccessiva e retorica. Infatti, pur considerando l’autobiografia un genere a sé, distante dalla *fiction*, risulterebbe alquanto difficile convincersi che Nabokov, avversario dichiarato di ogni realismo nell’arte, persegua con tanta pervicacia un resoconto esclusivamente documentaristico. Si fa strada il dubbio che le ripetute asserzioni di veridicità nascondano un rapporto ben più complesso tra l’autore e la stesura della propria autobiografia e non certo unicamente, come sostengono alcuni critici, per la necessità avvertita da uno scrittore divenuto famoso di ridefinire la propria immagine pubblica.

A una lettura più approfondita dei testi si evidenzia come spesso la rielaborazione di un motivo sia dettata non tanto da criteri di maggior precisione storica, quanto da valutazioni puramente letterarie e stilistiche. Affiora inoltre la presenza di molteplici elementi di invenzione, a partire dagli accenni al principe tartaro, leggendario capostipite della famiglia, sino alla sfida rivolta da Nabokov al lettore o al suo biografo a individuare tutti gli errori della sua biografia. Si possono cogliere inoltre alcuni indizi, più o meno mascherati, della possibilità di una mistificazione, di un volontario rimescolamento delle carte. Con apparente distacco e con una motivazione di opportunità e correttezza, Nabokov rivela al lettore, ad esempio, la presenza nel testo autobiografico di pseudonimi, un elemento che già contraddice apertamente questo suo insistere sulla veridicità dei fatti e che nel passaggio dalla versione inglese a quella russa crea addirittura dei personaggi-sosia. In *Drugie berega* ad esempio Nabokov chiama un suo compagno di Cambridge Bomston, come il protagonista di un racconto di Rousseau, mentre nelle due versioni inglesi usa lo pseudonimo Nesbit, che ha un’origine ben più complessa: poiché il personaggio gli ricorda un ritratto di Gor’kij giovane, sceglie il nome di Nesbit che era stato uno dei traduttori dei racconti di Gor’kij in inglese. La governante ha un nome inglese nella versione inglese e uno russo nella versione russa.

È proprio il raffronto del testo russo delle memorie con quello inglese di *Conclusive Evidence* e *Speak, Memory* a introdurre nuovi elementi di valutazione, considerando tra l’altro che Nabokov conosceva perfettamente l’inglese sin dall’infanzia e che pertanto le differenze tra le varianti non sono sicuramente imputabili ad uno scarto rilevante nella conoscenza delle due lingue, ma piuttosto al

legame profondo tra il linguaggio e la raffigurazione dell'Io. Nella prefazione a *Drugie berega* Nabokov stesso tenta di spiegare questa discordanza attribuendola al rapporto tra lingua e memoria e soffermandosi sull'immane fatica sostenuta nel passaggio dalla lingua russa a quella inglese come strumento espressivo per la sua narrativa, una svolta molto sofferta di cui aveva avvertito le asperità proprio nello stendere *Conclusive Evidence*, poiché, a suo dire, la memoria era accordata sul ritmo interiore della lingua russa:

ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный (Nabokov 1990: 134).

Ma, prosegue Nabokov, la reale distanza da questa lingua interiore e la sua trasposizione scritta gli si rivelò con piena evidenza solo quando si accinse a tradurre l'edizione inglese in russo: si manifestarono a quel punto tutte le lacune e le ridondanze del testo e, poiché una semplice traduzione gli sarebbe parsa “una caricatura di Mnemòsine”, decise di riscriverlo quasi completamente.

удержав общий узор, я изменил и дополнил многое (*ibidem*).

Il confronto del testo di *Drugie berega* con la prima edizione inglese rivela effettivamente differenze sostanziali. Alcune di esse sono riconducibili alla necessità di rendere comprensibili al lettore anglofono elementi di civiltà russa; più spesso tuttavia la diversità risulta da un insieme di molteplici fattori. Il tessuto narrativo della versione russa, soprattutto nei primi capitoli dedicati all'infanzia e all'adolescenza in Russia, è più ricco di dettagli nei ritratti dei personaggi, nei riferimenti alla vita quotidiana, nella descrizione degli interni e della natura. Innumerevoli sono i casi in cui, nell'indugio sul particolare o nella ricerca dell'epiteto, si avverte quel ritmo interiore della lingua russa a cui Nabokov fa riferimento. A rendere più consistente lo scarto tra le due lingue concorre dunque il complesso ambito *bytovoe*, culturale e letterario in cui lo scrittore crebbe. La lingua russa mette in moto una serie di passaggi e di associazioni che non possono realizzarsi in un'altra lingua, pur conosciuta alla perfezione. Così la *njanja* in *Drugie berega* non solo riacquista il suo nome, omissso dalla versione inglese, ma anche un ritratto più particolareggiato e soprattutto una remota parentela con Arina Rodionovna, la balia più celebre della letteratura russa. Per lo

stesso gioco di associazioni il soprammobile di porcellana che nel testo inglese raffigura una scimmia con un anonimo frutto in mano si arricchisce nel testo russo di una divertente somiglianza con Anatolij Fedorovič Koni, colto nell'atto di mangiare una mela.

In *Speak, Memory* tutti questi particolari scompaiono nuovamente, a ribadire come sia proprio la diversità di lingua a determinare l'introduzione o l'omissione, indipendentemente dal processo di verifica storica a cui l'autore fa riferimento. Nabokov stesso sembrerebbe ritenere il testo russo più articolato e completo rispetto a quello inglese:

Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо (*idem*: 135).

Tuttavia la differenza tra *Drugie berega* e le due varianti inglesi non è riconducibile unicamente all'ambito lessicale/culturale né alla maggiore o minore densità del discorso narrativo. In *Drugie berega* l'omissione di un intero capitolo, l'XI, dedicato al primo manifestarsi nel giovane autore dell'ispirazione poetica, viene imputata da Nabokov alla difficoltà di reinterpretare nelle memorie un tema precedentemente elaborato nel romanzo *Dar* (Nabokov 1966: 12), quasi a confermare definitivamente l'incompatibilità tra *fiction* e autobiografia.

Questo criterio tuttavia trova ripetute significative smentite: in alcuni casi infatti la collaborazione tra il romanziere e l'uomo risulterebbe reciprocamente vantaggiosa. Commentando l'inserimento di alcune lettere nella novella *Mašenka*, Nabokov esclama:

Happy is the novelist who manages to preserve an actual love letter that he received when he was young within a work of fiction, embedded in it like a clean bullet in flabby flesh and quite secure there, among spurious lives. I wish I had kept the whole of our correspondence that way (*idem*: 249).

In altre circostanze la *fiction* compete addirittura con la narrazione autobiografica proprio in termini di autenticità e veridicità:

I am fascinated by the fact that despite the superimposed inventions [...] a headier extract of personal reality is contained in the romantization than in the autobiographer's scrupulously faithful account [...] especially, as I could not believe that a stylish

imitation should be able to vie with plain truth. But the explanation is really quite simple: in terms of years, Ganin was three times closer to his past than I was to mine in *Speak, memory* (Nabokov 1970: 12).

La proclamata opposizione tra l'uomo e il *fictionist* sfuma e si trasforma in un rapporto ben più intricato.

A considerare l'elenco delle opere nabokoviane che contengono motivi autobiografici (cfr. Grayson 1977: 227), ci si può convincere che ben pochi scrittori hanno prodotto una tal varietà di raffigurazioni di sé, incarnazioni diverse e molteplici dell'autore. Tra l'opera di invenzione e quella autobiografica i punti di contatto sono tanto frequenti e significativi da rendere inevitabile una parziale fusione tra i due filoni, a dispetto di qualsiasi asserzione dell'autore. D'altro canto la stessa origine dell'autobiografia nabokoviana, un *assemblaggio* di singoli racconti pubblicati precedentemente senza alcuna esplicita identificazione di genere, produce un'inevitabile ambiguità di fondo.

L'esempio più significativo di questi ripetuti passaggi dall'autobiografia alla *fiction* è rappresentato dalle trasformazioni di un unico motivo autobiografico in un susseguirsi di varianti che coprono un periodo di oltre vent'anni. Nella novella *Mašen'ka* il protagonista Ganin ricorda attraverso una serie di *flash-back* la sua storia d'amore con una ragazza incontrata un'estate in campagna. La natura autobiografica di questo racconto verrà svelata nelle memorie (cap. XII dell'edizione inglese e XI della versione russa), in cui Nabokov riprende lo stesso episodio cambiando il nome della protagonista in Tamara. In questo brano, pubblicato in precedenza proprio col titolo *Tamara*, egli ricorda ripetutamente una lettera scrittagli da Tamara, senza tuttavia citarne il testo, che il lettore attento troverà invece in *Mašen'ka*. Nabokov, divertito da questa confusione di piani e di generi, ne rivela l'origine in *Speak, Memory*. Il tema di *Mašen'ka*/Tamara ricompare ancora fugacemente nel romanzo *Ada*, per tornare da ultimo nella parodia autobiografica *Look at the Harlequins!*, dove il protagonista, esplicita controfigura dell'autore, scrive un racconto intitolato *Tamara*.

Nabokov sperimenta dunque tutte le varianti del discorso autobiografico.

Se si considera poi l'evoluzione cronologica del rapporto tra motivi autobiografici inseriti nella *fiction* e l'autobiografia vera e

propria, si può osservare come la massiccia presenza dei primi nell'opera di invenzione in lingua russa degli anni Venti e Trenta, negli anni Cinquanta e Sessanta, con la stesura di *Conclusive Evidence*, *Drugie berega*, *Speak*, *Memory*, ceda il passo all'autobiografia canonica, mentre con *Look at the Harlequins!*, del 1974, Nabokov ritorna, in una forma molto più dissacratoria, alla *fiction* autobiografica, scrivendo una parodia che narra del ritorno nella Russia dei Soviet di uno scrittore russo-americano che si chiama Vadim Vadimič N.

La distribuzione dei motivi autobiografici in un arco di tempo così vasto (che si può estendere ulteriormente comprendendo anche i versi giovanili, intessuti di riferimenti ai luoghi dell'infanzia) dilata lo spazio autobiografico sino a comprendere tutto l'arco della vita creativa dello scrittore, facendo coincidere l'elaborazione dell'autobiografia con la sua stessa evoluzione artistica. Lo spazio autobiografico si snoda con un movimento a spirale dalle prime opere a quelle più mature sino alle memorie e di qui si rifrange sull'opera precedente, illuminandola di nuovi riflessi: tutto rientra a far parte della stesura della propria biografia e tutto al tempo stesso è invenzione, allo stesso modo in cui nel romanzo *Dar* possono coesistere "io" e "egli" come immagini diverse dell'artista. Se nella rielaborazione delle memorie risultano talora determinanti fattori stilistico-letterari, nella *fiction* non di rado si fa ricorso a procedimenti tipici dell'autobiografia, come in *Mašen'ka*, dove il meccanismo che muove la narrazione è quello della memoria.

L'eterna controversia legata all'interpretazione dell'autobiografia come opera di verità o di finzione viene risolta consciamente da Nabokov nella pluralità delle varianti, nel gioco con l'alternanza tra la lingua inglese e quella russa. Il pericolo di una cristallizzazione della propria immagine e del proprio passato in una forma immobile viene annullato e l'autobiografismo diviene sistema complesso che unisce invenzione e memoria in un continuo processo evolutivo. Nabokov riesce a trasformare a proprio vantaggio anche le caratteristiche intrinseche del genere che di solito ne costituiscono un limite, quali la metamorfosi prodotta dall'autoritratto, la perdita di unitarietà e di realtà dell'immagine allo specchio. Nabokov non insegue un ritratto a tutto tondo, ma si compiace di assumere pose diverse.

Proprio dalle memorie ci vengono inoltre una serie di considerazioni dell'autore che possono essere usate come altrettante

chiavi per decifrare il complesso gioco di specchi in cui Nabokov ci cattura.

Una di queste è a mio parere l'affermazione contenuta nella terza parte del primo capitolo (in tutte e tre le varianti):

The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography (Nabokov 1966: 27).

Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста (Nabokov 1990: 144).

Lo scopo vero dell'autobiografia risulta dunque non tanto il conseguimento della verità, ma la messa a nudo di questi "disegni tematici". Nell'introduzione di *Drugie berega* Nabokov aggiunge un nuovo particolare:

описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнзначные очертания, а именно: развитие тайных тем в явной судьбе (*idem*: 133).

La precisione storica diventa affatto secondaria rispetto al tentativo di rivelare il tracciato nascosto, come se si trattasse della soluzione di uno dei tanti giochi di enigmistica a cui Nabokov si dedicava, del tipo "Find What the Sailor Has Hidden", menzionato proprio nel finale di *Conclusive Evidence* e *Speak, Memory*. Il susseguirsi delle molteplici varianti autobiografiche potrebbe trovare una spiegazione proprio nello sviluppo di questi *thematic designs*, mentre l'oscillazione tra finzione e veridicità crea un intricato gioco prospettico tra romanzi, racconti e memorie stesse.

Poiché in Nabokov non vi è traccia di conflitto interiore nella rappresentazione del sé, la ripetizione dei motivi autobiografici potrebbe esprimere il desiderio di rigenerazione, di ritrovamento, il tentativo di restaurare un ordine di cose precedente, con l'obiettivo di superare quel senso di smarrimento nello spazio e nel tempo che egli esprime nell'autobiografia con l'immagine della culla sospesa sopra l'abisso. A differenza di altri rappresentanti del romanzo autobiografico, Nabokov non tenta di superare il passato creandone uno immaginario, ma piuttosto di ricostruirlo nei minimi dettagli secondo un procedimento che, pur tenendo conto dei mille

mutamenti della singola esperienza umana, consenta di recuperare un'unità superiore, collegata a coloro che lo avevano preceduto sul sentiero della vita. Il senso di continuità viene reso quasi tangibile grazie a un'immagine di grande efficacia:

I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found on that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by *her* mother a hundred years ago – and so on (Nabokov 1966: 308).

La linea che lo unisce non solo al proprio passato, ma ai propri avi e al mondo, è rappresentata dall'unificazione di tutti quei piccoli frammenti di sé, di tutte quelle piccole schegge colorate di cui egli ha disseminato la sua produzione letteraria. In un altro passaggio delle memorie Nabokov identifica l'evoluzione dell'atto autobiografico con un elaborato processo di metamorfosi:

Certain tight parentheses have been opened and allowed to spill their still active contents. Or else an object, which had been a mere dummy chosen at random and of no factual significance in the account of an important event, kept bothering me every time I reread that passage in the course of correcting the proofs of various editions, until finally I made a great effort, and the arbitrary spectacles (which Mnemosyne must have needed more than anybody else) were metamorphosed into a clearly recalled oystershell-shaped cigarette case, gleaming in the wet grass at the foot of an aspen on the Chemin du Pendu, where I found on that June day in 1907 a hawkmoth rarely met with so far west, and where a quarter of a century earlier, my father had netted a Peacock butterfly very scarce in our northern woodlands (*idem*: 11-12).

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any Human before (*idem*: 12-13).

L'immagine della metaforfosi, legata alla sua notissima passione per le farfalle, rende meglio di ogni altra l'idea della trasformazione

che supera la morte e si rigenera in nuova forma, senza perder nulla delle manifestazioni precedenti.

La visione rifratta, frammentata e moltiplicata, non è indizio di frattura interiore, ma premessa di una metamorfosi continua.

A conclusione di questo discorso si può ricordare il continuo riferimento di Nabokov alla tradizione letteraria russa: la letteratura e la *literaturnost'* sono le costanti che accompagnano la sua evoluzione artistica. Anche in questa prospettiva più ampia i punti di contatto tra le opere autobiografiche e quelle d'invenzione sono molteplici: il tema puskiniano che trova in *Dar* una soluzione così originale (cfr. Davydov 1992), intimamente legato agli elementi autobiografici dell'opera, percorre le memorie, soprattutto l'edizione russa, come un sommerso *leit-motiv*. I confini tra il mondo della realtà, della storia, della memoria e della finzione letteraria sono assai labili.

BIBLIOGRAFIA

- Davydov, S.
1992 *Weighing Nabokov's "Gift" on Pushkin Scales*, in: Gasparov B. et al., *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to Silver Age*, Berkeley 1992: 414-428.
- Grayson, J.
1977 *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977.
- Nabokov V.
1936 *Mademoiselle O*, "Mesures", 1936.
1951 *Conclusive Evidence*, New York 1951.
1970 *Mary*, New York 1970.
1966 *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1966.
1990 *Собрание сочинений в четырех томах*, М. 1990: III.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются взаимоотношения между вариантами набоковской автобиографии и автобиографическими мотивами в его прозе. Анализ трактовки упомянутой (данной) тематики в разных жанровых системах раскрывает главные черты набоковского автобиографического пространства, вырастающего до размеров необъемлющей категории.