



Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

1
2007

Giovanni Darconza	7
Malinche: la prima traduttrice-traditrice del Nuovo Mondo	
Alessandro Falcinelli	23
Valores y funciones del sufijo <i>-az̃o</i> en el español actual y sus equivalencias en italiano	
Marco Nuti	55
Trasformazioni urbane e geografie utopiche: l'immaginario di Parigi tra cronache ottocentesche e progettualità visionaria	
Irina Marchesini	67
Un caso particolare di bilinguismo: <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> di Vladimir Nabokov	
Recensioni	83



Irina Marchesini – *Università di Bologna*

Un caso particolare di bilinguismo: *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov

irina.marchesini@libero.it

Knight seemed to him to be constantly playing some game of his own invention, without telling his partners its rules.

Vladimir Nabokov, *The real life of Sebastian Knight*

The title was to be without any choice or change: See under Real. [...] The idea may have been an oblique effect of the insult dealt by the two bunglers to my careful art. An English novelist, a brilliant and unique performer, was supposed to have recently died.

Vladimir Nabokov, *Look at the Harlequins!*

Il fenomeno del bilinguismo come utile strumento di analisi ermeneutica e linguistica nell'ambito della produzione letteraria di uno scrittore ha da sempre suscitato l'interesse dei critici, come dimostra il fiorente numero di studi a riguardo. In questo articolo vorrei concentrare l'attenzione su un caso che mi sembra particolarmente degno di nota: quello dello scrittore russo Vladimir Nabokov. In tutte le sue opere è possibile notare come il suo (tri) bilinguismo sia presente, dal punto di vista contenutistico ed espressivo; c'è però un romanzo in cui, a mio parere, questo aspetto risulta essere non solo rilevante, ma addirittura fondamentale per la corretta comprensione dell'opera stessa: *The Real Life of Sebastian Knight*.

1. INTRODUZIONE

Sebastian Knight fa il suo ingresso. Artista *sui generis*, coltiva da sempre la passione per l'*ars scriptoria*: in pochissimi anni, infatti, scrive numerose poesie e una discreta quantità di volumi in prosa. Tuttavia, il genio pomposamente lodato dal fratellastro V. è passato quasi inosservato quando egli era in vita; o forse sono le altre persone che non hanno saputo coglierlo? I romanzi che compone sono il riflesso perfetto della sua personalità: sfuggenti, saturnini, complicati intrecci di mondi e realtà ontologiche che ora si fondono, ora stridono per inevitabili contrasti; il tormento che ha accompagnato la loro genesi è tangibile nella perfezione cristallina della loro forma. Al lettore, le “regole del gioco” che governano il romanzo non appaiono chiare, ed è da questo che nasce un certo senso di disorientamento. La stessa percezione è comune anche al pubblico di Vladimir Nabokov: non sempre, a una prima lettura, si è infatti in grado di godere appieno della particolarità e dell’eleganza dei suoi romanzi, specialmente de *The Real Life of Sebastian Knight*. Soprattutto se in mano non si hanno gli strumenti giusti.

The Real Life of Sebastian Knight è un’opera di cruciale importanza, punto di incontro e di contatto fra due aspetti dell’avventura letteraria di Nabokov: la vita dello scrittore russo e quella dello scrittore americano. E non solo: nel romanzo sono presenti anche le tracce della sua permanenza in Inghilterra e in Francia.

Opera dai risvolti inaspettati e imprevisi, fa parte a pieno titolo di quella categoria ormai consolidata dei “romanzi autoconsapevoli”, per via dell’ampio impiego di tecniche e artifici propri di questo genere, come lo stile eufuistico, il *pun* verbale, la parodia, il paradosso, la struttura auto-referenziale, e in particolare il reiterato uso della *mise en abyme*. Come ha giustamente osservato Robert Alter (1975: 182),

The Real Life of Sebastian Knight (1941), Nabokov’s first English novel and the one rather perversely designated by Edmund Wilson as the author’s best, is an intriguing introduction to the poetics of the self-conscious novel, but, like Unamuno’s *Mist* it is more interesting for its theory than for its realized fiction. A condundrum-novel, it gives the reader the subtle pleasure in solving its puzzles of narrator and narration, subject and object [...].

Effettivamente, l’aspetto più interessante del *Sebastian* risiede proprio nelle sue componenti teoriche: durante la lettura si ha la sensazione di perdersi in una casa degli specchi, in un sogno nel sogno, fra riflessioni prismatiche in un’infinita regressione, come in un labirinto senza uscita, un quadro dai contorni sfumati. La bolla iridescente dell’artificio rende possibile il particolare gioco che si compie pagina dopo pagina, arrivando paradossalmente a dare al lettore la sensazione di “to sit beside a deathbed and never be quite sure whe-

ther the author was the doctor or the patient” (Nabokov 1996:142). Questo senso di disorientamento, questa vertigine che si produce e si riproduce senza sosta, non vanno solamente a costituire parte del magnetico fascino del romanzo, ma fanno anche parte di una scelta tecnica mirata e consapevole: l’uso della *mise en abyme*. In molti casi, la figura non riceve la considerazione che meriterebbe in ambito critico; e nel caso specifico del *Sebastian*, ritengo opportuno attribuirle un ruolo centrale, perché un’analisi impostata in questo senso può chiarire aspetti del romanzo che altrimenti sarebbero soltanto vagamente intuiti, arricchendone l’interpretazione. A mio parere, è proprio nello studio della *mise en abyme* che si trova la chiave di volta per la comprensione dell’opera. L’indagine su questo particolare artificio letterario si intreccia con un aspetto altrettanto rilevante: di fondamentale importanza è, infatti, il ruolo che il (tri-) bilinguismo di Nabokov gioca all’interno del romanzo come generatore di un’ampia gamma di significati.

Scopo di questo articolo è, dunque, quello di chiarire come *The Real Life of Sebastian Knight* rappresenti un punto di passaggio fra due fasi della carriera letteraria di Nabokov, segnata non solamente dall’abbandono di un continente (l’Europa) per un altro (l’America), ma soprattutto dalla travagliata e sofferta transizione da una lingua (il russo) a un’altra (l’inglese). Il ruolo giocato dal bilinguismo verrà quindi considerato sia in relazione alla vita dell’autore, sia dal punto di vista del suo impiego all’interno del *Sebastian*.

2. VLADIMIR NABOKOV: UNO SCRITTORE TRILINGUE.

Gli anni dell’infanzia sono quelli in cui si verifica il primo contatto dello scrittore con due lingue diverse da quelle parlate nel luogo in cui è cresciuto: oltre al russo, egli viene esposto anche all’inglese ed al francese. Si possono ricavare numerosissime informazioni a proposito della sua educazione multiculturale dalla monumentale opera di Boyd (1993). Con dovizia di particolari, Boyd racconta di come l’autore abbia imparato, a soli tre anni, a parlare in inglese prima ancora che in russo. Nabokov e suo fratello, infatti, vengono affidati alle cure della loro prima istituttrice, Rachel Home, inglese di nascita; a completare l’opera della governante si inserisce anche la madre dei due fratelli, che prima di andare a letto, per aiutarli ad addormentarsi, legge loro fiabe e storie d’avventure in inglese. L’anno seguente il piccolo Vladimir è già in grado di leggere riviste per ragazzi come *Chatterbox* e *Little Folks*, e conversare con disinvoltura con la nuova bambinaia anglosassone, ma non ha ancora imparato a leggere in russo; si può dire che la sua prima lingua, quindi, sia stata l’inglese.

Nel 1906, assieme al russo che finalmente riesce ad apprendere, impara a

capire anche il francese, grazie alla sua nuova istituttrice svizzera (a servizio presso la famiglia Nabokov dal 1905 al 1913), Cécile Miauton. La donna è appassionata di letteratura, e non trova prematuro leggere ad un bambino romanzi, poesie e storie di Corneille o Hugo, in originale francese.

Sarà però il russo, fra queste tre lingue, ad avere la meglio. In un'intervista del 5 giugno 1962 (Nabokov 1973: 5-6), rilasciata nell'albergo St. Regis di New York, Nabokov sottolinea il ruolo centrale del russo e l'importanza che esso ha avuto nella sua produzione artistica; inoltre, fornisce interessanti dettagli sui suoi primi contatti con l'inglese:

When did you start writing in English?

I was bilingual as a baby (Russian and English) and added French at five years of age. In my early boyhood all the notes I made on the butterflies I collected were in English, with various terms borrowed from that most delightful magazine *The Entomologist*. It published my first paper (on Crimean butterflies) in 1920. The same year I contributed a poem in English to the *Trinity Magazine*, Cambridge, while I was a student there (1919-1922). After that in Berlin and in Paris I wrote my Russian books-poems, stories, eight novels. They were read by a reasonable percentage of the three million Russian émigrés, and were of course absolutely banned and ignored in Soviet Russia. In the middle thirties I translated for publication in English two of my Russian novel, *Despair* and *Camera Obscura* (retitled *Laughter in the Dark* in America). The first novel that I wrote directly in English was *The Real Life Of Sebastian Knight*, in 1939 in Paris. After moving to America in 1940, I contributed poems and stories to *The Atlantic* and *The New Yorker* and wrote four novels, *Bend Sinister* (1947), *Lolita* (1955), *Pnin* (1957) and *Pale Fire* (1962). I have also published an autobiography, *Speak, Memory* (1951), and several scientific papers on the taxonomy of butterflies.

Nabokov, come anche egli stesso si considera ¹, è quindi “trilingue”; la lingua con la quale inizia a comporre poesie e scrivere romanzi è il russo, fino al momento del passaggio, segnato dal *Sebastian*, verso l'inglese come lingua ufficiale di composizione letteraria. Questa suddivisione in due periodi, però, è puramente indicativa: chiunque si occupi di studi nabokoviani deve sempre tenere presente il fatto che, nel periodo “russo”, lo scrittore utilizza, sporadicamente, anche l'inglese e il francese per esprimersi a livello artistico; inoltre, durante il periodo “americano”, il russo non viene del tutto accantonato, come testimoniato da qualche componimento in versi e dalla consistente mole di traduzioni ².

Anche Michaël Oustinoff si avvale di questa distinzione in due fasi,

¹ Nabokov 1973:111; intervista rilasciata il 17 febbraio 1968 a *The New York Times Book Review*

² Includo qui nell'uso artistico della lingua anche la traduzione, poiché, a mio parere, la trasposizione di un'opera in una lingua diversa presuppone un lavoro di interpretazione e scelta di termini simile a quella operata da uno scrittore durante l'atto del comporre.

1920-1938 e 1940-1977, corrispondenti alle due lingue di cui Nabokov si è maggiormente servito. Lo studioso francese dà giustamente risalto al biennio 1937-1938, periodo in cui si ha il cambiamento della lingua adottata per la scrittura, vale a dire dal russo verso l'inglese; l'inizio del processo di passaggio è individuabile con la prima traduzione che Nabokov fa di una sua opera, *Despair*. Questo fatto, secondo il critico, è notevole, in quanto prima *auto-traduzione* compiuta su un romanzo intero, e non su uno scritto di minore ampiezza (come può essere stata ad esempio la traduzione di un racconto). La traduzione, prosegue Oustinoff (2001: 65), "semble ainsi avoir joué un rôle primordial dans son apprentissage d'écrivain bilingue (voire trilingue si l'on inclue *Mademoiselle O.*)".

Egli, infine, critica aspramente gli studi che sostengono la vocazione e il naturale portamento di Nabokov verso l'inglese come lingua prescelta per la composizione letteraria, piuttosto che il russo; su questo punto mi trovo in completo accordo con il critico francese, avendo riscontrato in più occasioni lo scontento dello scrittore russo per la "nuova" lingua. Già nelle interviste riunite nel volume *Strong Opinions* (Nabokov 1973: 15) si possono trovare numerose testimonianze a sostegno di questa tesi:

You started writing in Russian and then you switched to English, didn't you?
Yes, that was a very difficult kind of switch. My private tragedy, which cannot, indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural language, my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English.³

Vladimir riprende il medesimo atteggiamento anche in un'altra intervista, nel 1965 per Television 13 di New York (Nabokov 1973:54): "My complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful-like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion." E ancora: "I switched to English after convincing myself on the strength of my translation of *Despair* and that I could use English as a wistful standby for Russian. I still feel the pangs of that substitution [...]" (Nabokov 1973: 88-9)⁴.

Da queste affermazioni non è difficile percepire lo sforzo compiuto da Nabokov nell'adottare un nuovo idioma come strumento per esprimersi artisticamente; il fatto che russo e inglese fossero state apprese in tenera età, quasi contemporaneamente, non è servito a renderle intercambiabili. Nemmeno gli studi a Cambridge e le diverse traduzioni in inglese sono servite a far diventare questa metamorfosi meno traumatica; le due lingue sono in rapporto di contrapposizione, non di analogia.

³ Intervista alla BBC del 1962.

⁴ Intervista a Winsconsin Contemporary Literary Studies, 1967.

La “magnifica e generosa lingua” (Nabokov 1996:135)⁵ prediletta per la composizione letteraria è dunque il russo; anche l’inglese, però, possiede qualità degne d’attenzione, come esplicitato dall’autore in un diretto confronto fra le due lingue:

Another substitute, surely, has been your own euphonious prose and poetry. As one of few authors who have written with eloquence in more than one language, how would you characterize the textural differences between Russian and English, in which you are regarded as equally facile?

In sheer number of words, English is far richer than Russian. This is especially noticeable in nouns and adjectives. A very bothersome feature that Russian presents is the dearth, vagueness, and clumsiness of technical terms. For example, the simple phrase ‘to park a car’ comes out-if translated back from the Russian- as ‘to leave an automobile standing for a long time’. Russian, at least polite Russian, is more formal than polite English. Thus, the Russian word for ‘sexual’-*polovoj*-is slightly indecent and not to be bandied around. The same applies to Russian terms rendering various anatomical and biological notions that are frequently and familiarly expressed in English conversation. On the other hand, there are words rendering certain nuances of motion and gesture and emotion in which Russian excels. Thus by changing the head of a verse, for which one may have a dozen different prefixes to choose from, one is able to make Russian express extremely fine shades of duration and intensity. English is, syntactically, an extremely flexible medium, but Russian can be given even more subtle twists and turns. Translating Russian into English is a little easier than translating English into Russian, and ten times easier than translating English into French. (Nabokov 1973:35-6)⁶

Tuttavia, nell’ultimo periodo della sua vita, Vladimir modifica lievemente il suo giudizio a questo riguardo; dopo molti anni lo scrittore incomincia a considerare l’inglese come la scelta migliore, in relazione alle condizioni in cui si è trovato:

Do you feel you have any conspicuous or secret flaw as a writer?

The absence of a natural vocabulary. An odd thing to confess, but true. Of the two instruments in my possession, one-my native tongue-I can no longer use, and this not only because I lack a Russian audience, but also because the excitement of verbal adventure in the Russian medium has faded away gradually after I turned to English in 1940. My English, this second instrument I have always had, is however a stiffish, artificial thing, which may be all right for describing a sunset or an insect, but which cannot conceal poverty of syntax and paucity of domestic diction when I need the shortest road between warehouse and shop. An old Rolls-Royce is not always preferable to a plain Jeep. (Nabokov 1973: 106)

⁵ “[...] [O]ur liberal and grand Russian language [...]”

⁶ Intervista a Playboy, 1964.

La tensione e il conflitto interiori sono destinati a non risolversi mai; una citazione mi sembra appropriata per stilare un bilancio finale della situazione linguistica del poliedrico scrittore: “Which of the languages you speak do you consider the most beautiful? My head says English, my heart, Russian, my ear, French” (Nabokov 1973: 49) ⁷.

Dopo aver introdotto brevemente la reale situazione di un Nabokov trilingue, passare all’analisi del testo può rivelarsi utile; nel *Sebastian*, infatti, sono presenti numerosi riferimenti alle difficoltà che l’eroe, analogamente al suo autore, ha dovuto affrontare nella sua carriera per quanto riguarda il passaggio dalla lingua materna ad una lingua che, per quanto conosciuta, non gli era altrettanto familiare.

3. DALLA “VERA VITA” AI PERSONAGGI DI CARTA

Il personaggio di Sebastian, come già notato in precedenza, è contraddistinto da una spiccata freddezza e risoluzione nei confronti delle azioni che decide di compiere; l’aver lasciato la Russia per un paese anglosassone ha inciso anche sulla sua visione della vita e della lingua da adottare. Nel quotidiano, come a livello artistico, egli si esprime in inglese, sentendosi a pieno titolo un cittadino londinese; anche con il suo stesso fratellastro egli predilige questa parlata, come ricorda V.: “He spoke Russian gingerly, lapsing into English as soon as the conversation drew out to anything longer than a couple of sentences.” (Nabokov 1996: 23). Qui l’autore implicito lascia intendere il disagio dell’eroe nei confronti della lingua madre; Sebastian ha abbandonato un paese e quindi anche il suo passato, la sua identità in un certo senso, e con la medesima energica decisione ha reciso i legami anche in termini linguistici. Egli si sente ormai inglese fino al midollo, tanto da arrivare ad articolare vocaboli stranieri con accento anglosassone: “‘Gah-song,’ said Sebastian. I had noticed before that he tried to pronounce French as a real healthy Britisher would.” (Nabokov 1996: 55).

Dal punto di vista della composizione letteraria, Sebastian si serve dell’inglese sin dal primo momento; tutti i suoi romanzi, infatti, sono stati redatti direttamente in quell’idioma. V., però, si riserva di dare un giudizio personale sullo stile e sulla disinvoltura dell’artista nel suo uso di una lingua non vicina alla sua persona quanto poteva essere il russo:

I know, I know as definitely as I know we had the same father, I know Sebastian’s Russian was better and more natural to him than his English. I quite believe that by not speaking Russian for five years he may have forced himself into thinking he had

⁷ Intervista a *Life*, 18 agosto 1964.

forgotten it. But a language is a live physical thing which cannot be so easily dismissed. It should moreover be remembered that five years before his first book—that is, at the time he left Russia,—his English was as thin as mine. I have improved mine artificially years later (by dint of hard study abroad); he tried to let his thrive naturally in its own surroundings. It did thrive wonderfully but still I maintain that had he started to write in Russian, those particular linguistic throes would have been spared him. Let me add that I have in my possession a letter written by him not long before his death. And that short letter is couched in a Russian purer and richer than his English ever was, no matter what beauty of expression he attained in his books. (Nabokov 1996: 64-5)

Assumerà un valore specifico il fatto che la lettera scritta dal poeta in punto di morte, menzionata in questo brano, viene redatta in russo. La lettura attenta del romanzo convince il lettore del fatto che Sebastian abbia scelto di utilizzare unicamente l'inglese come strumento per la comunicazione; l'uso della lingua russa, proprio in una lettera indirizzata al fratellastro, stesa in singolari circostanze, strida con quanto appreso sino a quel momento, e spinge a considerare l'ipotesi che con questo gesto egli abbia voluto “chiudere il cerchio”, poiché quando capisce che ormai per lui non c'è speranza di vita egli desidera riconciliarsi con quel passato che in realtà aveva negato.

Il ricorso alla lingua materna da parte dell'artista per scrivere lettere assume rilievo nell'episodio riguardante Nina Rechnoy, *alias* Madame Lecerf; è proprio a causa dell'inaspettato e inconsueto uso del russo nei carteggi rinvenuti a casa di Knight che V. si spinge nella complicata ricerca dell'ultima donna amata in vita dal fratellastro.

Nonostante Sebastian utilizzi l'inglese tutti i giorni, in ambito sia domestico sia letterario, egli tuttavia non è esente da errori. Come ricorda il narratore, al poeta è capitato di sbagliare e, per quanto diligentemente egli si applichi nel perfezionamento del suo inglese, rimane sempre qualche cosa di vagamente straniero nel suo modo di esprimersi:

It appears that Sebastian's English, though fluent and idiomatic, was decidedly that of a foreigner. His “r”s, when beginning a word, rolled and rasped, he made queer mistakes, saying, for instance, “I have seized a cold” or “that fellow is sympathetic”—merely meaning that he was a nice chap. He misplaced the accent in such words as “interesting” or “laboratory”. He mispronounced names like “Socrates” or “Desdemona”. Once corrected, he would never repeat the mistake, but the very fact of his not being quite sure about certain words distressed him enormously and he used to blush a bright pink when, owing to a chance verbal flaw, some utterance of his would not be quite understood by an obtuse listener. In those days, he wrote far better than he spoke, but still there was something vaguely un-English about his poems. (Nabokov 1996:37)

Gli errori commessi in fase di stesura dei romanzi vengono però puntualmen-

te corretti dall'assistente personale del poeta, la sua fedele fidanzata Clare; in un brano dai riflessi nettamente autobiografici viene descritto il processo di correzione e battitura a macchina di alcuni fogli del manoscritto di *The Prismatic Bezel*:

I know too that as Clare took down the words he disentangled from his manuscript⁸ she sometimes would stop tapping and say with a little frown, slightly lifting the outer edge of the imprisoned sheet and re-reading the line: "No, my dear. You can't say it so in English." He would stare at her for an instant or two and then resume his prowl, reluctantly pondering on her observation, while she sat with her hands softly folded in her lap quietly waiting. "There is no other way of expressing it," he would mutter at last. "And if for instance," she would say-and then an exact suggestion would follow.

"Oh well, if you like," he would reply.

"I'm not insisting, my dear, just as you wish, if you think bad grammar won't hurt..."

"Oh, go on," he would cry, "you are perfectly right, go on..." (Nabokov 1996: 65)

V. è consapevole dello sforzo che si compie quando si sceglie di esprimersi con una lingua differente da quella originaria; egli stesso ne sperimenta i disagi e le fatiche sulla propria pelle, nell'ambito della biografia che sta scrivendo:

I would now refrain from mentioning this rather eerie business did it not disclose how unprepared I was for my task and to what wild extremities my diffidence drove me. When at last I did take pen in hand, I had composed myself to face the inevitable which is but another way of saying I was ready to try and do my best. (Nabokov 1996:26)

Questo senso di inadeguatezza, comune a tutti e tre gli scrittori (Nabokov in qualità di autore implicito, V. come narratore e Sebastian come eroe) viene però mostrata nei due personaggi della narrazione con sfumature diverse: mentre il vero artista si mette d'impegno per dissimulare le proprie origini ed entrare appieno nella sua "nuova identità", il fratellastro si mostra più cauto e timoroso nel fronteggiare un impegno che rischia di essere più grande di lui.

Capire quale dei due individui (se ce n'è davvero uno) è portatore delle idee dell'autore è un problema piuttosto difficile da definire; la discussione sulla figura dell'eroe sopra proposta porta a concludere che sia proprio Sebastian

⁸ In questo passo è possibile intravedere uno spaccato di "vera" vita dell'autore biografico; è cosa nota, infatti, che Nabokov non sapesse scrivere a macchina, e che fosse sua moglie l'addetta alla trascrizione: "Every card is rewritten many times. About three cards make one typewritten page, and when finally I feel that the conceived picture has been copied by me as faithfully as physically possible-a few vacant lots always remain, alas-then I dictate the novel to my wife who types it out in triplicate." (estratto dall'intervista a *Playboy*, del gennaio 1964, contenuta in 1973: 32.)

il depositario di tali sentimenti; V. sembra invece essere distante, come atteggiamento, da quello che può aver avuto Nabokov durante il momento di svolta della sua vita. V., infatti, non ripone eccessiva fiducia in se stesso, ma si dichiara comunque disposto a fare del suo meglio. In un altro punto del “suo” romanzo egli dichiara persino che “[t]he dreary tussle with a foreign idiom and a complete lack of literary experience do not predispose one to feeling overconfident.” (Nabokov 1996: 78). Probabilmente il reale scrittore russo è più sicuro delle proprie capacità, ma l’intento di sfruttare al massimo le proprie possibilità sarà comune ai due.

A mio parere, entrambi questi personaggi diventano portatori del pensiero di Nabokov sull’argomento; nondimeno, ciò che mi preme maggiormente di sottolineare in questa sede è la somiglianza di fondo fra le tre figure, elemento che rafforza e solidifica la *mise en abyme* strutturale.

4. ALCUNE “REGOLE DEL GIOCO”

Fino a questo momento ho considerato in che modo l’aspetto del bilinguismo e della transizione da una lingua all’altra abbiano influito sulla trama e sulla caratterizzazione dei personaggi del *Sebastian*; il passo successivo da compiere, per avvicinarsi all’analisi delle *aises en abyme* presenti nel testo, è quello di discutere in che modo Nabokov sfrutti le sue conoscenze linguistiche per creare giochi linguistici e sfumature di senso all’interno del romanzo in esame. Ciò che accomuna tutti gli elementi emersi dalla mia analisi è che Nabokov, nella quasi totalità dei casi, utilizza il meccanismo dello slittamento di suono (e di senso) fra l’inglese e il russo (e, in misura minore, con il francese) per ottenere un effetto ironico, o per aumentare il grado di complessità delle *aises en abyme*.

Nel *Sebastian* vi sono diversi casi in cui la traslitterazione assume un ruolo rilevante per l’economia del romanzo; una dimostrazione di quanto detto si può individuare nella parlata di Mr. Silbermann. Il buffo omino, infatti, dà sia a V. sia al lettore questa impressione non solo a causa del suo aspetto fisico e del suo modo di fare, ma anche per la maniera in cui articola i suoni. Chiaramente, questo effetto viene reso graficamente dall’autore mediante l’uso di una traslitterazione particolare, come si può notare dal seguente esempio: “Dat is Russian! *Gavrit parussky*? I know also some odder words... Wait! Yes! Cookolkah-de little doll.” (Nabokov 1996:99). In questa scena, l’uomo scopre che V. è russo e, come farebbe qualsiasi persona semplice, incomincia a ricordare ad alta voce le parole che ricorda in quella lingua, con l’intento di voler dimostrare di possedere determinate conoscenze,

e per far sentire più a suo agio l'interlocutore.

A questo proposito, Boyd⁹ nota che la traslitterazione del russo proposta da Nabokov in tutto il romanzo si discosta lievemente dalla norma ufficiale; una riflessione su questo dettaglio apparentemente insignificante può rivelarsi utile per osservare i modi in cui l'autore vuole far notare al lettore che egli sta scrivendo qualcosa di inventato; di conseguenza, le norme per la trasposizione di parole russe verso l'inglese saranno, per quanto possibile, anch'esse di fantasia.

Questo tipo di traslitterazione imprecisa si mantiene costante in tutto il romanzo; pure la frase pronunciata da V. per smascherare Madame Lecerf viene scritta nero su bianco non correttamente; ma nel mondo della finzione, e dal punto di vista della pronuncia, non si fatica a determinarne il significato. Il narratore riesce quindi a scoprire la falsa identità della donna (che in precedenza ha fatto credere a tutti di essere un'amica francese della stessa Nina Rechnoy, e di non capire una parola di russo), la quale si dimostra capace di intendere.

Nabokov, però, non si limita ad utilizzare le proprie risorse linguistiche per creare meri effetti fonetici e di traslitterazione; egli si spinge ben oltre.

Secondo Yona Dureu (2001), questo eclettico artista è un raro esempio di scrittore veramente bilingue; la padronanza che possiede delle sue due "lingue madri", il russo e l'inglese, gli consente di giocare con il significato e l'aspetto grafico delle parole, pratica che si dimostra estremamente utile nella creazione di suggestive immagini, o più spesso di giochi di parole dal contenuto originale. Anche in questo caso, la competenza del pubblico, ora in campo linguistico, ha un ruolo fondamentale nella comprensione dell'opera. Difatti, non tutti i lettori riescono a percepire lo slittamento del significato, finendo per non cogliere appieno il senso e l'intento della scelta dell'autore. Persino il lettore che non ha gli strumenti per individuare le derive semantiche, rimane in ogni caso pervaso da un senso di stranezza e irrealtà, intuisce in altre parole che vi è qualcosa di insolito nella selezione compiuta dall'autore implicito.

Un esempio concreto dove la conoscenza contemporanea delle due lingue può essere utile, è dato dal nome della persona sulla quale Sebastian aveva l'intenzione di scrivere una biografia prima di morire: il fittizio scrittore Mr. H. Il lettore che parla soltanto una lingua occidentale, o comunque una lingua ba-

⁹ Nota al *Sebastian* in Nabokov 1996: 678. La corretta trascrizione inglese della frase agrammaticale russa "Gavrit parusski" sarebbe "Vy govorite po-russki?". Dal confronto fra il testo originale e la traduzione di Germana Cantoni De Rossi, emerge un dato che fa pensare: nella traduzione italiana, infatti, le frasi traslitterate dal russo non vengono conservate, bensì mutano avvicinandosi maggiormente a quella che potrebbe essere una più corretta trascrizione. Ritengo, dal mio modesto punto di vista, che il traduttore debba apportare il numero minore di cambiamenti possibili rispetto al testo di partenza, soprattutto in presenza di un autore come Nabokov, per il quale ogni minimo particolare è significativo.

sata sul sistema alfabetico del latino, distingue solamente un grafema, “acca”; chi invece ha competenza nell’area delle lingue slave, e soprattutto ha dimestichezza con l’alfabeto cirillico, sa che quel simbolo contraddistingue la lettera “N”. Questo è un dettaglio non trascurabile, anzi, nell’ottica dello studio della *mise en abyme* strutturale esso può rivelarsi un indizio fondamentale; la lettera “N”, infatti, potrebbe simboleggiare l’iniziale di Nabokov, e quindi chiudere in un certo senso il cerchio delle biografie.

Questo è proprio il caso che Stonehill definisce come segue: “Nabokov’s playing fields are the paradoxical extremes of language where words either seem to mean but do not, or seem not to mean but do” (Stonehill 1998: 93). Mr. H., infatti, può sembrare un nome preso a caso, una lettera dell’alfabeto scelta accidentalmente; in realtà, però, la scelta dell’autore implicito si è sintomo di un ragionamento alquanto mirato.

Quanto evidenziato dal critico americano avviene anche in un’altra circostanza all’interno del romanzo; ad esempio, nella scena in cui il dottor Starov, nel tentativo di scrivere nel telegramma a V. il nome Sebastian, sbaglia, scrivendo invece “Sevastian”: “Sevastian’s hopeless come immediately Starov”. It was worded in French; the ‘v’ in Sebastian’s name was a transcription of its Russian spelling; for some reason unknown, I went to the bathroom and stood there for a moment in front of the looking glass.” (Nabokov 1996: 149). Effettivamente il nome “Sebastiano” in russo si legge proprio Sevastian; è anche da notare, però, che la lettera russa “B” si pronuncia “V”. Questa constatazione è significativa se considerata congiuntamente all’azione che si svolge nella riga successiva: il narratore, per una ragione che non conosce, sente l’improvviso bisogno di andare a specchiarsi. L’atto di osservarsi davanti ad uno specchio presuppone la creazione di un doppio, di un’immagine di sé identica; il fatto che essa venga associata logicamente (i due periodi sono contenuti nello stesso brano, in un ordine consecutivo) all’errore di scrittura, rende possibile una diversa interpretazione del fenomeno apparentemente banale. Il suono (e la lettera) “V”, infatti, ha sempre contraddistinto la persona del narratore; facendo entrare questa lettera/suono all’interno del nome del suo fratellastro, l’autore implicito compie una sorta di operazione di amalgama tra i due personaggi, almeno a livello linguistico. Questa loro “unione”¹⁰ contrasta fortemente con l’immagine di sdoppiamento suggerita dal volto di V. allo specchio; seguendo il doppio binario di congiungimento – separazione, Nabokov arriva ad ottenere un effetto rinforzato di entrambe le immagini, che anticipano in un certo senso la conclusione del romanzo (in cui avviene la completa fusione fra la figura del narratore V. e quella dell’artista Sebastian, con un ipotetico terzo individuo – Sevastian? – del quale nessuno dei due conosce

¹⁰ Anche un altro critico, S.E. Sweeney (1990: 226) intuisce questo passaggio.

l'esistenza). Di notevole interesse è un'intuizione della studiosa Jane Zwart la quale, a questo proposito, ipotizza addirittura che il binomio B/V in Nabokov anticipi quello che Barthes proporrà nel 1970, descrivendo la coppia S/Z in *Sarrasine* di Balzac: "For Sebastian, in most of the novel, the V has been the B as its substitute. Chronology makes it certain that Nabokov's *Sebastian Knight* (1941) could not have been informed by Roland Barthes's *S/Z* (1970). Nonetheless, the effect of the B/V is much the same as the effect that Barthes describes with regard to Balzac's *Sarrasine* in *S/Z*." (Zwart 2003: 222).

Un terzo caso rilevante per quanto riguarda l'influenza del bilinguismo sullo stile di Nabokov è quello dell'uso del doppio senso grafico e di pronuncia tra due lingue diverse (russo e inglese); V. scandisce al guardiano notturno dell'ospedale dove è ricoverato Sebastian il cognome dell'artista russo: "No," he growled, 'the English Monsieur is not dead. K, K, K...' 'K, n, i, g...' I began once again." (Nabokov 1996: 156). L'autore implicito fa in modo che il narratore lasci fuori, mentre scandisce il cognome, le ultime due lettere, così da formare la parola 'knig', traslitterazione perfetta del vocabolo russo "книг", che significa "libro". In questo senso, è lecito desumere che tramite lo sfruttamento delle peculiarità e delle potenzialità delle due lingue da lui parlate, lo scrittore russo ha la possibilità di creare un'immagine nuova: Sebastian viene associato (principalmente nella mente del lettore) al libro, grazie a questo particolare *spelling* del suo cognome. Il binomio Sebastian (come uomo)/libro si collega, a livello di *mise en abyme* del codice ¹¹, ad una citazione fatta da V. di un libro di Sebastian stesso, rafforzandola (Nabokov 1996: 136-7):

The theme of the book is simple: a man is dying; you feel him sinking throughout the book; his thought and his memories pervade the whole with greater or lesser distinction (like the swell and fall of uneven breathing), now rolling up this image, now that, letting it ride in the wind, or even tossing it out on the shore, where it seems to move and live for a minute on its own and presently is drawn back again by grey seas where it sinks or is strangely transfigured. A man is dying, and he is the hero of the tale; but whereas the lives of other people in the book seem perfectly realistic (or at least realistic in a Knightian sense), the reader is kept ignorant as to who the dying man is, and where his deathbed stands or floats, or whether it is a bed at all. The man is the book; the book itself is heaving and dying, and drawing up a ghostly knee. One thought-image, then another breaks upon the shore of consciousness, and we follow the thing or the being that has been evoked: stray remnants of a wrecked life; sluggish fancies which crawl and then unfurl eyed wings. They are, these lives, but commentaries to the main subject. We follow the gentle old chess player Schwarz, who sits down on a chair in a room in a house, to teach an orphan boy the moves of the knight [...] They come and go, these and other people, opening and shutting doors, living as long as the way they follow is lit, and are engulfed in turn by the waves of the dominant theme: a man is dying.

¹¹ Uso qui la terminologia di Dällenbach.

Del resto il libro, in quanto oggetto, è tutta la “vera vita” che Sebastian Knight possiede.

Nel *Sebastian* non vengono messe in campo solamente l'inglese e il russo, ma anche il francese. È proprio grazie a quest'ultima lingua che l'autore implicito trova modo di inventare un ennesimo gioco sulla pronuncia e sul senso di una parola. Questo è il caso specifico di “Sorbonne”, l'ateneo parigino che V. ha frequentato. L'originale inglese riporta la dicitura “Sore-bone”, che significa in italiano “osso irritato”. È lampante qui l'intento ironico dell'autore implicito, espresso nelle parole del giovane artista russo, che gioca sul suono delle due parole, sul loro significato, e sulla loro associazione ad un secondo concetto ad esso totalmente estraneo a livello semantico, ma assai simile a livello fonetico, come se stesse creando nuovi modi di dire in stile *Cockney*¹².

Stonehill sostiene che questo particolare uso incrociato di diverse lingue da parte dell'autore per creare nuove combinazioni e nuove possibilità d'espressione sia sintomo di un uso riflessivo del linguaggio, poiché le proprietà casuali della parola, come possono essere il suono e la veste grafica, vengono trattate dall'autore come se fossero elementi essenziali, con significati propri e peculiari: “[...] language used reflexively-when the ‘accidental properties’ of a word’s sound or spelling [...] are treated as if they were ‘essential properties’, and thus bearers of their own meaning”(Stonehill 1998:90–91). Fra queste peculiarità, nel caso unico di Nabokov, c'è anche il colore. Come testimoniato in almeno due interviste, fonti così valide per lo studio delle corrispondenze fra il romanzo e la vera vita dell'autore russo, Vladimir sostiene di associare alle parole, nella sua mente, non soltanto un simbolo grafico e un suono, ma anche un colore:

Another aspect of your not entirely usual consciousness is the extraordinary importance you attach to color.

Color. I think I was born a painter-really!-and up to my fourteenth year, perhaps, I used to spend most of the day drawing and painting and I was supposed to become a painter in due time. But I don't think I had any real talent there. However, the sense of color, the love of color, I've had all my life: and also I have this rather freakish gift of seeing letters in color. It's called color hearing. Perhaps one in a thousand has that. But I'm told by psychologists that most children have it, that later they lose that aptitude when they are told by stupid parents that it's all nonsense, an A isn't black, a B isn't brown-now don't be absurd.

What colors are your own initials, VN?

¹² Il cosiddetto *Cockney* è una parlata *slang* tuttora diffusa nel centro della città di Londra. Questo modo di esprimersi, scherzoso e irriverente, si basa sulla simile pronuncia di due parole totalmente diverse a livello di significato, e la successiva sostituzione nel modo di chiamare le cose della prima con la seconda. Un esempio pratico (da me inventato): “Andiamo al pub” (Italiano) diventa “Let's go to the pub” (Inglese standard), che si trasforma in “Let's rub – a – dub” (Cockney londinese).

V is a kind of pale, transparent pink: I think it's called, technically, quartz pink: this is one of the closest colors that I can connect with the V. And the N, on the other hand, is a greyish-yellowish oatmeal color. But a funny thing happens: my wife has this gift of seeing letters in color, too, but her colors are completely different. There are, perhaps, two or three letters where we coincide, but otherwise the colors are quite different. It turned out, we discovered one day, that my son, who was a little boy at the time-I think he was ten or eleven-sees letters in colors, too. Quite naturally he would say, "Oh, this isn't that colour, this is this color," and so on. Then we asked him to list his colors and we discovered that in one case, one letter which he sees as purple, or perhaps mauve, is pink to me and blue to my wife. This is the letter M. So the combination of pink and blue makes lilac in his case. Which is as if genes were painting in aquarelle. (Nabokov 1973:17) ¹³

Da queste testimonianze si può facilmente intuire come la mente dello scrittore avesse la predisposizione ad essere estremamente visuale, e ad immaginarsi anche il tessuto narrativo come se fosse l'impasto dei colori di una tavolozza.

Questa originalissima visione delle parole trova conferma anche nel *Sebastian*, dove, ad esempio, la lettera V. (quindi il simbolo che denota il personaggio del narratore) viene esplicitamente definita come "pink" (Nabokov 1996: 87). Se si fosse in grado di conoscere tutti i colori che corrispondono alle lettere dell'alfabeto, nella percezione dell'autore russo, si potrebbe immaginare quel famoso quadro, citato a proposito de *The Prismatic Bezel*, del quale il pittore tenta di far apprezzare le tecniche e gli elementi impiegati.

5. CONCLUSIONE

In conclusione, è lecito affermare che gli elementi emersi in questo articolo non solo hanno cercato di rafforzare la posizione del *Sebastian* come *turning point* nella produzione letteraria nabokoviana, ma dimostrano anche come un'analisi ravvicinata – a tratti formalista – di alcune parole, addirittura lettere, possa risultare di estrema utilità ai fini della comprensione di un romanzo tanto complesso quanto appassionante.

Ancora una volta è possibile sottolineare la vastità e profondità delle conoscenze dell'autore russo, che si dimostra essere dunque uno scrittore extra-territoriale, anticipatore del nomadismo postmoderno e allo stesso tempo cittadino dell'auerbachiano "paese della letteratura".

¹³ Intervista alla BBC del 1962.

BIBLIOGRAFIA

- Alter, R. (1975), *Partial Magic*, London, University of California Press.
- Boyd, B. (1991), *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Press.
- Boyd, B. (1993), *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, London, Vintage.
- Dällenbach, L. (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil; trad. it. a cura di Bianca Concolino Mancini (1994), *Il racconto speculare. Saggio sulla "mise en abyme"*, Parma, Pratiche.
- Dureu, Y. (2001), *Nabokov ou le sourire du chat*, Paris, L'Harmattan.
- Nabokov, V. (1973), *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill; trad. It. a cura di Gaspare Bona (1994), *Intransigenza*, Milano, Adelphi.
- Nabokov, V. (1996), *The Real Life of Sebastian Knight*, in *Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, The Library of America; trad. It. a cura di Germana Cantoni De Rossi (2005): *La vera vita di Sebastian Knight*, Milano, Adelphi.
- Oustinoff, M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-translation*, Paris, L'Harmattan.
- Stonehill, B. (1998), *The self-conscious novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Sweeney, S.E. (1990), "Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov", *Russian Literature Triquarterly*, XXIV, 213-37.
- Zwart, J. (2003), "Nabokov's Primer: Letters and Numbers in *The Real Life of Sebastian Knight*", *Philological Quarterly*, LXXXII, 213-34.