

НАБОКОВ / NABOKOV
Un'eredità letteraria

a cura di Alide Cagidemetrìo e Daniela Rizzi

Università Ca' Foscari Venezia

Quaderni del Dottorato
in Studi Iberici, Anglo-americani
e dell'Europa Orientale

НАБОКОВ / NABOKOV
Un'eredità letteraria

a cura di Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi

Cafoscarina

*Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Anglo-Americani
e dell'Europa Orientale*

Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica

Comitato di redazione:

Alide Cagidemetro, Luigi Magarotto,
Rosella Mamoli Zorzi, Susanna Regazzoni

Ca' Bernardo
Dorsoduro 3199
30123 Venezia
tel. +39 041 2349411
fax +39 041 2349410

© Università Ca' Foscari di Venezia
ISBN 978-88-7543172-3
Libreria Editrice Cafoscarina s.r.l.
Ca' Foscari, Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Stampato in Italia presso Selecta SpA - Milano

TABLE OF CONTENTS

Alide Cagidemetro, Daniela Rizzi INTRODUCTION	5
Sergio Perosa NABOKOV'S UNCANNY PORTRAITS, MIRROR IMAGES, AND THE VALUE OF HUMOR	9
Leona Toker NABOKOV'S STYLE: SOME TOOLS FOR ANALYSIS	37
Mark Lipovetsky A WAR OF DISCOURSES: <i>LOLITA</i> AND THE FAILURE OF A TRANSCENDENTAL PROJECT	49
Nora Buhks NABOKOV ET LA PSYCHIATRIE: LE CAS DE LOUJINE	67
Elide Pittarello REWRITING NABOKOV: THE SHORTENED <i>LOLITA</i> BY JAVIER MARÍAS (with Javier Marías <i>LOLITA</i> RECONTADA / <i>LOLITA</i> RETOLD)	87
Daniela Rizzi NABOKOV E MANDEL'ŠTAM	111

Claudia Criveller NABOKOV E BAL 'MONT: DILEGGIO DELL'ESTETICA DECADENTE	129
Stefano Ballarin LA RICEZIONE DI NABOKOV IN SPAGNA	143
Francesca Scalinci NABOKOV IN ITALY: 1948-1962	157
Anna Raffetto VLADIMIR NABOKOV E L'ADELPHI: STORIA DI UNA RISCOPERTA	167
LIST OF CONTRIBUTORS	171

Daniela Rizzi

NABOKOV E MANDEL'ŠTAM

Perché, si sa, nei suoi momenti
più grandi l'arte è favolosamente
ingannevole e complicata.

(Nabokov, *Intransigenze*)

1. La tipologia a cui appartiene questo intervento – quella dell'indagine comparativa su Nabokov e un altro autore, alla ricerca di connessioni, influssi e convergenze – è molto diffusa negli studi nabokoviani: basti consultare, tra le varie bibliografie, quella del sito *Zembla*, che contiene una ricca sezione intitolata appunto «Nabokov e X»¹, in cui come secondo termine del binomio si trovano anche nomi rapportabili al primo solo con una certa dose di artificiosità. In tanta copia di raffronti, più o meno istruttivi e persuasivi, l'assenza di uno studio specifico, ampio e sistematico, che coinvolga il nome di Osip Mandel'stam, uno dei protagonisti della cultura russa primonovecentesca, è un fatto quasi clamoroso. Per chi conosca non solamente Nabokov, ma anche la cultura letteraria russa del primo terzo del XX secolo alla quale Nabokov appartiene pienamente, quella con Mandel'stam è infatti una relazione (ideale, ovviamente) istituibile anche solo per via intuitiva. Che la sua esistenza sia anche dimostrabile è l'ipotesi centrale di questo intervento, che si articola su entrambi i piani di discorso a cui il titolo può rimandare: il piano delle consonanze testuali e il piano dei nessi storico-letterari.

Dico subito – ma l'argomento sarà oggetto di ulteriori considerazioni più avanti – che notazioni di carattere storico-letterario sul tema «Nabokov e Mandel'stam» sono presenti nella critica nabokoviana: non molte, quasi solo nella critica in lingua russa e quasi solo *en passant* all'interno del più vasto tema «Nabokov e il modernismo russo»². Invece l'aspetto delle consonanze

¹ <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/bibf.htm>

² Cfr. a esempio, e per limitarsi solo ai contributi principali sul tema generale, in qualcuno dei quali compare anche il nome dell'autore di *Tristia*: V. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, Princeton University Press, 1991, cap. *Nabokov and the Silver Age of Russian Culture*, pp. 213-234; gli articoli di autori vari su Nabokov e alcuni singoli esponenti della letteratura modernista russa contenuti in *The Garland Companion to*

testuali, per quanto mi è dato sapere, è stato affrontato solo in maniera marginale ed episodica³. Sistematicamente non sarà trattato neanche qui; del resto, sarebbe temerario ritenere di poter illuminare in modo esaustivo lo strato citazionale relativo a un dato autore presente nell'opera nabokoviana, come sa chiunque si sia provato a farlo. Mi sembra però che proprio da una base fattuale, in ogni caso, debba cominciare una riflessione di ordine comparativo e che, senza individuare almeno un livello minimale di intersezione di testi, un apparentamento tra i due autori basato solo su categorie storico-letterarie rischi di rimanere troppo generico.

Ho parlato di «consonanze» e «intersezioni», potrei aggiungere «allusioni» e «reminiscenze», vale a dire quel complesso di fenomeni, vecchi quanto la letteratura, che si riassumono nella presenza di un testo in un altro testo; «intertestualità», si dice da ormai più di trent'anni a questa parte, ma attorno a questo termine si sono prodotti tanti e tali sforzi definitivi ed esercizi interpretativi – e a proposito di Nabokov in particolare – da sconsigliare di ricorrervi senza un minimo armamentario teorico (e forse ormai di ricorrervi *tout court*). Ma se può essere evitata la forma, con tutte le distinzioni che implicherebbe, non può essere elusa la sostanza: e la sostanza è che la presenza di allusioni, reminiscenze, echi, insomma tracce le più svariate di testi altrui, è così connaturata alla scrittura nabokoviana da indurre nei lettori e nei critici un'esperienza di lettura e una prassi interpretativa che consiste appunto nel divenire consapevoli di queste tracce, ciascuno secondo le proprie capacità.

Ricorro, tra i molti possibili, a due supporti teorici che mi aiutino a definire il tipo di «tracce intertestuali» che prenderò qui in considerazione e mi servo di definizioni appartenenti a Vladimir Toporov e a Cesare Segre.

La nozione di «spazio risonante della letteratura» (*“rezonantnoe” prostranstvo literatury*), usata da Toporov, si fonda, com'è intuitivo, sulla

Vladimir Nabokov, ed. by V. Alexandrov, New York & London, Garland Publishing Inc., 1995; G. Levinton, *The Importance of Being Russian ili Les allusions perdues*, in V. V. Nabokov: *Pro et contra*, sost. B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin, Sankt Peterburg, Izd. Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 1997, p. 322; M. Medarič, *Vladimir Nabokov i roman XX stoletija*, ivi, pp. 454-475; P. Tammi, *Zametki o poligenetičnosti v proze Nabokova*, ivi, pp. 514-528; M. Lipovetskij, *Epilog russkogo modernizma (chudožestvennaja filosofija tvorčestva v «Dare» Nabokova*, ivi, pp. 643-665; S. Senderovič, E. Švarc, *Poetika i etologija Vladimira Nabokova (predvaritel'nye tezis)*, in «Nabokovskij vestnik», Sankt Peterburg, 2000, vyp. 5, pp. 19-36; Ju. Leving, *Vokzal – Garaž – Angar: Vladimir Nabokov i poetika russkogo urbanizma*, Sankt Peterburg, 2004, ad indicem.

³ Cfr.: F. Dzjadko, G. Utgof, *“The Undercurrents of Suggestion”: k probleme «Nabokov i Mandel'stam»*, in *Russkaja filologija*. 13. *Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, Tartu 2002, pp. 140-144 (con bibliografia); E. Waysband, *An Intertextual Spiderweb in Nabokov's “Cloud, Castle, Lake”*, in «Nabokov Studies» 10 (2006), in partic. p. 41 segg.

definizione scientifica del termine «risonanza», «fenomeno per cui una sorgente sonora, inizialmente in silenzio, può entrare in vibrazione se è investita da onde sonore di frequenza uguale o quasi uguale a quella sua propria»⁴. Trasportato nell'ambito letterario, il concetto indica la possibilità che un enunciato veda ampliato il proprio significato letterale se «investito dall'onda» di senso proveniente da un enunciato uguale o quasi uguale appartenente a un testo diverso; in questo senso, per Toporov, «ciò che è simile forma un nucleo a sé stante (*samodostatočnoe*) e deve essere assunto come speciale oggetto di indagine indipendentemente dal fatto se sia o no passibile *in toto* di interpretazione immediata»⁵. In questa dimensione «risonante», in cui l'esistenza del simile significa di per sé, si collocano le diverse possibilità di dotare di senso similitudini o identità, possibilità che stanno tra la citazione esplicita e la casuale coincidenza (pure, secondo Toporov, a rigore interpretabile).

Ma quali sono i confini del «simile»? Come può essere accertata l'eventualità di rapporti diretti tra i testi? Può essere constatata avvalendosi di categorie tra le quali ha un posto di rilievo, secondo Segre, quella che egli chiama «vischiosità», nozione anche questa mutuata dal campo scientifico, dove indica «la proprietà di certe sostanze, per lo più liquide, le cui particelle incontrano resistenza nello scorrere le une rispetto alle altre»⁶.

Scrivo Segre:

L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile: non si può mai escludere che l'accoglimento di una parola o di un sintagma derivi dalla natura dialogica del testo. Via via invece che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che *le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali* [corsivo mio], incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato⁷.

Insomma, perché sia individuata una derivazione di un testo da un altro occorre che nell'uno si conservino elementi dell'altro «in quanto struttura

⁴ G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971.

⁵ V. Toporov, O "rezonantnom" prostranstve literatury (*neskol'ko zamečanij*), in *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, ed. by V. Polukhina, J. Andrew and R. Reid, Amsterdam-Altanta, Rodopi, 1993, p. 20.

⁶ G. Devoto, G. C. Oli, *op. cit.*

⁷ C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109.

linguistico-semiotica». In tal caso si avrà «l'appartenenza di un segmento testuale a due testi diversi» e, attraverso ciò,

il rinvio anche alle parti *non* [corsivo dell'autore] utilizzate della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti (che diventano in certo modo presupposizioni), il senso e le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica. Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi allontana il secondo col primo [...]⁸.

Se aggiungiamo che tale contatto può passare non necessariamente attraverso una precisa ripresa verbale, ma può scattare anche in presenza di sinonimia, parafrasi, marcata simmetria, purché la cornice di senso sia la medesima, ci troveremo precisamente nella tipologia relazionale che connette, come vedremo, Nabokov a Mandel'stam.

Va da sé che il presupposto per affermare il legame tra due testi è che l'autore del più recente conosca quello precedente. Nel nostro caso, la familiarità di Nabokov con l'opera poetica di Mandel'stam, oltre a essere pressoché inevitabile nel contesto letterario dell'epoca, è indicata esplicitamente dai riferimenti che incontriamo, a partire dalla metà degli anni '20, negli scritti nabokoviani di carattere critico, memorialistico ed epistolare⁹.

Della prosa di Mandel'stam, a cui qui ci si riferirà, Nabokov non fa mai menzione, ma due volumetti che raccoglievano rispettivamente la prosa lirico-memorialistica e quella critica di Mandel'stam uscirono nel 1928¹⁰ ed ebbero notoriamente immediata circolazione nella comunità russa di Berlino, dove allora Nabokov si trovava. Del suo periodo berlinese Nabokov nelle memorie parla assai poco; ma è noto ai suoi biografi che furono anni di

⁸ *Ivi*, p. 110.

⁹ Un giudizio folgorante sulla poesia di Mandel'stam è contenuto in una recensione del 1924, rimasta inedita, che Nabokov scrisse a tre raccolte di poeti emigrati epigoni dell'acmeismo (è citata per esteso nel commento di A. Dolinin al IV volume dell'edizione: V. Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*, Sankt Peterburg, Izd. Simpozium, 2000, p. 647). Altri brevi giudizi del romanziere sul poeta si vedano in: V. Nabokov, *Selected Letters 1940-1977*, ed. by D. Nabokov and M. J. Bruccoli, San Diego-New York-London, 1989, pp. 37, 251, 378; V. Nabokov, *Intransigenze [Strong Opinions]*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 81, 125, 334; *Nabokov's Butterflies. Unpublished and Uncollected Writing*, edited and annotated by B. Boyd and R. M. Pyle, Boston MA., Beacon Press, 2000, p. 489.

¹⁰ O. Mandel'stam, *Egipetskaja marka*, Leningrad, Izd. Priboj, 1928 (comprendente le prose *Il francobollo egiziano*, *Feodosia*, *Il rumore del tempo*); Id., *O poezii*, Leningrad, Izd. Academia, 1928 (contenente saggi di poetica e articoli critici).

intensissime letture, di letteratura russa in particolare, anni in cui, scrive Aleksandr Dolinin, «la cultura russa, la sua semiosfera, diventano per lui l'unico metaspazio reale, nel quale vive e per il quale vive»; in quella fase

la sua prosa riuscì ad assimilare e sintetizzare quasi tutto ciò che di fondamentale rientrava nel retaggio della poesia russa, compresi alcuni suoi grandi contemporanei dai quali, come poeta, rifuggiva: Mandel'stam, Chlebnikov, Pasternak, persino gli odiati Georgij Ivanov e Majakovskij¹¹.

Con questo bagaglio minimo di premesse teoriche e precisazioni biografiche andiamo a vedere che cosa si può trovare dietro al binomio «Nabokov-Mandel'stam». Si può dare per certo che le consonanze testuali a cui si farà riferimento sono solo parte di quelle che un confronto accurato e sistematico tra i *corpora* dei due autori potrebbe evidenziare. Credo però che di questo possano non risentire le conclusioni.

2. Nel primo capitolo della prosa lirico-autobiografica *Šum vremeni* (Il rumore del tempo) di Mandel'stam, che è tra quelle pubblicate nel già citato volume del '28, leggiamo:

Oh, quegli anni, in cui [...] i fascicoli accuratamente rilegati di «Niva», «Vsemirnaja nov'» e «Vestnik inostrannoj literatury»¹², nucleo fondamentale e permanente delle biblioteche piccolo-borghesi, sfondavano gli scaffali e i tavolini da gioco!

Ora non esistono più enciclopedie della scienza e della tecnica paragonabili a quei mostri rilegati. Ma [...] erano un'autentica fonte di conoscenza del mondo. Io amavo quello «zibaldone» di uova di struzzo, vitelli bicefali e feste a Bombay o a Calcutta, e in particolare amavo le illustrazioni, grandi, a tutta pagina: nuotatori malesi legati a una tavola, che scivolavano su onde alte come case a tre piani, il misterioso esperimento del signor Foucault: un disco di metallo e un enorme pendolo che lo sfiorava oscillando, e intorno una piccola folla di contegnosi signori con la cravatta e la barbetta.

¹¹ A. Dolinin, *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*, in: V. Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda*, vol. I, cit., pp. 13 e 18-19.

¹² Riviste illustrate, pubblicate tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

Gli adulti facevano, mi pare, le mie stesse letture, vale a dire soprattutto i supplementi a «Niva» e cose del genere, quella sterminata letteratura che allora proliferava¹³.

In *Zaščita Lužina* (La difesa di Lužin), il romanzo uscito tra il 1929 e il 1930 con cui Nabokov si assicurò la fama di miglior giovane talento della letteratura russa dell'emigrazione, ricorre per due volte l'immagine di un bambino che sfoglia una rivista illustrata. Nel primo caso è un'amichetta del piccolo Lužin, il protagonista, che «stava seduta in un angolo e sfogliava un supplemento a “Niva”, cercando le illustrazioni»¹⁴. Nel secondo è il piccolo Lužin stesso che, alla ricerca dell'unica cosa al mondo che lo interessa, cioè la rubrica di scacchi, «sfoglia in fretta i grossi volumi di una rivista illustrata [...]»: gli scorrono così davanti, insieme a «notizie su paludi mobili, americani bislacchi e lunghezza dell'intestino umano», «le famose cascate del Niagara, gli affamati bambini indiani – scheletrini panciuti – [...], l'attentato al re di Spagna»¹⁵.

Dunque, due elenchi di curiosità e *mirabilia* ricavati dalla stessa fonte. Benché il segmento di testo comune ai due brani citati si riduca in sostanza al sintagma «supplemento a “Niva”», salta agli occhi l'analogia sostanziale degli enunciati, ancor più evidente se si tengono presenti i contesti, del tutto simili, in cui la circostanza è calata, vale a dire un'infanzia che si svolge in interni borghesi della Pietroburgo prerivoluzionaria; di più, Lužin bambino e l'io lirico di questa prosa mandel'stamiana (nonché, nella realtà, sia Mandel'stam sia Nabokov in anni diversi) sono allievi dell'Istituto Tenišev, una celebre istituzione dai metodi pedagogici d'avanguardia (è addirittura riconoscibile, in entrambe le prose, la figura reale dell'ispiratore della scuola, Vladimir Gippius, un letterato vicino ai circoli simbolisti). Si tratta dunque di una coincidenza tematica e situazionale, della migrazione di un particolare descrittivo, che si configura come l'incorporazione nel romanzo nabokoviano di un micromotivo mandel'stamiano, come l'integrazione di un singolo nucleo semantico in un altro testo narrativo, nella cui trama e struttura assume una funzione diversa. Un procedimento, quello della ripresa di un inserto isolato, che a proposito di tutt'altro contesto Mandel'stam aveva riconosciuto ed evidenziato in *Note su Chénier*, un breve e frammentario articolo inserito nella raccolta del 1928: «Chénier aveva il

¹³ O. Mandel'stam, *Šum vremeni*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*. Sost., vstup. stat'ja i komm. M. Gasparova, Moskva, Izd. Folio, 2001, p. 266 (qui e altrove le traduzioni da Mandel'stam sono mie).

¹⁴ V. Nabokov, *Zaščita Lužina*, in Id., *Sobranie sočinenij russkogo perioda*, vol. II, cit., p. 321.

¹⁵ *Ivi*, pp. 333-334.

senso del singolo verso vagante, lo amava: se gli era piaciuto un verso dell'*Epitalamo* di Bione, lo conservava tale e quale»¹⁶. Si potrebbe qui osservare che l'intertestualità che collega Nabokov a Mandel'stam è di tipo metaforico e verbale, vale a dire quel genere di intertestualità che Segre indica come tipica appunto della poesia, mentre l'intertestualità del romanzo sarebbe prevalentemente diegetica¹⁷.

Un caso del tutto analogo, sempre in *Zaščita Lužina*, è quello che mette il romanzo in relazione con un'altra prosa di Mandel'stam, *Egipetskaja marka* (Il francobollo egiziano), pure inserita nel volume del '28.

Leggiamo in Mandel'stam:

[Poi c'erano] gli emisferi su carta di Il'in. Parnok [il protagonista del *Francobollo egiziano*] ne attingeva conforto. Quella tela indistruttibile lo tranquillizzava. Puntava l'impugnatura della penna su oceani e su continenti, e tracciava l'itinerario di viaggi grandiosi, paragonando gli aerei contorni dell'Europa [...] al tozzo stivale dell'Africa, all'inespressività dell'Australia. Ma anche nell'America del Sud, a cominciare dalla Patagonia, trovava un che di aguzzo. [...] credeva che gli emisferi color acquamarina e color oca, come due palloni stretti nella rete delle latitudini, fossero [...] emissari dell'incandescente cancelleria delle viscere telluriche [...]¹⁸.

La fantasticheria geografica di Parnok bambino si prolunga nell'evocazione della traversata oceanica di una cantante italiana di metà Ottocento, Angiolina Bosio, «sulla retina delle cui pupille si rovesciavano quelle stesse due Americhe, come due verdi carnieri con dentro Washington e il Rio delle Amazzoni»¹⁹.

Vediamo ora *Zaščita Lužina*. Siamo in quel punto del romanzo in cui, dopo il collasso nervoso che ha interrotto la sua carriera scacchistica, presa in moglie la premurosa e insipida fidanzata, il protagonista progetta assieme a lei un viaggio, che resterà immaginario:

[...] Grande viaggio da qualche parte all'estero, conversazioni in proposito, progetti di itinerario. Nello studio, che Lužin aveva preso ad amare molto, s'era trovato su uno scaffale della libreria un meraviglioso atlante. Il mondo, presentato sulle prime come una solida sfera, tenuta stretta da una rete di latitudini e longitudini, veniva

¹⁶ O. Mandel'stam, *Zametki o Šen'e*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., p. 489.

¹⁷ C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, cit., p. 115.

¹⁸ O. Mandel'stam, *Egipetskaja marka*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., pp. 325-326.

¹⁹ *Ivi*, p. 326.

quindi srotolato in piano, tagliato in due metà e offerto a singole porzioni [...] Lužin indicò alla moglie tutte le forme che gli piacevano da bambino: il Mar Baltico che pareva una donna inginocchiata, lo stivale dell'Italia, la goccia di Ceylon che colava dal naso dell'India [...] osservando la posizione reciproca delle due Americhe vi trovava un che di acrobatico [...] passava ore cercando, come aveva fatto da bambino, il modo di andare dal Mare del Nord al Mediterraneo per labirinti fluviali [...]»²⁰.

Le due citazioni evidenziano lo stesso procedimento dell'esempio fatto prima: uguali coordinate tematiche e situazionali incorniciano un ripresa lessicale che riguarda una piccola porzione di testo; detto altrimenti, la sostanza del brano mandel'stamiano viene evocata per via di parafrasi.

Il procedimento qui utilizzato da Nabokov (e ben noto ai suoi studiosi) consiste dunque nell'inserire tessere di testo altrui nel corpo della propria scrittura, mimetizzandole perfettamente. Sta al lettore identificarle, come in certi disegni in cui l'intreccio delle linee nasconde una figura che si stenta a distinguere ma è in realtà sotto gli occhi di tutti, e che una volta riconosciuta non si può non vedere: un'«illustrazione a indovinello», la definisce Nabokov nel finale di *Speak, Memory*, tipo «Trovate quel che ha nascosto il marinaio». È un artificio il cui svelamento costituisce, secondo l'autore, l'essenza stessa dell'atto del comprendere, quella – cito ancora da *Speak, Memory* – «fitta di meraviglia al momento esatto in cui, contemplando un intrico di ramoscelli e di foglie, ci si accorge ad un tratto che quanto era parso un componente naturale dell'intrico è invece un insetto o un uccello mirabilmente mimetizzati»²¹. Il che vuol dire percepire, attraverso il disvelamento di ciò che è non celato ma esibito in maniera dissimulata, il vero senso di ciò che si sta guardando. Oppure, appunto, leggendo.

²⁰ V. Nabokov, *Zaščita Lužina*, cit., pp. 419-420.

²¹ V. Nabokov, *Parla, ricordo* [*Speak, Memory*], Milano, Mondadori, 1962, p. 262. Sul tema del mimetismo (*mimicry*) in Nabokov v. M. Medarič, *Tomas Mann i Vladimir Nabokov (ob odnoj tipologičeskoj analogii)*, in *Kul'tura diaspori. Vladimir Nabokov – 100. Materialy naučnoj konferencii*, Tallin, 2000; Id., *Mimikrija kak simvoličeskij obraz mira. Na materiale literaturnykh proizvedenij Vladimira Nabokova i ego sovremennikov*, in «Russian Literature», 2001, XLIX-II; A. Hansen-Löve, *Estetika 'Kaliptiki': Apollinskie koncepcii v metafizičeskoj poetike Nabokova*, in *Severnyj sbornik: Proceedings of the NorFa Network in Russian Literature 1995-1999*, ed. by P. Alberg Jensen and I. Lunde, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 2000. Alle osservazioni contenute in questi scritti possiamo aggiungere, come possibile ancorché marginale suggestione derivantegli dalla lettura di Mandel'stam, anche la menzione di «quella legge del mimetismo che rende le ali delle farfalle e le piume degli uccelli dello stesso colore della roccia» che si incontra nel *Rumore del tempo* (cfr. O. Mandel'stam, *Šum vremeni*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., p. 292).

Ma torniamo alle consonanze testuali, e passiamo a quelle contenute nel romanzo *Dar* (Il dono), scritto a Berlino nel 1937-1938, il vertice della prosa russa di Nabokov e uno dei punti più alti della sua opera in generale. Qui un riferimento all'acmeismo (la corrente poetica a cui appartenne Mandel'stam ai suoi esordi) è presente nel primo capitolo, dove ironicamente vengono menzionate immagini poetiche tratte dal repertorio del giovane poeta *émigré* Jaša Černyševskij, che altro non sono che banalizzazioni di *topoi* acmeisti²². Ma questa sprezzante presa di distanza da certo post simbolismo deteriore che Nabokov manifesta per bocca del protagonista del *Dono* – Fëdor Godunov-Čerdyncev, figura autobiografica di giovane poeta e scrittore russo emigrato a Berlino – fa risaltare con maggiore evidenza alcuni punti di contatto con l'opera di Mandel'stam.

Di nuovo, si tratta di prose contenute nei volumi del 1928. In *Note sulla poesia* i versi di Chlebnikov e di Pasternak offrono lo spunto per sviluppare riflessioni precedentemente già espresse da Mandel'stam (a esempio, in *Slovo i kul'tura* [La parola e la cultura]) sul potenziale culturale di una poetica che scaturisca naturalmente e senza forzature dalle specificità intrinseche della lingua: Pasternak viene detto il continuatore «di quel fenomeno patriarcale che è la poesia russa di Fet»; dalla sua poesia, «la più salutare che oggi ci sia», emana un senso di intima familiarità, che la colloca sullo stesso piano di una necessità vitale, di una funzione essenziale come il respiro; «il libro di Pasternak *Mia sorella la vita* è una raccolta di splendidi esercizi di respirazione» che agiscono su un «possente apparato respiratorio»²³. Questa concezione della lettura poetica (quando si tratta di poesia autentica, quella connessa con le radici profonde della tradizione linguistica e culturale da un rapporto non artificioso, di necessità) come parte di una sorta di ciclo respiratorio-culturale fondamentale per l'esistenza, la incontriamo anche nel *Dono*. Per Fëdor la lettura di Puškin (non a caso, poeta “nazionale” per eccellenza) è un'esperienza fisiologica primaria, più

²² Cfr. V. Nabokov, *Dar*, in Id., *Sobranie sočinenij russkogo perioda*, vol. IV, cit., pp. 224-225. In particolare, la «pavimentazione di legno (*torcy*)» delle strade pietroburghesi e il granito dei parapetti del lungofiume sono elementi fissi della rappresentazione della città sia nella poesia sia nella prosa di Mandel'stam. In una prima redazione del romanzo il riferimento era ancora più diretto: come esempio dell'epigonismo di Jaša venivano citati «gli edifici governativi di Mandel'stam», citazione di un verso tratto dalle sue *Strofe pietroburghesi* del 1913 (v. il commento di A. Dolinin a Vl. Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda*, vol. IV, cit., p. 647).

²³ O. Mandel'stam, *Zametki o poezii*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., pp. 463-464.

che una lettura è «un'ispirazione», in virtù della quale «i polmoni aumentano di volume»²⁴.

Ancora più significativo, poiché rivela in maniera evidente il debito che lo strato metaletterario del *Dono* ha con Mandel'stam, è il finale del libro.

Fëdor e Zina stanno tornando a casa, dove per la prima volta dall'inizio del loro amore si troveranno soli (almeno così pensano: non sanno ancora che non riusciranno a entrare perché non hanno le chiavi di casa). Fëdor ripercorre le tappe della loro conoscenza e le mescola ai propri progetti letterari: «Ecco cosa vorrei scrivere – dice – qualcosa che somigli al lavoro del destino su di noi [...] Non è forse la linea giusta per un romanzo straordinario? Che tema! Ma dovrò metterci il tetto e le finestre, e tutt'intorno il folto verde della vita: la mia vita, con le passioni e le preoccupazioni del mio mestiere»²⁵. Zina gli obietta che così non scriverà altro che la propria autobiografia. «Supponiamo invece – riprende Fëdor – che io riesca a rimaneggiare il tutto, a impastarlo di nuovo, a rimasticarlo, inghiottirlo e rigurgitarlo [...] a tal punto che della biografia resti solo *polvere* [corsivo mio]». «È un'idea splendida» – replica lei – «Mi piace da morire. Credo che diventerai uno scrittore come non ce n'è mai stati e la Russia ti rimpiangerà a lungo».

L'«idea splendida» di questo dialogo, fintamente ingenuo e in realtà, come tutto il romanzo, altamente metaletterario, ricorda da vicino quanto Mandel'stam aveva preconizzato in un breve articolo che fa parte della raccolta delle sue prose critiche, *Konec romana* (La fine del romanzo), dedicato alle sorti della narrativa europea. Il romanzo, vi scriveva Mandel'stam, ha come metro compositivo la biografia umana e il suo futuro è segnato dal fatto che «gli europei sono stati sbalzati fuori dalle loro biografie come palle d'avorio dalle buche di un biliardo»; perciò «il destino del romanzo non sarà altro che la storia della *polverizzazione* [corsivo mio] della biografia come forma di esistenza individuale»²⁶. In altre parole, è ciò che Fëdor vuole realizzare: quel romanzo del futuro in cui il principio biografico è appunto disciolto in una narrazione essenzialmente composta di digressioni e testi nel testo. Mandel'stam, che resta un poeta anche quando scrive in prosa, aveva dato corpo ai suoi principi non in un romanzo, ma in una scrittura autobiografico-lirica che sostituisce alla consequenzialità logica e temporale un legame di senso ellittico tra le immagini, qualcosa che è stato

²⁴ V. Nabokov, *Dar*, cit., p. 280. Cfr. a questo proposito anche S. H. Blackwell, *Zina's Paradox. The Figured Reader in Nabokov's «Gift»*, New York, Peter Lang, 2000, p. 171, nota 15.

²⁵ V. Nabokov, *Dar*, cit., pp. 538-539. Cito la traduzione italiana *Il dono*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 450-452.

²⁶ O. Mandel'stam, *Konec romana*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., pp. 467-468.

chiamato un procedere per catene associative²⁷ con qualche anello mancante. Se trasportiamo tutto questo sul terreno propriamente romanzesco, avremo appunto *Il dono*, che è il romanzo che Fëdor vuole scrivere e Nabokov ha già scritto.

3. Se riteniamo, con Segre, che il contatto stabilito tra due testi per il tramite di un segmento comune vada al di là del segmento stesso, e che anzi il primo testo costituisca quasi un alone del secondo («esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva»²⁸), dobbiamo sospendere la sequenza degli esempi per domandarci *che cosa* stesse facendo entrare Nabokov nella propria opera usando la modalità metonimica dell'allusione nascosta: stava facendo entrare non certo un modello di prosa, bensì alcuni principi costitutivi della concezione mandel'stamiana di letteratura, per poi darne un'elaborazione compatibile col mantenimento delle strutture romanzesche.

Qui possono solo essere indicati per punti alcuni aspetti fondamentali di questa ripresa (ma più corretto, credo, sarebbe parlare di una continuità priva di soluzione), senza addentrarsi in una disamina particolareggiata. In sintesi, gli elementi fondativi di questa convergenza nella concezione artistica dei due autori sono:

a. uso della reminiscenza, della citazione e dell'allusione, che mettono il testo al centro di un vasto sistema di relazioni dalle quali dipende l'adeguata comprensione del testo stesso. In questo senso, il testo è una fonte di significato non stabile, ma variabile a seconda della capacità del lettore di ricostruire il percorso attraverso il quale il testo si è prodotto (quella «verifica delle conoscenze del lettore» che è la sfida continuamente lanciata da Mandel'stam e da Nabokov). E dunque, la parola artistica non può esaurirsi nel carattere denotativo, ma si amplia nei contesti intertestuali e anche intratestuali richiamati dall'autore;

b. valore estetico dell'agnizione: se Nabokov identifica il processo di comprensione di un testo con la «fitta di meraviglia» che dà il riconoscimento del particolare nascosto, Mandel'stam aveva parlato, in una poesia dedicata al tema della creazione artistica (*Ja slovo pozabył, čto ja chotel skazat'...* [Ho dimenticato la parola che volevo dire...] del 1920) – ma anche in svariati altri contesti – di «gioia prominente dell'agnizione», la

²⁷ Cfr. Ch. Isenberg, *Associative Chains in «Egipetskaja marka»*, in «Russian Literature», 1977, V-3.

²⁸ C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, cit., p. 110.

quale consiste nel doppio atto creativo, compiuto dall'autore e dal lettore, rispettivamente di stabilire e riconoscere il posto del testo all'interno di una catena di significati culturali già esistenti e tutti simultaneamente attivi. Ne scaturisce l'importanza straordinaria attribuita alla tradizione letteraria come antefatto e contesto di qualunque nuovo prodotto artistico (e ricordo, ad onta del cosmopolitismo culturale sia di Mandel'stam sia di Nabokov, l'essenziale coinvolgimento di entrambi con la letteratura russa in particolare);

c. metaletterarietà come consapevolezza dei meccanismi compositivi del testo, che costituiscono oggetto di un'analisi contenuta nel testo stesso (che poi in Nabokov prende spesso la forma di un dialogo – sempre lieve, talvolta ironico e vagamente derisorio – col lettore);

d. affermazione della superiorità dell'arte rispetto alla realtà. Mandel'stam aveva parlato in *Utro akmeizma* (Il mattino dell'acmeismo) di «quella realtà tremendamente compressa di cui è dotata [...] l'opera d'arte»²⁹ e aveva perseguito (in una serie di formulazioni teoriche e di realizzazioni poetiche di rara intensità e cripticità) una lingua poetica in cui la parola fosse capace di afferire contemporaneamente a vari livelli di senso, una parola dinamica, dalle potenzialità creative acute, che nascesse, attutite le valenze automatiche e più frequenti del linguaggio, da una sorta di scissione semantica: oltre al significato usuale, ne compariva un altro, connesso al contesto in questione, a sua volta correlato ad altri contesti, all'interno e all'esterno dell'opera del poeta³⁰. Sulla scorta dunque di un interesse per la struttura interna degli organismi verbali, Mandel'stam aveva avviato una riforma radicale della lingua poetica, la cui natura può essere meglio compresa per contrasto con altre poetiche del primo Novecento russo: a differenza del simbolismo, Mandel'stam non tratta la poesia come un rimando ad altro da sé, non condivide un'estetica astratta della parola; in contrasto con certo futurismo, non insegue una parola riportata alle sue valenze foniche e semantiche originarie, preculturali, anzi ritiene che un uso poetico, quindi concentrato e amplificato, della parola consista nell'attualizzarne i contesti anche più remoti.

Se si tien conto delle molteplici stratificazioni allusive e intertestuali che, quando vengono scavate e decifrate, rivelano nelle opere nabokoviane nuovi scenari di senso e un vertiginoso concretere di implicazioni semantiche sovente remote e inattese, non sembrerà improprio parlare, se non di

²⁹ O. Mandel'stam, *Utro akmeizma*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., p. 502.

³⁰ Cfr. a questo proposito il saggio, tutt'ora fondamentale: Ju. Levin, D. Segal, R. Timenčik, V. Toporov, T. Civ'jan, *Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma*, in «Russian Literature», 1974, n. 7/8.

filiazione, di isomorfismo con la concezione della parola mandel'stamiana, forse addirittura di una sua intenzionale, benché a tratti ludica, estremizzazione. Questa centralità della parola – che, come sa ogni critico e anche ogni semplice lettore di Nabokov, non di rado prevale, senza sopraffarla, sulla struttura narrativa – produce in più casi l'effetto di una dimensione spiccatamente linguistica del mondo romanzesco nabokoviano (si pensi a *Dar* per un verso, ad *Ada* per un altro), quasi che obiettivo privilegiato dell'autore sia sottrarre la parola stessa all'ovvietà del suo significato primario. Sospinta a forza di allusioni e sollecitazioni intertestuali su un terreno che non è più quello della semplice lingua naturale, la parola nabokoviana, esasperatamente cerebrale e ingegnosamente libresca, sembra inseguire una variante di quella che Maurice Blanchot indica come una prassi romanzesca capace di corrispondere ai principi mallarmeani enunciati nel *Coup de dés*:

Lo scrittore che si vede costretto da una missione inquietante a costruire la rigorosità della finzione con la facilità offerta dalla prosa, non è interpellato meno direttamente del poeta [...] La lingua del romanzo deve essere in un certo modo diversa dalla lingua volgare come ne è lontana la lingua poetica [...] Il destino del romanziere non è certo quello di farsi capire; egli deve piuttosto far percepire ciò che non può essere inteso nel linguaggio inautentico quotidiano. Lo scopo che si propone è di far scendere nell'universo assolutamente omogeneo degli avvenimenti, delle immagini e delle parole, il dialogo essenziale che lo costituisce³¹.

Un dialogo che, pur nelle differenze, ha di certo un codice strutturale comune nei nostri due autori, Mandel'stam l'acmeista e Nabokov, «the only Acmeist who writes prose»³².

4. Se dunque è vero che tra le righe e nella poetica dell'opera nabokoviana c'è più Mandel'stam di quanto non sembri, e se è vero che non si può non continuare a vedere ciò che si è scorto una volta nel mezzo dell'intreccio di linee ed oggetti che compongono la rappresentazione, allora non sembrerà arbitraria nemmeno la conclusione di questo discorso. Che

³¹ M. Blanchot, *Mallarmé e l'arte del romanzo*, in Id., *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976 (ed. or. 1943), pp. 182 e 186.

³² Come, con efficace ma paradossale anacronismo critico, lo definisce A. Hansen-Löve (nell'articolo *Mandel'shtam's Thanatopoetics*, in *Readings in Russian Modernism*, ed. by R. Vroon and J. E. Malmstad, Moskva, Nauka, 1993, p. 140).

porta a scorgere ancora l'ombra lunga di Mandel'stam in un testo – *Transparent Things*, del 1972 – cronologicamente lontano da quelli visti fin qui.

In questo romanzo breve dell'ultimo Nabokov compare nel cap. XIII un dialogo che contiene un gioco di parole basato sulla scherzosa supposizione che la parola inglese *snowdrift* equivalga al termine francese *rafale de neige*, e che questo abbia un buffo e inesistente corrispettivo russo nella parola *rafalovich*. Qui si nasconde una reminiscenza tra le più astruse che Nabokov poteva inserire; ma certamente non insignificante, data l'assoluta non casualità anche dei minimi dettagli della prosa nabokoviana. Rafalovič è infatti un cognome, quello di un letterato russo di terzo piano, legato agli ambienti del decadentismo-simbolismo, vissuto all'inizio del secolo tra Pietroburgo e la capitale francese e poi definitivamente emigrato, come Nabokov, prima a Berlino e poi a Parigi³³. Nel 1927 Nabokov ne aveva recensito – negativamente – due volumetti di poesie³⁴. Un personaggio sostanzialmente dimenticato, e dunque un riferimento davvero criptico, comprensibile ai pochissimi lettori che avessero ancora qualche memoria diretta dell'epoca a cui questo personaggio rimanda, o qualche competenza scientifica (e molto settoriale) sull'emigrazione russa in Francia; un modo di rimarcare ancora una volta quella concezione elitaria della lettura dei suoi libri che Nabokov spiegava in un'intervista rilasciata proprio a proposito di *Transparent Things*: «[...] i miei libri si indirizzano ad Adam von Librikov³⁵, alla mia famiglia, a qualche amico intelligente e a tutti i miei simili in ogni recesso del mondo, dall'angoletto di una biblioteca americana ai baratri ossessivi della Russia»³⁶.

Ma lo snobistico *understatement* nabokoviano qui può indurre a sottovalutare l'allusione. Più probabilmente la menzione dell'oscuro letterato *émigré* non è uno di quei «bait subtexts» – per usare la terminologia di Gavriel Shapiro³⁷ – con cui Nabokov da un lato “testa” il lettore e dall'altro lo distrae dal vero senso nascosto nel testo per portarlo verso un *cul de sac* interpretativo, che sarebbe il caso di un semplice *calembour* a chiave. Si tratta piuttosto di un «delicate marker», un rinvio cifrato e dissimulato alla

³³ Cfr. D. Rizzi, *Sergej Rafalovič v Pariže*, in *Πολυτροπον. K 70-letiju Vladimira Nikolaeviča Toporova*, Moskva, Izd. Indrik, 1998, pp. 788-800.

³⁴ Cfr. il commento di S. Il'in all'edizione: V. Nabokov, *Sobranie sočinenij amerikanskogo perioda v pjati tomach*, vol. V, Sankt Peterburg, Izd. Simpozium, 1999, p. 622.

³⁵ Personaggio secondario nel romanzo dello scrittore R., le cui bozze Hugh Person – protagonista di *Transparent Things* – corregge nel cap. XIX. «Adam von Librikov» è l'anagramma di «Vladimir Nabokov».

³⁶ V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 241.

³⁷ G. Shapiro, *Delicate markers. Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading»*, New York, Peter Lang, 1998.

stagione del modernismo russo, rimando foriero di più ampie implicazioni. Rafalovič, tra l'altro, riconduce proprio a Mandel'stam per via di una circostanza biografica con estrema probabilità nota a Nabokov, cioè la sua lunga relazione con Salomeja Andronikova, una delle più belle donne russe del suo tempo, a cui Mandel'stam dedicò inutilmente dei celebri versi (*Solominka*, 1916). Possiamo dunque intendere questa come un'allusione in codice, che innesca la fulminea rievocazione di un'epoca e l'attualizzazione metonimica di un intero strato di possibili reminiscenze. Vediamo quali possono essere.

Ci sono due punti in *Transparent Things* che a mio parere contengono un riferimento a Mandel'stam, e sono collocati in posizione marcata alla prima e all'ultima pagina del libro.

All'inizio il narratore anticipa il significato del romanzo stesso, dando – non senza una punta di ironia – la chiave di comprensione del titolo. La trasparenza delle cose, vale a dire la loro capacità di narrare il passato al quale sono appartenute e per questa via di svelare la propria essenza, è una proprietà tendenzialmente luttuosa, che può avere effetti perniciosi. Per non sprofondata nella sostanza magmatica delle cose, in ciò che esse non sono più (eventualità esemplificata al cap. III nel lungo *excursus* sulla matita casualmente trovata nel cassetto di una stanza d'albergo), occorre rimanere nel presente, alla loro superficie. Il che, a detta della voce narrante del romanzo, non è semplice:

Man-made objects, or natural ones, inert in themselves but much used by careless life (you are thinking, and quite rightly so, of a hillside stone over which a multitude of small animals have scurried in the course of incalculable seasons) are particularly difficult to keep in surface focus [...]³⁸.

Perché «giustamente» il lettore debba pensare ad una pietra su un pendio, e perché «mantenersi alla superficie» di tale pietra debba essere particolarmente difficile, in questo contesto davvero non è intuitivo. Se non, forse, ricordando quella pietra precipitata a valle in tempi remoti (non si sa se per forza di gravità o scagliata da mano umana) che in una celebre poesia di Tjutčev (*Problème*, 1857) simboleggia il mistero dell'essere. Mandel'stam aveva ripreso questa immagine in *Utro akmeizma*, ponendola a fondamento della sua estetica come emblema, invece, di un'arte rispettosa della trascendenza ma interessata soprattutto alla realtà. *Kamen'* (Pietra) è tra l'altro il titolo della prima raccolta di versi di Mandel'stam, quella in cui

³⁸ V. Nabokov, *Transparent Things*, New York, Vintage International, 1989, pp. 1-2.

questa poetica dell'immanenza viene esplicitata: ogni profondità simbolica è espunta da questo mitologema centrale della poetica mandel'stamiana di quel periodo, in favore di una visione caso mai "storica" della capacità evocativa della pietra nel suo contesto culturale (*Notre Dame*, 1912). Nessuna trasparenza delle cose, dunque, è auspicabile per Mandel'stam. Anzi nella semantica dell'aggettivo *prozračnyj* («trasparente», che è in assonanza, e nei testi di Mandel'stam spesso in relazione di sinonimia, con *prizračnyj*, «spettrale») chiaramente rientra per il poeta una componente nefasta e mortifera. La frequenza dell'aggettivo è particolarmente alta soprattutto nella raccolta *Tristia*, il secondo volume di versi mandel'stamiani pubblicato ancora a Berlino nel 1922. «Trasparente» e dunque spettrale è la Pietroburgo del 1916-1918, governata da Proserpina, come in una delle liriche più significative della raccolta (*V Petropole prozračnom my umrëm*, Morremo nella diafana Petropoli). In contrapposizione a quella «trasparenza» che per il simbolismo russo (e qui valga per tutti il nome di Vjačeslav Ivanov, che aveva usato questa metafora nel titolo di un suo celebre libro di versi) significava la possibilità di rendere perspicue le strutture simboliche del creato, per Mandel'stam la «trasparenza» è uno sguardo nell'abisso, la visione dello scheletro del reale, una discesa agli inferi. Come intuisce Parnok, il protagonista di *Egipetskaja marka*, che teme la profondità delle cose:

Basta togliere la pellicola all'aria di Pietroburgo per metterne a nudo lo strato recondito [...] ne verrà fuori qualcosa di assolutamente inaspettato [...] Ma la penna che rimuove questa pellicola è come il cucchiaino del medico, infettato da una patina di difterite. Meglio non toccarlo³⁹.

Il che suona analogamente all'invito a restare «in superficie» che ricorre in *Transparent Things*. Insomma, la «trasparenza» rappresenta qui lo stesso rischio mortale che corre, secondo Nabokov, e di cui è vittima lo «spettrale» Hugh Person, e con lui in generale chi – o ciò che – indugia sulla soglia tra l'essere e il non essere.

Hugh Person alla fine del romanzo muore nell'incendio dell'albergo svizzero nel quale si trova. Prima di soccombere alle fiamme e al fumo, ha una sorta di illuminazione finale: «Its ultimate vision was the incandescence of a book or a box, grown completely transparent and hollow»⁴⁰. La visione, tanto più se si tien conto della natura di Everyman celata nel cognome del

³⁹ O. Mandel'stam, *Egipetskaja marka*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., pp. 350-351.

⁴⁰ V. Nabokov, *Transparent Things*, cit., p. 104.

protagonista, ha un che di grandioso, e si potrebbe certamente indagare l'eventualità che l'immagine abbia in un modo o nell'altro a che fare con la classica metafora «libro-vita» o addirittura «libro-mondo», e proseguire in questa direzione. La «scatola trasparente» vista un momento prima della morte, poi, mal si concilia con il libro a cui è associata, ma diviene forse più perspicua ipotizzando un elemento di intertestualità con un altro testo di Nabokov, di molto precedente. In *Vasilij Šiškov*, un breve racconto russo del 1940, il personaggio principale è un giovane poeta (ancora uno) che misteriosamente scompare, quasi dissolto – lo suppone il narratore, ma l'aveva anticipato Šiškov stesso in una poesia – nella «tomba trasparente e solida dei suoi versi».

Ma più produttivo mi sembra continuare a guardare verso Mandel'stam. «Gli incendi e i libri sono una bella cosa»⁴¹ c'è scritto nel medesimo cap. VIII di *Egipetskaja marka*, quello stesso dove compare anche l'immagine della «diafana Pietroburgo» equiparata ad un libro con le pagine strappate, quindi vuoto e illeggibile. All'interno di quello che sembra un monologo interiore di Parnok si annodano liberamente numerose linee di riflessione, quasi un flusso di coscienza che in realtà non si sa bene se attribuire alla voce narrante autoriale o al personaggio. E, pronunciata sempre dalla stessa voce, ancora una frase che circoscrive un nucleo semantico assai vicino a quello attorno al quale si incentrano l'*incipit* e l'*explicit* di *Transparent Things*: «È terribile pensare che la nostra vita sia [...] fatta di vuoto e di vetro»⁴².

Le immagini di «incendio» e «libro», e i concetti negativi di «vuotezza» e «trasparenza» – parti di una complessa metafora dell'esistenza umana e in Mandel'stam anche della storia russa incarnata in Pietroburgo – risultano quindi gli ingredienti costitutivi sia di una parte semanticamente assai carica della prosa lirico-memorialistica di Mandel'stam⁴³, sia di quello tra i testi nabokoviani che intreccia più scopertamente temi cruciali quali il confine tra la vita e la morte, la comparabilità di esistenza terrena e creazione artistica, l'interazione della lingua con le forme dell'essere⁴⁴.

Se è questo dunque ciò che «ha nascosto il marinaio» nell'ultimo Nabokov, è legittimo dire che la fedeltà dell'autore a taluni principi artistici e spunti compositivi succhiati col latte materno del modernismo russo

⁴¹ O. Mandel'stam, *Egipetskaja marka*, in Id., *Stichotvorenija. Proza*, cit., p. 349.

⁴² *Ivi*, p. 352.

⁴³ Cfr. D. Rizzi, *Pietroburgo come libro in «Egipetskaja marka» di O. Mandel'stam*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa (Atti del convegno 28-31 ottobre 2003)*, vol. II, a cura di A. D'Amelia, Salerno, 2004, pp. 155-162.

⁴⁴ Cfr. la voce di D. Burton Johnson su *Transparent Things* nel *Garland Companion to Vladimir Nabokov*, cit.

travalica ampiamente la prima fase della sua produzione. Che dunque la tecnica e lo stile di Nabokov siano essenzialmente il risultato del suo *background* culturale di scrittore russo dell'inizio del '900 è forse un'idea sulla quale vale la pena di riflettere ancora.