

Irina Marchesini

## Prismatiche rifrazioni. Autobiografia e codificazione complessa nel primo romanzo composto in lingua inglese da V.V. Nabokov

Prismatic Refractions. Autobiography and Complex Codification in the First Novel Written in English by V.V. Nabokov

As Dale Peterson has acutely observed, “[a]n odd mixture of mischief and melancholia, [*The Real Life of Sebastian Knight*] stands bravely at the beginning of a new career path [...]. With his usual deliberation and composure, Nabokov undertook the daunting task of transporting a distinctive literary persona into a foreign environment, translating a defunct Russian artist into a lively new tongue” (2007: 25). Drawing from this assumption, the present essay focuses on the complex bind of narrative levels, where fictional biographies and autobiography melt. The author devotes special attention to the process of self-encodement of autobiographical elements in the text. Ultimately, this study aims to demonstrate that trustworthy autobiographical elements can be found also in narratives that openly reject the principle of realism, such as the case of the autofictional genre.

### 1. Testimoniare la metamorfosi

Il romanzo *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) si colloca al centro di un momento cruciale per la carriera di Vladimir V. Nabokov, segnato dal cambiamento della lingua ufficiale di composizione letteraria: dopo una serie di notevoli opere redatte in russo lo scrittore passa, infatti, all’inglese. Una simile scelta compiuta da questo “Icare russe et phénix américain” (Deroy 2010) affonda le sue radici nei drammatici eventi storici che hanno indelebilmente segnato la storia mondiale: in seguito alla Rivoluzione Russa Nabokov si

trasferisce in Europa, continuando a scrivere in russo. A Berlino conosce Vera Slonim, ebrea, che diventerà sua moglie nel 1925; una quindicina d’anni dopo, per salvarla dallo sterminio, cercherà rifugio negli Stati Uniti. A questo punto l’abbandono del russo come idioma d’elezione diventa “inevitabile”: il pubblico che avrebbe trovato negli Stati Uniti sarebbe stato

---

<sup>1</sup> Si abbraccia qui la posizione di Brian Boyd, che considera questa scelta una necessità, contrariamente a quanto sostiene Dolinin in *The Cambridge Companion to Nabokov* (2004: 54). Per ulteriori approfondimenti sulla questione, cfr. Boyd (2011).

diverso e ben più ampio rispetto alla ristretta cerchia di *émigré* alla quale era abituato, che pure lo aveva già osannato come grande autore russo.

Tracce di un simile, traumatico, passaggio si trovano proprio in questa *fiction* (auto)biografica, che si fa testimone non soltanto di un'evoluzione tecnica e stilistica, ma soprattutto della metamorfosi della figura di Sirin, principale *alter ego* nabokoviano. Come nota acutamente Dale Peterson, “[a]n odd mixture of mischief and melancholia, [*The Real Life of Sebastian Knight*] stands bravely at the beginning of a new career path [...]. With his usual deliberation and composure, Nabokov undertook the daunting task of transporting a distinctive literary persona into a foreign environment, translating a defunct Russian artist into a lively new tongue” (2007: 25). Tale operazione di trasferimento, o meglio, di ‘traduzione’ della propria personalità letteraria, prosegue il critico, ha reso necessaria la scelta di una determinata forma romanzesca, quella dell’“obituary memoir”<sup>2</sup>. Alla

luce di queste osservazioni, e sulla scorta delle più solide teorie in ambito nabokoviano e narratologico, il presente contributo si concentra sul complesso incastro di livelli narrativi in cui si fondono autobiografia e biografie fittizie, privilegiando la ricerca di esempi di codificazione complessa degli elementi autobiografici all’interno del volume. In particolare, si cercherà di verificare la seguente ipotesi: nel primo romanzo che Nabokov ha direttamente composto in lingua inglese quel Sirin firmatario di poesie e romanzi russi cessa di esistere, ma continua ad agire in qualità di autore implicito, entità organizzatrice del testo, riflesso dell’autore in carne ed ossa. Parimenti, si dimostrerà come la scrittura del sé possa contenere elementi di verità non soltanto nel ristretto ambito della biografia e dell’autobiografia, ma anche nel contesto di narrazioni fittizie scollate dal vincolo del realismo.

## 2. *Il sottile limes che divide biografie e autobiografia*

In virtù della sua rilevanza all’interno della produzione nabokoviana, *The Real Life of Sebastian Knight* costituisce un ter-

<sup>2</sup> Questo termine viene utilizzato da Dale Peterson nel suo articolo, e parrebbe di suo conio. Tuttavia, nell’*Encyclopedia of Life Writing* (2013) Debra Taylor include il necrologio tra le forme di scrittura biografica: “[a]n obituary is a form of biography, [...] and yet it is also not a

biography, which is ordinarily quite detailed” (2013: 667).

reno privilegiato per l'analisi; tuttavia, questo romanzo richiede nell'esercizio ermeneutico un'attenzione decisamente scrupolosa, essendo un testo che in un certo senso paralizzava una possibile interpretazione. Infatti, sin dalle prime battute, nonostante l'*incipit* sembri in apparenza tener fede alle convenzioni del genere suggerito dal mendace titolo, il lettore attento esperisce, facendosi largo tra le macerie della *'real life'*, la disillusione delle proprie aspettative: non sta leggendo un libro su Sebastian Knight, ma qualcosa di diverso. La scrittura di una biografia attendibile del poeta è certamente la scintilla che accende la sacra fiamma dell'*ars scriptoria* in V., un piccolo commerciante fratellastro di Knight. Eppure, l'autentico pretesto che si cela dietro la nascita del romanzo di V., rigidamente incastonato nell'opera di Nabokov per mezzo di un'elegante *mise en abyme*, è dato dalla 'falsa' biografia redatta dal suo 'rivale', Mr. Goodman, segretario di Sebastian. A queste due biografie se ne aggiungerà poi una terza, rimasta incompiuta, dedicata a un personaggio fittizio, 'Mr. H.', alla quale Knight stava lavorando poco prima della sua morte. Una galleria caleidoscopica di figure galleggia attorno all'utopica ricerca di informa-

zioni condotta da V., che sembra perdersi in un labirinto costituito da silenzi, informazioni errate, incontri con personaggi apertamente bugiardi o irreperibili, frammenti di memoria intrisi di suggestivi sentori del passato.

Secondo la dichiarazione d'intenti del narratore, la biografia di Sebastian vuole porsi come un tributo che celebri le imprese letterarie del fratellastro prematuramente scomparso, dipingendone un quadro allo stesso tempo 'realistico' e 'fedele', al fine di smentire le menzogne contenute nel volume di Goodman. Tuttavia, come nota Marija Malikova in *V. Набоков. Авто-Био-Графия*, il romanzo sembra piuttosto il risultato della transizione dal genere della biografia all'autobiografia: "В. так глубоко вживается в художественный мир романов Себастьяна, что сочиняемая им биография Себастьяна начинает превращаться в автобиографию В., построенную по эстетическим законам художественного мира Себастьяна" (Malikova 2002: 121). Sfogliando le pagine del testo sembra, infatti, di seguire più i passi di V. che le tracce lasciate da Sebastian; si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un'autobiografia, piuttosto che a una biografia. Oltre ad essere maldestro nelle sue ricerche, V. si abbandona spesso a riflessioni

personali; non di rado confida al lettore i suoi sentimenti riguardo al libro 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 2001: 29-30). V. non può fare a meno di confessare la propria buona volontà e l’impegno profuso nel tentativo di domare una lingua a lui straniera, che però non si dimostra abbastanza docile; in quella che sembra quasi una nota a margine, scrive che “[t]he dreary tussle with a foreign idiom and a complete lack of literary experience do not predispose one to feeling overconfident” (Nabokov 2001: 84). Se, da un lato, con la sua ‘biografia’ V. cerca di mettere in discussione il ruolo che un ritratto letterario postumo può giocare nei confronti della successiva reputazione dello scrittore, attraverso la sua ‘autobiografia latente’<sup>3</sup> V.

<sup>3</sup> Espressione coniata da me. L’aggettivo ‘latente’ vuole indicare una caratteristica distintiva di questa particolare variante di autobiografia: il narratore, infatti, non dichiara affatto il suo intento autobiografico, ma, al contrario, cerca di dissimularne la natura facendosi schermo

sembra preparare il terreno per una sua ipotetica biografia *post-mortem*, sottolineando soprattutto l’onestà intellettuale che guida la sua ricerca. Violando nuovamente le convenzioni di genere, in alcuni brani V. s’improvvisa persino critico, sbilanciandosi in lunghi commenti sull’inglese di Sebastian: per quanto talentuoso, il poeta aveva pur sempre un’origine russa, che inevitabilmente si riflette nella sua parlata come nelle sue opere (Nabokov 2001: 40-41). Più avanti nel romanzo V. insisterà su questo punto, commentando l’abilità e la maestria con la quale Sebastian utilizza il russo rispetto all’inglese. Nondimeno, il narratore non rinuncia ad accostare questi elementi alla sua storia personale (Nabokov 2001: 71).

Si potrebbe pensare che simili affermazioni dicano qualcosa sullo scrittore, in particolare sulla sua padronanza di una lingua straniera. Al contempo, però, si

---

dietro al paravento del genere biografico. Tuttavia, per questo personaggio dal sapore così dostoevskijano, è troppo difficile resistere alla tentazione narcisista e dunque dissemina il testo di elementi autobiografici. Si dovrebbe inoltre considerare un altro fattore, ovvero la parentela del narratore con l’oggetto della sua trattazione, il fratellastro Sebastian Knight. La narrazione, dunque, è per certi versi di tipo biografico, ma cela in sé una doppia natura, il cui secondo volto è quello dell’autobiografia.

noti che non si tratta di dati obiettivi: se V. è straniero tanto quanto Sebastian, come riesce a distinguere con tale disinvoltura una parlata che si discosta dall'orizzonte dello standard? Inoltre, l'uso reiterato di formule dubitative (“to appear”, “may”) e di predicati che denotano processi mentali (“to know”, “to believe”) suggerisce un'interpretazione puramente soggettiva dei fatti.

### 3. Finzione e ‘vera vita’

È precisamente nei passi in cui biografia e autobiografia si mescolano, e in cui la coppia Knight-V. sembra fondersi, che si riflette, come in un iridescente prisma, la situazione realmente vissuta da Nabokov. L'educazione tri-lingue (russo, inglese e francese) che gli era stata impartita sin dalla più tenera età e l'intensa attività di (auto)traduzione che ha svolto sin dagli anni giovanili non hanno reso meno traumatico il passaggio da una lingua di composizione letteraria ad un'altra. Le parole di Nabokov fanno eco alle considerazioni di V.: “[...] 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” (1973: 15). Il medesimo atteggiamento viene ripreso in un'altra intervista nel 1965 per Television 13 di New York: “[m]y 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” (1973: 54). 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 [...]” (1973: 88-89).

Un processo di transizione, questo, che ha svolto la funzione di detonatore a un livello ancor più profondo nella strutturazione del romanzo. *The Real Life of Sebastian Knight*, oggetto fisicamente nelle mani del lettore, rappresenta il passaggio concreto di un testimone ‘impalpabile’: non è soltanto Sebastian a cedere il passo al fratellastro nella storia, ma è anche Sirin<sup>4</sup>, princi-

---

<sup>4</sup> Sirin non è l'unico *nome de plume* utilizzato da Nabokov; basti pensare a Vasilij Šiškov, inventato in occasione della pubblicazione della poesia *Поэмы* nel 1939. L'autore ricorda che “[t]he poem was published in a magazine under the pseudonym of ‘Vasily Shishkov’ in order to catch a distinguished critic (G. Adamovich, of the *Poslednie novosti*) who

pale *nome de plume* di Nabokov, a subire una sorta di metamorfosi. Il nome di Sirin, ‘maschera’ con la quale l’autore russo era noto nei salotti letterari, viene accantonato nella ‘vera vita’ dello scrittore, ‘muore’, ma continua a comparire nei romanzi ‘americani’<sup>5</sup> sotto forma di allusioni più o meno intelleggibili, entrando in maniera sottile nel testo<sup>6</sup>. Nella sua breve nota, Peterson osserva una particolare coincidenza: Vladimir Sirin nasce, a livello letterario, nel medesimo anno dell’uscita a Berlino<sup>7</sup> di *Ход коня* (1923), un importante trattato di Šklovskij sul formalismo. Il libro si apre con la suggestiva immagine di un cavallo su una scacchiera vuota, sulla quale viene tratteggiata la mossa della figura, che secondo

---

automatically objected to everything I wrote. The trick worked: in his weekly review he welcomed the appearance of a mysterious new poet with such eloquent enthusiasm that I could not resist keeping up the joke by describing my meetings with the fictitious Shishkov in a story which contained, among other plums, a criticism of the poem and of Adamovich’s praise” (Nabokov 1971: 95).

<sup>5</sup> Con quest’espressione si intendono tutti i romanzi composti da Nabokov direttamente in lingua inglese.

<sup>6</sup> È importante chiarire che queste allusioni erano presenti, in maniera minore, anche nella produzione russa; tuttavia, nella produzione in lingua inglese Sirin si può ritrovare *solamente* (e più assiduamente) in questa forma.

<sup>7</sup> Vale la pena ricordare che in quegli anni Nabokov si trovava proprio a Berlino.

Šklovskij simboleggia perfettamente l’artificio artistico. A questa figura non è consentito di muoversi liberamente, deve seguire un percorso ‘alternativo’, ‘diverso’: “[к]онь ходит боком, вот так [...]. Много причин странности хода коня, и главная из них - условность искусства... Я пишу об условности искусства. Вторая причина в том, что конь не свободен - он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена” (1999: 9-10). Una simile immagine rappresenta in maniera decisamente pregnante il difficile momento di transizione vissuto da Nabokov che, in quanto amante degli scacchi, avrà di certo notato questa analogia, attento com’era a dettagli del genere. E così, similmente a un cameo, in una *mise en abyme*, il cavallo di *The Real Life of Sebastian Knight* racchiude in sé il *sjuzet* del romanzo e la *fabula* della vita.

La figura del cavallo costituisce un esempio di codificazione complessa, un procedimento che, secondo Shapiro, è sempre presente nella produzione nabokoviana (1999: 15)<sup>8</sup>. Non a caso, riferendosi al generale Kuropatkin e al ‘tema del solferino’, nella sua autobiografia

---

<sup>8</sup> Per approfondimenti, consultare Tammi 1985, Connolly 1992.

*Speak, Memory* Nabokov scrive: “[t]he following of such thematic designs through one’s life should be, I think, the true purpose of autobiography” (1966: 27). Tale rilievo getta una ben diversa luce sui frequenti riferimenti scacchistici all’interno del romanzo. Numerosi personaggi vengono identificati con un cognome ‘parlante’: Knight (‘cavallo’, in inglese), Bishop (‘alfiere’, in inglese), Toorovetz (‘torre’, dal russo *myra*). I protagonisti arrivano persino a muoversi in modo simile alle figure corrispondenti: in particolare, Knight può procedere sia orizzontalmente che verticalmente, unendo simbolicamente le due dimensioni linguistiche che padroneggia con destrezza. Oltretutto, la mossa del cavallo è caratterizzata dal suo esser non diretta o, come si direbbe in russo, ‘сбокы’<sup>9</sup>. L’intervento dell’autore implicito si palesa inoltre, sempre in termini scacchistici, in quel punto del romanzo in cui il narratore si trova in seria difficoltà (2001: 166-167): è proprio grazie alla “Schachbrett” che V. ricorda il luogo in cui è ricoverato Seba-

stian, St. Damier, potendo così proseguire le sue ricerche. Un altro metodo di *self-encodement* (auto-codificazione) utilizzato abitualmente da Nabokov ci viene ricordato da Shapiro: “Nabokov also customarily encodes his authorial presence chromesthetically, drawing on his ability to see letters and their representatives in sound and colour” (1999: 24). In *Strong Opinions* (1973: 17) Nabokov fornisce una descrizione dettagliata di questo singolare fenomeno; Sirin in particolare viene associato “with an ‘s’ being a very brilliant blue, a light blue... I thought it was a glamorous, colorful word” (citato in Field 1977: 149). Se si tiene a mente che l’autore accosta l’iniziale del suo nome, ‘V.’ ad un “kind of pale, transparent pink: I think it’s called, technically, quartz pink” (1973: 17), si può comprendere perché Sebastian è costantemente collegato al colore lilla e la ragione per cui questa tinta è a sua volta legata alla scrittura. Ciò avviene, ad esempio, nell’episodio in cui si descrivono le copie a stampa che la fidanzata Clare prepara per il manoscritto di Sebastian: le pagine “slipped into the slit and rolled out again alive with black and violet words” (2001: 70). A questo proposito, Priscilla Meyer ha acutamente osservato che “[t]he doubled manuscript suggests

<sup>9</sup> Anche in questo elemento, come nota Shapiro (1999: 16) è impressa l’impronta di Nabokov. Il suo cognome, infatti, è etimologicamente collegato alla radice *бок*, ‘lato’.

both the alive/dead aspect of violet and the English/Russian language conflict surrounding the Russian Sebastian's relation to his English mother" (1997: 42). Emblematico è anche l'accostamento del personaggio a fiori viola, come le violette del pensiero: appaiono in concomitanza della perdita della madre, tematizzando il sentimento dell'abbandono (2001: 8, 16); compaiono inoltre come decorazione su una scatola per talco vuota nell'appartamento del defunto Sebastian (2001: 31); sono persino dolci, quando V. trova una "small parcel of sugar-coated violets" (2001: 9, 15), conservate dal poeta in ricordo della madre. Attraverso la lavanda, il colore viola<sup>10</sup> funge da tramite fra il poeta e l'Inghilterra, paese in cui sia Sebastian sia Nabokov hanno studiato: "[...] an English Christmas already filling the air with faintly spicy smells on a background of lavender and leather" (2001: 73). Significativamente, durante un incontro con Clare e V. a Parigi verso la fine del 1924,

---

<sup>10</sup> È interessante notare che, a livello intertestuale, Sebastian sarà costantemente legato alla lavanda e al colore viola in tutta la produzione nabokoviana. Ne è un esempio un passo tratto dal penultimo romanzo di Nabokov, *Look at the Harlequins!* (1974): "[h]e hoped, furthermore, that Sebastian – whoever that was – might still be coming for the grape season or lavender gala" (2004: 5).

Sebastian afferma di percepire un odore particolare, che solo lui riesce a sentire: "Iris and rubber" (2001: 62); questo profumo, abbinato nuovamente a un fiore di colore viola, mette in gioco un altro elemento: il mito di Narciso. Il narciso, infatti, solitamente è un fiore bianco; tuttavia, lo stesso nome viene utilizzato anche per alcune varietà di iris; l'ipotesi dell'associazione violanarciso-Sebastian trova piena conferma nel testo, nel momento in cui V. descrive, attraverso un'*ekphrasis*, il quadro di Sebastian dipinto da Carswell:

[t]hese eyes and the face itself are painted in such a manner as to convey the impression that they are mirrored Narcissus-like in clear water – with a very slight ripple on the hollow cheek, owing to the presence of a water-spider which has just stopped and is floating backward. [...] The general background is a mysterious blueness [...] Thus Sebastian peers into a pool at himself (2001: 99).

Peraltro, Olcott (1974: 108) e Meyer (1997: 44) notano nel titolo di un romanzo di Knight, *The Doubtful Asphodel*, l'allusione ad un narciso che cresce nell'aldilà.

#### 4. La bara di Sirin

A questo punto, si noterà che i personaggi non sono descritti tanto da azioni, quanto da ‘immagini’. Queste figurazioni, vere e proprie forme pre-verbali che costituiscono l’essenza della memoria<sup>11</sup>, rappresentano il tratto principale del ricordo, che per Nabokov è soprattutto visivo<sup>12</sup>. Così, come in un acquerello, le effigi dei due protagonisti, Sebastian e V., si fondono, dando vita a quell’ibrido “Sevastian” menzionato un’unica volta nel testo. Infatti, nella stesura di un telegramma indirizzato a V., l’anziano dottor Starov si confonde, scrivendo ‘Sevastian’ al posto del corretto Sebastian: “Sevastian’s state 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

---

<sup>11</sup> Per approfondimenti, cfr. Ishai, Sagi (1997), Keogh, Pearson (2011), Slotnick, Thompson, Kosslyn (2012).

<sup>12</sup> Si pensi, a questo riguardo, alla prima scena del quinto atto di *A Midsummer Night’s Dream* di William Shakespeare, versi 7-18. Si potrebbe problematizzare ulteriormente la discussione su questo punto proponendo un confronto con le idee di Rozanov in merito alla rappresentazione del sé.

looking-glass” (2001: 160)<sup>13</sup>. Analogamente a quanto accade alla coppia V.-Sebastian<sup>14</sup> Sirin muore, ma soltanto in apparenza: la personalità dello scrittore russo subisce una metamorfosi, unendosi a quella, seppur relativamente giovane e maldestra, ‘inglese’, per dar vita ad una nuova, bicefala, identità letteraria. Sebastian (Sirin) e il suo ricordo, continueranno comunque a vivere nell’aldilà letterario, “[l]aughingly alive in five volumes”<sup>15</sup> (2001: 44). Nella narrazione è un’apparente casualità a determinare lo slittamento **b** > **v**<sup>16</sup>; in maniera non dissimile, anche nella realtà l’arbitrio della Storia ha deciso per Nabokov,

---

<sup>13</sup> Sarebbe proficuo discutere, in altra sede, il rapporto tra i due personaggi richiamando la categoria del doppio.

<sup>14</sup> Non sembra un caso che Sebastian Knight, residente al 36 di Oak Park Gardens (2001: 108), muoia nel 1936 a 36 anni. Nella dimensione del reale, il 1936 è l’anno che vede la pubblicazione di *Отчаяние (Disperazione)*, il primo romanzo autotradotto da Nabokov verso l’inglese. Non stupisce dunque che, secondo Meyer, *The Real Life of Sebastian Knight* contenga lo stesso materiale tematico di *Disperazione*: i due romanzi sono legati a doppio filo e costituiscono una sorta di *doppelgänger* l’uno dell’altro (1997: 37-38).

<sup>15</sup> Corsivo mio.

<sup>16</sup> In realtà, quest’aspetto potrebbe essere approfondito, se si considera che al lettore bilingue non sfuggirà l’ambiguità insita nella russa ‘в’: si traslittera in caratteri latini ‘v’, ma è facilmente scambiabile, a livello grafico, con una ‘b’.

che ha dovuto abbandonare il 'russo' Sirin in favore dell'anglofono Vladimir. Invero, la variabile della fatalità è da sempre presente nella vita dello scrittore; come ricorda egli stesso nella sua autobiografia, stava quasi per essere battezzato con il nome di Victor e si pensava sarebbe diventato un pittore, invece di uno scrittore (1966: 21). Non ci sarà da stupirsi, dunque, nel leggere, in una lettera a Andrew Field risalente al 3 febbraio 1967, che "V stands for Victor" (Nabokov 1996: 677). Come giustamente osserva Charles Nicol, il nome Victor "[...] embodies two alternative paths, or 'time-forks,' in Nabokov's life" (1971: 206). L'elemento autobiografico, seppur trasfigurato, è dunque saldamente ancorato alla materia finzionale; un'intensa compenetrazione tra vita reale e opera letteraria si realizza così negli scritti di Nabokov che, invece di impiegare gli strumenti forniti dal realismo, ricorre ampiamente all'uso di artifici per raccontare la propria esperienza. Ed è proprio l'artificio letterario il vero protagonista di *The Real Life of Sebastian Knight*: l'autore enfatizza a più riprese il carattere marcatamente metafinzionale della propria opera, la cui spina dorsale è composta da una sapiente amalgama di biografia e autobiografia. Il fitto dialogo tra

le biografie menzionate da V. e le lunghe citazioni che il narratore ricava dai romanzi di Sebastian Knight costituisce lo scheletro di una complessa architettura dallo spiccato gusto formalista. Tale confronto sembra suggerire l'ipotesi per cui le sole informazioni attendibili sulla vita dell'artista possano essere ottenute esclusivamente interpellando la sua produzione letteraria. La biografia di Goodman (presentata come mendace) e quella redatta da V. non paiono infatti fornire testimonianze affidabili sulla vita dello scrittore, informazioni che si ritrovano invece nei brani estrapolati dalle opere knightiane, arti smembrati che costituiscono le vestigia del poeta. Osservando dunque l'organizzazione del materiale narrativo si può apprezzare il valore documentale della creazione letteraria. A ben vedere, *The Real Life of Sebastian Knight* può esser considerato una perfetta realizzazione delle teorie nabokoviane sul genere biografico, specialmente alla luce di una sua affermazione, secondo cui "[t]he best part of a writer's biography is not the record of his adventures but the story of his style" (1973: 154-155). Nel romanzo, infatti, si legge: "the heroes of the book are what can be loosely called 'methods of composition'. It is as if a painter said: look,

here I'm going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it" (2001: 79).

Colpisce, a questo proposito, il giudizio su Sirin espresso da Chodasevič, che sottolinea la grande attenzione dedicata alla forma nelle sue opere: "Sirin is for the most part an artist of form, of the writer's device [...] [he] reveals on the very spot the laboratory of his miracles. This, it seems to me, is the key to all of Sirin" (1970: 96). Tale scelta autoriale non sembra isolata nel panorama letterario russo: si ricorderà, ad esempio, David Samojlov, secondo cui "личность поэта - его стихи" (1989: 277). Per questo motivo, riferendosi a Nabokov, Malikova ritiene utile introdurre "дополнительную категорию эстетических автобиографий, организуя принцип которых является эстетический" (2002: 75).

##### 5. La spirale dell'autobiografia finzionale

I casi di codificazione complessa sinora analizzati rendono bene l'idea del vertiginoso gioco auto-referenziale in atto, inducendo in conclusione a considerare l'opera come un'autobiografia

finzionale, o *autofiction*<sup>17</sup>: *The Real Life of Sebastian Knight* è narrazione autobiografica, pur trasfigurata attraverso lo specchio deformante della *fiction*. Per quanto non del tutto priva di fondamento<sup>18</sup> la posizione di Pe-

---

<sup>17</sup> Nato in Francia, il termine '*autofiction*' identifica il genere dell'autobiografia finzionale. Come spiega Serge Doubrovsky nella quarta di copertina del suo romanzo *Fils* (1977), "[l']autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte". Sul genere dell'*'autofiction'* si vedano Bruss (1980), Doubrovsky (1988), Doubrovsky, Lecarme, Lejeune (1993), Eakin (1985), Lecarme, Lecarme-Tabone (1997), Gasparini (2004), Cooke (2005). Sul caso specifico dell'autobiografia finzionale in Nabokov si veda il volume di Yannicke Chupin *Vladimir Nabokov: Fictions d'écrivains* (2009). Si segnala, inoltre, la recente nascita della rivista «Auto/Fiction» (2012), una pubblicazione internazionale e interdisciplinare curata da Isabelle Grell e Shashi Bhusan Nayak e specificamente dedicata al rapporto tra autobiografia, *fiction* e *autofiction*.

<sup>18</sup> Parafrasando Alden Whitman, Debra Taylor definisce l'*'obituary'*, ovvero il necrologio, come "the recital of the main features of a life and the person who led it; it should be constructed as a whole and written with grace, capturing, ideally, its subject's unique flavour" (2013: 667). Nel caso in esame, le "main features" vanno ricercate non tanto negli eventi che hanno costellato la breve vita dello scrittore, quanto nei metodi di composizione da lui utilizzati nei suoi romanzi; sono questi i principali descrittori della vita di un artista, che consentono al lettore di assaporare l'autentico

terson, che associa il romanzo al genere dell'*obituary memoir*, si rivela perciò non del tutto convincente. Da un punto di vista sostanziale, il testo può essere effettivamente considerato come un avviso di morte e commemorazione di un artista (Sebastian/Sirin). Tuttavia, a livello formale, sussistono significative discrepanze tra necrologio e scrittura (auto)biografica. Ad esempio, secondo Debra Taylor, se il necrologio è neutrale, “[biography] usually takes a point of view” (2013: 667). Nel romanzo nabokoviano la questione del punto di vista si rivela addirittura cruciale: ben lontano dalla neutralità, l’aspetto legato alla voce viene continuamente messo in discussione, a partire dalle testimonianze inaffidabili raccolte da V. fino ad arrivare al macro-problema della credibilità del narratore stesso. La parzialità della narrazione è, infatti, sottolineata dalla presenza di un’unica voce attraverso la quale filtrano tutte le informazioni: l’unico narratore è V., un’entità della cui effettiva esistenza non si ha alcuna prova; V. potrebbe persino essere un personaggio inventato da Sebastian. Attraverso l’inattendibilità dei perso-

---

gusto della sua arte, secondo Nabokov. In questo senso, il riferimento al necrologio espresso da Peterson è pertinente.

naggi e del narratore viene trasmesso quel senso di sfiducia nei confronti del genere (auto)biografico come mezzo per narrare l’esperienza; contestualmente, a un livello più profondo, emerge anche un sentimento di diffidenza verso le potenzialità della memoria. Di qui, probabilmente, la scelta del genere dell’autobiografia fittizia: infatti, come sostiene Elizabeth Houston Jones, “autofiction acknowledges the fallability of memory” (2007: 96). Non a caso, Johnnie Gratton mette in rilievo il contesto all’interno del quale è nato questo genere, definito come “one of the forms taken by autobiographical writing at a time of severely diminished faith in the power of memory and language to access definitive truths about the past or the self” (2013: 86). Ai fini di una ricerca identitaria, Nabokov ha dunque optato per la modifica di dettagli significativi del proprio vissuto (come alcuni eventi o nomi) avvalendosi della finzionalità, che proprio nell'*autofiction* si fonde con il genere autobiografico<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Si potrebbe inoltre notare come la convivenza di finzionalità e autobiografia, propria dell'*autofiction*, generi un particolare effetto di ‘smussamento’: da un lato la finzionalità appare meno legata al puramente inventato, dall’altro l’autobiografia si distanzia dal valore di verità (quasi) assoluta che solitamente si associa a questo genere.

Come la voce, anche la questione identitaria è centrale all'interno del romanzo, dove viene esplicitata coinvolgendo, ancora una volta, il sistema dei personaggi. V., guardandosi allo specchio, scrive di sé (*The Real Life of Sebastian Knight* diventa dunque una sorta di autobiografia che narra di una parte della sua vita, relativa al rapporto con il fratellastro); allo stesso tempo, però, Sebastian parla di se stesso attraverso lo specchio delle sue opere, autentici testimoni della sua evoluzione stilistica (in questo caso *The Real Life of Sebastian Knight* è l'autobiografia di Knight). In particolare, se si ritiene che V. sia un personaggio creato da Knight, risulterà Knight stesso come autore della sua biografia, affidata per l'occasione ad un narratore inventato, similmente a quanto accade nella biografia su Mr. H. Come anticipa la ricorrente immagine del narciso, V. e Sebastian sono così posti di fronte ad una stessa superficie riflettente: la scrittura della memoria. I due personaggi paiono in realtà uno solo, come svela il finale, che però menziona un'altra entità, extratestuale:

[...] the soul is but a manner of being – not a constant state – [...] any soul may be yours, if you find and follow its undulations.

The hereafter may be the full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going [...]. They moved round Sebastian – round me who am acting Sebastian [...]. The end, the end. They all go back to their everyday life [...] – but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. *I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows*<sup>20</sup> (2001: 172-173).

Sebastian e V. non sono altro che gli emissari testuali di Nabokov, con il quale condividono le iniziali del nome reale e d'arte (si veda tabella 1). L'omonimia – in questo caso parziale – come spiega Vilain, è caratteristica frequente nelle autobiografie fittizie: "autofiction requires homonymy among its author, nar-

---

<sup>20</sup> Corsivo mio.

rator and character; this clause distinguishes autofiction from the autobiographical novel, in which the author bestows a borrowed name upon a character” (2013: 5).

Il riferimento all’“altro” come presenza necessaria in un percorso di ricerca identitaria è peraltro da considerarsi anch’esso un elemento a supporto della tesi secondo cui *The Real Life of Sebastian Knight* sia un esempio di autobiografia fittizia. Come spiega Claire Boyle riferendosi a Doubrovsky,

[k]nowledge of the self always requires incorporating the knowledge the other has of the self – thus, without the other’s participation, full knowledge of the self is impossible. [...] [T]hese epistemological limits on self-knowledge call for a form of self-writing that acknowledges these limits, delivering a manifestly incomplete account, a cluster of truth-nuggets that require assembling by the other who reads them. From this perspective, autofiction reveals a kind of truth alongside its fictions of the self: through its fragmentary form, it reveals the contingent na-

ture of truth – as something which, even when it concerns the identity of the writing self, is negotiated between self and other (2007: 18).

Il ricorso all’*autofiction* comporta inoltre una rilevante implicazione riguardante un aspetto sostanziale dell’autobiografia: essa non è altro che una costruzione che necessariamente deve poggiare le basi sui pilastri della retorica. Pertanto, l’autobiografia non può essere quella finestra trasparente associata al valore di verità del quale parla Gratton (2013: 86). Il primo romanzo che Nabokov redige direttamente in lingua inglese rappresenta invece piena realizzazione del concetto di autobiografia come “personal performance” (Bruss 1980); in questo senso, l’“act-value” supera il “truth-value” (Gratton 2013: 86). Al contempo specchio e scena, questo romanzo-mosaico amplifica il valore dell’atto (inteso in termini di composizione letteraria), col conseguente risultato di appannare la finestra<sup>21</sup> che rappresenta il dato autobiografico.

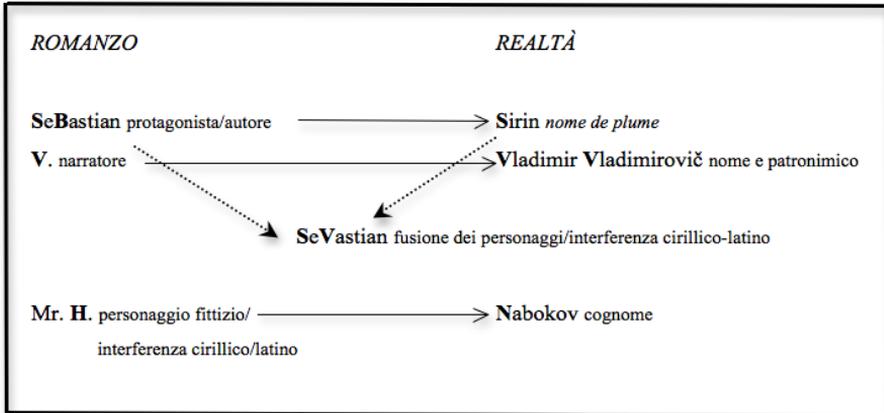
<sup>21</sup> La cecità, intesa in senso letterale o lato, è una caratteristica attribuita a diversi personaggi di *The Real Life of Sebastian Knight*. Si pensi, ad esempio, alla miopia di Claire.

La scelta di Nabokov mostra infine una certa affinità con alcune riflessioni presenti nella *povest'* dostoevskijana *Записки из подполья* (1864), un'opera in cui l'uso ripetuto di dispositivi retorici come l'epanortosi o la *denarration* pare sancire l'impossibilità di un'autobiografia del tutto veritiera e onesta. Parlare di sé pare, inizialmente, un'impresa gratificante: “[a] впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе” (1989: 455). Inevitabilmente, però, un'autobiografia conterrà un certo grado di finzionalità; più avanti, infatti, si legge: “[...] теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?” (1989: 480). Inoltre, il ricorso alla citazione gioca un ruolo di prim'ordine sul piano metaletterario; l'autorevole opinione di Heine, riportata nella stessa pagina, ha l'effetto di amplificare

l'eco delle parole del narratore: “верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет” (1989: 480).

Custode di una ricca eredità culturale russa, ma anche padre e precursore del postmoderno americano, Vladimir Nabokov demanda alla finzionalità il compito di raccontare la verità su un frammento tanto importante della sua carriera di scrittore. Attraverso l'intricata sovrapposizione di livelli narrativi appartenenti a generi diversi – *autofiction*, biografia e autobiografia – si attua dunque una sovraversione del paradigma referenziale che solitamente sostiene il genere autobiografico: il valore di verità associato alla realtà raccontata viene negato dalla forma chiamata ad esprimerla; tuttavia, quella stessa verità si ritrova nella narrazione del processo di costruzione del romanzo, risultato di una complessa, quanto dolorosa, transizione linguistica.

Tabella 1. Rimandi e omonimia tra romanzo e realtà.



## Bibliografia

Boyd 2011: B. Boyd, *Nabokov's Transition from Russian to English: Repudiation or Evolution?*, in B. Boyd (a cura di), *Stalking Nabokov: Selected Essays*, Columbia UP, New York, 2011, pp. 176-200.

Boyle 2007: C. Boyle, *Consuming Autobiographies: Reading and Writing the Self in Post-war France*, MHRA, London, 2007.

Bruss 1980: E.W. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 296-320.

Chodasevič 1970: V. Chodasevič, *On Sirin*, «TriQuarterly», 1970, XVII, pp. 96-101.

Chupin 2009: Y. Chupin, *Vladimir Nabokov: Fictions d'écrivains*, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2009.

Connolly 1992: J.W. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge UP, Cambridge, 1992.

Cooke 2005: D. Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Rodopi, Amsterdam, 2005, pp. 49-89.

Deroy 2010: C. Deroy, *Vladimir Nabokov: Icare russe et Phénix américain*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2010.

Dolinin 2004: A.A. Dolinin, *Nabokov as a Russian Writer*, in J.W. Connolly (a cura di), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge UP, Cambridge, 2004, pp. 49-64.

Dostoevskij 1989: F.M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Nauka, Leningrad, t. 4, 1989, pp. 452-550.

Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

Doubrovsky, Lecarme, Lejeune 1993: S. Doubrovsky, J. Lecarme, Ph. Lejeune (a cura di), *Autofictions&Cie*, Université de Paris X, Nanterre, 1993.

Eakin 1985: P.J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Field 1977: A. Field, *Nabokov: His Life in Part*, Viking, New York, 1977.

Gasparini 2004: Ph. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Editions du Seuil, Paris, 2004.

Gratton 2013: J. Gratton, *Autofiction*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Routledge, London, 2013, pp. 86-87.

Ishai, Sagi 1997: A. Ishai, D. Sagi, *Visual Imagery: Effects of Short- and Long-Term Memory*, «Journal of Cognitive Neuroscience», 1997, IX, 6, pp. 734-742.

Jones 2007: E. Houston Jones, *Spaces of Belonging: Home, Culture, and Identity in 20th Century French Autobiography*, Rodopi, Amsterdam, 2007.

Keogh, Pearson 2011: R. Keogh, J. Pearson, *Mental Imagery and Visual Working Memory*, «PLoS ONE» 2011, VI, 12,

[www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0029221](http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0029221), 24 dicembre 2014.

Lecarme, Lecarme-Tabone 1997: J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *Autofictions*, in *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, pp. 267-283.

Malikova 2002: M. Malikova, *V. Nabokov. Avto-bio-grafija*, Akademičeskij proekt, S. Peterburg, 2002.

Meyer 1997: P. Meyer, *Black and Violet Words: Despair and The Real Life of Sebastian Knight as Doubles*, «Nabokov Studies», 1997, IV, 1, pp. 37-60.

Nabokov 1966: V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Putnam, New York, 1966.

Nabokov 1971: V. Nabokov, *Poems and Problems*, McGraw-Hill, New York, 1971.

Nabokov 1973: V. Nabokov, *Strong Opinions*, McGraw-Hill, New York, 1973.

Nabokov 1996: V. Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951: The Real Life of Sebastian Knight, Bend Sinister, Speak, Memory: an Autobiography Revisited*, Literary Classics of the United States, New York, 1996.

Nabokov 2000: V. Nabokov, *Otčajanie* [1936], in V. Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach: stoletie so dnja roždenija: 1899-1999*, Simpozium, S. Peterburg, 2000, pp. 394-527.

Nabokov 2001: V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], Penguin, London, 2001.

Nabokov 2004: V. Nabokov, *Look At The Harlequins!* [1974], Vintage, London, 2004.

Nicol 1971: C. Nicol, *Pnin's History*, «NOVEL. A Forum on Fiction», 1971, IV, 3, pp. 197-208.

Olcott 1974: A. Olcott, *The Author's Special Intention: A Study of The Real Life of Sebastian Knight*, in C. Proffer (a cura di), *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, Ardis, Ann Arbor, 1974, pp. 104-121.

Peterson 2007: D. Peterson, *Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin*, «Nabokov Studies», 2007, XI, 1, [http://muse.jhu.edu/journals/nabokov\\_studies/v011/11.peterson.html](http://muse.jhu.edu/journals/nabokov_studies/v011/11.peterson.html), 24 dicembre 2014.

Samojlov 1989: D. Samojlov, *Nabroski k portretu*, in D. Samojlov, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, t. 2, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1989, pp. 275-279.

Shapiro 1999: G. Shapiro, *Setting His Myriad Faces in His Text: Nabokov's Authorial Presence Revisited*, in J.W. Connolly (a cura di) *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, Cambridge UP, Cambridge, 1999, pp. 15-35.

Šklovskij 1999: V. Šklovskij, *Chod Konja* [1923], Sol', Moskva, 1999.

Slotnick, Thompson, Kosslyn 2012: S.D. Slotnick, W.L. Thompson, S.M. Kosslyn, *Visual Memory and Visual Mental Imagery Recruit Common Control and Sensory Regions of the Brain*, «Cognitive Neuroscience», 2012, III, 1, pp. 14-20.

Tammi 1985: P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1985.

Taylor 2013: D. Taylor, *Obituaries*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Routledge, London, 2013, pp. 667-668.

Vilain 2013: Ph. Vilain, *Autofiction*, in V. Gillet (a cura di), *The Novelist's Lexicon: Writers on the Words That Define Their Work*, Columbia UP, New York, 2013, pp. 5-7.