

*Cent'anni di solitudine, L'arpa verde, I fiumi profondi, L'oscuro uccello della notte, Grande sertão: veredas*, rispettivamente di García Márquez, Vargas Llosa, Arguedas, Donoso e Guimarães Rosa. E che, in questo senso, il racconto, qui inteso come « spazio adatto alle verifiche », può servire soltanto per i maestri argentini del fantastico e per quei pezzi di García Márquez, che entrano poi in un grande arazzo. Qui i narratori sono ben settantacinque: larga scelta che lascia però da un canto, senza alcuna spiegazione, un precursore come Quiroga, un piccolo classico come Puig, artisti quali Murena e Scorza e altri.

Da queste milleottantaquattro pagine, raccolte con grande e aggiornato scrupolo bibliografico, nasce, tuttavia, e diversamente non avrebbe potuto essere, un'immagine, un paesaggio, un'emozione dell'America Latina, nelle sue tante sfaccettature, nella sua vicenda al contempo così piena e priva di storia, nelle sue città tristi, nella sua vastità atroce, nel suo intrecciarsi a tutt'oggi inspiegabile di radici, destini e sensibilità diverse e condannate alla convivenza. E i testi critici, ancorché si accavallino in un discorso che è totalmente comprensibile soltanto agli esperti, sono tutti di ottima fattura, sia che trattino, come fa il saggista brasiliano Cândido, di letteratura e sottosviluppo, sia che ci parlino, come accade per il cubano Retamar, di « America meticcia », sia che gli ultimi

cinquant'anni siano visti, secondo l'analisi di Angel Rama, e assai giustamente, in larghi blocchi letterari storici e sociologici.

Ma, ai nostri fini, a rispondere alla domanda sottesa fin dall'inizio: « Perché, il romanzo latino-americano? » serve soprattutto il breve testo di Mario Luzi. È l'unico che si ponga dal punto di vista europeo, chiedendosi non perché ci sia un boom, non perché si parli di una cosa più che di un'altra, ma semplicemente perché questa narrativa sia, di colpo, assurta al rango di *Weltliteratur*, a rango mondiale. Egli afferma: « La mobile e sempre un po' vertiginosa apertura che (essa) permette, approfondisce e rende complessa la visione attuale del mondo non solo latinoamericano ». E ancora: « La letteratura dell'America latina non è « primitiva », ma superadulta per avere macinato e assimilato tutti i frutti dell'esperienza e della sottigliezza prodotti da parecchie tradizioni. Investando la sostanza caotica e immobile, ingenua e putrescente del mondo che la promuove essa spiega tutta la lucidità, l'ampiezza e la freschezza d'invenzione che occorrono per non tradirla e per scavarla in profondo, ma nello stesso tempo mostra una coscienza esperta della situazione dell'uomo illuso e sconfitto dagli inganni della storia e dai suoi propri limiti in ogni stagione, a ogni latitudine ».

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### Nabokov, gioco e parodia

Sulla scorta delle indicazioni fornite, tra il serio e l'ironico, dallo stesso scrittore, qualcuno ha proposto di risolvere i romanzi di Nabokov in chiave di partita a scacchi, gioco di cui l'autore di *Lolita* è una riconosciuta autorità, o per lo meno di diagrammarli in questo senso (si veda il saggio — con rigorose illustrazioni — di Strother B. Purdy, *Solus Rex: Nabokov and the Chess Novel*, in « Mo-

dern Fiction Studies », XIV, 4). S'intende che Nabokov riprende uno schema presente nell'*Alice* di Lewis Carroll da lui tradotta in russo, ma andrebbe rammentato che una normativa non dissimile presiede ad alcune prove narrative russe degli anni Venti, come *La mossa del cavallo* di Sklovski.

Una seconda indicazione dovrebbe tener presente la ben nota competenza scientifica di Nabokov nel campo dell'entomologia, che focalizza un interesse organico, per oggetti e personaggi, avvi-

cinato da qualche critico all'atteggiamento « biologico » di Cecov, appassionato lettore di Darwin oltre che medico (su questo tema non accessorio rimandiamo all'eccellente saggio di Simon Karlinsky, *Nabokov and Cecov: the Lesser Russian Tradition*, in *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, a cura di Alfred Appel Jr. e Charles Newman; Cleveland, 1970). Ora che un graduale cammino a ritroso ci riporta i primi esemplari della narrativa di Nabokov, sullo spartiacque tra russo e inglese, questi rilievi divengono quanto mai pertinenti.

In ordine di tempo, l'ultima opera riesumata da Nabokov e prefata per l'occasione si intitola in russo *Otchayanie* e in inglese *Despair*. Pubblicata a puntate nel '34 e in volume nel '36 dalla casa editrice russa Petropolis a Berlino, dove il romanzo era stato scritto, *Otchayanie* fu tradotto in inglese e edito a Londra da John Long nel '37 senza molto successo. Nel '65 Nabokov ha curato una riedizione e l'ha introdotta con una serie di giustificazioni freddamente beffarde, non senza un pesante attacco a Sartre, colpevole di una recensione definita senza troppi giri di frase « stupida » dall'autore. Nabokov si preoccupa di dissipare l'immagine di una presenza di echi della guerra e dell'emigrazione nel libro che, come gli altri suoi, « non reca alcun messaggio tra i denti, come un cane ». D'accordo, nel senso che l'incidenza dell'ambiente russo bianco ha scarso peso nel romanzo (tradotto ora in italiano da Bruno Oddera, *Disperazione*, e pubblicato da Mondadori). Meno d'accordo su taluni reperti che sembrano invece riferibili — come accennavamo prima — a matrici culturali russe.

Nabokov — lo sappiamo bene — rinnega ogni legame letterario e ogni filiazione, e insiste nel dichiarare di avere, solo, inventato se stesso. Anche questa rivendicazione si può accettare, a patto di mettersi d'accordo sui termini: il gioco di Nabokov comporta l'assunzione, parodistica e ironicamente rimescolata, di un numero rilevante di « fonti », che andranno progressivamente arricchendosi. Basti pensare a *Ada*, che su una struttura mediata dal *Garden* del seicentesco Marvell, innesta tutta una serie di variazioni sul tema che

arrivano fino a Flaubert. Ma proprio di *Lolita* si è osservato a proposito che la parodia costituisce un elemento portante indispensabile, il suo interno contravveleno.

*Despair* sembra una sorta di prova generale della narrativa di Nabokov: persino nei suoi aspetti più meccanici e, a lungo andare, irritanti, contiene una vera e propria dichiarazione di principi, un atto di fede nella letteratura in quanto tale, gioco ma — significativamente — « amore »; letteratura non contaminata, continua autodefinizione e autodifesa, con una smorfia finale che la nega in quanto categorizzazione e ne propone la disponibilità aperta. Si comprende allora il motivo per cui, in anni abbastanza vicini a noi, un largo settore dell'avanguardia europea abbia appropriato Nabokov ad onta del fossato ideologico che da essa lo separava. I meccanismi esistenziali messi a nudo nel romanzo valgono chiaramente in quanto meccanismi della letteratura stessa, accettati nel loro complesso funzionamento e verificati con preciso distacco, onde il titolo stesso viene costantemente smentito nel corso del libro e diviene accettabile sotto il profilo appunto del gioco. Il protagonista del romanzo si dispera, mentre si diverte un poco masochisticamente, a disporre e a scompigliare i fili di una trama estensivamente e ostinatamente digressiva: risiamo alla lezione dei formalisti, e in particolare allo Sklovski di *Teoria della prosa*.

Intanto, Nabokov si balocca con la vecchia tematica del sosia e del *double*. Il suo Hermann non incontra un sosia, ma crede di incontrarlo. Ne deriva che, mentre la situazione del *double*, da Poe a Conrad alla tradizione russa ottocentesca, per eccellenza provoca una tensione drammatica e psicologica, una insopprimibile angoscia, in *Despair* non superiamo un grottesco nel cui contesto persino il finale omicidio rientra nelle regole del gioco, non acquistando mai spessore drammatico o tragico. La mimesi parodistica di Nabokov include un virtuosistico scherzo conclusivo sul romanzo giallo, con un delitto perfetto rovinosamente imperfetto e maldestro, l'arrivo della polizia per l'arresto del protagonista assassino, la metamorfosi di quest'ultimo in un crescendo dichiarata-

mente cinematografico. sino a un illusionismo di cartapesta, a un posticcio — appunto — cinematografico: una grande capriola dopo la quale tutto può ricominciare daccapo. Giacché ciò che conta è lo Hermann che fa e disfa se stesso e la propria vita a gara con l'autore che si comporta nello stesso modo con il personaggio e la storia, secondo le norme digressive identificate da Sklovski in Sterne. Ossia, il trionfo del non finito, atto sessuale di continuo interrotto.

La caratteriologia del romanzo corrisponde al gioco interno predisposto dall'autore. A parte Hermann, così sovraneamente e fastidiosamente annoiato o deluso o disgustato ma peraltro in grado sempre di controllare le situazioni che inventa quali capricci senza rimanerne mai del tutto invasiato (sogni dai quali si trova in grado di svegliarsi a piacimento, con ovvia ironia nei confronti della psicanalisi), gli altri personaggi appaiono veri e propri sottoprodotti narrativi, figure sovraneamente piatte e incomplete, fondamentalmente banali, quasi che si trattasse di ritagli di altri libri utilizzati in funzione di riempitivo. Essi esistono soltanto per fornire spazio di manovra al protagonista, per dargli la battuta e ribadire la fondatezza del suo egotistico solipsismo.

Lo Hermann di *Despair* illustra dunque la prima fase della narrativa di Nabokov sotto molti punti di vista. Da un lato, il personaggio assume una fisionomia in quanto non si definisce, ma si costruisce da sé, alibi per lo scrittore che rifiuta la parte dell'artefice onnisciente e designa il carattere principale del libro ad assumere le sue prerogative; aggiungiamo che, oltre a costruirsi, Hermann si osserva. Dall'altro lato, *Despair* respinge una dimensione corrente di realtà. Interessa fino a un certo punto, se presa alla lettera, la dichiarazione di Nabokov di non voler proporre alcun messaggio; se mai, siamo chiamati a verificare l'operazione reificante dell'autore, il suo privilegiare la letteratura senza permettere che la realtà o l'ideologia *altre* la inquinino. Di più, la presenza di cattivi artisti tra i personaggi del libro rivela parallelamente il disprezzo di Nabokov per la cattiva

letteratura, che per lui è sostanzialmente tutta la non-letteratura. Se, a dispetto della riluttanza di Nabokov a identificare addentellati, si fosse tentati di scorgere in *Disperazione* un precedente, verrebbe fatto di fatto di pensare all'«occhio» del *nouveau roman*.

Un sommario discorso sul linguaggio di Nabokov e sul suo sviluppo, qui ancora sperimentalmente embrionale come la qualificazione caratteriologica (che tenderà a sistematizzarsi, a diventare sistema bloccato nelle opere successive, con sempre maggiore complessità ed estensione), si lega al problema della «americanità» dello scrittore. Nabokov ha insistito spesso — anche in un colloquio con l'autore di queste note — sulla propria appartenenza alla letteratura americana, o per lo meno sulla sua accettazione dell'etichetta di scrittore americano. Per *Despair* la classificazione sembra decisamente prematura, anche se il trasferimento, o piuttosto la sottile osmosi, tra russo e inglese, denuncia un ripensamento delle strutture non soltanto sintattiche. Nabokov sta abbandonando una area linguistica che investe altre costanti, e costruendosi un universo che della sua preistoria di scrittore mantiene alcuni presupposti, innanzitutto l'idea di letteratura.

La relativa semplificazione della prosa di Nabokov ai tempi di questo romanzo prelude a una rielaborazione meno deliberatamente ambigua ma pur sempre percorsa dalla intenzione di esercitare un *bricolage* che chiede una decifrazione corrispondente alle regole del gioco, che esige dalla controparte la stessa meditata attenzione del giocatore di scacchi, la stessa coscienza di non cadere nelle trappole che gli vengono tese. In questo senso va riconosciuto che un dato tipo di sperimentazione ha trovato negli Stati Uniti un terreno favorevole specie nel secondo dopoguerra. L'americanità di Nabokov, la cui identificazione sta in se stesso quale sezione aurea di una tradizione largamente cosmopolita, si risconterà dunque nell'essere riconosciuto da una generazione successiva quale maestro di bottega.

CLAUDIO GORLIER