Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

«Bellezza e compassione»
Tre romanzi novecenteschi secondo le *Lezioni di letteratura* di Vladimir Nabokov

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatore
Prof. Mimmo Cangiano
Controrelatrice
Prof.ssa Angela Fabris

Laureanda
Beatrice Pin

Matricola
874234

Anno Accademico
2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE 4

CAPITOLO PRIMO

VLADIMIR NABOKOV

I.1. Una piccola biografia 6

I.2. L'educazione: fra la Russia e l'Europa 17

I.3 Le lezioni universitarie: origini, contenuti e pubblicazione 29

CAPITOLO SECONDO

IL MAESTRO E MARGHERITA

II.1. Un romanzo *matrioska* 37

II.2 L'idea di tempo 42

II.3 L'"incantatore" 45

II.4 Il tema del doppio (o carnevalesco) 53

II.5 Il tema della luce 57

CAPITOLO TERZO

NARCISO E BOCCADORO

III.1 Un romanzo di formazione 63

III.2 Meccanismi stilistici: amplificazione, climax e domande retoriche 72

III.3 Spirito e Natura: un rapporto dialettico 76

III.4 "*Seele*": la "Madre" e l'arte 80

III.5 L'anti-"filisteismo" 85

CAPITOLO QUARTO

IL NOME DELLA ROSA

IV.1 «Naturalmente, un manoscritto» 88

IV.2 La liturgia come misura del tempo 94
IV.3 Gli incarichi di Guglielmo da Baskerville 100
IV.4 La biblioteca 108
IV.5 La differenza fra Eco e Nabokov nella lettura del romanzo 113

CONCLUSIONI 118

BIBLIOGRAFIA 120

INTRODUZIONE

Nel corso dell'ultimo secolo si sono moltiplicate le teorie della letteratura; una spiegazione plausibile per questo fenomeno si potrebbe teorizzare a partire dal relativismo, cioè a partire dalla progressiva distruzione di tutti i canoni letterari e all'aprirsi della teoria letteraria ad altre discipline, quali la linguistica o la psicanalisi. Ciò che ci si propone in questo elaborato non è tanto una lunga e tediosa sintesi di tutte le teorie della letteratura che hanno visto la luce, quanto scegliere una singola teoria e applicarla nell'analisi di alcuni libri. Dunque, la teoria scelta è quella che Nabokov ha costruito e intessuto nelle lezioni di letteratura che ha tenuto in alcuni college americani, in quanto slegata da ogni scuola teorica dell'epoca e promotrice di una visione dell'arte per sé.

Nel primo capitolo, infatti, si ricostruirà la vita di Nabokov con particolare attenzione all'ambiente in cui è cresciuto e all'istruzione che ricevette, in quanto la combinazione di questi due fattori lo influenzò profondamente nella sua vita intellettuale e di conseguenza nella costruzione di una propria idea di letteratura e nella scelta dei romanzi da trattare in aula.

Nei capitoli a seguire, invece, si passerà all'analisi di alcuni romanzi scelti in base al contenuto delle *Lezioni*, quindi appartenenti alla letteratura russa, europea e italiana, non perché la letteratura italiana non sia considerabile europea, ma in quanto Nabokov

nel suo corso prediligeva i libri delle letterature inglese, francese e tedesca. Si è attuata questa scelta al fine di rendere più dinamico il discorso attorno alla teoria della letteratura e di riportare in auge un'analisi che parta dalla lettura dei testi e non da elementi accessori al testo.

Dunque, il secondo capitolo sarà dedicato a *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, romanzo dalla trama e dai temi assolutamente originali nonostante sia collocato in un contesto che asserve la letteratura alla propaganda. Il terzo capitolo si concentrerà su *Narciso e Boccadoro* di Hesse, sulla raffinata dialettica fra Natura e Spirito incarnata dall'amicizia fra due giovani ineguagliabili. Ed infine, l'ultimo capitolo sarà riservato a *Il nome della rosa* di Eco, romanzo estremamente peculiare sia per la commistione di generi alti e bassi che per lo stile limpido ed ironico, finanche al tema meta-letterario riguardante la biblioteca. Questi libri sono simili a volte per l'ambientazione (come nel caso di *Narciso e Boccadoro* e *Il nome della rosa*), altre per l'allusione alla censura (presente sia ne *Il Maestro e Margherita* che ne *Il nome della rosa*); infine, ciò che accomuna i tre romanzi è l'essere portatori di un discorso attorno all'arte e alla conoscenza, in cui compaiono le categorie di Bene e Male, senza che questi siano dei concetti assoluti o che vi sia un intento moralizzante.

CAPITOLO PRIMO

VLADIMIR NABOKOV, UNA STORIA

I.1 Una piccola biografia

> La culla dondola sopra un abisso e il buon senso ci dice che la nostra esistenza è solo un breve spiraglio di luce tra due eternità fatte di tenebra.[1]

Comincia così la biografia romanzata di Vladimir Nabokov (1899-1977), *Speak, Memory* (1951), un testo dalla composizione a dir poco peculiare sul piano linguistico perché vi confluiscono racconti scritti fra il 1936 (*Mademoiselle O.*) e il 1951 (*Le camere ammobiliate di Trinity Lane*) inizialmente in inglese – ad eccezione di *Mademoiselle O.* che viene scritto in francese – e pubblicati in rivista, poi ampliati e corretti per l'edizione del libro e infine tradotti in russo con non poche difficoltà dallo stesso Nabokov;[2] ciò che rende interessante *Speak, memory* ai fini bibliografici è il filtro emotivo con cui Nabokov

[1] VLADIMIR NABOKOV, *Parla, ricordo*, trad. it. di Guido Ragni, Milano, Adelphi, 2023 (New York 1966), p. 21.

[2] Come scrive lo stesso autore nella *Prefazione* all'opera: «Nella presente e definitiva edizione di *Speak, memory*, non solo ho introdotto modifiche sostanziali e copiose aggiunte al testo inglese originale, ma mi sono avvalso delle correzioni apportate nel volgerlo in russo. Questa ri-anglicizzazione di una ri-versione russa di ciò che all'origine era stata la ri-narrazione in inglese di ricordi russi si è rivelato un compito infernale anche se qualche consolazione mi è venuta dal pensiero che tali metamorfosi multiple, ben nota le farfalle, ma non erano state tentate prima da un essere umano» (ivi, p. 17).

guarda alla sua infanzia e alla sua prima età adulta, evocando un'immagine *in toto* di un mondo idilliaco – seppur investito da tumulti passeggeri –, quasi onirico, ormai irrecuperabile, eccetto che nei ricordi e nei sogni. Così, se da una parte questo aspetto è uno dei punti di forza dell'autobiografia, dall'altra rende la narrazione alquanto inaffidabile – d'altronde lo stesso Nabokov si rende conto dei limiti di "Mnemosine" – e quindi sarebbe più consono, ai fini di una trattazione certosina, rifarsi a una biografia critica, come quella scritta da Brian Boyd,[3] il quale, grazie alla collaborazione con Véra Nabokov, ebbe accesso a una parte delle carte personali di Nabokov[4]. L'intento di questo paragrafo non è, dunque, quello di fornire una biografia completa ed esaustiva della particolare vicenda di Nabokov, quanto guardare ad alcuni avvenimenti importanti, che hanno forgiato sia il Nabokov intellettuale, sia il Nabokov persona privata con una peculiare visione del mondo in generale.

Senza altri indugi, l'abisso su cui dondola questa specifica culla si illuminò il 23 aprile del 1899[5] in un palazzo di San Pietroburgo con la sorte favorevole, almeno all'inizio di questa vicenda; infatti il piccolo Volodya era il primogenito di una famiglia appartenente alla nobiltà di corte – la *dvoryanstvo*[6] –, ma soprattutto era il figlio prediletto

[3] Brian Boyd è un professore di letteratura, esperto della vita e della produzione di Nabokov e di letteratura ed evoluzione; nel 1979 collaborò anche con la vedova di Nabokov al fine di catalogare l'archivio dello scrittore, fu così che cominciò a formulare una biografia critica di Nabokov.

[4] JOHN BURT FOSTER, JR., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 19.

[5] La data, per questioni di praticità, fa riferimento al calendario gregoriano; se, invece, ci si rifacesse più correttamente al calendario giuliano – allora in vigore in Russia –, Nabokov sarebbe nato il 10 aprile 1899.

[6] Secondo una leggenda familiare all'origine dei Nabokov ci sarebbe il principe tartaro Nabok Murza (circa XIV secolo); si tratta di una leggenda verisimile in quanto nel XV secolo i tartari russificati costituivano la maggior parte dei nuovi proprietari terrieri. Inoltre, i primi Nabokov di cui si ha notizia sarebbero stati accusati nel 1494 di aver occupato il territorio di un vicino. Tuttavia, la tracciabilità più lineare della famiglia Nabokov si ha a partire dalla metà del XVII secolo. Infine, si sa che dal XIX secolo i Nabokov appartenevano alla *dvoryanstvo*, che, titolata o meno, poteva possedere dei terreni in cambio del proprio servizio militare – non a caso alcuni parenti di Vladimir Nabokov si erano distinti in campo militare. (BRIAN BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p.16) Lo stesso Nabokov rende conto delle origini della sua famiglia in *Speak, memory*, nel capitolo tre, riportando anche, più nello specifico, le notizie relative ai suoi familiari illustri.

di Elena e Vladimir Dmitrievic Nabokov,[7] i quali incoraggiarono e stimolarono sempre ogni sua curiosità, oltre a far crescere in lui la sensazione, che lo accompagnerà per tutta la vita, di essere unico rispetto agli altri. Proprio Elena è la protagonista di un episodio alquanto insolito, ma importante per l'idea che Nabokov si creerà del mondo:

> Un giorno che me ne stavo a letto ancora molto debole dopo una lunga malattia, mi ritrovai a crogiolarmi in un'inconsueta euforia di leggerezza e quiete. Sapevo che mia madre era andata a comperare il regalo quotidiano che rendeva le mie convalescenze così deliziose. Quale sarebbe stato questa volta non riuscivo a indovinare, ma attraverso il cristallo di quel mio stato stranamente traslucido ebbi la visione vivida di lei che percorreva la via Morskaja in direzione della Prospettiva Nevskij. Distinguevo la slitta leggera tirata da un sauro.
>
> [...] Sempre osservando la slitta la vidi fermarsi da Treumann (articoli di cancelleria, ninnoli bronzo, carte da gioco). Poco dopo mia madre uscì dal negozio seguita dal valletto. Il quale reggeva in mano ciò che lei aveva appena acquistato, e che mi sembrò una matita.
>
> [...] Dopo qualche minuto lei entrò nella stanza. Teneva fra le braccia un grosso pacco. Nella mia visione, la mole del pacco era stata ridotta di molto, forse perché avevo subliminalmente corretto quelli che, stando alla logica, potevano ancora essere temuti residui di un mondo dilatato dal delirio. Quell'oggetto si rivelava una gigantesca matita Faber poligonale, lunga più di un metro e venti e spessa in proporzione. Era stata esposta per réclame nella vetrina del negozio, sospesa a mezz'aria virgola e lei aveva immaginato che io la desiderassi ardentemente, come mi accadeva con tutte quelle cose che non si potevano acquistare.[8]

[7] Da ora in poi, per fugare ogni dubbio, si farà riferimento a Vladimir Dmitrievic con le proprie iniziali (V.D.), mentre si useranno Vladimir o Nabokov sempre in riferimento a Vladimir Vladimirovic. La coppia ebbe altri quattro figli: Sergey (1900-1945), Olga (1903-1978), Elena (1906-2000) e Kirill (1911-1964). Per completezza è necessario rendere conto del fatto che Vladimir non era l'unico intellettuale fra i fratelli, infatti, Sergey fu un pedagogo e poeta – morto poi nel campo di prigionia di Neuengamme, in quanto omosessuale.

[8] V. NABOKOV, *Parla, ricordo*, cit., pp. 41-42.

Dunque, questa sorta di chiaroveggenza sarà alla base dell'idea di Nabokov per cui la vita è ingannevole, in quanto non opera solo su un livello, e imprevedibile perché certe volte lascia cadere il velo che separa i suoi piani e si rende partecipe di eventi inaspettati; tale idea è presente anche nel Nabokov scrittore, in quanto gradualmente perfeziona tecniche che rendano questa fluidità, ad esempio il mescolarsi delle conversazioni, il celare le simpatie dei personaggi, le misteriose trasformazioni delle parole in altre parole.[9] Non solo, questa percezione del mondo è radicata così profondamente in Nabokov che si estende anche alla concezione stessa dell'arte e del processo artistico, in tal senso si potrebbero citare due esempi in cui Nabokov illustra splendidamente questo sentimento: il primo è il ricordo di un improvviso temporale estivo che funge da catalizzatore per la sua "prima poesia", mentre il secondo è l'introduzione a Dickens nelle sue lezioni alla Cornell:

> Per ricostruire l'estate del 1914, quando per la prima volta si impossessò di me la frenesia stordente di scrivere versi, basta solo che mi immagini un certo padiglione. Fu là che il quindicenne allampanato che ero cercò rifugio durante un temporale, uno degli innumerevoli temporali di quel luglio. Sogno il padiglione almeno due volte l'anno. Di regola, la sua apparizione è del tutto indipendente dal soggetto del sogno, il quale, com'è naturale, può essere qualunque cosa, dal rapimento alla zoolatria. Ciondola nei paraggi, diciamo, con la discrezione di un marchio d'autore. Lo trovo abbarbicato a un angolo della tela del sogno, o inserito con una scaltra peripezia in qualche parte decorativa del quadro. A volte, però, quel padiglione sembra come sospeso in un secondo piano, appena un po' barocchegiante, eppure in armonia con gli alberi magnifici, abeti scuri e betulle lucenti, la cui linfa un tempo scorreva attraverso le travi di cui è fatto. Losanghe di vetro colorato rosso vino, verde bottiglia e blu scuro conferiscono una certa aria da cappella al reticolo in piombo delle finestre. Proprio com'era ai tempi della mia infanzia una vecchia e solida struttura di legno sopra un burrone ricoperto di felci

[9] B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, cit., p. 90.

nel settore più antico del parco di Vyra, verso il fiume. Proprio com'era, o forse un poco più perfetto. [...]

Il temporale passò in fretta. La pioggia – inizialmente una massa d'acqua che scendeva violenta, in cui gli alberi si dibattevano e roteavano – si era ridotta di colpo a linee oblique di oro silente spezzate in segmenti lunghi e brevi sullo sfondo di un tumulto vegetale in procinto di placarsi. Abissi di un blu voluttuoso si spalancavano tra grandi nuvole - cumuli su cumuli di bianco puro e di un grigio violaceo, *lepota* (un antico termine russo che vuol dire «bellezza maestosa»), miti in movimento, gouache e guano, tra le curve dei quali si poteva distinguere un'allusione mammaria o la maschera funebre di un poeta. [...]

Un attimo dopo cominciava la mia prima poesia. Che cosa la scatenò? Credo di saperlo. In assenza di vento, il semplice peso di una goccia di pioggia che brillava, godendosi il suo parassitico lusso, su una foglia cordata, aveva inclinata la punta, e quello che pareva un globulo di mercurio aveva eseguito un improvviso glissando lungo la nervatura centrale, quindi, ormai spoglia del suo lucente fardello, la foglia, sollevata, si era di nuovo distesa.[10]

Si noti come Nabokov usi la dimensione del sogno che sfugge al puro raziocinio, intessendovi nella struttura il padiglione, passando così con una fluidità disarmante dal sogno al ricordo, completamente incentrato sulla dimensione visiva:[11] il temporale, il vetro del padiglione, la flora, che evocano una sensazione legata alla *lepota,*[12] una sensazione che il lettore modello di Nabokov può percepire in tutta la sua magnificenza. Ad onor del vero, però, la poesia che nacque da quel temporale non fu la prima di

[10] V. NABOKOV, *Parla, ricordo*, cit., pp. 233-235.

[11] Si segnala la risposta di Nabokov a un'intervista del 1970 con Nurit Beretzky per «Ma'artiv» al fine di notare come ci sia consonanza fra quanto afferma Nabokov e la splendida resa visiva del paesaggio nel passo di *Speak, memory*: «"In which language do you think, count, and dream?" "I do not think in any language, I think in images, with some brief verbal surfacing of utilitarian sort in any of the three tongues that I know [...]" » (V. NABOKOV, *Think, Write, Speak*, a cura di Brian Boyd e Anastasia Tolstoy, New York, Alfred A. Knopf, 2019, cit., p. 335).

[12] In questo senso è molto interessante l'uso del termine russo, in quanto Nabokov negli anni del suo 'esilio europeo' non si inserisca nella società tedesca e tantomeno francese, ma continui a restare nei circoli russi; mentre all'altezza dell'"esilio americano" non intrattiene molte relazioni con i russi emigrati e si integra molto bene nella società statunitense; questo si può spiegare anche in virtù del fatto che Nabokov quando ancora risiede in Europa sente una forte mancanza della Russia e ha il terrore di perdere le sue origini, mentre dopo lo sbarco negli Stati Uniti Nabokov si sentirà sempre più "americano".

Nabokov, anzi, la prima volta che scrisse dei versi fu per imitare suo cugino, Yuri, e fu talmente bravo da destare alcuni sospetti di plagio – poi scopertisi veri –; quindi, è bene ricordare, ancora una volta, di non credere ciecamente a quanto è raccontato in *Speak, memory*, anche se in questo caso – come nel precedente – si dimostra un testo utile per comprendere quella singolare visione della realtà.

Dall'altra parte, la spinta sentimentale dell'arte ritorna nelle lezioni universitarie che Nabokov tenne per anni negli Stati Uniti, ad esempio quando spiega Kafka dà una sorta di definizione dell'arte come «*Bellezza e compassione* – questo è il concetto che si avvicina maggiormente a definire l'arte»;[13] ma ben prima di introdurre i suoi alunni a Kafka dovette tenere un ciclo di lezioni incentrate su Dickens e pronunciare molte volte un discorso simile a questo:

> Con lui [*scil.*: Dickens] non dobbiamo trovare giusto approccio, come Jane Austen non dobbiamo corteggiarlo né avvicinarci con passo esitante: dobbiamo solo abbandonarci alla sua voce, nient'altro. Se fosse possibile mi piacerebbe trascorrere i cinquanta minuti di ogni lezione a meditare su Dickens, a concentrarci su di lui, ad ammirarlo. Mio compito è invece quello di guidare razionalizzare queste meditazioni, quest'ammirazione. Nel leggere *Casa desolata* dobbiamo solo rilassarci e lasciare che sia la spina dorsale a prendere il sopravvento. Anche se leggiamo con la mente, la sede principale del piacere artistico si trova fra le scapole. Quel piccolo brivido là dietro è sicuramente la forma più sublime di emozione raggiunta dall'uomo quando ha elaborato l'arte pura e la scienza pura. Veneriamo la spina dorsale e il suo fremito. Sentiamoci fieri di essere dei vertebrati, perché siamo vertebrati che hanno ricevuto sul capo il magico tocco di una fiamma divina. Il cervello non è che il proseguimento della spina dorsale: lo stoppino percorre di fatto tutta la lunghezza della candela. Se non siamo in grado di gustare quel brivido, di gustare la letteratura, allora lasciamo perdere tutto e dedichiamoci ai fumetti, alla televisione e ai club del

[13] VLADIMIR NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, trad. it. di Francesca Pece, Adelphi, Milano, 2023 (Boston 1980), p. 353.

libro. Ma credo che Dickens si dimostrerà più forte.[14]

Dunque, un discorso, più ampio, mediante cui Nabokov vuole spronare i suoi alunni a percepire l'arte come un fenomeno che in un certo senso rifugge la mera logica – anche se si è costretti a piegarsi a essa per rendersi comprensibili – e che parte da una specifica sensazione 'fra le scapole', un piacere, un fremito, che si può percepire solo nella misura in cui vi si è portati; in altre parole, si basa tutto sulla percezione di una sensazione ineffabile, che beninteso è differente a seconda dei lettori e degli autori.

Tornando alla materia biografia più stringente, si potrebbe dividere la vita di Nabokov sotto vari aspetti. Nabokov dovette cambiare Stato più volte a causa dei "Nazicomunisti" e quindi si potrebbe dividere la sua vita in un periodo russo, europeo (passato fra l'Inghilterra, la Germania e la Francia) e un periodo statunitense; così come si potrebbe distinguere l'impegno intellettuale di Nabokov fra la letteratura e la scienza, in particolare l'entomologia.

Perciò, sebbene la prima parte della vita di Nabokov – corrispondente al periodo russo – dovette essere molto felice e di fatto ha visto piantare i semi del genio di Nabokov, con la Rivoluzione Bolscevica del 1917 i Nabokov a causa del loro lignaggio e in parte dell'impegno politico di V.D.[15] dovettero lasciarsi dietro la loro patria, rifugiandosi prima in Crimea, per due anni, in una sorta di esilio più indulgente, e poi, dopo il cedimento della difesa dell'Armata Bianca, raggiunsero l'Inghilterra; dunque, il periodo europeo di

[14] Ivi., p. 116

[15] V.D. Nabokov (1870-1922) fu un politico, giornalista (a capo del «Rech» in patria e del «Rul'» in esilio) e criminologo russo; fu uno degli esponenti di spicco del DC, ovvero del Partito Democratico-Costituzionale, e colui che aiutò a redigere il documento in cui il granduca Michail Aleksandovič Romanov abdicò al trono nel 1917, diventando, poi, il segretario per il Governo Provvisorio di L'vov. Dopo l'esilio continuò il suo impegno politico, tanto che durante un'assemblea del DC a Berlino sventò un attentato a Milyukov, perdendovi però la vita. Nabokov ricorderà questo evento come una delle peggiori sere della sua vita e sprofonderà in uno stato depressivo per alcuni mesi.

Nabokov comincia in seno alla Rivoluzione di Ottobre. In Inghilterra, Vladimir e Sergey avrebbero dovuto recarsi *a priori*, poiché i Nabokov avevano deciso per i due fratelli di studiare a Cambridge, ma nessuno si immaginava che l'intera famiglia avrebbe dovuto stabilirsi in suolo britannico, almeno per un breve lasso di tempo – che coincide con il primo anno di università di Vladimir e Sergey –, infatti, V.D. decise di trasferire la famiglia a Berlino,[16] lasciando i due figli maggiori a Cambridge in modo che potessero concludere i loro studi. Già prima di conseguire il baccalaureato Vladimir aveva cominciato a pubblicare nelle riviste *émigré* con il *nom de plum* di Sirin[17] e una volta, laureatosi e stabilitosi a Berlino in pianta stabile comincia a essere molto più presente nella vita culturale russa: già scriveva per la rivista del padre – il «Rul'» (di stampo più politico) – e successivamente comincerà a pubblicare anche per lo «*Zhar*-Ptitsa» (di indirizzo più culturale); dal 1922 l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche comincia a interessarsi alle espressioni culturali dei russi emigrati dando avvio a un movimento, noto come Smena Vekh, che giustificava filosoficamente il ritorno in patria degli esuli e istituendo la rivista «Nakanune» (poi organo satellite del Partito). Vi furono due reazioni: da una parte nacque la Dom Iskusstv (la casa degli artisti), un gruppo di artisti con forti legami con gli artisti sovietici, e dall'altra il Vereteno (fuso), di cui fece brevemente parte Sirin, ovvero un movimento che si proponeva come apolitico e anti-

[16] La scelta ricadde su Berlino in quanto il costo della vita nella capitale tedesca era molto minore rispetto a quello in Inghilterra a causa dell'inflazione post Prima guerra mondiale; non solo, Berlino era diventato uno dei centri più grandi dell'emigrazione russa e quindi poteva dare più sbocchi lavorativi a V.D.

[17] Nabokov deciderà di usare il *nom de plum* Sirin poiché voleva distinguersi dal padre, che come lui pubblicava spesso articoli in rivista; in realtà Nabokov userà Sirin più varianti aggiungendovi il suo cognome. Dunque, si tratta di uno pseudonimo usato solamente a scopo distintivo e non dissimulativo, infatti tutti erano a conoscenza che il Sirin delle riviste fosse Vladimir Vladimirovic Nabokov. In merito alla scelta del nome, è fondamentale ricordare il discorso attorno alla profonda nostalgia che Nabokov provava per la Russia della sua infanzia, infatti il Sirin è un uccello della mitologia slava, che compare anche nelle fiabe di magia russa, in grado di incantare le persone con la dolcezza della sua voce; tale nostalgia si riflette anche nel suggerimento che Nabokov dà al padre quando si discuteva rispetto a che titolo dare alla rivista di V.D. (poi intitolata «Rul'»), che per Nabokov sarebbe dovuta essere «Sleza» (lacrima).

bolscevico; la rottura fra gli adepti del Vereteno fu causata dall'invito di uno scrittore della «Nakanune» che fu presa da alcuni – fra cui Nabokov – come un affronto e questo portò alla creazione di un circolo letterario segreto, il Bratstvo Kruglogo Stola (la fratellanza della Tavola Rotonda), che presto si configurò come un intimo ritrovo di amici, in cui leggere i propri lavori e discutere di letteratura.

A Berlino, Nabokov conobbe anche Véra Evseevna Slonim (1902-1991), colei che sarebbe diventata sua moglie nel 1925; Véra proveniva da una famiglia russa di origine ebraica e come Nabokov dovette fuggire a causa della Rivoluzione Bolscevica, era una donna estremamente acculturata, intelligente e dotata di immaginazione. Per certi versi lei e Nabokov erano molto simili, infatti avevano imparato l'inglese e il francese in tenera età, possedevano entrambi interessi scientifici – sebbene in cambi diversi, a uno interessava l'entomologia, mentre all'altra la fisica –, avevano una tendenza alla sinestesia e a percepire un senso di meraviglia nei confronti del mondo; invece, i due, per altri versi, non si somigliavano affatto, perché se da una parte Vladimir non era interessato alla politica, Véra la seguiva appassionatamente, e ancora, se Vladimir credeva nell'esistenza un principio positivo soggiacente alla vita e giudicava di conseguenza le persone, Véra invece era molto più severa e schiva. Ora, con l'avvento del Nazismo, né Véra e Dmitri (1934-2012) – il figlio della coppia – sarebbero potuti rimanere in Germania in quanto ebrei, così i Nabokov lasciarono la Germania fra il 1937 e il 1938 per trasferirsi in Francia e da lì cercare un impiego. È in questo periodo che Nabokov decise di cercare di entrare nel mondo accademico anglofono e con molta fatica nel 1939 portò a termine un accordo con il professor Lanz per tenere un corso estivo a Stanford, così alla vigilia della Seconda guerra mondiale i Nabokov riuscirono a lasciarsi alle spalle l'Europa:

> After France had refused him a work permit and condemned his family to near-poverty, after its officials has made America as difficult as possible to reach, Nabokov felt little loyalty to the country he found himself in. He had no desire whatsoever to be drafted into the French army and to leave behind a wife and a son who as foreigners and Jews in a country vulnerable to Germany's military might would be gravely at risk. After Pearl Harbor, already feeling himself a loyal American in a country unlikely to be invaded, he would feel quite differently and would want to volunteer for service. But for now he saw his only duty as simply getting his family out.
>
> [...] With America appearing not far over the horizon, Nabokov had begun to fill several thin exercise books with notes for future lectures. Only skimpy fragments on Turgenev and Anna Karenina survive, but he could report to Karpovich that he has a full-year course on Russian literature ready and was delivering it to the walls of his room, later he would recall having written perhaps two thousand pages of lecture notes.[18]

Dunque, all'altezza del 1940 si è davanti a un cambiamento paradigmatico nella vita di Nabokov, infatti negli Stati Uniti troverà un nuovo successo professionale, sia in campo accademico che autoriale, non a caso quando Coleman gli chiederà in un'intervista per «The Spectator» (1959) quali siano i suoi lavori preferiti, Nabokov risponderà: «The literary achievements that most satisfy me now are a paper that I wrote on South American Blue Butterflies – and *Lolita*»,[19] quindi citando lavori che ha pensato, prodotto e pubblicato oltreoceano; pure a livello culturale Nabokov comincerà a sentirsi "americano", infatti se in Europa tendeva a non uscire dall'ambiente russo, in America intratterrà prettamente relazioni sociali importanti con gli intellettuali americani. Negli Stati Uniti, Nabokov insegnò per più di un ventennio nei college di Wellesley

[18] B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, cit., p. 521.
[19] V. NABOKOV, *Think, Write, Speak*, cit., p. 261.

(Massachusetts), Cambridge (Massachusetts) e alla Cornell (New York), spaziando dai corsi di lingua ai corsi di letteratura; nonostante ciò Nabokov continuò a scrivere e nel 1955 pubblicò il libro che lo fece entrare nel Pantheon dei migliori scrittori novecenteschi, *Lolita*, e grazie a cui ottenne una stabilità economica tale da consentirgli di ritirarsi dal suo incarico di insegnante e di tornare in Europa, per la precisone dal 1961 si stabilisce in pianta stabile a Montreux (Svizzera). Proprio a Montreux, nel 1977, le tenebre inghiottirono lo spiraglio di luce nominato da Nabokov all'inizio di *Speak, memory*.

In conclusione, da questa piccola notizia biografica si può ben individuare una costante molteplicità che caratterizza la vita di Vladimir Nabokov, non solo a livello meramente geografico, ma e soprattutto a livello culturale, in quanto segnata dal plurilinguismo (russo, inglese, francese) e da una duplicità di interessi lontani fra loro, come lo sono la letteratura e l'entomologia, ma che sono costantemente posti in dialogo; infatti spesso capitava che Nabokov parlando un inglese perfetto inserisse sfumature semantiche russe, oppure che nei suoi romanzi comparissero dei riferimenti alle farfalle, come accade ed esempio in *Lolita*:

> Lasciatemi riandare per un attimo a quella scena in tutta la sua futile, fatale precisione: la strega Holmes scrive una ricevuta, si gratta la testa, apre un cassetto della scrivania, versa un resto nel mio palmo impaziente, dispiegandovi poi accuratamente una banconota con un brioso «...e cinque!»; fotografie di fanciulle; qualche sgargiante falena o farfalla, ancora viva, saldamente infilzata al muro («studio della natura»); il diploma incorniciato del dietologo della colonia; le mie mani tremanti; una scheda mostrata dall'efficiente Holmes col giudizio sul comportamento di Dolly Hale nel mese di luglio («discreto; le piacciono il nuoto e il canottaggio»); uno stormire di alberi e di uccelli, e il mio cuore che martellava... Avevo le spalle rivolte alla porta aperta, e quando avvertii il suo respiro e la sua voce dietro di me sentii il sangue affluirmi rapido al viso. Arrivò trascinando e sbatacchiando qua e là la sua pesante valigia.

«Ciao!» disse e si fermò, guardandomi con occhi sornioni e contenti, le labbra morbide atteggiate a un sorriso un po' sciocco ma meravigliosamente tenero.[20]

I.2 L'educazione: fra la Russia e l'Europa

Per capire il particolare approccio che Nabokov ebbe nelle sue lezioni di letteratura si deve guardare alla singolare educazione che ricevette prima in Russia e poi a Cambridge.

Innanzitutto, si deve ricordare che il sistema educativo russo precedente alla Rivoluzione Bolscevica poneva un discrimine fra le classi: da una parte i nobili e i borghesi, disponendo dei mezzi economici, avevano accesso a un alto grado di istruzione di tipo privato, mentre dall'altra i contadini – grazie una serie di riforme – avevano ottenuto di disporre di un'istruzione basilare pubblica; per quanto concerne l'istruzione delle classi più abbienti si dispone di due termini: *vospitanie* (educazione nel senso di influenze culturali a cui un bambino è soggetto durante la sua infanzia, in questo caso funziona meglio la traduzione inglese *upbringing*) e *obrazovanie* (usato spesso per indicare la formazione formale); quindi – come suggeriscono i termini – in quest'ottica l'istruzione è un processo che punta a un'edificazione personale di ampio respiro e consapevole, infatti questi individui si sentivano in dovere di perseguire il miglioramento intellettuale e la maturazione personale, declinati anche nella volontà di raggiungere la società estera e partecipare nella costruzione della cultura nazionale – non a caso fra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo si creano i presupposti per la nascita e lo sviluppo dell'*intellighenzia* russa.

Alla luce di ciò, si può ben capire come gli ideali liberali di V.D. Nabokov e i

[20] V. NABOKOV, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 2021 (Paris 1955), p. 142.

particolari gusti letterari di entrambi i genitori abbiano profondamente influenzato Vladimir, *in primis* linguisticamente, infatti, essendo degli anglofili, fecero sì che Vladimir imparasse l'inglese sin dall'infanzia – grazie alla disponibilità di governanti madrelingua – e *in secundis* per quando riguarda la materia letteraria hanno messo a disposizione di Vladimir un'ampia biblioteca privata – sia per numero di volumi che per argomenti –, in particolare:

> His mother devoured and recited fondly and transcribed in her angular hand her favourite works by the new poets, just as she would later copy and recopy poems and plays by her son. His father's breath of culture distinguished him from other members of the liberal opposition, itself of a cultural level rare in Western politics; while still young, he joined the Literary Fund, of which he would become president; his up-to-date library would have ten thousand books for his son to rummage through; he published critiques of Dickens, Flaubert, Tolstoy, and his favorite Russian poets.[21]

A posteriori, non pare casuale che il primo genere letterario sperimentato da Nabokov fosse la poesia – nella fattispecie quella simbolista – e che autori come Dickens, Flaubert e Tolstoj entrino a far parte delle sue lezioni alla Cornell, perché fin dall'infanzia è stato soggetto a una serie di stimoli culturali che l'hanno portato verso quella specifica direzione.

Dunque, Vladimir sin dalla più tenera età è stato allevato da governanti straniere: fra il 1902 e il 1903 lui e Sergey furono accuditi da Miss Home, successivamente e fino al 1905 da Miss Hunt (entrambe di madrelingua inglese), poi dal 1905 al 1907 furono seguiti da Mlle Miauton[22] (si veda il cambio di paradigma linguistico, per cui si passa

[21] B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, cit., p. 38.
[22] Mlle Miauton resterà impiegata presso i Nabokov fino al 1913 e si occuperà dei figli più piccoli della coppia, quindi non più la governante di Vladimir e Sergey.

dall'inglese al francese), così già nel 1906 Vladimir possedeva un registro trilingue. Chi fra le governanti inglesi ebbe il merito di coltivare il registro inglese in Nabokov fu proprio Miss Hunt, infatti era solita sia parlare che raccontare ai bambini delle favole nella sua lingua madre; in questo periodo pure Elena aiutò nell'apprendimento dell'inglese raccontando le leggende britanniche – che riteneva più in linea con i gusti di Volodya, come ad esempio il *Tristano* – in lingua:[23]

> Spesso, nel salotto della nostra casa di campagna, prima che io andassi a letto, la mamma mi leggeva qualche cosa in inglese. Quando era prossima a un passo particolarmente drammatico, in cui l'eroe stava per imbattersi in chissà quale pericolo strano, forse anche fatale, il ritmo della sua voce si faceva più lento, spazi premonitori si aprivano tra le parole, e prima di voltare la pagina lei vi posava sopra la mano dal familiare anello con un rubino sangue di piccione e un diamante [...].
>
> C'erano storie di cavalieri le cui ferite, spaventose ma miracolosamente asettiche, venivano lavate da qualche donzella dentro una grotta. In cima a una rupe spazzata dal vento una fanciulla medioevale dai capelli scompigliati e un giovane in calzamaglia fissavano le tondeggianti Isole dei Beati. In I*ncompreso*, il destino di Humphrey ti faceva venire uno speciale groppo alla gola, ben più dei racconti di Dickens o di Dudet (grandi inventori di groppi). Mentre una storia sfacciatamente allegorica, *Al di là delle Montagne Azzurre*, che trattava di due coppie di piccoli viaggiatori – i buoni Trifoglio e Primula, i cattivi Ranuncolo e Margherita –, conteneva tanti particolari emozionanti da farti dimenticare il messaggio insito nel racconto.
>
> Poi c'erano i libri con le illustrazioni, libri grandi, piatti, dalla carta patinata. Mi piaceva soprattutto il Gollywogg nero come il carbone, Giacca blu, pantaloni Rossi, bottoni da biancheria al posto degli occhi e uno sputo aria in formato da cinque bambole di legno.[24]

Tuttavia, nel 1905, V.D. si accorse che sia Vladimir che Sergey riuscivano a

[23] B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, cit., p. 63.
[24] V. NABOKOV, *Parla, ricordo*, Milano, Adelphi, 2023, cit., pp. 87-88.

leggere in inglese, ma non in russo e, per quanto liberale e anglofono fosse, si rese conto che l'anglicizzazione stava diventando preponderante, per cui decise di pianificare delle lezioni giornaliere di poche ore con il maestro del villaggio legato a Vyra, tale Zhernosekov, di modo che entrambi i figli imparassero a leggere e scrivere in russo (lezioni che durarono un anno); in particolare in *Speak, memory* Nabokov ricorderà con affetto Zhernosekov, nonostante fosse un socialista rivoluzionario – partecipò alla Rivoluzione del 1905. È anche il periodo in cui Elena Nabokov scoprì che Vladimir era sinestetico, perché mentre stava costruendo una torre con dei cubi con scritte le lettere dell'alfabeto, casualmente osserva che i colori erano tutti sbagliati: la sinestesia di Nabokov associava i colori ai suoni e alle lettere; Elena stessa era sinestetica – sebbene associasse colori diversi dal figlio ai suoni – e incoraggiò lo sviluppo di quel tratto nel figlio.

Nel 1906 Nabokov da una parte scoprì il francese – infatti non fu più istruito da Zhernosekov o Miss Hunt, ma da Mlle Miauton – e dall'altra scoprì le farfalle. In merito all'entomologia, Vladimir spendeva ore – tempo permettendo – a inseguire i suoi insetti; infatti, quello che interessava a Nabokov delle farfalle non era la loro bellezza e tantomeno l'aspetto più macabro del togliere la vita all'insetto, dato che ripudiava la crudeltà nei confronti di ogni creatura (similmente ai suoi genitori), quanto il 'brivido' dell'inseguimento. Vladimir era talmente votato a questo suo passatempo – tramutatosi in studio accademico nel giro di un decennio – che a nove anni, durante il corso dell'estate e traducendo quasi ogni singola parola con l'aiuto del dizionario, legge il *Die Groß-schmetterlinge Europas*[25] di Hofmann in tedesco; nonostante ciò, Vladimir non 'eserciterà' il suo tedesco fino al periodo in cui si trasferirà a Berlino e comunque la userà

[25] Si tratta di un atlante che contiene una descrizione di tutte le farfalle presenti in Europa.

ben poco come lingua. Sicuramente, grazie a Mlle Miauton e ad alcuni viaggi in Francia padroneggiò molto meglio il francese, infatti la governante durante il pomeriggio era solita attingere ai suoi romanzi francesi preferiti, a cominciare da Corneille e Hugo, e leggere per i due bambini; già allora Nabokov mal sopportava la tendenza di Miauton a empatizzare coi personaggi o a cercare una morale nel racconto, si tratta di una tendenza critica che Nabokov manterrà e rimprovererà ai suoi studenti molto più tardi. Malgrado l'aver imparato a memoria parti del teatro di Racine e altri 'deliri' pseudo-classici sotto l'influenza di Mlle Miauton, Nabokov sentiva che il vero senso da lui attribuito alla letteratura francese proveniva non dalla governante, ma dai libri presenti nella biblioteca di suo padre.

Fino ai dodici anni Vladimir fu educato in casa da una parte grazie alla presenza delle governanti europee e dall'altra attraverso l'assunzione di precettori russi, spesso studenti appena laureatisi all'università di San Pietroburgo e bisognosi di denaro. Questi precettori entrano in scena quando Mlle Miauton diventerà la governante dei Nabokov più piccoli; *a posteriori*, Vladimir noterà che suo padre scelse i loro precettori come se dovessero mostrare la varietà culturale dell'Impero russo: sul piano religioso furono ortodossi, ebrei, cattolici romani, protestanti; su quello etnico, invece, russi, ucraini, lettoni, polacchi; mentre su quello politico solitamente erano democratici, ad eccezione dell'ultimo (Sakharov) che fu un aristocratico fondamentalista e che fu anche il peggiore fra i *tutor* – benché fosse stato fortemente consigliato alla famiglia – assunti dai Nabokov. Invece, l'istruttore che accompagnò più a lungo Vladimir e Sergey, dal 1910 al 1914, fu Zelensky, probabilmente perché i due fratelli si resero conto della sua bravura, che comunque non lo salvò dal giudizio di Vladimir sulla sua poca piacevolezza – dovuta al forte idealismo *old-fashioned* dell'uomo e al suo disapprovare l'uso del francese.

Per quanto riguarda le letture private del giovane Vladimir all'inizio degli anni '10 del Novecento si segnalano dei libri memorabilmente illustrati di Jules Verne; abbastanza *fiction* inglese da sopperire alle poche occasioni di praticare attivamente la lingua, in particolare si distinguono i romanzi di Kipling, Conan Doyle, Conrad, Chesterton, Wilde a cui si aggiungono letture più leggere come *Chums*, *Boy's Own Paper* e *Punch*; mentre in russo figurano *Anna Karenina* ed *Eugene Onegin*.[26] Sempre in questo periodo, Vladimir ebbe accesso illimitato alla biblioteca privata del padre.

Dal gennaio del 1911, Vladimir cominciò a seguire le lezioni alla Tenishev,[27] una scuola privata fondata nel 1900 e uno dei migliori istituti secondari della Russia dell'epoca; si fondava sulla sintesi fra l'impulso economico e le inclinazioni liberali – infatti, si poneva molta enfasi sull'ideologia democratica, liberale e non discriminatoria in termini di etnia, rango e credo –; la scelta di V.D. fu notevolmente influenzata dal fatto che in quella stessa scuola si tenessero le riunioni del CD (ovvero del partito politico a cui apparteneva). Le lezioni si tenevano dalla metà di settembre fino a fine maggio, per sei giorni alla settimana fra le nove della mattina e le tre del pomeriggio; il curriculum consisteva in

> History, geography, geometry, algebra, physics, chemistry, Russian, French, German, and Scriptures. As a *realnoe* ("modern") school, Tenishev opted for the scientific and practical (including, in later years, economics and law) rather than Greek and Latin. Since only modern languages were available, the Russian, French, and English Nabokov already knew so well were never to be challenged by the lure of the classics. English was not taught, and German, which he did begin to learn, was swept from the curriculum in the patriotic wave that in 1914 changed S. Petersburg name to Petrograd.

[26] Fra l'altro, Nabokov sarà anche l'autore di una delle migliori traduzioni inglese dell'*Onegin*.
[27] Nabokov fu inserito direttamente al secondo anno, invece del primo, degli otto anni in cui si articolava il percorso didattico.

Un problema che tormentò Nabokov a Tenishev, di cui si sente tutto il peso nelle pagine dedicate alla scuola in *Speak, memory*, consisteva nel suo rifiuto radicale di omologarsi, ciò passava attraverso tutta una serie di atteggiamenti:

> Mi accusavano di non adeguarmi all'ambiente; di «fare sfoggio di cultura» (soprattutto infarcendo i temi di russo con termini inglesi e francesi, cosa che a me veniva naturale); di rifiutarmi di toccare i muri di asciugamani umidicci dei gabinetti; di battermi usando le nocche delle dita invece di praticare il metodo dei ruspanti pugili russi che minavano sventole con la parte inferiore del pugno. [...] Ulteriore fonte di risentimento era il mio andare e venire in automobile virgola e non in tram o in carrozza come gli altri ragazzini, loro sì, veri piccoli democratici stando al suggerimento di un'insegnante, la faccia contorta in una smorfia di disgusto, come minimo avrei dovuto fermare l'auto a due o tre isolati di distanza, così da risparmiare i miei compagni la vista di uno chauffeur in livrea che si scappellava. Era come se la scuola mi permettesse di andare in giro tenendo un topo morto per la coda a patto che non lo agitassi sotto il naso degli altri.
>
> Il peggio, però, nasceva dal fatto che già allora provavo un'intensa versione per i movimenti e le associazioni di ogni genere. Faceva investire i miei insegnanti più gentili e ben intenzionati rifiutando di partecipare ad attività extracurricolari: gruppi destinati ai dibattiti consulenti elezioni dei propri membri e letture di relazioni su questioni storiche, nonché, nelle classi superiori, riunioni più ambiziose in cui erano affrontati gli avvenimenti politici del giorno. La pressione costante esercitata su di me affinché mi unissi a questo o a quel gruppo non vinse mai la mia resistenza, ma contribuì a creare uno stato di tensione non certo alleviato dalla pervicacia con cui tutti sottolineavano l'esempio dato da mio padre.[28]

Sebbene Nabokov in *Speak, memory* descriva Tenishev in chiave decisamente negativa, nel privato era solito ricordare l'istituto calorosamente; infatti, lì seguì dei corsi fra quanto gli era di interesse e quanto, invece, era costretto a imparare. Inoltre, fino al

[28] V. NABOKOV, *Parla, ricordo*, cit., pp. 201-202.

1915, Vladimir e Sergey continuarono a prendere lezioni private a casa (a questo proposito si ricordino i già citati Zelensky e Sakharov). Nondimeno, ciò che detenne il peso maggiore nell'educazione di Vladimir in questi anni, ancora una volta, fu il tipo di letture da lui compiute; si tratta di letture indirizzate, in quanto Vladimir disponeva dei libri presenti nella biblioteca del padre. V.D. che fu sia un assiduo frequentatore, essendo criminologo, dei saggi di psicologia – provando una predilezione per William James,[29] sia un conoscitore intimo delle letterature russa, inglese, francese e tedesca – annoverando fra i suoi preferiti Shakespeare, Pushkin e Flaubert. Così quando viene intervistato, nel gennaio 1964, per «Playboy» – in merito a *Lolita* – da Toffer, alla domanda rispetto che cosa leggesse da ragazzo, Nabokov risponde:

> Between the ages of ten and fifteen in St. Petersburg, I must have read more fiction and poetry – English, Russian and French – than in any other five-year period of my life. I relish especially the works of Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Chekhov, Tolstoy, and Alexander Blok. On another level, my heroes were the Scarlet Pimpernel, Phileas Fog, and Sherlock Holmes. In other words, I was a perfectly normal trilingual child in a family with a large library. At a later period, in Western Europe, between the ages of 20 and 40, my favorites were Housman, Rupert Brooke, Norman Douglas, Bergson, Joyce, Proust, and Pushkin. Of these top favorites, several – Poe, Jules Verne, Emmuska Orczy, Conan Doyle, and Rupert Brooke – have lost the glamour and thrill they held for me. The others remain intact and by now are probably beyond change as far as I am concerned.[30]

[29] William James fu filosofo, psicologo e il fondatore del pragmatismo, ovvero la corrente filosofica che sostiene il primato del comportamento concreto atto a raggiungere uno scopo sull'attività etimo-morale astratta, e del funzionalismo, vale a dire la branca della psicologia che interpreta i fenomeni psichici come funzioni attraverso cui l'organismo garantisce la propria sopravvivenza. V.D. fece leggere a Vladimir James fra i dodici e i tredici anni e, verosimilmente, in virtù di ciò nacque la resistenza di Nabokov alle teorie freudiane – che peraltro riteneva un ciarlatano. Infatti, il Nabokov adulto non si asterrà dal mostrare apertamente la sua avversione alla psicanalisi freudiana, specie in *Parla, ricordo* e nelle lezioni dedicate a Dostoevskij.

[30] VLADIMIR NABOKOV, *Strong opinions*, New York, Vintage Books, 1973, p. 38.

Si noti, quindi, il peso imponente che la *vospitanie* ebbe nel caso di Nabokov e in quei precisi cinque anni della sua vita. Oltre a ciò, nei primi due decenni del Novecento, il genere letterario predominante in Russia era quello poetico e contrariamente al disprezzo che V.D. provava per le nuove correnti liriche,[31] Elena vi si appassionò, favorendo così il figlio nella costruzione della propria collezione privata di poeti simbolisti, acmeisti e futuristi; da adulto, scarterà quasi tutta la lirica appartenente al Simbolismo, ad eccezione di Block – che rimarrà fra i suoi preferiti –, seppur riconoscendo meriti, limitati, a Balmont, Bryusov, Bely, Annensky e Vyaceslav Ivanov.

Le rivoluzioni del 1917 ebbero il loro effetto pure sull'istruzione del giovane Nabokov che sosterrà gli esami di fine percorso un mese prima rispetto alla data prestabilita – per fuggire in Crimea –, guadagnandosi un quattro in fisica, un cinque meno in teologia e cinque (il massimo) nel resto delle materie.

In Crimea, Vladimir incontrerà anche il poeta simbolista Maximilian Alexandrovich Kirienko-Voloshin, il quale ebbe il merito di introdurre il giovane Nabokov ai metodi radicali di analisi metrica di Bely – il cui *Petersburg* sarà poi inserito (assieme all'*Ulisse* di Joyce, *La metamorfosi* di Kafka e *La ricerca del tempo perduto* di Proust) fra i quattro migliori romanzi del ventesimo secolo –; metodo che Nabokov si sforzò ampiamente di impiegare nell'analisi delle migliaia di versi canonici russi che in quel periodo leggeva. Lo zelo con cui Nabokov applicò tale metodo si può spiegare a partire dalla sua credenza per cui la realtà si compone di più livelli e che vi siano dettagli oscuri mediante cui si formano regolarità dal significato inaspettato, infatti, mediante l'analisi di Bely, Nabokov credeva di poter arrivare a scoprire il livello più intimo di

[31] All'inizio del Novecento in Russia si formano tre correnti poetiche: il Simbolismo, l'Acmeismo e il Futurismo.

un'opera letteraria; tuttavia, una volta lasciata la Russia, Nabokov cesserà di servirsi dell'analisi metrica di Bely.[32]

Per di più, durante l'anno passato in Crimea, Nabokov, sprovvisto di amici vicini, si creò un programma personalizzato per il primo anno di università, in modo da poter entrare a Cambridge già al secondo anno; di conseguenza prese lezioni di latino a Yalta – materia che non figurava nel piano di studi di Tenishev – e redasse una lista di lettura personalizzata – basata sui libri a disposizione nella biblioteca di Yalta – che comprendeva testi sull'entomologia, sulla scherma, di naturalisti o esploratori e di Nietzsche.

Il primo ottobre 1919 Nabokov fu ufficialmente ammesso al Trinity College – senza accedere al secondo anno, ma cominciando a partire dal primo –; e nuovamente si trova ad affrontare una complicazione: il suo inglese è una varietà che appartiene profondamente alla sua infanzia e quindi Vladimir sente un discrimine fra sé e i suoi compagni. A questo punto si rende necessario un piccolo approfondimento in merito alla struttura dei corsi di laurea facenti capo a Cambridge: l'anno accademico si suddivide in tre *terms* (periodi) intervallati dalle vacanze invernali e primaverili, alla fine dell'anno accademico ogni studente deve sostenere dei *triposes*, ovvero esami formati da più prove grazie a cui uno studente ottiene il baccalaureato, ogni *tripos* è formato da una prima parte e da una seconda parte – che possono avere durata annuale o biennale. Dunque, Nabokov scelse di seguire la prima parte del *tripos* in scienze naturali – che comprendeva corsi sulla zoologia degli organismi vertebrati e invertebrati, sull'evoluzione e sulla genetica) –, e per almeno i primi due *terms* restò fedele alla sua scelta, ma cominciò a sentire che gli argomenti delle lezioni interferivano con la sua vena poetica, perciò all'inizio del terzo

[32] Sebbene Nabokov abbandonò l'uso del metodo di Bely ancora giovane, non si dimenticò dell'importanza che questo ebbe nel periodo in cui visse in Crimea, infatti a distanza di decenni citerà Bely nelle sue lezioni di letteratura russa.

term decise di cambiare il suo *tripos* in lingue moderne e medievali. La prima parte di questo *tripos* richiedeva la conoscenza di francese e russo, al fine di tradurre da una lingua all'altra e comporre un saggio in una lingua straniera; per cui è probabile che Nabokov inizialmente abbia scelto il *tripos* in scienze naturali in modo da dare una solida base zoologica per i suoi interessi in campo entomologico e, nel mentre, pensasse già di intraprendere il *tripos* di lingue moderne e medievali per la seconda parte del suo percorso universitario. Il terzo *term* del primo *tripos* Nabokov dovette studiare duramente, leggendo i classici francesi e russi e prendendo appunti dettagliati delle lezioni:

> In all his formal studies at Cambridge Nabokov's greatest gain was probably the deep love he acquired for the medieval masterpieces he may not otherwise have encountered – *Aucassine and Nicolette* and the work of Chrétien de Troyes – that could share a shelf in his mind with the medieval Russian *Song of Igor's Campaign*, dear to him from the schooldays.[33]

E tuttavia, proprio come a Tenishev, Nabokov non sarà uno studente tranquillo e ligio al proprio dovere, anche se, alla fine del secondo anno, quando sostiene il *tripos* di francese e russo riceverà la votazione massima (con la lode); in particolare, i primi esami si tennero alla fine di aprile, in tre giorni, e consistevano in colloqui orali: prima di dettatura in francese, poi di dettatura in russo accompagnata da domande individuali sul *Fumo* di Turgenev – autore che entrerà nel programma delle lezioni di letteratura alla Cornell con un'opera diversa – e infine domande individuali sulle *Lettere filosofiche* di Voltaire. Poi alla fine di maggio ci furono gli esami scritti, che appunto chiedevano una traduzione e una produzione scritta: il primo giorno ci fu la traduzione in e dal francese, il secondo giorno fu chiesto un saggio sulla letteratura o sulla storia francese del

[33] B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, cit., p. 174.

diciassettesimo secolo, il terzo giorno dovette tradurre Scott e Dickens in russo, infine, la mattina del quarto giorno venne dedicata alla produzione scritta di un saggio su un argomento relativo al diciannovesimo secolo e il pomeriggio alla traduzione dal russo; ancora una volta Nabokov eccelse.

Durante l'ultimo anno di studi al Trinity e in concomitanza con gli esami, Vladimir perse suo padre, il che lo mise in uno stato depressivo, che cercò di superare dedicando le sue giornate allo studio. La seconda parte del *tripos* si tenne a fine maggio e si articolava in «letteratura francese, pensiero e storia dal 1688 al 1870»; «storia, stile di vita e letteratura russi prima del 1700»; «letteratura, stile di vita e storia francesi prima del 1495»; questa parte del *tripos* era significativamente più complessa della prima e lo stesso Nabokov inizialmente non era sicuro di riuscire a superarla, ma quando vide le prove d'esame le sue ansie sfumarono. Così a metà giugno scoprì di aver passato il *tripos* con i *second-class honours* (assimilabile alla votazione italiana di 100/110) e ricevette il baccalaureato.

In conclusione, sarebbe interessante soffermarsi brevemente su quanto affermava Nabokov in merito alle proprie influenze letterarie, infatti per tutta la vita si contraddistinse per il suo forte senso di unicità e in ogni intervista ha sempre affermato:

> [...] As for influence, well, I've never been influenced by anyone in particular, dead or quick, just as I never belonged to any club or movement. In fact, I don't seem to belong to any clear-cut continent. I am the shuttlecock above the Artic, and how bright and blue it is there, in my private sky, far from the pigeonholes and the clay pigeons.[34]

[34] V. NABOKOV, *Strong opinions*, cit., p. 92.

Dunque, per quanti libri abbia letto e analizzato (nel caso specifico di Bely), nel momento in cui si discute di processo artistico, Nabokov rifiuta di inserirsi in una corrente specifica o di dovere ascrivere la sua produzione a qualsiasi influsso, per cui è come se tutto ciò che ha compartecipato alla sua *vospitanie* lo abbia fatto per sottrazione, ovvero in un processo che porta a individuare un nuovo stile e un nuovo modo di vedere il mondo.

I.3 Le lezioni universitarie: origini, contenuti e pubblicazione

Si è già reso noto come verso la fine degli anni Trenta del Novecento in Nabokov nasca la volontà di cercare lavoro in ambito accademico e di come la possibilità di un impiego gli giunse dagli Stati Uniti. Dunque, una volta aggiudicatosi l'incarico Nabokov cominciò a scrivere un *corpus* di lezioni che gli furono molto utili per il corso panoramico di letteratura russa in traduzione inglese a Wellesley e per i corsi di letteratura 311-312 («Maestri della narrativa europea») e di letteratura 325-326 («Letteratura russa in traduzione inglese»).

> *Yet you have lectured extensively* —
>
> In 1940, before launching on my academic career in America, I fortunately took the trouble of writing one hundred lectures – about 2,000 pages – on Russian literature, and later another one hundred lectures on great novelists from Jane Austen to James Joyce. This kept me happy at Wellesley and Cornell for twenty academic years. Although, at the lectern, I evolved a subtle up and down movement of my eyes, there was never any doubt in the minds of alert students that I was reading, not speaking.[35]

[35] Ivi, p. 8.

Questa risposta a un'intervista del 1962 avvenuta al St. Regis Hotel a New York rende bene l'impostazione didattica che Nabokov ebbe in classe, ma tende anche a dare l'idea che le sue lezioni, in quanto fondate sulla lettura di appunti, fossero in qualche modo statiche, in realtà, dopo la lettura dei volumi in cui queste sono state raccolte, si può ben comprendere come Nabokov diede dinamicità al materiale presentato, introducendo citazioni dai testi e le sue peculiari idee rispetto alla letteratura come arte e al processo creativo che sottende una grande opera d'arte.

Lo stesso Nabokov ebbe l'idea di sistemare i suoi appunti e di creare un volume che contenesse le sue lezioni di letteratura,[36] nonostante ciò, non si dedicò mai al progetto. Dunque, i due volumi contenenti le lezioni di letteratura, usciti postumi fra il 1980 e il 1981,[37] sono frutto del lavoro filologico di Fredson Bowers, che ha cercato di organizzare al meglio gli appunti[38] di Nabokov, descrivendo nella *Prefazione* gli interventi redazionali che ha compiuto sul testo; il lavoro di Bowers è alquanto problematico perché, al fine di rendere più scorrevole il testo, lo manipola pesantemente riorganizzando, qualora fosse dubbia, la successione originaria; integrando note o abbozzi negli appunti originali (senza segnalarlo); a volte tagliando le citazioni più lunghe o aggiungendone qualora fossero di aiuto al lettore per comprendere meglio la tesi di Nabokov; per quanto possibile, aggiungendo in corpo le osservazioni a margine delle copie dei testi usate da Nabokov;

[36] Nabokov dichiara tale intenzione in *Strong Opinions*: «I remember most of the best students in my Cornell classes. Mr. Wetzseon was one of them. My "*Bleak House* diagram", which he recalls so movingly, is preserved among my papers and will appear in the collection of lectures (*Bleak House*, *Mansfield Park*, *Madame Bovary*, etc.), that I mean to publish some day» (ivi, p. 159).

[37] Risulta peculiare la decisione di Bowers di pubblicare (invertendone l'ordine temporale) prima *Lezioni di letteratura* (1980) e poi *Lezioni di letteratura russa* (1981), quando il primo corso che Nabokov tenne e ideò fu quello di letteratura russa e solo in seguito si occupò della letteratura europea.

[38] Si tratta di appunti in parte 'autografi' e in parte dattilografi (annotati poi a penna) e con vari gradi di completezza strutturale (ad esempio, le lezioni su Stevenson si presentano come degli appunti sommari, mentre quelle su *Anna Karenina* sono molto più curate, ma le parti di cui si compongono a volte sono slegate) e di revisione. Inoltre, si devono segnalare fra gli appunti 'autografi' pure tutte le annotazioni riportate da Nabokov nelle copie dei libri che usò per preparare le lezioni.

mantenendo senza parentesi i passi che Nabokov poteva saltare in assenza di tempo e a volte inserendo delle cancellature che Nabokov aveva operato sempre per ragioni di economia temporale o per ragioni strutturali, spostandole in un contesto più appropriato. Inoltre, anche dal punto di vista stilistico Bowers opera dei cambiamenti sul testo: «Al curatore di un'edizione destinata alla lettura è concesso di trattare con più libertà le incongruenze, le sviste, le trascrizioni incomplete, e anche di aggiungere, ove necessario frasi di collegamento fra le citazioni».[39] E più avanti lo stesso Bowers informa il suo lettore che le correzioni sono state fatte "con discrezione"; è indubbio che il lavoro compiuto da Bowers, per organizzare e rendere fruibile ai più il materiale preparatorio di Nabokov, sia mastodontico e ben riuscito data la scorrevolezza complessiva del testo, però alla luce di quanto riportato negli interventi redazionali sorge anche il dubbio su quale sia stata la veste originaria degli appunti e se tutti questi interventi, almeno in alcuni casi, fossero necessari. In altre parole, ci si deve chiedere con quale e quanta serietà Bowers abbia curato questa edizione, soprattutto tenendo a mente che l'intento della filologia è dare una resa del testo che sia il più vicina possibile alla volontà dell'autore.

Inoltre, Nabokov aveva dedicato dello spazio, nel suo corso di letteratura russa, proprio all'"arte della traduzione" e alla possibilità di «distinguere tre mali di diverso grado nel bizzarro mondo della trasmigrazione verbale»,[40] ora in senso lato pure la filologia può far parte del «mondo della trasmigrazione verbale» poiché anch'essa si occupa di agire sulla veste formale del testo (seppur in maniera differente dalla traduzione), per cui se si applicano i tre "mali" individuati da Nabokov ci si rende ben

[39] V. NABOKOV, *Lezioni* di *letteratura*, cit., p. 17.
[40] ID., *Lezioni di letteratura russa*, trad. it. di Cinzia de Lotto e Susanna Zinato, Milano, Adelphi, 2021 (Boston 1981), p. 411. I tre mali, molto sinteticamente, sono: gli errori dovuti all'ignoranza, saltare parole o passaggi perché di difficile comprensione per il traduttore o il lettore e manipolare sottilmente un testo al fine di renderlo appetibile ai lettori.

conto che Bowers scivola nel peggiore "grado di perversione", ovvero quello per cui si edulcora un testo, snaturandolo; è anche vero che Bowers non appiattisce il testo per piegarlo alle *formae mentis* dei suoi lettori, quindi non è completamente assimilabile a questa categoria. Ciò, però, non cambia il fatto che probabilmente Nabokov non sarebbe stato molto contento del lavoro filologico che Bowers ha compiuto sui suoi appunti.

A prescindere dalla critica che si può muovere a Bowers, le lezioni di letteratura curate da Nabokov si costruiscono su una fitta rete di rimandi: spesso nel capitolo dedicato ad *Anna Karenina* vi sono riferimenti a *Madame Bovary* in merito alle due visioni dell'adulterio, come pure è citata brevemente l'opera che per eccellenza si occupa del tempo, *Alla ricerca del tempo perduto*, per introdurre alla questione della temporalità tolstoiana. Inoltre, tutte le allusioni di Nabokov creano un *corpus* organico, estremamente curato nella sua coerenza interna e che veicola un metodo educativo preciso.

> *The maps and diagrams – your entomological proof that Gregor Samsa was a dung beetle and not a cockroach – are now well-known artifacts of your teaching literature at Cornell. What other refreshing antidotes to current literary criticism might you suggest?*
>
> In my academic days I endeavoured to provide students of literature with exact information about details, about such combinations of details as yield the sensual spark without which a book is dead. In that respect, general ideas are of no importance. Any ass can assimilate the main points of Tolstoy's attitude toward adultery but in order to enjoy Tolstoy's art the good reader must wish to visualize, for instance, the arrangement of a railway carriage on the Moscow-Petersburg night train as it was a hundred years ago. Here diagrams are most helpful. Instead of perpetuating the pretentious non-sense of Homeric, chromatic, and visceral chapter headings, instructors should prepare maps of Dublin with Bloom's and Stephen's intertwining itineraries clearly traced. Without a visual perception of the larch labyrinth in *Mansfield Park* that novel loses some of its stereographic charm, and unless the façade of Dr. Jekyll's house is distinctly reconstructed in the student's

mind, the enjoyment of Stevenson's story cannot be perfect.[41]

In questa risposta a Talmey, emerge chiaramente il punto focale delle lezioni tenute alla Cornell, ovvero l'attenzione per i dettagli e come questi, mediante lo stile,[42] prendano vita nell'immaginazione degli studenti rendendo i mondi letterari in qualche maniera 'vivi' (rimanendo consci del fatto che siano dei mondi finzionali),[43] infatti la grandezza di uno scrittore risiede nella capacità di unire in sé l'"affabulatore", il "maestro" e l'"incantatore" – in quest'ultimo risiederebbe il genio perché attraverso lo stile, la struttura e le immagini rende "magica" l'opera d'arte –; l'importanza dell'"incantatore" è resa meravigliosamente in un passo del capitolo dedicato ad *Anna Karenina* (romanzo che costituisce il cuore delle *Lezioni di letteratura russa*):

> Ma ciò che dobbiamo osservare non sono tanto le *idee*. Dopotutto dovremmo sempre tenere a mente che la letteratura è un disegno fatto non di *idee* ma di *immagini*. Le idee non contano molto in confronto alle immagini e alla magia di un libro. Ciò che ci interessa qui non è cosa pensa Lëvin o cosa pensava Lev, ma quel piccolo insetto che esprime così bene la curva, la svolta il gesto del pensiero.[44]

Ne viene che le biografie degli scrittori non sono trattate (in *Lezioni di letteratura*) oppure vengono riassunte molto sommariamente (come accade spesso in *Lezioni di letteratura russa*, perché con ogni probabilità Nabokov credeva – giustamente – che la conoscenza del panorama letterario russo da parte dei suoi alunni fosse nulla o molto

[41] ID., *Strong opinions*, cit., pp. 87-88.
[42] Si segnala anche l'esistenza di un frammento di una lezione sullo stile tenuta da Nabokov nel 1941 per il suo corso di scrittura creativa a Stanford; ciò che è degno di nota è l'idea per cui «there can be no personal style of writing without a perrsonal vision of the world. [...] / To aquire true style is impossible without having creative genius [...]» (ID., *Think, Write, Speak*, cit., p. 137), in quanto questa stessa mentalità si mantiene costante anche nelle lezioni di letteratura.
[43] Questa linea critico-teorica si lega strettamente alla modalità di pensiero nabokoviana, discussa in precedenza, per cui Nabokov era solito pensare a immagini.
[44] ID., *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 225.

scarsa); dunque, tutta l'attenzione di Nabokov si concentrava sull'opera letteraria in sé e sul rapporto empatico che il lettore ha non con i personaggi ma con l'autore entità – non persona fisica – tanto che immaginava come sottotitolo del suo corso «come diventare un buon lettore» ovvero «avere riguardo per gli scrittori» [...]».[45] Quella che si profila è quindi una teoria della letteratura *sui generis* rispetto alle tendenze che si affermano nel primo Novecento, infatti si pone lontana dalla teoria marxista perché non si cura del rapporto che la letteratura ha con i movimenti del mercato e anzi sia dentro che fuori dall'aula Nabokov critica aspramente l'operato del regime sovietico in materia artistica; e ancora, è una teoria che si disinteressa del discorso psicanalitico di matrice freudiana – come si può ben notare nelle pagine dedicate in cui contesta a Dostoevskij di aver creato solo personaggi afflitti da complessi e privi di evoluzione nell'arco narrativo. Tutto ciò non stupisce dato l'atteggiamento poco favorevole che Nabokov mostrò sempre nei confronti del Regime sovietico (in un certo senso espressione viziata della teoria marxista) e della psicoanalisi freudiana. Oltre a ciò, non è nemmeno possibile assimilare le posizioni di Nabokov a quelle formaliste-strutturaliste, sebbene partano entrambe dallo stesso principio di Potebnja per cui "l'arte è un pensiero che si fonda sulle immagini",[46] si arriva a due teorizzazioni diverse in quanto i formalisti si concentrano sull'aspetto linguistico – in particolare su sintassi e lessicologia – mentre Nabokov arriva a una teoria il cui *focus* è il rapporto che intercorre tra il lettore e lo scrittore, mediato sempre attraverso le tecniche letterarie:

> Ritengo che si dovrebbe cercare di instaurare un equilibrio artistico armonioso fra la mente del lettore e quella dell'autore; che dovremmo sforzarci di

[45] ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 37.
[46] VICTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, ne *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003 (Paris 1965), p. 75.

> mantenere un certo distacco, e apprezzare questo distacco, e al contempo gustare avidamente, gustare con passione, gustare con lacrime e brividi, la tessitura interna di un determinato capolavoro. Certo, quando questo avviene, è impossibile rimanere davvero oggettivi, perché ciò a cui si attribuisce valore, è in una certa misura, soggettivo.[47]

Nonostante ciò, non si può nemmeno definire Nabokov un precursore dell'"estetica della ricezione" – enucleata da Jauss nel testo omonimo del 1988 – poiché, sebbene in entrambe le teorie vi sia una particolare attenzione al lettore, nuovamente lo sviluppo è diverso in quanto nell'analisi di Nabokov manca ancora un concetto come l'"orizzonte di attesa" del lettore, per cui l'opera è sì vista dalla prospettiva del lettore ma ciò che conta sono le sue aspettative rispetto all'opera letteraria e non il rapporto con l'autore (che è invece ciò che interessa a Nabokov); quindi, la concezione di Nabokov può essere ritenuta più affine a quanto teorizzato da Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, per quanto riguarda il rapporto tra "lettore modello" e "autore modello" (che Eco intende come la strategia narrativa e non l'autore persona reale), proprio per il particolare riguardo che si dà alla "tessitura", ma in Eco manca l'identificazione lettore-autore che invece compare in Nabokov – in ogni caso, Nabokov anticipa anche la teorizzazione di Eco.

Per quanto riguarda i romanzi trattati nei due volumi delle *Lezioni*, per i maestri della narrativa europea i campioni scelti da Nabokov sono Austen – di cui riconosce la grandezza, ma che sente comunque distante –, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka e Joyce – dei quali invece tesse grandemente le lodi, non a caso Proust, Kafka e Joyce figurano tra gli autori dei romanzi migliori del ventesimo secolo –, quindi vengono trattate opere composte fra il 1814 (*Mansfield Park*) e il 1922 (*Ulysses*), che quindi

[47] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 41.

spaziano sul piano temporale dal realismo al modernismo, mentre sul piano geografico si concentrano fra il Regno Unito e la Francia (con la sola eccezione di Kafka); inoltre in questo corso Nabokov si focalizza su un solo romanzo per autore.[48] Diversamente, le *Lezioni di letteratura russa* si occupano di norma di più testi dello stesso autore e si spazia fra i generi letterari in quanto si passa dal romanzo ai racconti, fino al teatro,[49] quindi in un certo senso queste lezioni furono di più ampio respiro, inoltre le opere trattate sono state tutte scritte nell'arco di una cinquantina d'anni – dal 1842 (*Anime morte*) al 1905 (*La zattera*); un'altra peculiarità del ciclo di lezioni sulla letteratura russa risiede nella critica velatamente aspra che Nabokov rivolge alle opere di Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Čechov e Gor'kij – l'unico per cui riserva alcune parole di lode è Tolstoj –, quindi in un certo senso si inverte la tendenza delle lezioni sui maestri europei.

In questo paragrafo non si è voluto esporre in maniera completa la teoria della letteratura di cui le *Lezioni* si sono fatte portavoce, in quanto ai fini di un'analisi efficace si ritiene sia meglio vedere questa teoria applicata – come peraltro accadeva durante le lezioni di Nabokov.

[48] Le opere in questione sono: *Mansfield Park* di Austen; *Casa desolata* di Dickens; *Madame Bovary* di Flaubert; *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mister Hyde* di Stevenson; *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann* di Proust; *La metamorfosi* di Kafka e *Ulisse* di Joyce.

[49] Più nello specifico le opere che entrano nelle *Lezioni di letteratura russa* sono: le *Anime morte* e *Il cappotto* di Gogol'; *Padri e figli* di Turgenev; *Delitto e castigo*, *Memorie dal sottosuolo*, *L'idiota*, *I demòni* e *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij (sorprendentemente, visto l'antipatia che Nabokov provava nei confronti di quest'autore); *Anna Karenina* e *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj; *La signora col cagnolino*, *Nella bassura* e *Il gabbiano* di Čechov; e *La zattera* di Gor'kij. Inoltre, durante il ventennio in cui Nabokov insegnò letteratura russa si occupò anche di altri autori – fra cui Puškin, infatti sarebbe stato inusuale la sua assenza in un corso del genere – ma queste lezioni vengono espunte dall'edizione curata da Bowers.

CAPITOLO SECONDO

IL MAESTRO E MARGHERITA

II.1 Un romanzo *matrioska*

> Si sa che la stregoneria basta che cominci e non c'è più mezzo per fermarla.[1]

Il Maestro e Margherita è stato scritto da Bulgakov fra il 1928 e il 1940 e una delle sue stesure fu pure data alle fiamme; vide una prima pubblicazione fortemente censurata fra il 1966 e il 1967 sulla rivista «Moskova» e una prima edizione integrale in russo nel 1967 per Einaudi. È uno di quei pochi romanzi che nel panorama sovietico rivendicano la propria libertà, che non si piegano alla rozzezza e alle trame predeterminate prodotte in serie dai letterati sovietici, tant'è che i primi lettori del *Maestro* non riuscirono a comprendere la bellezza del romanzo che avevano di fronte, giudicandolo complesso, non solo per i grandi interventi di censura, ma perché non disponevano degli strumenti culturali per comprendere un'opera in cui si intrecciano più trame ed elementi religioso-

[1] MICHAIL BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, trad. it. di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 2014 (Moskva 1966), p. 72.

fantastici, e questo accadde proprio perché ormai usi a un certo tipo di letteratura.[2]

> In realtà Lenin in arte era un filisteo, un borghese, e fin dall'inizio il governo sovietico stava gettando le basi per una letteratura rozza, provinciale, controllata dalla polizia, totalmente conservatrice e conformista.[3]

Il Maestro e Margherita è un romanzo in cui il profumo della primavera si mescola con quello dello zolfo, dato che Woland si palesa a Mosca «nell'ora di un caldo tramonto primaverile […]»[4] e assiste, sotto forma di rondine, ai fatti accaduti «al mattino presto del giorno quattordici del mese primaverile di Nisan»[5] a Jerushalajim; è un romanzo in cui la normale concezione di tempo e spazio crolla in punti strategici, così dalla Mosca degli anni Trenta del Novecento si viaggia fino alla Jerushalajim nel giorno della Passione.

Durante la lettura del romanzo ci si accorgerà che Bulgakov ha intrecciato, in una strettissima trama, tre *plots* e che questi si trovano una specie di rapporto di concatenazione; tale meccanismo strutturale si può rendere visivamente con l'immagine di una *matrioska*.

Dunque, la trama che tiene insieme tutti gli eventi del romanzo (*matrioska* maggiore) si concentra attorno ai personaggi di Woland e del suo seguito. Ma qual è il motivo che porta il demonio a soggiornare a Mosca? E che cosa comporta questo soggiorno? Innanzitutto, Woland più volte afferma di essere interessato alla natura interiore dell'essere umano e di voler capire se al mutare del sistema politico dominante ci sia un cambiamento di sostanza negli uomini; ciò viene menzionato una prima volta

---

[2] Per un approfondimento maggiore si rimanda sia alla *Nota introduttiva* dell'edizione a cui si fa riferimento, sia a: STEPHEN LOVELL, *Bulgakov as Soviet Culture*, in «The Slavonic and Eastern European Review», vol. 76, 1998, pp. 28-48.
[3] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 21.
[4] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 6.
[5] Ivi, p. 17.

durante lo spettacolo al varietà e ripetuto una seconda volta quando si accinge a lasciare la capitale. A questo punto è necessario ricordare che per Nabokov l'aspetto morale delle opere d'arte non conta, ma conta come si costruisce lo stile personale dell'autore e i temi attorno a cui questo costruisce la sua opera. Esiste, poi, anche una seconda ragione per tale visita, che consiste in un ballo infernale tenuto annualmente e la cui regina deve essere una donna chiamata Margherita.[6] Ora, il soggiorno di Woland ha delle ripercussioni sui moscoviti (eccezione fatta per Margherita) infatti, chiunque lo incontri incorre in un destino poco gradevole, sia esso la morte (nel caso di Berlioz e del barone Meigel), oppure l'essere oggetto di scherzi poco piacevoli, tra i quali si possono citare quelli ai danni degli spettatori dello spettacolo di magia nera tenuto al Varietà e ai dipendenti di alcune filiali associate al Varietà; inoltre, esiste un terzo destino, che consiste nell'allontanamento da Mosca e i due casi più importanti sono quelli di Bezdomnyj (fatto passare per schizofrenico e rinchiuso in una clinica psichiatrica) e di Stëpa Lichodeev (precedente inquilino dell'appartamento n. 50 di via Sadovaja, assieme a Berlioz; appartamento che, per la sua storia legata al sovrannaturale, Woland vuole occupare).

Il *trait d'union* fra questa prima e seconda *matrioska* è Bezdomnyj, perché, internato nel manicomio, riceve la visita del Maestro, cioè di quel personaggio che assieme a Margherita costituisce il secondo livello dell'intreccio del romanzo. Il Maestro e Margherita sono due amanti sfortunati, si trovano perché attirati dalla loro solitudine, s'amano nelle due stanze dello scantinato in cui vive il Maestro e da quest'amore nasce un romanzo (il "Pilato"), che viene demolito dalla critica al primo tentativo di pubblicazione. Dopodiché, nel Maestro nacque il germe della malattia, poi acuito dalla

[6] Sia Woland che Margherita sono due richiami al *Faust*: Woland è uno dei nomi tedeschi del demonio e Margherita è il nome dell'amata di Faust; un terzo riferimento si ha quando il Maestro chiede a Bezdomnyj se ha letto il *Faust* e come sia possibile che né lui né Berlioz si siano resi conto di parlare con Satana.

paura causata un periodo di detenzione (dettaglio implicito, sussurrato a Ivan Nikolaevič), a cui segue la fuga e il rifugio nella clinica di Stravinskij; mentre, per tutto il tempo in cui il Maestro scompare, Margherita sprofonda in una depressione (anche questo è un dettaglio appena accennato), ma è decisa a ritrovare l'amato e proprio questo desiderio le farà accettare di 'servire' Satana (ecco un altro collegamento fra le due trame).

Infine, la *matrioska* minore coincide con il romanzo di Pilato scritto dal Maestro e ossessione di Bezdomnyj; tuttavia, la storia evangelica non ha come protagonista Jeshua, che compare molto brevemente sotto una veste decisamente umana, ma Pilato e le conseguenze che la morte di Jeshua hanno sul procuratore della Giudea. Ciò che rende interessante la storia di Pilato, non è tanto il cambio di prospettiva, quanto il modo in cui è inserita nella narrazione moscovita; Bulgakov collega stilisticamente le due epoche e le due città operando una variazione sulla tecnica medievale del *coblas capfinidas*, per cui alla fine di un capitolo ambientato a Mosca viene anticipato l'inizio del successivo capitolo gerosolimitano. Oltretutto, ogni volta che il Pilato 'entra in scena' è attraverso uno dei personaggi: l'inizio del romanzo è raccontato da Woland a Berlioz e Bezdomnyj ai Patriaršie; la crocefissione appare in sogno a Bezdomnyj dopo l'incontro col Maestro; mentre l'epilogo coincide con la ri-lettura di Margherita, una volta restituitole da Woland il romanzo (assieme all'amato).

> – Tengano presente che Gesù è esistito.
>
> – Vede, professore, – replicò Berlioz con un sorriso forzato, – noi rispettiamo il suo vasto sapere, ma al proposito abbiamo un punto di vista diverso.
>
> – Non c'è bisogno di alcun punto di vista, – rispose lo strano professore, – è esistito e basta.
>
> – Ma ci vuole qualche prova… – cominciò Berlioz.
>
> – E neppure di prove c'è bisogno, – rispose il professore, e parlò con voce sommessa: la sua pronuncia straniera era scomparsa.

– È tutto molto semplice: nel primo mattino del giorno quattordici del mese primaverile di Nisan, volto in un mantello bianco foderato di rosso, con una strascicata andatura da cavaliere…

[CAPITOLO SECONDO. Ponzio Pilato]

Al mattino presto del giorno quattordici del mese primaverile di Nisan, avvolto in un mantello bianco foderato di rosso, con una strascicata andatura da cavaliere, nel porticato tra le due ali del palazzo di Erode il Grande entrò il procuratore della Giudea Ponzio Pilato.[7]

-

[…] Nulla spariva, l'onnipotente Woland era davvero onnipotente, e finché voleva, anche fino all'alba, Margherita avrebbe potuto sfogliare i quaderni, contemplarli e baciarli e rileggere le parole:

«Le tenebre venute dal Mediterraneo, comprimono la città odiata dal procuratore… Sì, le tenebre…»[8]

Nonostante ciò, il romanzo è anche costruito con una struttura ad anello in quanto si apre con Woland che afferma di essere testimone del processo a Jeshua e si conclude con Levi Matteo che porta a Woland gli ordini di Jeshua, sancendo così – nel romanzo – la reale esistenza di Cristo (riprendendo la discussione iniziale fra Woland, Berlioz e Bezdomnyj); di conseguenza viene dimostrato che, nello scrivere il romanzo di Pilato, il Maestro segue una giusta intuizione e, prima di poter godere dell'eterno riposo, deve rendere a sua volta libero il suo protagonista.

In altre parole, l'intreccio del romanzo forma una struttura a incastro (matrioska-anello) molto sofisticata, costruita sia sui rapporti di similitudine fra i personaggi (ad esempio, Pilato è tanto vendicativo quanto Margherita; le parole del Maestro paiono avere lo stesso potere creatore di Woland), sia su una serie di richiami tematici molto stretti (ad esempio, l'olio è un elemento negativo implicato nella caduta di Berlioz e ritorna per

[7] Ivi, pp. 16-17.
[8] Ivi, p. 292.

minare la salute di Pilato).

II.2 L'idea di tempo

Uno dei problemi che comporta questo tipo di struttura è quello relativo alla temporalità. Si è appena visto come tale problema sia stato superato da Bulgakov egregiamente sul piano stilistico, ciononostante il concetto di tempo nel romanzo assume un movimento proprio. Considerando quanto Nabokov affermava attorno alla temporalità tolstoiana che «corrisponde nel modo più piacevole ed esatto alla nostra idea di tempo»,[9] quella di Bulgakov appare una temporalità schiava del caos generato da Woland e il suo seguito; in questo senso assume quasi un'andatura fiabesca, così a volte le sue lancette si muovono più veloci di quelle del lettore, specie quando si tratta delle malefatte di Korov'ev e Behemoth, mentre altre volte l'orologio si inceppa e la narrazione si prende del tempo prima di ripartire: come accade quando il Maestro fa la sua prima comparsa a un Bezdomnyj fra l'assonnato e il sedato; oppure quando Margherita viene vestita a regina per il gran ballo di Satana e deve accogliere i lestofanti invitati.

> Margherita era in alto, e ai suoi piedi scendeva giù un grandioso scalone coperto da un tappeto. in basso, lontano come se Margherita avesse guardato la rovescia attraverso un binocolo, essa vedeva un immenso atrio con un camino di di grandezza spropositata, nelle cui fauci avrebbe potuto comodamente entrare un autocarro da cinque tonnellate. Sia l'atrio che la scala inondata d'una luce da far male agli occhi, erano deserti. Il suono delle trombe, adesso, giungeva a Margherita da lontano. Essi rimasero così, immobili, per circa un minuto.
>
> – Ma dove sono gli invitati? – chiese Margherita a Korov'ev.
>
> – Verranno, regina, verranno, saranno qui a momenti. Non ce ne sarà scarsità.

[9] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 195.

E, davvero, preferirei spaccar legna, invece di riceverli qui sul pianerottolo.

– Cosa, spaccar legna? – intervenne il gatto loquace. – Io preferirei fare il bigliettaio sul tram, e non non c'è niente al mondo che sia peggio di quel lavoro!

– Tutto deve essere pronto in anticipo, regina, – spiegò Korov'ev, e il suo occhio scintillò attraverso il monocolo incrinato, – non c'è nulla di più schifoso di quando il primo invitato, arrivando, erra per le sale non sapendo che fare, intanto la sua legittima negherà lo strapazza sottovoce perché sono arrivati prima degli altri. Simili balli sono da buttare nel mondezzaio, regina.

– Sicuro, nel mondezzaio, – confermò il gatto.

– Mancano solo dieci secondi a mezzanotte, – disse Korov'ev, – a momenti s'incomincia.

Quei dieci secondi parvero straordinariamente lunghi e Margherita. All'apparenza erano già trascorsi non era accaduto proprio proprio nulla. Ma, all'improvviso, qualcosa più un po' giù nell'immenso camino, ne saltò fuori una forca dalla quale dondolava un mucchietto di cenere che si sfaldava. Questa cenere si liberò dalla corda e ne saltò fuori un bellissimo uomo dai capelli neri, in marsina e scarpini di coppale. […]

Dal basso scorreva un fiume di cui non si vedeva la fine. Le sue sorgenti, gigantesco camino, continuavano ad alimentarlo. Così trascorse un'ora ed ebbe inizio la seconda ora. A questo punto Margherita cominciò a notare che la sua catena si era fatta più pesante di quanto non fosse prima. Anche al suo braccio era successo qualcosa di strano. Prima di poterlo alzare, essa doveva fare una smorfia. Le argute osservazioni di Korov'ev avevano cessato di interessarla. Sia le facce mongole dagli occhi strabico, sia quelle bianche o nere le erano divenute indifferenti, ogni tanto si fondevano insieme e l'aria fra mezzo loro cominciava chissà perché a tremolare e a fluire. […]

Né Caio Cesare Caligola, né messalina interessarono più a Margherita, così come non l'interessò nessuno dei re, duchi, cavalieri, suicidi, avvelenatrici, impiccati, ruffiane, aguzzini e truffatori, carnefici, delatori, traditori, pazzi, spie, corruttori.[10]

Un lettore inesperto potrebbe contestare questa dilatazione del tempo affermando

[10] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., pp. 257-263.

che in realtà il tempo non si ferma, che Bulgakov segnala il suo scorrere con espressioni come «per circa un minuto», «quei dieci secondi», «trascorse un'ora ed ebbe inizio la seconda», ma non si accorge che la conversazione fra Korov'ev, Behemoth e Margherita non sarebbe potuta durare una decina di secondi e nemmeno nota che il farsi sempre più pesante della catena non è altro che qualcosa che segnala l'incepparsi dell'orologio che segna il tempo interno al "romanzo di Woland" – più avanti Woland stesso ammetterà di aver giocato con quell'orologio e aver allungato la notte del suo ballo –; quindi il tempo è in parte alla mercé di Woland – mentre per l'altra parte del narratore dei fatti.

Tuttavia, il tempo, una volta che il lettore supera la cortina evanescente fra le due temporalità, assume nuovamente un andamento canonico, quasi storico, e, nonostante ciò, Bulgakov non abbandona le astuzie perché la storia del Maestro gioca con le aspettative dei lettori che conoscono la storia evangelica, cambia le prospettive e così anche l'evoluzione degli eventi, quindi, quando Levi – nel sogno di Bezdomnyj – si trova alle pendici della collina del Calvario è il solo civile, non c'è nessuno ad accompagnare Jeshua nella crocifissione se non Levi e l'esercito romano.

> Un acquazzone scrosciò di colpo, e colse le centurie a metà della discesa. l'acqua si rovesciò con tanta violenza che, mentre i soldati correvano giù, li incalzavano già torrenti impetuosi. i soldati sdrucciolavano e cadevano sull'argilla inzuppata, affrettandosi verso la strada piana, lungo la quale, quasi invisibile dietro al velo d'acqua, trattava alla volta di Jerushalajim la cavalleria, anch'essa fradicia fino al midollo. Pochi minuti dopo, in quel fumigante calderone di tempesta, di acque di fuoco, sulla collina era rimasto un uomo solo.
>
> Scuotendo il coltello rubato non invano, sdrucciolando sulle scivolose sporgenze, aggrappandosi a tutto quello che gli capitava, strisciando a volte sulle ginocchia, e gli correva verso i pali. Ora scompariva nella completa oscurità, ora era rischiarato all'improvviso da una luce palpitante.
>
> Quando finalmente riuscì ad arrivare ai pali, con l'acqua che ormai giungeva

alle caviglie, si strappò di dosso il taleth fradicio, pesante di pioggia, rimase con la sola camicia, e si buttò ai piedi di Jeshua.[11]

II.3 L'"incantatore"

Alla fine della lettura è evidente che ciò che muta nella narrazione non riguarda solamente la scenografia e il dispiegarsi degli eventi, quanto anche la voce narrante; infatti, nel "romanzo di Pilato", sebbene questo sia raccontato attraverso le 'letture' di Woland, Ivan Nikolaevič e Margherita, nella realtà veicolata dal romanzo di Bulgakov il narratore coincide con la voce del Maestro e per questo non dovrebbe sorprendere il lettore trovarsi davanti a una sorta di 'duetto' fra il Maestro e il narratore del romanzo moscovita di cui non è dato sapere nulla, eccetto che sta raccontando fatti accaduti realmente. La differenza fra il Maestro e l'altro narratore è tutta nel loro atteggiamento rispetto alla letteratura: il Maestro, lo dice il nome (che coincide con la sua identità), è un *magister*, qualcuno che eccelle in una data disciplina, e da questo deriva quello stile lineare e accademico con cui scrive il "romanzo di Pilato", ora, ciò non significa che lo stile con cui il Maestro (o meglio Bulgakov sotto spoglie del Maestro) scrive il "Pilato" non sia degno di lodi, perché a onor del vero lo stile del romanzo è estremamente attento al tipo di immagini o sensazioni che vuole evocare nella mente del suo lettore, ma ciò che manca al Maestro è la passione per la burla e il grottesco.

– Lei è scrittore? – chiese con interesse il poeta.

L'ospite s'incupì e minacciò Ivan col pugno, poi disse:

– Io sono un Maestro –. Si fece severo e trasse dalla tasca un berretto nero, lucido dall'uso, con una «M» ricamata in seta gialla. Si mise il berretto in testa e si

[11] Ivi, pp. 175-176.

mostrò a Ivan di fronte e di profilo per comprovare di essere un maestro. – Me l'ha cucito lei con le sue mani, – aggiunse con fare misterioso.

– Qual è il suo nome?

– Non ho più nome, – rispose lo strano ospite con un cupo disprezzo. – L'ho rifiutato, come del resto ho rifiutato tutto nella vita. Scordiamocene.[12]

Tornando al narratore moscovita, quel narratore giullare e cantastorie, spesso crudele e raramente delicato, è ciò che rende un capolavoro *Il Maestro e Margherita*, è ciò che fa fremere la "spina dorsale" di un lettore. Innanzitutto, questo narratore scarnifica sotto le fauci della sua satira spietata il sistema culturale sovietico, che pare più una produzione di massa di scarso valore in cui i piccoli amministratori e poetanti senza talento sono sovrani; tuttavia, l'aspetto principale di cui ci si deve occupare non è l'attacco ai totalitarismi (siano lo stalinismo o il cesarismo), infatti, per Nabokov non ha molto senso parlare di satira perché «lo studio dell'impatto sociologico o politico della letteratura deve essere stato inventato soprattutto a beneficio di coloro che per indole o formazione sono immuni dalla vibrazione estetica della vera letteratura, coloro che non sentono il fremito rivelatore fra le scapole».[13] Sarebbe lecito chiedersi in che cosa consiste il genio per Nabokov; dunque, esso si dimostra nella capacità dello scrittore di essere un "incantatore", cioè di creare immagini, e in questo Bulgakov, attraverso la voce del narratore moscovita, è un maestro perché riesce a plasmare, a partire dallo scenario moscovita, un mondo assolutamente avvolgente in cui il sovrannaturale è descritto senza giudizi di carattere morale, in continuità con la 'realtà'. Anzi, il narratore moscovita in alcuni punti interviene rompendo la 'quarta parete' e affermando che si tratta di una storia accaduta realmente, tanto che il romanzo si dilunga in un epilogo in cui il narratore

[12] Ivi, pp. 132-133.
[13] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 117.

racconta le conseguenze a lungo termine del breve soggiorno a Mosca di Woland e del suo seguito.[14] È anche in questo che consiste quella particolare *allure* ironico-fiabesca dello stile di Bulgakov.

Nel definire il mondo eccezionale descritto da Bulgakov si devono tenere a mente tre elementi. Innanzitutto, esiste una dimensione visiva, cioè delle cose che Bulgakov vuol far vedere al proprio lettore, e in tale dimensione concorrono da una parte la dimensione spaziale della città e dall'altra quella fisica dei personaggi; si tenga anche presente che queste due dimensioni sono strettamente legate in virtù del fatto che i personaggi si muovono fluidamente da un posto all'altro. Un esempio in tale senso è il movimento di Bezdomnyj: prima il poeta si trova agli stagni Patriaršie con Berlioz (qui si trova anche la descrizione dei due personaggi), prendono un succo, si siedono su una panchina, vengono interrotti da Woland (descrizione di Woland), il quale racconta loro la prima parte della storia di Ponzio Pilato (apertura della matrioska), Berlioz decide di andare a denunciare Woland e si allontana, Ivan Nikolaevič assiste alla morte di Berlioz (compimento della prima parte profezia di Woland) e decide di inseguire Woland, ciò lo porta dagli stagni all'Arbat, poi in una casa privata da cui fugge verso l'anfiteatro della Moscova e infine al Griboedov (sede del MASSOLIT); al Griboedov Ivan si presenta vestito come l'icona di un santo (ironia bulgakoviana), viene preso per malato di mente e portato con la forza fuori Mosca alla clinica psichiatrica del dottor Stravinskij (compimento della seconda parte della profezia di Woland), qui finisce anche il movimento di Bezdomnyj.

> Ivan lanciò esclamazione, guardò davanti a sé e vide l'odioso sconosciuto. i professori si trovava già presso l'uscita che dà sul vicolo Patriaršij, e non era solo. Il

[14] «Chi scrive queste veridiche righe […]» (M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 375).

più che sospettabile maestro di cappella aveva fatto in tempo a unirsi a lui. Ma non era ancora tutto. Il terzo di quella compagnia era un gatto sbucato da chissà dove, grosso come un maiale, nero come il carbone o come un corvo, con tremendi baffi da cavalleggero. Il terzetto avanzato verso il Patriaršij, e il gatto camminava sulle zampe posteriori.

Ivan si precipitò dietro ai malfattori e e si convinse subito che raggiungerli sarebbe stato difficilissimo.

Il terzetto attraversò fulmine e il vicolo e si ritrovò sulla Spiridonovka. Per quanto Ivan affrettasse il passo, la distanza tra lui e gli inseguiti non diminuiva affatto. Non fece in tempo a riaversi che, dopo la calma della Spiridonovka, si ritrovò alle Porte Nikitskie, dove la sua posizione peggiorò a causa della calca. Per di più, a questo punto la banda dei criminali decise di mettere in atto la classica mossa banditesca di sparpagliarsi in varie direzioni.[15]

Un particolare dell''occhio' di Bulgakov è quello di soffermarsi sul particolare, soprattutto nella descrizione degli ambienti; infatti, la città metropolitana non è data mai nella sua interezza ma lo spazio su cui Bulgakov si concentra è quello degli appartamenti privati – specie quello di via Sadovaja n. 50, che subisce anche una sostanziale modifica durante la permanenza di Woland –, degli uffici e dei luoghi culturali situati nelle prossimità della piazza dell'Arbat, con l'unica eccezione del manicomio collocato poco fuori Mosca, isolato dalle opere architettoniche che lasciano spazio alla natura. Questa maniera di guardare alla città si ripete simile nel "romanzo di Pilato", il cui nucleo spaziale è costituito dal palazzo di Erode il Grande, da cui lo sguardo del narratore si allontana brevemente per fissarsi sulla collina del Calvario e poi per inseguire il destino di Giuda di Kiriat fra le strade in festa di Jerushalajim e nel giardino dei Getsemani.

Mentre per quanto riguarda la fisicità dei personaggi, si è già discusso di come Bulgakov distingua chiaramente il loro perpetuo movimento, il loro perpetuo agire, nel

[15] Ivi, pp. 46-47.

caso del seguito di Woland – a cui poi aderirà anche Margherita –, e il loro perpetuo subire, nel caso dei dirigenti o degli impiegati del sistema culturale sovietico; tuttavia, Bulgakov non dimentica di dare una descrizione della loro fisicità e lo fa ogni volta che sulla scena compare un personaggio importante. Ci si è già soffermati sull'*entourage* di Woland – di cui è stata riportata poco sopra la descrizione del gatto Behemoth –, ma esistono altri personaggi di primaria importanza come Bezdomnyj, il cui movimento investe strutturalmente anche le trame perché nel moto che lo porta in manicomio riesce a spostarsi dalla trama di Woland – per cui ormai è un personaggio 'morto' –[16] a quella del Maestro – in cui, invece, è una figura attiva perché portatrice di notizie dall'esterno. Ci si concentri ora sui due protagonisti della matrioska mezzana, i cui nomi titolano il romanzo; del Maestro si dice: «[…] un uomo sui trentotto anni, rasato, scuro di capelli, col naso aguzzo, gli occhi inquieti e una ciocca di capelli che gli pendeva sulla fronte […]».[17] È una descrizione in un certo senso parca per un personaggio così importante (come segnala il titolo del capitolo in cui entra in scena: «apparizione dell'eroe») e nonostante il soffermarsi solo sul viso del Maestro restituisca l'immagine perfetta di un uomo comune perseguitato dal germe della malattia mentale. Col Maestro compare per la prima volta anche Margherita, spogliata del suo nome; è lo stesso Maestro che la descrive, raccontando la storia del loro amore: «fui colpito non tanto dalla sua bellezza, quanto dalla straordinaria, mai vista solitudine nei suoi occhi!»,[18] ed ecco che ritorna l'attenzione per lo sguardo propria della descrizione dei due amanti.[19] Più avanti, nel capitolo dedicato a Margherita la voce narrante rassicura il lettore che «tutto quello che

[16] Qui è importante ricordare quanto si era detto sulle 'punizioni' inflitte da Woland ai moscoviti e in particolare si può leggere nell'allontanamento di Bezdomnyj una sorte di morte simbolica.
[17] Ivi, p. 128.
[18] Ivi, p. 134.
[19] Ci sono altri due personaggi i cui occhi sono descritti: Woland dagli occhi eterocromi, uno penetrante, l'altro vuoto; e Azazello l'occhio prima velato da un glaucoma, trasformatosi poi in uno sguardo vuoto.

egli aveva detto di lei al povero poeta era la pura verità. Aveva descritto fedelmente la sua diletta. Essa era bella e intelligente. A questo va aggiunto qualcos'altro: [*scil.*: descrizione della condizione materiale di Margherita]. Oh numi! Di che cosa aveva bisogno quella donna nei cui occhi ardeva sempre un incomprensibile focherello? Di che cosa aveva bisogno quella strega, lievemente strabica da un occhio, che in quella primavera si era adornata di mimose? Non lo so, lo ignoro».[20]

La seconda peculiarità del mondo immaginifico di Bulgakov si trova nella maniera in cui vengono descritti i precisi stati d'animo dei personaggi, per cui il lettore può figurarsi esattamente le sensazioni che questi dovettero provare; ora, è bene ricordare che per Nabokov un buon lettore non si identifica con i personaggi ma con l'autore, quindi, ciò che interessa non è sul piano dell'empatia quanto sul piano dell'esattezza verbale. Bulgakov studiò medicina e in questo senso non sorprende la sua precisione nel descrivere il mondo interiore dei personaggi, si pensi al già citato stato fisico di Margherita quando fece le veci di ospite per conto di Woland; oppure all'episodio iniziale dell'ago che si infila nel cuore di Berlioz, come fosse un presentimento del suo macabro destino.

> Qui è successo una seconda stranezza, che riguardava il solo Berlioz. A un tratto egli smise di singhiozzare, il suo cuore diede un forte battito, per un attimo non si sentì più, poi riprese, trafitto da un ago spuntato. Inoltre, Berlioz fu preso un terrore immotivato, ma così potente che gli venne voglia di correre via senza voltarsi dagli stagni Patriaršie. […]
>
> A questo punto l'aria torrida gli si infittì davanti, e da essa si formò un diafano personaggio dall'aspetto assai strano. Un berretto da fantino sulla piccola testa, una giacca a quadretti striminzita, anch'essa fatta d'aria… Un personaggio alto più di due metri, ma stretto di spalle, magro fino all'inverosimile, e dalla faccia –

[20] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 211.

prego di notarlo – schernevole. […]

Allora il terrore si impadronì al punto di Berlioz che egli chiuse gli occhi. Quando li riaprì, vide che tutto era finito, il miraggio si era dissolto, l'uomo a quadretti era sparito, insieme l'ago spuntato gli era uscito dal cuore.

Dunque, l'"incantatore" si palesa al lettore anche nel suo descrivere il singolare modo in cui i suoi personaggi percepiscono il mondo; la si potrebbe quasi pensare come resa per immagini di un concetto astratto.

Infine, l'ultimo elemento che concorre nel rendere *Il Maestro e Margherita* un romanzo incantevole, sebbene il grottesco domini, è la dimensione uditiva. Infatti, Bulgakov non è sordo ai rumori che animano la sua Mosca[21] e dissemina il romanzo di piccole note inerenti a timbro, sonorità e accento dei personaggi che a una lettura distratta potrebbero sfuggire, ma in certi punti servono a rendere più vivide le immagini e a stimolare la lettura. Ad esempio, di Azazello (l'aiutante di Woland rosso di capelli, con un occhio affetto da glaucoma e una zanna che gli spunta dalla bocca) si sa che parla con una voce nasale; tale dettaglio dettaglio è rilevante in un episodio che riguarda Stëpa Lichodeev, direttore del Teatro di Varietà e precedente inquilino dell'appartamento n. 50 (in cui si insedierà Woland), il direttore finanziario, Rimskij e l'amministratore del teatro, Varenucha. Dunque, Stëpa Lichodeev viene trasmutato dal suo appartamento a Jalta e inizia a mandare una serie di telegrammi sconclusionati ai due colleghi chiedendo del denaro per poter tornare a Mosca; i due ovviamente non riescono a raccapezzarsi di come sia finito in Crimea e quando si separano Varenucha riceve una strana telefonata.

[…] In quell'attimo squillò il telefono.

[21] Non bisogna mai dimenticare che, quando si legge un romanzo, specialmente se si tratta di un romanzo russo, ciò che viene descritto nelle pagine non corrisponde mai all'immagine reale e oggettiva di una città o di un popolo, ma alla singolare percezione, idea, che questo o quell'autore ha creato nella sua mente e traspone poi su carta; si tratta di un punto su cui Nabokov nelle lezioni di letteratura russa ha insistito molto.

– Sì! – gridò Varenucha.

– Ivan Savel'evič? – s'informò il ricevitore con un'antipatica voce nasale.

– Non è in teatro! – gridò Varenucha, ma il ricevitore lo interruppe subito:

– non faccio lo stupido, Ivan Savel'evič, e ascolti. Non porti nessun posto quei telegrammi, e non li facci vedere a nessuno.[22]

Ai buoni lettori non può sfuggire che l'«antipatica voce nasale» sia quella di Azazello e non saranno troppo sorpresi quando quest'ultimo, con l'aiuto di Behemoth, si recherà da Varenucha per malmenarlo; però l'amministratore del varietà, diversamente dagli altri personaggi (ad eccezione di Margherita), viene trasformato dalla strega Hella in un vampiro, entrando a far parte del circolo di Woland, e come suo 'aiutante' si recherà nell'ufficio di Rimskij con l'intenzione quantomeno di ferirlo, poi tale piano andrà in fumo per il sopraggiungere dell'alba («gloria al gallo!»)[23] e il direttore finanziario riuscirà a scappare a Leningrado. Inoltre, è interessante segnalare un candido scherzo che il maestro di cappella, Korov'ev (anche detto Fagotto),[24] decide di fare ai danni degli impiegati della filiale della «Commissione per gli spettacoli divertimenti di tipo leggero» di vicolo Vagan'kovskij, convincendoli a inaugurare un club di canto corale e costringendoli a cantare ripetutamente *Celebre mare*; 'inaspettatamente' anche queste macchiette saranno accolte fra le mura dell'istituto del dottor Stravinskij.

[22] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 107.
[23] Ecco l'ironia, la burla, di Bulgakov, il titolo del capitolo in cui Rimskij è aggredito da Varenucha ed Hella fa riferimento al canto del gallo all'alba e al suo salvataggio di fortuna.
[24] Si noti come Fagotto-Korov'ev incarna perfettamente la dimensione sonora, non solo nei suoi fittizi mestieri (è maestro di cappella come interprete di Woland), ma anche nelle modalità con cui usa i suoi poteri.

II.4 Il tema del doppio (o carnevalesco)

Finora si è discusso della dualità spazio-temporale e narratoriale sapientemente costruita da Bulgakov; tutto ciò corrisponde a livello strutturale a un tema molto presente nel romanzo: il tema del doppio, giocato fra l'apparenza (ciò si lega al tema della magia) e quanto coincide con la natura più intima delle cose, con il loro vero sé. Il primo indizio della presenza di tale tema si trova già nelle prime pagine del romanzo e corrisponde all'entrata in scena di Woland:

> In seguito – quando, a dire il vero, era ormai troppo tardi, – vari uffici fecero loro rapporti con la descrizione di quella persona. Il loro confronto non può non provocare stupore. Infatti, il primo rapporto affermava che l'uomo era di bassa statura, aveva denti d'oro e zoppicava dalla gamba destra. Il secondo, che l'uomo era di enorme statura, aveva ai denti capsule di platino e zoppicava dalla gamba sinistra. Il terzo comunicava laconicamente che l'uomo non presentava alcun contrassegno particolare. Bisogna confessare che nessuno dei rapporti aveva il minimo valore.
>
> Anzitutto: il personaggio descritto non zoppicava da nessuna gamba, e la sua statura non era né bassa, né enorme, ma solo alta. Quanto ai denti, a sinistra aveva capsule di platino, a destra d'oro. Indossava un vestito grigio di gran prezzo e scarpe straniere del colore del vestito. Portava un berretto grigio sulle ventitré, sotto l'ascella aveva una canna nera con un pomo nero a forma di testa di can barbone. Dimostrava una quarantina d'anni. La bocca storta. Ben rasato. Bruno. L'occhio destro nero, quello sinistro stranamente verde. Le sopracciglia nere, ma una più alta dell'altra. In poche parole, un forestiero.[25]

Si può ben notare come ci sia una discrepanza fra le testimonianze e la 'reale' apparenza del Woland che soggiorna a Mosca e la percezione dei moscoviti; ma tale duplicità sta anche nella maniera in cui Woland si presenta a questi personaggi, dicendo

[25] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 8.

loro di essere un professore di magia nera (qui entrano in gioco innanzitutto Berlioz e Bezdomnyj, e poi anche Stëpa Lichodeev), mentre la sua vera natura è svelata a Bezdomnyj dal Maestro.

La dualità di Woland, però, non si esaurisce nel binomio professore-Satana e nella sua asimmetria fisica, perché è un essere fondato sull'ombre, la sua è una natura cangiante come l'immagine che ha dato di sé ai moscoviti e che si dissolve nei capitoli finali del romanzo, quando, dopo la sua morte, Margherita riesce per la prima volta a vedere la vera natura di Woland e il suo corteo – per cui il travestimento di Woland si estende anche ai suoi servitori. In questo senso il tema del doppio assume una sfumatura pienamente carnevalesca: ciò che è sovrannaturale si maschera, nasconde la propria "sostanza", e comincia a erodere le fondamenta dell'ordine sociale sovietico, distruggendo il confine fra lecito e illecito, tentando e inglobando i moscoviti nelle proprie azioni sovversive. Si pensi a come Korov'ev corrompe con dei rubli il presidente della cooperativa degli inquilini della casa n. 302 bis di via Sadovaja, salvo poi denunciarlo alle autorità come detentore di valuta straniera (i rubli vengono trasformati in dollari); come un altro ottimo esempio è costituito dallo spettacolo tenuto al varietà o la creazione del club di canto corale. Ma il carnevalesco, più spesso, non prevede la corruzione dei moscoviti, quanto il semplice desiderio di recare loro danno e divertirsi a loro spese. In questo senso sono significative le «ultime avventure di Korov'ev e Behemoth», per cui a seguito dell'incendio dell'appartamento n. 50 di vai Sadovaja causato dal gatto, si recano prima al Torgsin e poi al Griboedov dando alle fiamme entrambi gli edifici. Il carnascialesco crea e alimenta il caos. Dunque, qual è la vera immagine che Margherita restituisce di Woland e del suo corteo?

> La notte si infittiva, volava accanto, afferrava i cavalieri al galoppo pei

mantelli e, strappatili dalle loro spalle, smascherava gli inganni, e quando Margherita avvolta dal vento fresco apri gli occhi, vide come andavamo montando l'aspetto di tutti quelli che volevano verso la loro meta. Quando incontro a loro dall'estremità del bosco cominciò a uscire, purpurea e piena, la luna, tutti gli inganni scomparvero, caddero nella palude, affondò tra le brume l'instabile veste stregonesca.

Difficilmente adesso avrebbero riconosciuto Korov'ev-Fagotto, sedicente traduttore del misterioso consulente che non aveva bisogno di traduzione alcuna, in colui che volava accanto a Woland, a destra dell'amica del Maestro. In luogo di chi, in una lacerasse da circo, aveva lasciato i Monti dei Passeri sotto sotto il nome di Korov'ev-Fagotto, adesso galoppava, facendo tintinnare sommessamente la catena d'oro della briglia, un cavaliere di colore violetto scuro con un volto cupissimo che non sorrideva mai. Teneva mente appoggiato sul petto, non guardava la luna, non si interessava della terra, pensava a qualcosa di suo mentre volava accanto a Woland. […]

La notte aveva strappato anche la coda più famosa di Behemoth, gli aveva strappato il pelo e lo aveva gettato a ciò che nelle paludi. Quello che era stato il gatto che svagava il principe delle tenebre, ad essere un giovane smilzo, un demone-paggio, il miglior buffone che sia mai esistito sulla terra. Anche lui adesso era zittito e volava silenziosamente, col suo giovane volto offerto alla luce che si riversava dalla luna.

All'estremo lato volava Azazello, facendo riduce l'acciaio dell'armatura. La luna aveva mutato anche il suo volto. Era scomparsa senza lasciar traccia la zanna assurda e orribile, elio coma si era rivelato falso. Entrambi gli occhi di Azazello erano uguali, vuoti e neri, e il viso era bianco e freddo. Adesso Azazello volava col suo sembiante naturale, come un demone dell'arido deserto, come un demone-assassino.

Margherita non poteva vedere se stessa, ma vedeva bene com'era mutato il Maestro. I suoi capelli biancheggiavano ora alla luce della luna e si erano raccolti dietro in una treccia che volava al vento. Quando il vento soffiò via il mantello dai piedi del Maestro, Margherita vide sui suoi stivaloni le piccole stelle, che ora si mostravano ora si accendevano, degli speroni. Simile a un demone e giovinetto, il Maestro volava, senza staccare gli occhi dalla luna, ma le sorrideva come se la conoscesse bene e l'amasse e, per abitudine acquisita nella stanza n.118, borbottava qualcosa tra sé.

E, finalmente, Woland volava anch'esso col suo vero sembiante. Margherita

> non avrebbe potuto dire di che cosa erano fatte le briglie del suo cavallo, e pensava che, forse, erano catenelle di raggi lunari e il cavallo era soltanto un blocco di tenebra, e la criniera di questo cavallo, una nube, e gli speroni del cavaliere, bianche macchie di stelle.[26]

Si è discusso di come il tema del doppio sia insito del Woland di Bulgakov e del suo seguito, dunque si noti come alla fine del romanzo anche il Maestro e Margherita diventino adepti di Satana, per un breve periodo e con uno scopo preciso, subendo anch'essi l'effetto del tema del doppio carnascialesco. Nonostante ciò, i due amanti sono influenzati dal tema del doppio già da prima di scontrarsi col demonio, infatti, seppur in maniera sottile e impercettibile, la storia fra il Maestro e Margherita si sdoppia in vita pubblica (entrambi sono sposati) e vita privata (l'amore consumato di nascosto), fra labile felicità e malattia (entrambi sono depressi, l'uno per la feroce critica al Pilato e l'altra per l'abbandono dell'amato); si tratta di una sorta di embrione del tema.

Questo embrione si svilupperà pienamente in Margherita con la sua trasformazione in una strega (dopo essersi messa la crema datale da Azazello), per cui anch'essa ora può godere di una duplice natura (donna-strega) e, in virtù del contatto positivo con il satanico, può farsi portatrice da una parte di poteri sovrannaturali – che le consentono di volare sopra Mosca – e dall'altra della possibilità di farsi portatrice di distruzione, di innescare il meccanismo carnevalesco proprio del diabolico; meccanismo espresso nella sua massima potenza durante la vendetta di Margherita, nella sua demolizione dell'appartamento del critico che ha distrutto la reputazione del Maestro. Il Maestro, invece, non godrà di una tale trasformazione, la sua entrata nel circolo di Woland non è dettata dal dover ricoprire un ruolo preciso e importante (come nel caso di Margherita),

[26] Ivi, pp. 369-371.

ma dal dover liberare il Pilato, sua creatura o intuizione, donando a lui l'eterno riposo.

Infine, il tema del doppio assume una sfumatura differente in un capitolo dedicato a Bezdomnyj («lo sdoppiamento di Ivan», già dal titolo Bulgakov ammicca al proprio lettore). Ivan Nikolaevič si trova nella clinica di Stravinskij con una diagnosi di schizofrenia, questo è importante perché lo sdoppiamento può essere letto nei termini della malattia; Ivan è soggetto a una sorta di *psychomachia*, di lotta fra il vecchio e il nuovo sé, fra il poeta che cerca giustizia per la morte di Berlioz e il malato che vuole conoscere il seguito della storia di Pilato. Nell'epilogo il lettore verrà a conoscenza del destino di Ivan Nikolaevič, di come, guarito, abbia davvero abbandonato la professione di poeta (lasciandosi alle spalle l'identità di Bezdomnyj, così strettamente legata alla visita di Woland) per diventare un docente di storia e filosofia; si potrebbe pensare che ormai Ivan non sia più soggetto agli effetti del tema del doppio, invece, a ogni plenilunio primaverile Ivan viene colto da una *trance* che lo riporta al passato, negli stagni Patriaršie e sotto la vecchia casa di Margherita, a incontrare Pilato e la coppia di amanti sotto i raggi lunari. Dunque, Ivan Nikolaevič è un personaggio eterogeneo: è soggetto a una duplice natura (uomo comune-uomo ossessionato dal Pilato) ma mantiene la sua umanità, non si tramuta in qualcosa di sovrannaturale; e tale duplicità che lo caratterizza non è basata su una dicotomia verità-illusione, perché Ivan Nikolaevič non ha bisogno di celare se stesso, entrambi gli stati sono uguale espressione della sua identità.

II.5 Il tema della luce

Seppure più celatamente, ne *Il Maestro e Margherita* è presente anche il tema della luce, che poi si rifrange in ombre, arsura e Luna.

Il tema dell'assenza di luce si intreccia con l'identità di Woland, esattamente come il tema della sonorità si intrecciava con quella di Fagotto, e si ha la sua massima espressione alla fine del romanzo, quando Levi Matteo intercetta Woland prima della sua partenza e gli chiede di soddisfare gli ordini di Jeshua.

> – Sono venuto da te, spirito del male e signore delle ombre, – rispose il nuovo venuto guardando Woland di sottecchi, con ostilità.
>
> – Se vieni da me, perché non mi hai salutato, ex publicano? – disse severo Woland.
>
> – Perché non voglio che tu goda di salute, – rispose l'altro insolentemente.
>
> – Eppure dovrai metterti l'animo in pace, – replicò Woland, e un sorriso beffardo storse la sua bocca. – Non hai fatto in tempo ad apparire sul tetto che hai già detto una sciocchezza, e ti dirò io in che cosa consiste: nel tuo tono. Hai pronunciato le tue parole come se tu non riconoscessi l'esistenza delle ombre, e neppure del male. Non vorresti avere la bontà di riflettere sulla questione: che cosa farebbe il tuo bene, se non esistesse il male? E come apparirebbe la terra, se ne sparissero le ombre? Le ombre provengono dagli uomini e dalle cose. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Vuoi forse scorticare tutto il globo terrestre, portandogli via tutti gli alberi e tutto quanto c'è di vivo per il tuo capriccio di goderti la luce nuda? Sei sciocco.[27]

A una seconda lettura, dunque, non sfuggiranno alcuni indizi che Bulgakov sparpaglia qui e là e che di fatto portano tutti all'identificazione Woland-ombre. Infatti, fin dalla sua entrata in scena Woland compare quando la luce sta lasciando il posto alle tenebre (il tramonto); così come al tramonto sta per lasciare Mosca. In questo senso si noti un parallelismo fra *incipit* ed *explicit* della trama di Woland. Poi, durante il suo soggiorno, Woland sarà attentissimo a non farsi mai vedere sulla scena alla luce del sole – l'unica eccezione è costituita dal dialogo con Stëpa Lichodeevic che avviene nelle sue

[27] Ivi, p. 351.

camere private alle undici e mezza del mattino circa –, a differenza del suo seguito che non ha alcun problema a mostrarsi durante il corso della giornata. Inoltre, Woland è un personaggio alquanto sfuggente perché si manifesta solamente a Berlioz e Bezdomnyj e poi al Varietà, per l'ultimo spettacolo e, quindi, nuovamente in un contesto in cui la luce scarseggia. Il fastidio che Woland prova per la luce è ben conosciuto, perché quando Margherita, una volta compiuta la sua trasformazione in strega,[28] viene portata all'appartamento n. 50 si chiede il perché di tale oscurità e Fagotto ne fornirà una spiegazione.

> La prima cosa che colpì Margherita fu la tenebra in cui si trovò. Faceva buio come non sotterraneo, così che si aggrappò istintivamente al mantello di Asu Ello per timore di inciampare.ma in quel punto il lume di una piccola Lucerna ammiccò in lontananza e dall'alto, e cominciò ad avvicinarsi. Azazello, continuando a camminare, trasse via la spazzola di sotto il braccio di Margherita, e la spazzola scomparve senza mandare un suono nell'oscurità.
>
> […]
>
> Il mago, il maestro di cappella, l'incantatore, l'interprete osa al diavolo che cosa fosse in realtà, Korov'ev, insomma, si inchinò muovendo per l'aria e la lucerna con un ampio gesto, invitò Margherita a seguirlo. Azazello sparì.
>
> «Che stranissima sera, – pensava Margherita, – tutto mi sarei aspettato fuorché questo. Che sia venuto a mancare la luce elettrica in casa loro? Ma quel che più sorprende sono le dimensioni di questo locale… in che modo tutto questo può essere pigiato dentro un appartamento moscovita? È semplicemente impossibile! …» […]
>
> – Mi permetta di presentarmi, – gracchiò Korov'ev, – Korov'ev. Si meraviglia che non non ci sia la luce? Per fare economia, avrà certo pensato a lei. Macché, macché! il primo venuto fra i boia, foss'anche uno di quelli che avrà fra

[28] Il tema delle tenebre comprende in sé anche questa trasformazione perché, quando Azazello riesce a trovare Margherita e a convincerla a servire il suo padrone, le dà delle istruzioni specifiche affinché possa trasformarsi, cioè mettere la crema la sera (tema delle ombre) e poi alle dieci l'avrebbe chiamata; quindi, a partire da queste indicazioni si potrebbe pensare che perché il potere di Woland si sprigioni pienamente c'è bisogno del calare del sole.

> poco l'onore di baciarle il ginocchio, mi tagli pure la testa su questo stesso comodino, se è così! Semplicemente, Messere non ama la luce elettrica e le daremo proprio all'ultimo momento. Allora mi creda, non scarseggia. Forse, anzi, sarebbe bene che ce ne fosse un po' meno.[29]

Contrariamente, nel romanzo di Pilato, quando compare Jeshua esplode l'arsura della Galilea, quasi fosse un prolungamento della natura divina e benigna di Jeshua; tuttavia, questo caldo torrido non giova a Pilato, anzi infierisce sulla sua salute, e nemmeno alle sue truppe stanziate sul Calvario. Si noti, poi, come negli ultimi momenti di vita di Jeshua, il sole lasci il posto a una nube temporalesca che si abbatte su tutta la città (simile al tema delle tenebre) e come la storia prosegua la notte della Pasqua ebraica, con il furto del cadavere di Jeshua e l'omicidio di Giuda di Kiriat. In un certo senso, si può scorgere l'ironia della festa ebraica, per cui la città è illuminata dai due enormi candelabri posti sul tempio, e il riversarsi della tenebra su Jerushalajim dopo la morte di Jeshua.

La Luna, invece, sfugge a questo rapporto complesso fra luce e ombra, così come valica la diacronia fra modernità e antichità; diventa quasi una spettatrice, un personaggio muto che però non abbandona quasi mai la scena e che in certi punti si fa raccoglitrice di qualcosa di trascendente. È uno degli astri nominati da Woland nella profezia nefasta che enuncia per Berlioz, è l'ultima cosa che il direttore del MASSOLIT vede prima di essere decapitato. I suoi raggi indicano a Ivan Nikolaevič, durante il suo inseguimento, l'icona che poi si appunterà al petto, l'icona che lo farà passare per pazzo (assieme al suo *attire* poco consono); è la stessa Luna che, dopo l'internamento, è testimone dello sdoppiamento di Bezdomnyj e del suo incontro col Maestro, quasi vi partecipa data l'intensità con cui il

[29] M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., pp. 243-244.

Maestro la guarda mentre racconta la sua storia. Inerme, sarà altresì testimone dell'aggressione di Varenucha a Rimskij. Margherita, esattamente come il Maestro, guarda alla Luna e ricorda il giorno in cui è stata abbandonata; poi la Luna l'accompagnerà nella trasformazione in strega, nella vendetta e nel ricongiungimento col Maestro. La Luna diventerà più attiva solo nei capitoli finali del romanzo: con la sua luce tormenterà l'insonne Pilato, concedendogli di riposare e al tempo stesso impedendogli di incontrare in sogno per l'ultima volta Jeshua Hanozri (la cui figura si trova alla fine di un percorso delimitato dalla luce che si dipana dalla Luna); sarà colei che, nei suoi pleniluni, per millenni, impedirà a Pilato di dormire, almeno finché il Maestro non libererà il suo eroe. Infine, nell'epilogo, Ivan Nikolaevič per effetto del plenilunio di primavera ripercorrerà i luoghi della storia del Maestro e sotto la vecchia casa di Margherita, per effetto dei raggi lunari, potrà vedere Hanozri e Pilato e incontrare brevemente i due amanti.

> Allora il raggio di luna ribolle, da esso comincia a sgorgare una fiumana di luce lunare e si riversa in ogni direzione. La luna domina e gioca, la luna danza e scherza. Allora in quella fiumana si forma una donna di smisurata bellezza e verso Ivan conduce per mano un uomo dalla barba non rasa che si guarda intorno, timoroso. Ivan Nikolaevič lo riconosce subito. È il numero centodiciotto, il suo ospite notturno. Ivan Nikolaevič nel sonno tende verso di lui le mani e chiede bramosamente:
>
> – È dunque finita così?
>
> – È finita così, discepolo mio, – risponde il numero centodiciotto, e la donna si avvicina a Ivan e dice:
>
> – Certo, così. Tutto è finito e tutto finisce... Le do un bacio sulla fronte, e a lei tutto andrà per il meglio...
>
> Essa si china su Ivan e lo bacia sulla fronte, e Ivan si protende verso di lei e la fissa negli occhi, ma essa indietreggia, indietreggia e se ne va col suo compagno verso la luna...

Allora la luna diventa tempestosa, getta fiumane di luce su Ivan, spruzza luce in ogni direzione, la stanza si inondata di luce lunare, la luce oscilla, si alza più in alto, sommerge il letto. Ed è allora che Ivan Nikolaevič dorme col volto felice.[30]

[30] Ivi, pp. 385-386.

CAPITOLO TERZO

NARCISO E BOCCADORO

III.1 Un romanzo di formazione

Solo la scissione e il contrasto rendono ricca e fiorente una vita.[1]

È semplice avvicinarsi a Bulgakov, a quel suo stile ironico e così limpido nella descrizione del caos, del dionisiaco nietzschiano, a quel suo modo fiabesco e irriverente; invece, è leggermente più complesso entrare in contatto con Hesse, non perché la sua penna sia volutamente oscura, anzi, abbandonando il terreno del puramente fantastico, risulta ancora più chiara di quella di Bulgakov; ciò che rende Hesse più impegnativo – ma non per questo meno degno di essere considerato un maestro della narrativa o un grande letterato – è nella penna con cui scrive, nel cui inchiostro il fiabesco e il filosofico si mescolano, creando un colore cangiante, fra il rosso amore incarnato da Boccadoro e il marrone del castagno e delle tonache dei monaci di Mariabronn che accompagnano Narciso nella sua dedizione alla speculazione e allo Spirito. Si è, dunque, davanti a due fiabe completamente diverse sia sul piano del genere letterario di appartenenza, dato che

[1] HERMAN HESSE, *Narciso e Boccadoro*, trad. it. di Cristina Baseggio, Milano, Mondadori, 2019 (Berlin 1930), p. 163.

se il romanzo di Bulgakov consiste in una sorta di *pastiche* letterario in cui si intrecciano satira, fiaba e romanzo fantastico, in *Narciso e Boccadoro* l'elemento fiabesco è più tenue – lo si percepisce meravigliosamente nella vaghezza con cui sono trattati lo spazio e il tempo – mentre è preponderante il romanzesco, nello specifico quella sfumatura del genere costituita dal romanzo di formazione.

Hesse, assieme a Kafka (tanto amato da Nabokov), è considerato uno dei migliori scrittori in lingua tedesca e in ogni sua singola opera cerca di ricreare un "credo" (o un assoluto);[2] in questo senso *Narciso e Boccadoro* (1930) non è diverso da *Demian* o *Siddartha*. Prima di addentrarsi nel cuore del romanzo, negli anni raminghi di Boccadoro, è bene soffermarsi brevemente sul rapporto che Hesse ebbe con la religione, perché questo in un certo senso influenza il romanzo e la tensione fra le due nature di Narciso e Boccadoro. Hesse, nei suoi anni giovanili, fu ammesso al seminario Maulbronn,[3] vi scapperà con i nervi a pezzi e rinnegherà il movimento pietista (quello dei genitori), approdando prima a una forma di religiosità di tipo ascetico e nell'età adulta avvicinandosi molto alle religioni orientali; dunque, il rapporto con la religione in Hesse è alquanto tormentato, ma non si deve cadere nella trappola del biografismo e pensare che *Narciso e Boccadoro* sia il becero risultato delle tensioni dell'animo del suo autore, perché fra la fuga da Maulbronn nel 1892 e la scrittura del romanzo passano quasi una quarantina d'anni, e soprattutto perché non si terrebbe conto del portato artistico-filosofico di una simile narrazione.

[2] Diversamente da Hesse, Kafka spesso gioca e costruisce i suoi racconti o romanzi sulla rottura con la realtà, o meglio descrive situazioni irreali come se potessero essere verosimili e con le stesse categorie che si applicano alla realtà, in questo senso si pensi a racconti come *La metamorfosi*, oppure a romanzi quali *Il castello* e *Il processo*; dunque, è ben chiaro che Kafka, come scrittore, abbia degli interessi diametralmente opposti a quelli di Hesse.

[3] Si noti quanto il reale Maulbronn e il fittizio Mariabronn si somiglino, ciò fece sì che alcuni critici considerassero il monastero reale come l'immagine da cui Hesse partì per costruire il monastero finzionale.

Per quanto riguarda il genere del romanzo si è davanti a un romanzo di formazione con una piccola variazione sul tema: si incontrano i due protagonisti – Narciso e Boccadoro – ancora ragazzi, alle soglie dell'età adulta, poi bisogna congedarsi da uno dei due (che rimane al monastero) e seguire l'altro in una vita vagabonda, finché, per un caso fortunato, dopo anni i due protagonisti si rincontrano, confrontano le loro esistenze, sennonché, dopo un nuovo e breve periodo di vita assieme, i due si separeranno ancora per volere di Boccadoro, tuttavia Hesse decide di soffermarsi ora sulla figura di Narciso (sul tema dell'attesa e della nostalgia), infine Boccadoro tornerà da Narciso per dare lui l'addio finale, un addio che sancisce insieme il trapasso di Boccadoro e la fine della narrazione. La variazione, seppur così minima, consiste nel presentare due individui di natura eccezionale, per quanto profondamente diversa, e di seguirne lo sviluppo asincrono in un movimento in cui i due protagonisti si influenzano vicendevolmente; in altre parole, il lettore assiste a due crescite, una materiale e una spirituale, senza una piena possibilità di sviluppo qualora non siano poste in un rapporto dialettico. Infatti, da principio è il giovane maestro Narciso che risveglia in Boccadoro l'istinto naturale, tanto sapientemente sopito dal padre di quest'ultimo, mentre in chiusura è l'ormai logorato maestro Boccadoro, mediante l'arte, a far comprendere la forza dell'immagine plastica e dell'istinto naturale a Narciso; si noti il perfetto chiasmo fra l'insegnante (il *magister* o *Master*) e l'insegnamento che si ha fra l'inizio e la fine della narrazione, così come lo status di maestro che i due protagonisti raggiungono e in virtù del quale possono disquisire della dottrina scolastica o dell'arte. Nonostante ciò, il personaggio a cui Hesse dedica più tempo e su cui si impernia la maggior parte della narrazione è Boccadoro, cioè proprio quel personaggio che si cala completamente nella mondanità e nella materialità, che distrugge il concetto di ordine, che non riesce a pensare allo spirito senza ricorrere a

delle immagini; quel personaggio che più di tutti gli altri sfugge dal proposito di restituzione di un "credo" che si impose l'Hesse scrittore.

Inizialmente, l'immagine di Narciso è quella di un giovane tanto dotato quanto austero, il cui destino pare già determinato e il cui percorso è quello del potere; dunque, Narciso appare come fissato in una forma, nonostante la giovane età, è già quasi un *magister*, il suo personaggio apparentemente non ha più alcuna possibilità di crescita, è indissolubilmente legato allo spirito e alla rettitudine. In un secondo momento, sulla groppa di un bel cavallino, giunge al monastero Boccadoro, accompagnato dal padre, che lo vuole in quel sacro luogo per espiare i peccati della madre (peraltro oggetto di *dannatio memorie* a causa della sua natura vagabonda); Boccadoro che è convinto di essere destinato, come Narciso, alla vita claustrale, che si impegna nello studio della grammatica per compiacere Narciso, che sta celando e non ancora comprende la sua vera natura, così fintanto che Boccadoro è "addormentato" gli è precluso il cambiamento:

> «Vedi», disse, «c'è un punto solo in cui ti sono superiore: io sono sveglio, mentre tu lo sei soltanto a metà, anzi a volte dormi del tutto. Per me, sveglio è chi conosce con l'intelletto e con la coscienza se stesso, le proprie forze intime e irrazionali, i propri istinti e le proprie debolezze, e sa tenerne conto. Questo tu devi imparare: ecco il senso che può esserci per te nell'avermi incontrato. In te, Boccadoro, lo spirito e la natura, la coscienza e il mondo dei sogni sono lontanissimi fra loro. Hai dimenticato la tua infanzia, e dalle profondità della tua anima essa ti cerca. Ti farà soffrire finché non le avrai dato ascolto…Basta! Nell'essere svegli, ripeto, sono più forte di te, in questo ti sono superiore e ti posso aiutare; in tutto il resto, caro, sei tu superiore a me… o meglio lo sarai non appena avrai trovato te stesso.»
>
> Boccadoro aveva ascoltato con stupore, ma alle parole "hai dimenticato la tua infanzia" aveva sussultato come colpito da una freccia. Narciso, che per abitudine, mentre parlava, spesso teneva a lungo chiusi gli occhi o li fissava dinnanzi a sé, come se in tal modo trovasse meglio le parole, non s'era accorto di nulla. Non

aveva veduto il volto dell'amico contrarsi improvvisamente e come avvizzirsi.

«Superiore… io a te!» balbettò Boccadoro tanto per dire qualcosa; era come irrigidito.

«Certo», continuò Narciso. «Le nature come la tua, dotate di sensi forti e delicati, gli ispirati, i sognatori, i poeti, gli amanti sono quasi sempre superiori a noi uomini di pensiero. La vostra origine è materna, voi vivete nella pienezza, a voi è data la forza dell'amore e dell'esperienza viva. Noi spirituali, che pur sembriamo spesso guidarvi e dirigervi, non viviamo nella pienezza, viviamo nell'aridità. A voi appartiene la ricchezza della vita, a voi il succo dei frutti, a voi il giardino dell'amore, il bel paese dell'arte. La vostra patria è la terra, la nostra è l'idea. Il vostro pericolo è di affondare nel mondo dei sensi, il nostro è di asfissiare nel vuoto. Tu sei un artista, io un pensatore. Tu dormi sul petto della madre, io veglio nel deserto. A me spende il sole, a te la luna e le stelle, i tuoi sono sono di fanciulle, i miei di ragazzi…»

Boccadoro aveva svoltato con gli occhi spalancati, mentre Narciso parlava in una specie d'inebbriamento oratorio. Molte delle sue parole l'avevano colpito come spade; alle ultime impallidì, chiuse gli occhi, […].[4]

Una volta definita la distanza fra le *substantiae* dei due giovani per mezzo di Narciso, può di fatto cominciare il meccanismo di formazione che inizialmente investe Boccadoro e in seconda battuta Narciso; dunque, Boccadoro – e con lui la narrazione – può lasciare il monastero per dedicarsi alla ricerca del sé, al moto perpetuo dell'anima che lo costringe a viaggiare, ad amare sempre nuove donne. Un moto che porterà Boccadoro tanto sulla strada dell'arte, quanto su quella della morte. Nella vita raminga di Boccadoro si possono distinguere alcune tappe cicliche, sempre accompagnate dalla presenza di un altro personaggio, che seguono un *iter* ben preciso fra amore e morte e fra fasi di vagabondaggio e di breve sedentarietà, aperto dal risveglio provocato da Narciso e dall'incontro con la bella zingara Lisa; un *iter* che è altresì segnato dai «tre grandi bisogni del vagabondo – assicurarsi contro il pericolo della vita, trovare un asilo per la

[4] H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 37-38.

notte e procurarsi il cibo –».[5] Dopo un periodo indefinito di nomadismo, Boccadoro giungerà al castello di un vecchio cavaliere, il quale gli offre asilo per l'inverno a patto che lo aiuti a stendere il libro latino del suo pellegrinaggio; questo cavaliere era padre di due fanciulle – Lidia e Giulia – che esercitano un certo fascino sul giovane Boccadoro, per cui era stato veloce e semplice apprendere il "linguaggio dell'amore (canale)".[6] Dunque, durante il periodo in cui Boccadoro soggiorna al castello e circuisce Lidia, si apre la prima fase amorosa del romanzo; si tratta di una fase in cui Boccadoro impara a distinguere fra un amore erotico-carnale, che sino ad allora aveva sperimentato con le contadine, privo di parole e attenzioni, e un amore romantico per cui l'oggetto del desiderio ha un forte ascendente sul cuore dell'amante, poiché questo ha osservato e corteggiato la donna fino al punto che questa diventa unica per lui (infatti, nonostante il tragico epilogo dell'amore fra Boccadoro e Lidia, questi sovente penserà alla damigella):

> […] E proprio da questa forte attrattiva che la sorella [*scil.*: Giulia] esercitava sui suoi sensi, riconosceva spesso con stupore la differenza fra la brama e l'amore. da principio aveva guardato le due sorelle con gli stessi occhi, entrambe gli erano parsi appetibili, ma Giulia più bella e più seducente; a entrambe senza distinzioni aveva fatto la corte, da entrambe non aveva tolto gli occhi di dosso. Ma poi quale potere aveva acquisito Lidia su di lui! Ormai l'amava tanto, da rinunciare per amore perfino a possederla interamente. L'anima della fanciulla gli si era rivelata e gli era diventata cara: nell'infantilità, nella tenerezza, nell'inclinazione alla tristezza priva simile alla sua; spesso era profondamente stupito e incantato dal constatare come quell'anima corrispondesse al corpo che l'ospitava; Qualunque cosa Lidia facesse, qualunque desiderio giudizio esprimesse la parola e l'atteggiamento della sua anima erano perfettamente improntati al taglio dei suoi occhi e alla forma delle sue dita!
>
> Questi momenti, in cui credeva di scorgere le forme fondamentali e le leggi secondo cui era plasmato l'essere di Lidia, anime corpo, avevano spesso suscitato in

[5] Ivi, p. 111.
[6] Tale atteggiamento di Boccadoro è riassunto da Hesse perfettamente in pochissimo spazio: «cosa strana, pensava, erano le donne e l'amore; non avevano bisogno davvero di parole» (ivi, p. 80).

> bocca d'oro il desiderio di fissare e di riprodurre qualcosa di quella figura; e aveva tentato di disegnare a memoria, tratti di penna, sopra foglietti che teneva ben celati, il profilo della sua testa, la linea delle sue sopracciglia, la mano, il suo ginocchio.[7]

Amore lascerà poi il passo alla sorella Morte, perché dopo la cacciata dal castello Boccadoro si affiancherà a Vittore, un vecchio viandante dal latino goliardico e dalla straordinaria ingordigia, un personaggio che pare uscito da un *fabliaux*; Vittore da compagno di viaggio poco gradito diventa aggressore, quando casualmente scopre Boccadoro in possesso di un ducato (datogli in pegno da Lidia, dopo averlo allontanato), e infine vittima. Dunque, se Boccadoro da Lidia impara cosa sia l'amore romantico, Vittore sarà il veicolo mediante il quale Boccadoro apprenderà che cosa significhi portare addosso il peso della morte, della violenza, dell'assassinio, dell'onta. Inoltre, Vittore è un personaggio che costituisce anche una pallida anticipazione di quello che potrebbe essere il futuro di Boccadoro, una vecchiaia in cui le donne non si curano più di lui, in cui i favori vengono meno perché verrà visto come un vecchio e un peso; ma Vittore preannuncia anche il dispiegarsi pieno e terribile del tema della morte nella peste (esattamente come l'incontro con Lisa anticipa il tema dell'amore che giunge al suo culmine con Lidia) (tema che a sua volta prelude alla scoperta dell'arte?).

L'ispirazione artistica (altra fase) è segnata da un nuovo momento di sedentarietà – si noti il parallelismo castello-officina –, che ha inizio con la vista di una statua in legno della Madonna; Boccadoro rimarrà estasiato dall'immagine e deciderà di farsi prendere come allievo dal maestro che scolpì quella Madonna, per seguire una vocazione diversa dall'amore e dalla libertà dei campi, esattamente come aveva previsto Narciso. Così per anni Boccadoro si impegna in un'officina, impara il mestiere fino a diventare maestro,

[7] Ivi, pp. 98-99.

per aver intagliato una statua di Giovanni dalle fattezze di Narciso (ecco che ritorna il tema dell'amicizia dialettica); ma nel momento in cui Boccadoro completa l'opera e arriva al più alto grado raggiungibile, di nuovo sente la pulsione primordiale che gli rende necessario riprendere la vita raminga, motivo per cui Boccadoro lascerà la città poco prima che nella regione scoppi la peste.

La pestilenza è un intervallo strano nella vita di Boccadoro; fino ad allora amore e morte hanno sempre e solo investito un solo personaggio, mentre la peste, paradossalmente, presenta una pletora di personaggi (alcuni con un nome, altri senza). La pestilenza porta con sé una serie di effetti nefasti, che non risparmiano né i vivi né i morti, e tuttavia Boccadoro rimane assolutamente meravigliato dalla potenza di una morte inarrestabile, macabra e abbacinante, senza possibilità di una reale fuga o salvezza:

> […] Boccadoro assisteva con furore e disgusto: il mondo pareva sovvertito e avvelenato, pareva che non esistesse più gioia, innocenza e amore sulla terra. A volte si rifugiava nelle feste turbolente di chi voleva godere la vita. Dappertutto sonava la viola della morte; egli imparò presto a conoscerne il suono; a volte prendeva parte a quei festini disperati, a volte sonava anch'egli il liuto o ballava alla luce delle torce a vento, nelle notti febbrili.
>
> Paura non ne sentiva. Una volta aveva provato l'ansia della morte, in quella notte d'inverno sotto gli abeti, mentre le dita di Vittore gli stringevano la gola, e anche in altre dure giornate del suo vagabondaggio, nella neve e nella fame. Quella era una morte con cui si poteva combattere, da cui ci si poteva difendere, ed egli si era difeso, con le mani e i piedi tremanti, con lo stomaco vuoto, con le membra esauste; si era difeso, aveva vinto, era sfuggito. Ma con la morte causata dalla peste non si poteva lottare, bisognava lasciarle infuriare e arrendersi, e Boccadoro si era arreso da un pezzo. […] Ma una straordinaria curiosità lo spingeva e lo teneva desto; è instancabile nel contemplare la grande mietitrice, nell'ascoltare il canto della caducità; non si tirava mai da parte, sempre lo afferrava la stessa tacita passione ed essere presente di camminare con gli occhi aperti attraverso l'inferno. […] Tetro e selvaggio s'era fatto il mondo, la morte cantava urlando la sua canzone, Boccadoro

ascoltava con l'orecchio teso, con passione ardente. [8]

Dopodiché, Boccadoro, tornato nella città del maestro intagliatore, adocchia Agnese (compagna del XXX); il loro sarà un amore fugace e adultero, che si concluderà con la cattura di Boccadoro, scambiato per un ladro e ormai destinato all'impiccagione, se non fosse intervenuto Narciso – che si trovava in città come ambasciatore. Dunque, Narciso riporterà con sé a Mariabronn l'amico, per tenerselo vicino e ridare alla vita di Boccadoro un proposito, tant'è che riprende la via dell'arte intagliando prima un pulpito per il monastero e successivamente una statua di Madonna a partire dall'immagine di Lidia; tuttavia, Boccadoro desidererà intraprendere un ultimo viaggio, dal quale ritornerà febbricitante e sull'orlo della morte.

L'arco evolutivo di Narciso, invece, è limitato alla seconda assenza di Boccadoro dal monastero: Narciso diventata più umano, meno legato all'*iperuranio*, mette in dubbio che il corretto modo di vivere sia legato al concetto di ordine e rigore, diventa malinconico e si reca spesso nella camera di Boccadoro per osservare l'ultima scultura che Boccadoro gli ha lasciato; in altre parole, l'esistenza condotta da Boccadoro ha marchiato a fuoco Narciso.

> Egli però non era diventato solo più ricco, per marito di Boccadoro: era diventato anche più povero: più povero più debole, e certo era bene che non l'avesse mostrato all'amico. Il mondo in cui viveva e aveva la sua patria, il suo mondo, la sua vita claustrale, il suo ufficio, la sua dottrina, l'edificio così ben organizzato dei suoi pensieri, erano stati spesso scossi e resi incerti dall'amico. Senza dubbio dal punto di vista del convento, della ragione e della morale, la vita dell'abate era migliore più giusta, più costante, più ordinata e più esemplare era una vita di ordine e di servizio rigoroso, un sacrificio continuo, uno sforzo sempre nuovo verso la chiarezza e la

[8] Ivi, pp. 185-186.

giustizia, era molto più pure e più buona che la vita di un artista, di un vagabondo e di un seduttore di donne. Ma da un punto di vista più alto, dal punto di vista di Dio, l'ordine e la disciplina di una vita esemplare, la rinuncia al mondo e alla felicità dei sensi, la lontananza dal fango e dal sangue, il ritiro nella filosofia e nella devozione, erano davvero meglio che la vita di Boccadoro?[9]

III.2 Meccanismi stilistici: amplificazione, climax e domande retoriche

Uno degli assunti più importanti delle lezioni di Nabokov è lo stile; spesso infatti Nabokov si dilunga a descrivere i particolari meccanismi stilistici che rendono unico fra gli altri un autore e ci sono passaggi in cui afferma apertamente l'importanza dello stile:

> Lo stile non è uno strumento, né un metodo, né una mera scelta di parole. È molto più di tutto questo, è una componente una caratteristica intrinseca della personalità dello scrittore. Così, quando parliamo di stile, ci riferiamo alla natura peculiare di un singolo artista, e al modo in cui essa si esprime nella produzione artistica. È fondamentale ricordare che, sebbene ogni essere umano abbia il proprio stile, l'unico su cui valga la pena soffermarsi è quello dello scrittore di genio, e il genio non si può esprimere nello stile letterario dello scrittore se egli non lo possiede nell'anima. Il narratore può perfezionare il proprio modo di esprimersi. Non è insolito che nel corso della sua carriera letteraria e lo stile diventi sempre più preciso e rimarchevole, come appunto nel caso della Austin. Ma lo scrittore privo di talento non svilupperà uno stile letterario di pregio; nella migliore dell'ipotesi, si tratterà di un meccanismo artificiale, costruito di proposito e privo della scintilla divina.
>
> Per questo non credo che sia possibile imparare a scrivere narrativa se già non si possiede talento letterario. Solo in questo caso un giovane scrittore può essere aiutato a trovare se stesso, a liberare il linguaggio dei cliché, eliminare le goffaggini, sviluppare l'abitudine di cercare con pazienza inflessibile la parola giusta, quell'unica parola giusta in grado di trasmettere con la massima precisione data su mature intensità del pensiero. Sotto questi aspetti, vi sono maestri peggiori di Jane

[9] Ivi, p. 253.

Austen.[10]

Secondo questa 'definizione', si può considerare Hesse un *unicum*, un "genio", nel panorama letterario tedesco novecentesco. In particolare, quando si legge la prosa di Hesse ci si accorgerà della tensione costante fra ispirazione letteraria e spinta filosofica; tale tensione viene creata attraverso due procedimenti, che spesso si fondono assieme, risultando inscindibili, ovvero l'amplificazione,[11] la climax[12] e le domande retoriche. Ogni qual volta Hesse passa dalla narrazione, più prettamente artistica, alla disquisizione, in cui il suo afflato filosofico prende il sopravvento, si può notare come la prosa si dilunghi e cerchi di sondare ogni possibile ipotesi, di indagare ogni risvolto che un tal pensiero può prendere, e si ripeta prima di ampliare la riflessione nelle sue parti fondamentali, creando questa commistione fra amplificazione e climax. Tutto ciò si traduce in un ritmo molto serrato che non lascia spazio a distrazioni, per cui Hesse cattura completamente l'attenzione del suo lettore. Il romanzo trabocca di esempi di questo peculiare procedimento stilistico, lo si può notare negli episodi già citati del risveglio di Boccadoro, dell'amore per Lidia, della peste e del cambiamento di Narciso.

Inoltre, non di rado Hesse fa ricorso alla forma della domanda retorica per sostenere il ritmo veloce del discorso filosofico-artistico e renderlo ancora più dinamico, oppure le usa in chiusa della climax, come punto più alto, prima di riprendere il filo della narrazione, stimolando nel proprio lettore la riflessione attorno all'argomento trattato – di solito attorno all'idea di arte o di ciò che è astratto.

---

[10] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 112.
[11] L'amplificazione è per definizione una: «dilatazione del discorso, in ampiezza e intensità, volta ribadire un solo concetto con il ricorso a varie formulazioni linguistiche […]» (GIANFRANCA LAVEZZI, *Breve dizionario di retoriche stilistica*, Roma, Carocci, 2017, p. 15).
[12] Per climax s'intende la «disposizione di o più termini secondo un ordine di intensità semantica crescente» (ivi, p. 36).

Sebbene la prosa di Hesse tocchi i suoi punti più alti quando si slega dalle immagini, ciò non significa che manchi totalmente forza immaginifica o che l'autore non sia conscio dell'importanza delle immagini, come dimostra quanto scrive in uno degli ultimi dialoghi fra Narciso e Boccadoro, in cui conduce una riflessione che demonizza la conoscenza ottenuta unicamente per mezzo delle immagini, slegata dai concetti:

> Boccadoro interruppe. "Scusa, ma i concetti e le astrazioni che tu preferisci non sono anch'essi rappresentazioni, immagini? O per pensare che occorrono e ti piacciono proprio le parole con cui non si può rappresentare nulla? Si può forse pensare senza rappresentarsi qualche cosa?"
>
> "Fai bene a domandare! Ma certo si può pensare senza rappresentazioni! Il pensiero non ha proprio nulla a che fare con le rappresentazioni. E esso non si compie immagini, ma in concetti e forme. Proprio là dove cessano le immagini comincia la filosofia. Questo era appunto l'oggetto delle nostre dispute frequenti, Quando eravamo giovani: per te il mondo consisteva di immagini, per me di concetti. Ti dissi sempre che non è rifatto per diventare un pensatore, ma giunse anche che questa non era una deficienza, che in compenso tu eri un dominatore nel campo dell'immagini. Sta' attento, ti spiegherò. Se allora invece di lanciarti nel mondo tu fossi diventato un pensatore, avresti potuto provocare quel guaio. Saresti cioè diventato un mistico. I mistici sono, per dirla in breve e un po' grossolanamente, quei pensatori che non sanno staccarsi dalle rappresentazioni, quindi non sono per nulla pensatori. Sono artisti segreti: poeti senza versi, pittori senza pennello, musicisti senza note. Ci sono fra loro spiriti nobili e altamente dotati ma sono tutti, senza eccezione, degli uomini infelici. Tu avresti potuto diventare uno di questi. Invece, grazie a Dio, sei diventato un artista, padrone del mondo delle immagini, dove puoi essere creatore e signore, mentre come pensatore saresti rimasto a un grado d'insufficienza."
>
> "Temo," disse Boccadoro, "che non riuscirò mai a farmi un'idea del tuo mondo di pensiero, dove si pensa senza immagini."[13]

Infatti, Hesse predilige le descrizioni di carattere a quelle materiali: ad esempio,

[13] H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 235-236.

Narciso è magro e moro, ma ciò che lo contraddistingue indiscutibilmente è il suo atteggiamento sostenuto; al contrario Boccadoro, bello e biondo, è dapprima fiorente e allegro, poi queste qualità col tempo appassiscono quasi impercettibilmente – tanto che nel romanzo l'unico riferimento all'invecchiamento di Boccadoro consiste nella descrizione delle sottili rughe sul suo viso –; con questo tipo di descrizione indefinita Hesse lascia completamente all'immaginazione del lettore la fisicità dei suoi personaggi. Non solo, tale meccanismo che sfrutta l'indefinito si può applicare allo stesso paesaggio: Hesse descrive il passare delle stagioni (unico riferimento temporale nel romanzo) con un piccolo dettaglio, sia la neve o la presenza di cereali nei campi; il castello del cavaliere è lasciato puramente all'immaginazione del lettore, così come lo sono la città vescovile, la casa colonica in cui Boccadoro incontra per la prima volta la peste e il monastero della sua giovinezza, seppure appaia diverso – si tratta di un cambiamento soprattutto umano, di chi è rimasto e chi se n'è andato. Tutto ciò è possibile in quanto Hesse costruisce la temporalità, la spazialità e la fisicità dei suoi personaggi sul registro indefinito delle fiabe, facendo così completo affidamento sull'immaginazione del suo lettore. Se Bulgakov in termini musicali può essere assimilato a certi *Divertissement* di Tchaikovsky per il loro brio, Hesse, invece, è più simile al Mendelssohn di *Sogno di una notte di mezza estate* per la tensione lirica, il gusto fra ariosità e cupezza.[14] In questo senso è interessante soffermarsi sulla musicalità della prosa di Hesse, data dalle soluzioni tecniche e dal ritmo sopracitati, legati poi al grande tema che percorre tutte le opere di Hesse, al contrasto fra le parti: Hesse nei suoi romanzi crea delle vere e proprie melodie, per le quali è pressoché impossibile interrompere la lettura a metà.[15]

[14] Se qualcuno – in un atto anticipatorio – si chiedesse a cosa corrisponda *Il nome della rosa* di Eco, la risposta è abbastanza ovvia e ricadrebbe su certi canti gregoriani pieni di *pathos*.
[15] Tale identità fra tema e musicalità è stata notata e descritta già da Freedman: «as a writer, Hesse longs to be a musician, not because he might feel more at home in a non-literary metier, but because music embodies

III.3 Spirito e natura: un rapporto dialettico

Hesse nella splendida risposta di Narciso a Boccadoro, quando ne 'risveglia' la vera natura,[16] racchiude in sintesi ogni crisma del romanzo, dalla dialettica fra le due nature dei protagonisti (che se fossero state poste da Hesse in un animo solo costituirebbero una dicotomia), fino ai temi ricorrenti nella narrazione – quello della "Madre", dell'arte e dell'anti-"filisteismo"; nella fattispecie, Hesse in *Narciso e Boccadoro* può mettere in scena lo scontro fra due modalità di vita, rappresentate dalle inclinazioni di due personaggi con «due nature di eccezione»,[17] equivalenti per grandezza ma l'una il contrario dell'altra, perché il suo romanzo non è altro che un'opera di finzione,[18] che peraltro non si interessa di essere troppo verosimile – infatti se si leggono i fatti narrati è improbabile che nessuno si accorga della tresca fra Lidia e Boccadoro, così come che a Boccadoro sia evitata la forca per intercessione di Narciso. Dunque, proprio in virtù della finzione letteraria Narciso e Boccadoro possono essere espressione quasi perfetta di due modi di vita, quello ascetico-spirituale e quello artistico-materiale; il punto è che né Narciso né Boccadoro sono le personificazioni perfette del principio da loro incarnato, perché Hesse non rende né l'uno né l'altro portatore di un modello buono e di uno cattivo, tanto che in Boccadoro si possono scorgere dei momenti di tensione filosofica, e parimenti in Narciso si possono notare dei movimenti sentimentali che poco

---

the very concept of harmony and dissonance which is in his prevailing theme. The clash of opposites and their reconciliation is not only heard and made visually apparent to the reader of musical notations; it is also dramatized» (RALPH FREEDMAN, *Romantic Imagination: Hermann Hesse as a Modern Novelist*, in «Modern Language Association», vol. 73, 1958, p. 283).

[16] Si veda la nota al paragrafo III.1.

[17] H. HESSE, *Narciso e* Boccadoro, cit., p. 31.

[18] Sullo stesso problema si sofferma Nabokov nelle lezioni sulla *Madame Bovary* di Flaubert: «Quando si legge una storia a un bambino, lui di solito domanda: è una storia vera? E, se non lo è, ne chiedo una vera. Mettiamo da parte questo atteggiamento infantile nei confronti dei libri che leggiamo. […] Però c'è una cosa che non dovete fare mai, ossia domandare se una poesia o un romanzo siano veri. Evitiamo di prenderci in giro e ricordiamo che la letteratura non ha alcuna valenza pratica, salvo nel caso specialissimo che uno di voi voglia diventare, per quanto credibile sembri, professore di letteratura» (V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 197).

si addicono all'aridità del suo spirito. In un certo senso, Narciso e Boccadoro sono personaggi simili al protagonista de *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*, prima della scissione Jekyll-Hyde, quando in Jekyll esistevano già delle "particelle" di male; così nei due protagonisti di Hesse convivono, immerse in una natura quasi del tutto spirituale o materiale, dei 'pulviscoli' della natura opposta. Inoltre, né ne *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde* né in *Narciso e Boccadoro*, i rispettivi autori hanno voluto imbrigliare i loro romanzi in una morale predefinita; infatti, Stevenson era interessato «a far sì "che un dramma fantastico superasse lo scrutinio di persone normali e ragionevoli" in un'atmosfera familiare ai lettori di Dickens, uno scenario di tetra nebbia londinese, di anziani gentiluomini che sorseggiano porto, […]»,[19] e alla stessa maniera Hesse non è interessato a definire una gerarchia fra Natura e Spirito, quanto a mettere in scena due vite quasi completamente dominate da quei principi.

> Egli però non era diventato solo più ricco, per merito di Boccadoro: era anche diventato più povero: più povero e più debole, e certo era bene che non l'avesse mostrato all'amico. Il mondo in cui viveva e aveva la sua patria, il suo mondo, la sua vita claustrale, il suo ufficio, la sua dottrina, l'edificio così ben organizzato dei suoi pensieri, erano stati spesso scossi e resi incerti dall'amico. Senza dubbio, dal punto di vista del convento, della ragione e della morale, la vita dell'abate era migliore, più giusta, più costante, più ordinata e più esemplare, era una vita di ordine e di servizio rigoroso, un sacrificio continuo, uno sforzo sempre nuovo verso la chiarezza e la giustizia, era molto più pura e più buona che la vita di un artista, di un vagabondo di un seduttore di donne. Ma dal punto di vista più alto, dal punto di vista di Dio, l'ordine e la disciplina di una vita esemplare, la rinuncia al mondo e alla felicità dei sensi, la lontananza dal fango e dal sangue, il ritiro nella filosofia e nella devozione, erano davvero meglio che la vita di boccadoro? L'uomo era davvero creato per condurre una vita regolata, di cui ogni ora e ogni azione fossero annunciate dalla campana che chiama la preghiera? L'uomo era davvero creato per studiare

[19] Ivi, p. 274.

Aristotele e Tommaso d'Aquino, per sapere il greco, per mortificare i propri sensi e per fuggire il mondo? Non era egli creato da Dio consensi e istinti, con oscurità sanguigna, con la capacità del peccato, del piacere, della disperazione? Intorno a queste domande si aggiravano i pensieri dell'abate quando erano volti al suo amico.

Sì, e forse non era soltanto più ingenuo e più umano condurre una vita come quella di Boccadoro; in fin dei conti era forse anche più coraggioso e più grande affidarsi alla corrente crudele e tumultuosa, commettere peccati e prendere su di sé le loro amare conseguenze, anziché condurre una vita pulita in disparte dal mondo, con le mani lavate, e formarsi un bel giardino di pensieri pieno d'armonia, e camminare senza peccato fra le sue aiuole ben protette. Era forse più difficile, più valoroso e più nobile camminare con le scarpe logore per i boschi e per le strade maestre, soffrire il sole e la pioggia, la fame e la miseria, giocare coi piaceri dei sensi e pagarli con le sofferenze.

In ogni caso, Boccadoro gli aveva mostrato che un uomo destinato all'alto può scendere molto giù nel groviglio ebbro e sanguinoso della vita, insozzarsi di molta polvere e di sangue, senza tuttavia diventare meschino e volgare, senza uccidere in sé il divino; gli aveva mostrato che poteva errare per profondi ottenebramenti, senza che nel sacrario della sua anima si spegnessero la luce divina e la forza creatrice. [20]

Dunque, Hesse plasma Narciso come colui che porta in sé un principio spirituale legato alla scolastica e alla nobiltà d'animo, ne fa un personaggio austero segretamente orgoglioso – perché pur di aver ragione sulla natura dell'amico ne causa il malessere – e quasi preveggente, sebbene il suo acuto occhio per l'indole umana sia responsabile dell'immobilità iniziale del personaggio, e tale preveggenza risiede ne «"La particolarità", rispose Narciso lentamente, "di possedere un'intuizione dell'indole della vocazione degli uomini; non solo della mia, ma anche di quella degli altri. Questa proprietà mi costringe a servire gli altri, dominandoli. Se non fossi nato per la vita

[20] H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 253-254.

monastica, dovrei diventare un giudice o un uomo di stato"».[21] Al contrario, Boccadoro, una volta che Narciso scioglie i sigilli all'immagine materna, viene calato nella più profonda e promiscua materialità o mondanità, nonostante, tecnicamente, la sua nobiltà di sangue. Il rapporto che Hesse costruisce fra i due è sempre stato dialettico, in quanto in principio è Boccadoro che cerca di adeguarsi alla vita claustrale dell'amico e, seppur involontariamente, cerca di costringersi in una forma che non gli appartiene, e nella vecchiaia Narciso mette in discussione la validità davanti a Dio della vita penitente che ha compiuto, ma lo può fare solo perché è stato messo di fronte al vissuto di Boccadoro. Senza Boccadoro Narciso non potrà uscire dalla struttura che si è creato, non potrà considerare degna la vita naturale; senza Narciso Boccadoro non potrà affrontare la vita naturale e l'arte che in maniera superficiale, senza tendere a un pensiero più alto rispetto a quello carnale, tangibile.

Il rapporto dialettico che intercorre fra Narciso e Boccadoro può assumere una sfumatura ancora più specifica e declinarsi in "*Geist"* (Spirito) e "*Seele"* (Anima):[22] per *Geist* si intende il "paterno" e il mondo astratto e immutabile delle idee, mentre per "*Seele*" si fa riferimento al "materno", alla dimensione carnale, legata agli impulsi bassi, che si veicola per immagini e non parole; e in questo senso nuovamente sono fondamentali le affermazioni di Narciso con cui si era cominciato il paragrafo.

[21] Ivi, p. 7.
[22] RALPH FREEDMAN, *Romantic Imagination: Hermann Hesse as a Modern Novelist*, in «Modern Language Association», vol. 73, 1958, pp. 277-279.

III.4 *"Seele"*: la "Madre" e l'arte

La "*Seele"* è proprio il grande tema che struttura tutto il romanzo e che, grazie alla figura della "Madre" e alla riflessione sull'arte, rende così affascinante il personaggio di Boccadoro. Infatti, sin da quando Boccadoro è "risvegliato" è mosso dalla ricerca della "Madre", entità sfuggente e mutevole. Inizialmente la "Madre" non è altro che il ricordo sopito della donna che ha dato alla luce Boccadoro, una donna bionda come il figlio, ballerina, poi ammansita e iniziata alla religione nel dubbio fosse pagana, e, infine, fuggita dalla vita agiata e sedentaria rappresentata dal padre di Boccadoro. Il suo lascito al figlio sarà l'impulso a mettersi sulla strada, a condurre un'esistenza senza patria, alla scoperta delle gioie dell'amore e delle pene della fame, al giogo dei sensi, a dedicare la vita al dionisiaco nietzschiano; dunque, la prima immagine della "Madre" corrisponde al ricordo di una creatura in carne ed ossa, una donna realmente vissuta:

> Dopo la guarigione il suo istinto si era molto affinato; pur non sapendo ancora nulla delle sue mete future, sentiva con una chiarezza sicura, spesso inquietante, che il suo destino si stava preparando, che un certo periodo di innocenza di tranquillità ben protette ormai passato per lui e che tutto in lui era teso e pronto. Spesso il presentimento era delizioso, lo teneva sveglio metà della notte, come un dolce innamoramento; spesso era cupo e profondamente angoscioso. La madre era ritornata a lui, colei che era da tanto tempo perduta; ed era una grande felicità. Ma dove lo conduceva il suo richiamo allettatore? Nell'incerto, in una rete di seduzione, nell'anguria, forse nella morte. Indubbiamente non lo conduceva nella sicurezza placida e silente di una cella monastica, nella comunità di un chiostro per tutta la vita; il suo appello non aveva nulla di comune con quei comandamenti paterni, che per tanto tempo egli aveva scambiato per i suoi propri desideri. questo sentimento, spesso forte, angoscioso e scottante come una violenta sensazione fisica, alimentava la religiosità di bocca d'oro. Ed egli sfogava la piena della sua passione, che era tutto un anelito verso sua madre, in lunghe preghiere alla santa Madre di Dio. Spesso però le orazioni si perdevano di nuovo nei sogni: sogni splendidi e strani, di giorno, in una specie di dormiveglia, sogni di lei, a cui tutti i suoi sensi partecipavano. […]

> Il giovane sprofondava in questi sogni, in queste trame a mille fili dei suoi sensi animati. Non solo risorgeva in essi con tutto il suo fascino il passato diletto: infanzia e amor materno, radioso e aureo il mattino di vita; ma s'ergeva anche minaccioso e promettente, allettante e pericoloso, l'avvenire. A volte quei sogni, in cui la madre, la Madonna e l'amante erano tutt'uno, gli apparivano poi come orrendi delitti e sacrilegi, come peccati mortali inespiabili; altre volte trovava in essi ogni redenzione, ogni armonia. La vita lo fissava piena di mistero, mondo tenebroso e imperscrutabile, selva aspra e spinosa, irta di fantastici pericoli... ma erano misteri della madre, venivano da lei, conducevano a lei, erano il piccolo cerchio scuro, il piccolo abisso minaccioso entro il suo occhio fulgido.[23]

Con il progredire delle esperienze mondane di Boccadoro, l'immagine della "Madre" muta la sua forma, accoglie in sé i volti delle donne amate dal giovane viandante, assume contemporaneamente i tratti della zingara Lisa, della bella Lidia e delle donne senza nome che Boccadoro ha sedotto; cominciando, però, anche a legarsi a qualcosa di più astratto come le emozioni e le avventure a cui è andato incontro Boccadoro. Questo arricchimento del ricordo della propria madre e la conseguente trasformazione in "Madre", cioè in una figura più evanescente e che corrisponde all'Eva-Madre, avviene quando Boccadoro si avvicina all'arte e in lui nasce il desiderio di dare forma alla Madre, di farne una statua:

> Vi era poi un altro volto, che dimorava nella sua anima ma non gli apparteneva del tutto, un volto ch'egli desidera ardentemente di riuscire a cogliere e rappresentare da artista, ma che continuamente gli sfuggiva egli si velava. Dal volto della madre. Già da tempo esso non era più quello che gli era comparso un giorno nelle perdute profondità della memoria dopo i colloqui con Narciso. Nelle giornate sondaggio, nelle notti d'amore, nei momenti di nostalgia, nei momenti di pericolo e di vicinanza della morte il volto della madre si era a poco a poco trasformato e arricchito, era diventato più profondo e più vario; non era più l'immagine della

[23] Ivi, pp. 49-50.

propria madre, ma dei tratti e dei colori di questa si era svolta a poco a poco un'immagine materna e impersonale, l'immagine di un'Eva, di una madre dell'umanità. […] Questa figura infatti, se un giorno fosse riuscito a renderla visibile, non doveva rappresentare una donna particolare, ma la vita stessa come madre primigenia. Spesso credeva di vederla, talvolta gli appari in sogno. Ma questo volto d'Eva e di quello che doveva esprimere egli non avrebbe saputo dire altro, se non che doveva mostrare la volontà della vita nella sua intima parentela col dolore e con la morte.[24]

Tuttavia, finché Boccadoro soggiorna nella città vescovile non può cogliere pienamente il volto della "Madre", deve ricominciare a viaggiare nella brughiera e nei boschi tedeschi, deve ritrovare il contatto con un amore libero e con la morte della sua forma più cruenta (motivo per cui Boccadoro si scontra con la peste); inoltre, quello stile di vita convenzionale e privo di imprevedibilità stava diventando un tedio. Dunque, Boccadoro riparte e cerca di definire la "Madre" perché farne la statua diventa lo scopo della sua vita; purtroppo, la "Madre" si mostrerà completamente a Boccadoro molti anni più tardi, nel suo letto di morte:

«[…] Volevo raccontarti della madre, che mi tiene le dita strette intorno al cuore. Da molti anni, creare una figura della madre è stato il mio sogno più caro e più misterioso, per me era la più santa di tutte le immagini, me la portai sempre in cuore, una figura piena d'amore e piena di mistero. Ancora poco tempo fa mi sarebbe stato insopportabile il pensiero di dover morire senza aver realizzato questo mio sogno; tutta la mia vita mi sarebbe apparsa inutile. E ora guarda che strano destino: invece d'essere le mie mani a formarla e plasmarla, e lei a formare e a plasmare me. Ha ha le sue mani intorno al mio cuore e lo stacca dal mio corpo e mi svuota; mi ha allettato a morire morire, e come muore anche il mio sogno, la bella figura, l'immagine della grande Eva-Madre. La vedo ancora e, se avessi forza nelle mani, potrei darle forma. Ma essa non vuole, non vuole che io renda visibile il suo mistero.

[24] Ivi, p. 137.

Preferisce che io muoia. Muoio volentieri: essa mi rende facile il trapasso.»[25]

Si noti come la "Madre" non sia la Madonna, cioè una madre spirituale, casta e pura, ma sia invece Eva, portatrice del peccato originale, colei che ha condannato l'uomo alla fame e agli istinti carnali; infatti, l'accostamento Eva-Boccadoro è estremamente azzeccato dal punto di vista del tipo di vita scelto dal protagonista, che abbandona la retta via indicata dalla religione, calandosi negli aspetti più carnali dell'esistenza e nel costante peccato – ruba, tradisce, concupisce, uccide.

È bene soffermarsi brevemente sulla riflessione attorno all'arte di cui Boccadoro si fa portatore, sebbene inizialmente sia Narciso a introdurre l'amico a un'istituzione diversa da quella spirituale. Boccadoro si dimostra molto suscettibile agli stimoli visivi, tanto che più di una volta questi provocano in lui reazioni viscerali – si pensi all'episodio in cui sviene al monastero per la vista di una colonna mostruosa, oppure al momento in cui entra nella casa colonica in cui trova i corpi degli appestati –; tutto ciò che Boccadoro ha vissuto fino al suo arrivo alla città vescovile concorre a creare una teoria dell'arte, per la quale voluttà e sofferenza si fondono, per cui le linee che formano un oggetto possono formarne un altro: ad esempio, per Boccadoro il ginocchio di Lidia è simile alle dita della fanciulla. Gli episodi che danno il maggior contributo a questa singolare visione sono il primo incontro non sorvegliato con Lidia, in un campo lontano dal castello, quando Boccadoro osserva attentamente il corpo la giovane e, più avanti, quando assiste al travaglio di una partoriente, accorgendosi che la medesima espressione così piena di dolore appare anche quando si prova un piacere forte. Tuttavia, la forza artistica di Boccadoro si ferma a quanto i suoi occhi possono osservare, non gli riesce di scolpire soggetti che non ha visto:

[25] Ivi, p. 265.

la sua prima scultura è un ritratto di Narciso, il pulpito che donerà al monastero è in parte una riproduzione di un Eden tedesco e in parte l'effige di coloro che ha amato e sono morti – l'abate Daniele, padre Martino e il maestro Nicola –; e infine, la sua Madonna è nuovamente il ritratto di qualcuno che ha amato e perso, ovvero Lidia. Boccadoro, in un certo senso, manca di immaginazione, non solo perché fa affidamento sui suoi ricordi per scolpire, ma anche perché non riesce ad andare oltre ciò che c'è di materiale e plastico, come afferma durante una disputa con Narciso, non gli è possibile immaginare qualcosa che non abbia un referente.

A un livello più profondo si può notare una similitudine fra l'idea di arte che Hesse propone mediante i due protagonisti e quella teorizzata da Nabokov, perché in entrambi i discorsi compare una componente innata, immanente, si ricordi il discorso di Nabokov attorno al fremito della spina dorsale quando si legge oppure attorno al concetto di stile del genio letterario per cui questi non si possono apprendere; tale discorso è simile a quanto Narciso afferma attorno alla natura umana, per cui esistono uomini che sono portati alla filosofia, mentre altri all'arte e andare contro la propria indole può produrre effetti nefasti. In secondo luogo, per Hesse l'arte, essendo il mezzo attraverso cui l'uomo può sopravvivere alla morte, contiene in sé anche un aspetto melanconico; tale aspetto ritorna anche in Nabokov, sebbene si faccia riferimento alla mortalità umana, quanto più l'arte, a causa della sua bellezza, è destinata a perire:

> Possiamo smontare la storia, capire come i vari pezzi si incastrano l'uno nell'altro, come le varie parti della struttura si armonizzano fra loro; me necessario che abbiate dentro di voi una cellula, un gene, un germe che vibri in reazione a sensazioni che non sapete definire ne potete ignorare. *Bellezza più compassione* - questo è il concetto che maggiormente si avvicina a definire l'arte. Dove c'è bellezza c'è compassione, per il semplice motivo che la bellezza destinata perire: la bellezza

muore sempre, la forma muore con il contenuto, il mondo muore con l'individuo.[26]

III.5 L'anti-"filisteismo"

Spesso durante la lettura delle lezioni di Nabokov si può incontrare il termine "filisteo" (soprattutto in merito alla letteratura russa) e in particolare la sua definizione viene data nel capitolo dedicato a *Madame Bovary*, per chiarire l'accezione con cui Flaubert usa il termine "borghese", ovvero di «persona che si interessa esclusivamente all'aspetto materiale della vita e che crede solo in valori convenzionali».[27] A partire da tale definizione risulta semplice notare come sia Narciso (almeno in parte) che Boccadoro tendano a rifiutare il modo di vivere filisteo, al contrario degli altri personaggi.

Narciso si configura come una sorta di ibrido, di personaggio a metà fra il "filisteo" e l'asceta,[28] in quanto la scelta della vita claustrale gli impone di staccarsi dai beni materiali, dalle preoccupazioni secolari, per cui il digiuno o la povertà sono benaccetti; paradossalmente, il credo, in quanto valore assoluto, è anche ciò che avvicina Narciso al "filisteo". Inoltre, si potrebbe avanzare una piccola polemica in merito all'anti-"filisteismo" di Narciso: per sua ammissione, il suo destino è quello di comandare; se non fosse entrato in monastero sarebbe diventato un funzionario statale, ovvero il "filisteo" per eccellenza, in quanto comandare sugli uomini (almeno in questo Medioevo indefinito) presuppone una certa attenzione alla condizione materiale e alla stabilità dei valori convenzionali.

---

[26] V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 353.
[27] Ivi, p. 198.
[28] Nabokov nelle sue lezioni ha sempre usato l'espressione "filistei" – si pensi in questo caso alla già citata *Madame Bovary*, oppure alla critica da lui mossa alla letteratura sovietica –, non facendo mai riferimento al non-"filisteo". Pertanto, il termine "asceta" non è di uso nabokoviano, ma si tratta di un tentativo di indicare in maniera più specifica quell'atteggiamento non-"filisteo" che consiste nel non essere attaccati morbosamente agli aspetti materiali della vita.

Diversamente, Boccadoro incarna perfettamente tutto ciò che non è filisteo, nella scelta della vita vagabonda abbandona le preoccupazioni materiali superficiali, affidandosi solo a quelle necessarie alla sua sopravvivenza (i "tre grandi bisogni del vagabondo"); è privo di ambizioni di potere (similmente a Narciso), tant'è che quando gli viene offerto il titolo di maestro e un'officina in cui lavorare, Boccadoro rifiuta entrambi perché meno allettanti di una vita in movimento; a Boccadoro non interessa il denaro, per lui non ha lo stesso valore che ha normalmente, si pensi all'episodio in cui Boccadoro viene quasi derubato da Vittore e a come ciò che lo preoccupava era non perdere il ducato, la cui qualità era di essere l'ultimo regalo di Lidia. La stessa spinta vitale di Boccadoro è contraria ai valori convenzionali; infatti, l'amore assolutamente slegato da ogni vincolo è estremamente sovversivo se inserito nel suo contesto medievale:

> Amore e voluttà gli parevano l'unica cosa che potesse davvero scaldare la vita, e darle un valore. L'ambizione gli era sconosciuta, per lui un vescovo o un mendicante valevano lo stesso; anche il guadagno e la proprietà non riuscivano a interessarlo; li disprezzava, non avrebbe mai fatto per essi il minimo sacrificio e gettava via spensieratamente il denaro, che in certi periodi guadagnava in abbondanza.[29]

Infine, se Narciso e Boccadoro incarnano una buona dose di anti-"filisteismo", esistono anche alcuni personaggi che incarnano il perfetto "filisteo", come Lidia, Vittore o Nicola. Lidia, nonostante l'amore che provava nei confronti di Boccadoro, spesso si preoccupava del loro futuro, era consapevole che la loro relazione fosse illecita e, se scoperta, sarebbe stata motivo di onta per la sua famiglia; inoltre, quando Lidia farà allontanare Boccadoro, prima che lui scompaia, manda uno stalliere a portargli dei doni:

[29] H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 141.

un giubbetto a maglia, un pezzo di prosciutto e un ducato, non una parola scritta, non un addio. Nonostante la vita itinerante, Vittore nella sua ingordigia è il personaggio più "filisteo" di tutto il romanzo, la sua fame non è mai sazia, tutte le volte che giunge in un nuovo villaggio si fa consegnare qualcosa da ogni casa e quando sente il ducato sotto le vesti di Boccadoro è disposto a uccidere il suo compagno pur di sottrargli il denaro. Nicola, invece, è un "filisteo" un po' più particolare: le sue preoccupazioni materiali non riguardano se stesso, quanto la sussistenza della figlia dopo la sua morte; così Nicola propone a Boccadoro di sposare la figlia ed ereditare l'officina, quindi cerca di imporre a Boccadoro, mediante un istituto convenzionale, quale il matrimonio, le sue ansie materiali.

CAPITOLO QUARTO

IL NOME DELLA ROSA

IV.1 «Naturalmente, un manoscritto»[1]

> Spesso il sapiente deve far apparire come magici libri che magici non sono, per proteggerli da occhi indiscreti.[2]

Il nome della rosa (1980), romanzo d'esordio di Umberto Eco, fa parte di quella categoria di libri che provocano un fremito nella spina dorsale (similmente a Dickens per Nabokov) e che rendono estremamente difficile al proprio lettore staccarsi dalle loro pagine. Probabilmente, questa forza ammaliatrice esercitata dall'"incantatore" è il frutto del motivo per cui Eco si mise a scrivere, motivo peraltro assolutamente banale,[3] sebbene in questa banalità risieda il genio; infatti, Eco si mise a scrivere solamente perché «[…] me ne è venuta voglia. Credo sia una ragione sufficiente per mettersi a raccontare. L'uomo è un animale fabulatore per natura. Ho cominciato a scrivere nel marzo 1978, mosso da

[1] UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, La nave di Teseo, 2022 (1980), p. 17.
[2] Ivi, p. 117.
[3] Si ricordi a tal proposito che non sempre gli scrittori scrivono perché ne hanno voglia, esistono molte ragioni per cui qualcuno si mette a scrivere, prima fra tutte quella economica; chi non conosce il motivo per cui esistono *I tre moschettieri* di Dumas padre o *La signora delle camelie* del figlio, oppure, si può scrivere per propagandare le proprie idee – come spesso fa Hesse – o quelle di altri – come accadde durante il regime sovietico in Russia.

un'idea seminale. Avevo voglia di avvelenare un monaco. Credo che un romanzo nasca da un'idea di questo genere, il resto è colpa che si aggiunge strada facendo».[4] Quindi, nonostante Bulgakov fosse già uno scrittore teatrale abbastanza affermato quando scrisse *Il Maestro e Margherita* ed Hesse avesse già pubblicato dei romanzi prima del suo *Narciso e Boccadoro*, Eco non è meno "grande maestro" di loro poiché già nel suo primo romanzo dimostra di saper gestire una struttura complessa fondata sulla commistione di più generi e *topoi*, e di essere in grado di esporre temi complessi o non adusi a un lettore moderno, in quanto intimamente connessi alla temperie culturale medievale, senza però cadere in un nozionismo stucchevole.

Si cominci, dunque, dal principio, da quel capitolo intitolato «Naturalmente, un manoscritto» e che ha funzione di prefazione, in cui Eco, nei panni di un traduttore-filologo del romanzo racconta di come sia venuto casualmente in possesso di una riproduzione libracea – una sorta di *unicum* – di un manoscritto del XIV secolo[5] e di come in seguito l'abbia perduto, nell'inaspettata e tumultuosa separazione dal suo compagno di viaggio, fino alla decisione di tradurre il testo originale francese in italiano grazie alla serie di quaderni manoscritti che aveva steso durante la lettura del libro e alla sua memoria. Questo tipo di prefazione o *incipit* non è estraneo ai testi medievali, anzi è una tecnica piuttosto gradevole usata dagli autori di volgarizzazioni o altri testi in volgare (quindi testi perlopiù laici, ad eccezione di *exempla* o vite dei santi) che, per dare alla loro opera una maggiore autorevolezza, affermavano di essersi basati su altri testi già noti e

[4] U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 588.
[5] Infatti il romanzo comincia proprio con la dicitura del manoscritto: «*Il 16 agosto 1968 mi fu messo fra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet,* Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon *(Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842)*» (ivi, p. 17).

aver al massimo dato una forma migliore alla materia di cui trattavano.[6] Dunque, nella finzione letteraria, poiché bisogna ricordare che per Nabokov ogni opera letteraria è frutto di immaginazione, *Il nome della rosa* si presenta come la traduzione italiana di testo in francese neogotico edito da Mabillon, che a sua volta è la traduzione di un'edizione latina settecentesca curata dall'abate Vallet di un manoscritto latino steso da Adso da Melk verso la fine del Trecento.

Eco non si avvale del *topos* che si basa sull'*auctoritas* di chi è venuto prima di lui per le stesse ragioni dei medievali, infatti da una parte tale meccanismo lo aiuta nel costruire il tessuto del romanzo storico dal punto di vista dello stile, mentre dall'altra costruisce un "gioco di maschere" attraverso cui celare sé come autore, superando la vergogna di passare dall'essere critico all'essere narratore.[7]

Tuttavia, per identificare un romanzo storico non basta l'ambientazione in un preciso periodo storico, in questo caso nel Medioevo,[8] ma è necessario che si restituisca una specifica temperie culturale (sia essa la lotta fra l'imperatore Ludovico e papa Giovanni XXII; la persecuzione dei gruppi eretici da parte della Chiesa cattolica; o più sommessamente lo scontro culturale fra platonismo e aristotelismo); infatti, Eco prima di cominciare la narrazione vera e propria si avvale di un secondo 'prologo' di pugno di Adso, attraverso cui non solo definisce il contesto storico con estrema minuzia, ma identifica una data precisa in cui collocare i "fatti dell'abbazia": il 1327.

> Il Signore mi conceda la grazia di essere testimone trasparente delle vicende accadute all'abbazia di cui è bene e pio si taccia ormai anche il nome, al finire

[6] Un esempio dell'applicazione di tale espediente letterario, in epoca medievale, beninteso, si può trovare nei manoscritti che raccontano la leggenda di Tristano e Isotta.
[7] Come espone Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*.
[8] Ad esempio, Narciso e Boccadoro è un romanzo ambientato palesemente durante i "secoli bui", ma l'impianto spazio-temporale favolistico e la mancanza di dettagli culturali impediscono la sua classificazione come un romanzo storico.

> dell'anno del Signore 1327 in cui l'imperatore Ludovico scese in Italia per ricostruire la dignità del sacro romano impero, giusta i disegni dell'Altissimo e a conduzione dell'infame usurpatore simoniaco ed eresiarca che in Avignone recò vergogna al nome santo dell'apostolo (dico l'anima peccatrice di Giacomo di Cahors, che gli empi onorarono come Giovanni XXII).
>
> Forse, per comprendere meglio gli eventi in cui mi trovai coinvolto, è bene che io ricordi quanto stava avvenendo in quello scorcio di secolo, così come lo compresi allora, vivendolo, e così come lo rammemoro ora, arricchito da altri racconti che ho udito dopo – seppure la mia memoria sarà in grado di riannodare le fila di tanti e confusi portenti.[9]

Dunque, l'impostazione storica è evidente già nel 'prologo' di Adso, infatti Eco da una parte si concentra sulla storia personale del novizio benedettino, cioè della sua discesa in Italia a seguito del padre, barone di Ludovico, e del suo successivo affiancarsi al frate francescano Guglielmo da Baskerville, già invischiato nella missione diplomatica che pochi mesi più tardi li avrebbe portati nell'Italia settentrionale; mentre dall'altra, per mezzo di Adso e della sua piccola storia, nello specifico in virtù dell'incontro con Guglielmo, Eco può ricostruire minuziosamente il contesto storico di riferimento e ciò gli è reso possibile grazie all'espediente della missione diplomatica, i cui motivi risiedono nell'entrata quasi casuale dei francescani nella disputa per il potere temporale fra imperatore e papa. Molto brevemente, gli eventi che precedono e rendono necessaria la missione di Guglielmo da Baskerville sono il trasferimento di papa Clemente V ad Avignone all'inizio del XIV secolo, tale partenza trasforma l'*Urbe* in un "lupanare"; successivamente, nel 1314, con lo scopo di riportare l'ordine dettato dal potere temporale a Roma, cinque principi tedeschi eleggono a Francoforte Ludovico di Baviera come "supremo reggitore dell'impero" e lo stesso giorno a Colonia l'arcivescovo elegge alla

[9] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 27-28.

stessa carica Federico d'Austria; due anni più tardi, nel 1316, sarà eletto ad Avignone Giacomo di Cahors, che prenderà il nome di Giovanni XXI; il nuovo papa francese si farà convincere da Roberto di Napoli, allora reggente dello Stato Pontificio a Roma, a non riconoscere nessun imperatore tedesco; nel mentre, nel 1322, Ludovico sconfigge il cugino, ottenendo così la scomunica da parte del papa, e a Perugia si svolge il capitolo francescano: l'anno dopo il papa condannerà anche le proposizioni francescane con una bolla (la *Cum inter nonnullos*), così Ludovico vedrà nei francescani degli alleati contro la Chiesa avignonese; infine, nel 1327, Ludovico – dopo aver raggiunto un accordo con Federico – scenderà in Italia, sarà incoronato a Milano, inimicandosi i Visconti, assedierà Pisa e si accingerà a scendere a Roma invitato dal signore locale.

Qualora un lettore controllasse se Ludovico di Baviera e Giovanni XXII siano esistiti realmente e se fra i due scorresse cattivo sangue, non gli sarebbe difficile trovare un riscontro positivo; in egual maniera, se questo lettore controllasse le date e gli eventi riportati da Adso potrebbe facilmente scoprire che la battaglia in cui Ludovico sconfigge Federico si è davvero tenuta nel 1322 e così via; tuttavia, è innegabile che se un lettore cominciasse a controllare ogni singolo dettaglio e citazione pertinenti alla veste storica del romanzo non farebbe altro che tradire il romanzo stesso, infatti, da una parte si comporta come se la narrazione fosse reale (quando è palesemente finzione) e dall'altra ne tradisce la "vibrazione estetica". Non a caso, le informazioni di carattere storico ne *Il nome della rosa* sono un dettaglio quasi di seconda importanza, tanto che il loro scopo è quello di inserire la narrazione in un'epoca e usare lo scontro fra impero e papato per raccontare altri eventi, molto più avvincenti di qualche scaramuccia, almeno per un letterato. Nonostante ciò, è anche nella cura puntigliosa per il dettaglio che Eco dimostra di essere un grande romanziere storico, dettaglio che non può prescindere dallo stile,

simile a quello dei cronisti medievali, seppur 'svecchiato' e privo di passi stucchevoli, come i classici "fa quello", "fa lui" di cui sono zeppi i dialoghi dei romanzi medievali; oppure dall'uso di espedienti retorici di *topoi* come le *ekphrasis* (in particolare si ricordi quella del portale della chiesa che Adso vede nell'ora sesta nella prima giornata), oppure le citazioni di altre opere (la più importante da tutte quella della *Cena Cypriani*) o la presenza dei sogni rivelatori con la relativa lettura da parte di un dotto che spesso compaiono nei romanzi del *Ciclo del Graal*. Per finire, Eco si avvale anche di elementi para-testuali come le asciutte e ironiche rubriche in cui riassume il contenuto di ogni capitolo; rubriche che fra l'altro somigliano molto a quelle usate da Boccaccio per introdurre la materia delle novelle del *Decameron*; dunque, è difficile che sfugga l'utilizzo di un altro procedimento tipicamente medievale.

Affermare che *Il nome della rosa* sia un romanzo storico è, però, riduttivo, infatti la "Storia" costruisce le fondamenta dell'universo narrativo in cui Adso e Guglielmo si muovono, ma ciò che mette in moto la narrazione, ciò su cui si impernia tutto l'intreccio, è una serie di morti misteriose che mietono i monaci dell'abbazia e su cui Guglielmo è incaricato di indagare. In altre parole, *Il nome della rosa* è anche un romanzo poliziesco dotato tutti i crismi del genere: ci sono dei cadaveri, viene aperta un'indagine,[10] vengono presentate false piste (ad esempio, inizialmente si crede Adelmo da Otranto sia stato ucciso, quando invece si era di fronte a un suicidio), si svolgono interrogatori e ispezioni, fino a giungere alla soluzione finale; inoltre, come ogni romanzo poliziesco che si rispetti,

[10] In realtà l'indagine a un certo punto si sdoppia in "indagine di Guglielmo" e "indagine di Bernardo Gui". L'indagine di Guglielmo perde il suo status di ufficialità, che viene assunto dall'indagine di Bernardo; dunque, si trova anche il tema tipico del poliziesco per cui coesistono due indagini, una ufficiale che arriva a dei risultati errati (Bernardo additerà come colpevole il cellario, Remigio da Varagine) e una ufficiosa che invece riesce a risolvere correttamente il mistero (ovvero quella condotta da Guglielmo e Adso). Inoltre, sia Guglielmo che Bernardo Gui hanno prestato servizio come inquisitori, una professione che per certi versi si avvicina molto a quella del detective moderno: entrambi cercano dei colpevoli – chi si macchia di eresia e chi d'omicidio – ed entrambi devono condurre interrogatori e indagini al fine di ristabilire un ordine.

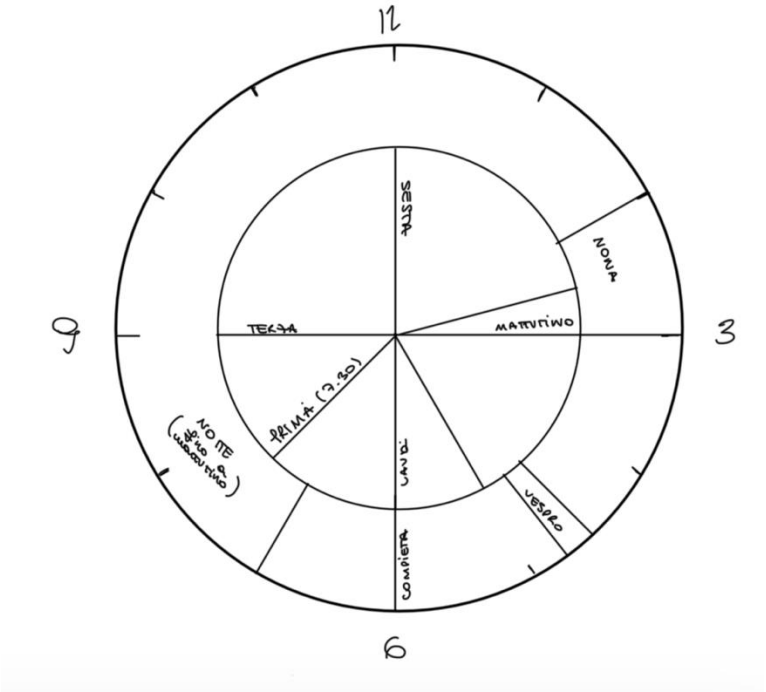
il meccanismo della *suspense* è perfettamente funzionante perché il lettore di Eco è tenuto sempre col fiato sospeso, si aspetta sempre un nuovo morto, un nuovo indizio che lo aiuti a dipanare il mistero dell'abbazia, una nuova escursione nella biblioteca; ma si sa che la fretta è una cattiva consigliera in un romanzo poliziesco, per cui il lettore deve prendersi il suo tempo, entrare nel meccanismo del romanzo e lentamente lasciarsi condurre da Eco alla soluzione del caso (alla *surprise* finale).

Dunque, già nel suo primo romanzo Eco dimostra di essere uno dei maestri della narrativa europea, in quanto riesce a far convivere più generi e *topoi* in assoluta armonia e a vivacizzare grazie all'ibridismo la trama de *Il nome della rosa*, nonostante tendenzialmente i polizieschi si costruiscano su una trama fissa. Ma la grandezza di Eco va oltre, in quanto l'universo narrativo in cui sono ambientati i fatti del romanzo è curato nei minimi dettagli, dalla scansione temporale che ricalca i breviari alla descrizione dell'Edificio, del suo labirinto e dei suoi enigmi, per cui la forza dell'immagine, che ne *Il Maestro e Margherita* era tutta concentrata sui personaggi, ne *Il nome della rosa* è riservata ai luoghi (mentre *Il nome della rosa* si rivela più simile a *Narciso e Boccadoro* per l'afflato spirituale di alcune dispute sull'eresia).

IV.2 La liturgia come misura del tempo

Un tratto peculiare del romanzo di Eco è la scansione temporale, poiché Eco divide la narrazione in giornate e in ore liturgiche (Mattutino, Laudi, Prima, Sesta, Nona, Vespro, Compieta e Notte), ovvero secondo la scansione temporale prevista dei breviari dell'epoca. Sebbene di norma nei romanzi non manchino indicazioni temporali interne alla narrazione (per quanto esse possano essere indefinite, come nel caso di *Narciso e*

Boccadoro), Eco decide di spostare queste indicazioni fuori dal *corpus* romanzesco, avvalendosi di elementi para-testuali – più simili alle didascalie teatrali con cui si divide la *pièce* in atti e scene –, che peraltro aiutano il lettore nella costruzione di un tempo della narrazione estremamente preciso (cosa rara anche per gli autori ossessionati dall'idea del tempo come Joyce e Proust).



Si era già brevemente introdotta la questione del tempo nel capitolo relativo a *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov (tempo frenetico, incostante), ma per dare un'analisi completa de *Il nome della rosa* di Eco non basta quella rapida introduzione e quindi è necessario soffermarsi ancora – e più lungamente – sulle lezioni che Nabokov dedicò a Tolstoj:

> A sedurre davvero il lettore medio è il dono che Tolstoj aveva di dotare la prima narrativa di valori temporali esattamente corrispondenti al nostro senso del tempo. È un talento misterioso – non tanto un lodevole tratto di genialità, quanto un qualcosa che pertiene alla natura fisica di quel genio. Questo equilibrio temporale, assolutamente peculiare a lui solo, è ciò che dà al lettore ricettivo quella sensazione

> di realtà quotidiana ch'egli è portato ad ascrivere all'acuta visione di Tolstoj. La sua prosa sta al passo con le nostre pulsazioni, i suoi personaggi sembrano muoversi con la stessa andatura della gente che passa sotto la nostra finestra mentre, seduti, leggiamo il suo libro.
>
> La cosa bizzarra in tutto ciò è che, di fatto, Tolstoj era piuttosto trascurato quando si occupava dell'idea oggettiva di tempo. […] Ma gli scivoloni di Tolstoj non hanno niente a che vedere con l'impressione del tempo che egli tramette, con quell'idea di tempo che corrisponde così esattamente al senso del tempo che ha il lettore. […] Eppure questi scrittori [*scil*.: Proust e Joyce], che trattarono nello specifico dei valori del tempo, non fecero quanto fa Tolstoj in modo del tutto casuale, del tutto inconscio: essi si muovono più lento o veloci rispetto all'orologio del nonno; è il tempo *di* Proust, il tempo *di* Joyce, e non il comune tempo medio, quella sorta di tempo *standard* che Tolstoj in qualche modo riesce a trasmettere.[11]

Eco si pone quasi a metà fra gli approcci temporali discussi da Nabokov, in quanto avendo usufruito di elementi para-testuali per costruire una coerenza temporale interna al romanzo può rientrare (non a pieno titolo) fra quegli autori che si interessano più ai "valori temporali", tuttavia una volta che ci si inoltra nell'universo narrativo de *Il nome della rosa* ci si accorgerà che, se si tralasciano le notazioni di giorno e ora, si otterrà quello specifico effetto tolstoiano di "tempo standard" teorizzato da Nabokov. Infatti, quando si legge *Il nome della rosa*, nonostante l'ambientazione medioevale (inusuale per un lettore contemporaneo), ogni movimento e dialogo appaiono assolutamente naturali nel loro dispiegarsi, non c'è nulla che li affretti o li dilati fino a farli apparire inverosimili; in altre parole, più simili a quelle usate da Nabokov, il tempo costruito da Eco segue le movenze dell'animo e delle aspettative del lettore. Diversamente da Tolstoj che possedeva un talento e trascurava la coerenza temporale interna ai suoi romanzi, Eco, per sua ammissione nelle «Postille a *Il nome della rosa*», decide di costruire un universo narrativo

[11] V. NABOKOV., *Lezioni di letteratura russa*, cit., pp. 194-195.

che si muove con un preciso meccanismo, un universo narrativo che sia abbacinante in modo tale che quando vi si entra (non con poco sforzo, infatti il primo centinaio di pagine del romanzo costituiscono una sorta di "prova") è quasi impossibile uscirvi, motivo per cui questo – almeno del caso di Eco – è un tratto di genialità; e di questo meccanismo fa parte anche la temporalità: Eco racconta fatti miracolosi (una *mirabilia* apocalittica) di un'altra epoca in maniera 'quotidiana' perché si prende la briga di rendere quotidiano quel periodo distante, i suoi personaggi non rispecchiano i personaggi coevi – almeno per i vecchi russi citati da Nabokov – di Tolstoj, ma Eco li rende vicini al lettore, attribuendo loro vizi come la lussuria o la *curiositas* che valicano le barriere fra le epoche. Non è possibile vedere i monaci di Eco dalla finestra quando si legge *Il nome della rosa*,[12] ma si possono ancora vedere i loro vizi e le loro virtù nella gente e, in una certa misura, pure nel lettore stesso, proprio per la curiosità morbosa che suscita l'intrigo attorno alla biblioteca e alle morti dei monaci.[13]

Per capire meglio che cosa si intende quando si discute della simmetria fra il tempo del lettore e il "tempo standard" di Eco (o Tolstoj) si può prendere come esempio un episodio quasi marginale nella complessa trama de *Il nome della rosa*: è la compieta del quarto giorno, dopo la cena in onore della delegazione papale, Adso vede allontanarsi Salvatore (essere grottesco sia nell'aspetto che nel parlato) e decide di seguirlo incuriosito:

> Mentre i monaci si avviavano mi attardai curioso per la cucina, dove stavano

[12] In realtà, non è proprio possibile figurarsi i personaggi de *Il nome della rosa* (con l'unica eccezione di Salvatore) perché Eco non li descrive mai fisicamente, a differenza dei luoghi dell'abbazia che sono delineati fin nel più piccolo dettaglio (e di cui Eco fornisce dei disegni) di modo che il lettore possa accompagnare agevolmente Guglielmo e Adso.

[13] Questo tipo di curiosità è quanto fa capire al critico che la *suspense* creata da Eco nel romanzo funziona egregiamente, in quanto un lettore annoiato dalla storia non considererebbe di continuare un libro di quasi seicento pagine perché scoraggiato.

apparecchiando per la chiusura notturna. Vidi Salvatore che sgattaiolava verso l'orto con un fagotto in braccio. Incuriosito lo seguii e lo chiamai. Egli cercò di schermirsi, poi alle mie domande rispose che recava nel fagotto (che si muoveva come abitato da cosa viva) un basilisco.

"Cave basilischium! Est lo reys dei serpenti, tant pleno del veleno che ne riluce tuto fuori! Che dicam, il veleno, il puzzo ne vien fuori che te ancide! Ti attosca… Et ha macule bianche sul dosso, et caput come gallo, et metà va dritta sopre la terra et metà va per terra come gli altri serpentes. E lo ancide la bellula…"

"La bellula?"

"Oc! Bestiola parvissima est, più lunga alguna cosa che 'l topo, et odiala 'l topo muchissimo. E assì la serpe e la botta. Et quando loro la mordono, la bellula corre alla fenicula o a la circerbita et ne dentecchia, et redet ad bellum. Et dicunt che ingenera per li oculi, ma li più dicono ch'ella dicono falso."

Gli chiesi che cosa facesse con un basilisco e disse che erano affari suoi. Gli dissi, ormai morso dalla curiosità, che in quei giorni, con tutti quei morti, non c'erano più affari segreti, e che avrei parlato a Guglielmo. Allora Salvatore mi pregò ardentemente di tacere, aprì il fagotto e mi mostrò un gatto di pelo nero. Mi tirò vicino a sé e mi disse, con un sorriso osceno che non voleva più che il cellario o io, perché eravamo uno potente e l'altro giovane e bello, potessimo avere l'amore delle ragazze del villaggio e lui no perché era brutto e poveretto che conosceva una magia portentosissima per far cadere ogni donna presa d'amore. Bisognava uccidere un gatto nero e cavargli gli occhi, poi metterli dentro due uova di gallina nera, un occhio in un uovo, un occhio nell'altro (e mi mostrò due uova che assicurò aver tratto dalle galline giuste). Poi occorreva mettere le uova a marcire dentro un mucchio di sterco di cavallo (e ne aveva approntato uno proprio in un angolino dell'orto dove non passava mai nessuno), e di lì ne sarebbe nato, per ciascun uovo, un diavoletto, che poi si sarebbe messo al suo servizio procurandogli tutte le delizia di questo mondo. Ma ahimè, mi disse, perché la magia riuscisse occorreva che la donna, di cui voleva l'amore, sputasse sulle uova prima che fossero seppellite nello sterco, e quel problema lo angustiava, perché bisognava avere accanto, quella notte, la donna in questione, e farle dare l'ufficio suo senza che lei sapesse a cosa serviva.

[…]

Mi irritai con lui e lo trattai rudemente, gli dissi che per quella notte avrebbe fatto meglio ad andare a dormire, perché gli arcieri circolavano nella cinta. Ed egli rispose che conosceva l'abbazia meglio degli arcieri, e che con quella nebbia nessun

> avrebbe visto nessuno. Anzi, mi disse, ora io scappo, e neppure tu mi vedrai più, anche se fossi lì a due passi a sollazzarmi con la ragazza che desideri. Lui si espresse con altre parole, assai più ignobili, ma questo era il senso di quanto diceva. Mi allontanai sdegnato, perché proprio non era da me, nobile e novizio, mettermi in certame con quella canaglia.
>
> Raggiunsi Guglielmo e facemmo quello che si doveva. Cioè ci disponemmo a seguir compieta, intero nella navata, in modo che quando l'ufficio finì eravamo pronti per intraprendere il nostro secondo viaggio (terzo per me) nelle viscere del labirinto.[14]

L'incontro fra Adso e Salvatore è molto breve, infatti entrambi i personaggi vogliono separarsi quanto più velocemente possibile: Salvatore per incontrare la ragazza e Adso per penetrare nuovamente in biblioteca con Guglielmo; anche il lettore si aspetta, per il comportamento dei due, che sia un incontro fugace e pure che Salvatore parli (usando la strana mescolanza di idiomi che lo caratterizza) della sua "magia portentosa", perché ha già confessato ad Adso di aver conosciuto Remigio da Varagine (il cellario) quando militava tra le fila dei dolciniani e il lettore si aspetta pure la risposta stizzita di Adso, punto nel vivo dal commento di Salvatore sulla ragazza che voleva circuire.

La conclusione di quest'episodio si avrà nella notte del quarto giorno e nella nona del quinto: infatti Salvatore sarà scoperto dalle guardie mentre tenta di far entrare la ragazza nell'abbazia e verrà incarcerato nella commozione generale; poi, dopo una notte di torture (lasciata intendere da Guglielmo) durante cui Salvatore denuncia Remigio, all'ora nona si terrà un processo per eresia a carico del cellario, durante il quale Remigio prima confesserà di essere stato fra i seguaci di fra Dolcino e di continuare a supportare la loro ideologia nel profondo, ma nega di essere l'autore degli omicidi avvenuti nell'abbazia, salvo poi assumersi le colpe anche di quel reato per evitare di essere

[14] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 361-363.

torturato. Alla fine del processo a Remigio, Bernardo Gui e i legati papali decideranno di lasciare l'abbazia – portando con loro i due monaci e la ragazza per un nuovo processo ad Avignone –, in quanto le trattative coi francescani si sono chiuse e pure il mistero degli omicidi.

A prescindere da quest'episodio, Eco crea nel lettore delle aspettative legate anche alle singole ore della giornata; infatti, durante il giorno spesso Guglielmo si ferma a parlare coi monaci o cerca di decifrare gli indizi che trova, mentre durante le ore notturne visita la biblioteca e fra la notte e le prime ore della giornata (quindi mattutino e laudi) sovente vengono ritrovati i cadaveri dei monaci (con l'unica eccezione di Severino trovato morto all'ora sesta). In questa maniera, Eco crea una struttura ripetitiva, ma non banale perché i 'colpi di scena' variano nella loro natura, e dunque accompagna, fino a creare un'abitudine, il proprio lettore e di rimando il lettore si abitua al tempo scandito da Eco, a quel particolare ritmo narrativo che Eco ha adottato.

IV.3 Il super-tema del potere e Guglielmo da Baskerville

Il nome della rosa è percorso dal super-tema del potere, che si configura come la forza motrice dei tre temi principali del romanzo, ovvero il tema degli eretici (di valenza storica), quello degli omicidi (di natura investigativa) e quello della biblioteca (dai tratti gotici). Oltre a essere percorsi dalla lotta per potere – locale o universale –, i temi del romanzo trovano anche in Guglielmo da Baskerville un centro di irradiamento, in quanto da una parte il suo personaggio perora la causa francescana (nella sua differenza dai fraticelli eretici) che lo porta all'abbazia, e dall'altra, una volta giunto in quei luoghi, gli viene chiesto di indagare sulla morte di Adelmo da Otranto; si tratta di due incarichi che

vengono assegnati dall'alto, mentre nel caso del tema della biblioteca, che pure si lega a quello degli omicidi, è Guglielmo, nonostante il divieto impostogli dall'abate, che sceglie di sviluppare l'indagine poliziesca attorno alla biblioteca, rimanendo affascinato dai misteri che essa cela. Similmente al Dickens di *Casa desolata*,[15] Eco ne *Il nome della rosa* tiene assieme più 'intrecci' senza che essi si aggroviglino, creando un equilibrio fra temi diversi, proprio in virtù del super-tema che soggiace in ciascuno di essi e del personaggio di Guglielmo nella misura in cui agisce a livello dell'intreccio.

Il tema degli eretici è interessato da due movimenti: il primo è di carattere teologico-ideale, a cui appartengono tutte le discussioni fra Guglielmo, i benedettini dell'abbazia, i francescani di Michele da Cesena e i legati dominicani del Papa; mentre il secondo è di carattere empirico, cioè passa attraverso le azioni dei monaci e lo si può notare nelle azioni dei dolciniani Salvatore e Remigio e in quanto Adso apprende in merito alle azioni di fra Dolcino da un colloquio con Ubertino da Casale e dalla lettura di una *Historia fratris Dulcini Heresiarche*, scoperta nello scrittorio. Sull'empiricità del tema dell'eresia ci si era già soffermati in merito alla negromanzia di Salvatore e alle sue conseguenze; mentre per quanto riguarda la condotta di fra Dolcino, questa viene riportata nel terreno della speculazione teologica come *exemplum* negativo e come eresia che ha avuto largo consenso fra i semplici per la sua lotta alla proprietà materiale, in maniera estremamente simile a quanto sosteneva la dottrina di Francesco (motivo per cui i domenicani avignonesi sono propensi a considerare i francescani degli eretici). Si noti come dal semplice, dalla condotta di uomini illetterati, Eco riporti il suo lettore alla sfera più astratta

[15] A tal proposito è utile ricordare quanto scrisse Nabokov nei suoi appunti preparatori alle lezioni su Dickens: «Il trucco di magia che Dickens è intenzionato a fare consiste nel tenere in equilibrio queste tre palle [*scil.*: i tre temi di *Casa desolata*], giocolare con esse mantenendo l'unità dell'insieme, farle volteggiare in aria come palloncini senza che i fili si aggroviglino» (V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 122).

della disquisizione in merito alle Sacre Scritture, il cui culmine si ha nella quinta giornata, quando finalmente i legati papali e gli esponenti maggiori dell'ordine francescano si siedono a discutere in merito all'oggetto della loro contesa, cioè se sia da ritenere che Cristo abbia davvero posseduto qualcosa e non lo avesse avuto in diritto d'uso; ma l'eresia non è altro che un pretesto:

> Gli altri minori corsero a far guarire in difesa del loro confratello, gli Avignonesi ritennero utile dal forte al domenicano e ne seguì (Signore, abbi misericordia dei migliori tra i tuoi figli!) una lista che l'Abate e il cardinale cercarono invano di sedare. nel tumulto che ne seguì minori, ricchi e domenicani, si dissero reciprocamente cose molto gravi, come se ciascuno fosse un cristiano in lotta coi saraceni. Gli unici che rimanevano seduti i loro posti furono da un lato Guglielmo, dall'altro Bernardo Gui. Guglielmo poteva triste e Bernardo lieto, se di letizia si poteva parlare per il pallido sorriso che gli increspava il labbro.
>
> "Non ci sono argomenti migliori," chiese al mio maestro, mentre l'Arborea si accaniva sulla barba del vescovo di Caffa, "per dimostrare o negare la povertà di Cristo?"
>
> "Ma tu puoi affermare entrambe le cose, mio buon Adso," disse Guglielmo, "e non potrai mai stabilire sulla base di Vangeli se Cristo considerasse di sua proprietà, e quanto, la tunica che portava e che poi magari gettava via quando era consunta. E, se vuoi, le dottrine di Tommaso d'Aquino sulla proprietà è più ardita di quella di noi minori. Noi diciamo: non possediamo nulla e tutto abbiamo in uso. Lui diceva: consideratevi pure possessori, purché, se qualcuno manca di ciò che voi possedete, gliene concediate l'uso, e per obbligo, non per carità. Ma la questione non è se Cristo fosse povero, è se debba essere povera la chiesa. E povera non significa tanto possedere o no un palazzo, ma tenere o abbandonare il diritto di legiferare sulle cose terrene."[16]

Invece, il tema degli omicidi non si scinde, ma si amplia progressivamente: inizia con la misteriosa morte di Adelmo da Otranto (avvenuta prima dell'arrivo di Guglielmo

[16] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 403.

all'abbazia) e colpisce tutti i personaggi vicini ad Adelmo in vita; inoltre, perché gli omicidi si possano risolvere è necessario che venga fatta luce anche sugli intricati rapporti di potere interni all'abbazia. Inoltre, se nel tema degli eretici il potere è declinato con una valenza universale, perché riguarda l'intera comunità cristiana, nel tema degli omicidi – e della biblioteca – il potere è circoscritto alla dimensione locale, all'Abbazia come luogo delimitato dalle sue mura e fedele alle proprie tradizioni. In un certo senso, la scia di morte che colpisce l'abbazia affonda le sue radici nel mancato rispetto delle tradizioni: per secoli fu in vigore la norma non scritta per cui il bibliotecario viene investito della carica di abate, una volta che il posto risulta vacante, e che tale ufficio era riservato ai soli italiani, mentre Guglielmo scoprirà che Alinardo da Grottaferrata (l'altro vegliardo) destinato a diventare aiuto bibliotecario subì un'ingiustizia: Jorge da Burgos prese il suo posto, ma poi a causa della sua cecità gli fu impossibile diventare anche abate e quindi fu insediato Abbone da Fossanova (figlio illegittimo di un feudatario); pertanto, l'ordine apparente che vige nell'abbazia si fonda su uno sconvolgimento della tradizione secolare. Tale rovesciamento colpisce anche la biblioteca, cioè un luogo che trasuda potere per i testi che vi sono contenuti, in quanto Jorge tradisce la normale idea di biblioteca come luogo in cui si conserva il sapere, nel momento in cui, di ritorno dalla sua terra natia con il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, decide di nasconderlo (poiché ne riconosce il potenziale sobillatore); in questo modo Jorge tramuta la biblioteca in un cimitero della conoscenza. L'immagine della biblioteca-cimitero è fortificata non solo dalle morti a cui è legata (occorrenza nuova), come pure dall'accessibilità, appannaggio dei soli abate, bibliotecario e aiuto bibliotecario, ai locali e alle letture dei monaci (su cui hanno diritto di veto); la disponibilità del sapere nell'abbazia è estremamente sorvegliata e ciò provoca il malcontento di alcuni monaci e la curiosità di altri. La curiosità è l'altra componente,

quella più contingente, che innesca il sottile meccanismo creato da Jorge per proteggere il sapere e che condurrà alle morti dei monaci. Ricostruendo la cronologia degli omicidi si può ben notare come tutte le morti (eccetto quella di Severino) siano accomunate dalla curiosità: Adelmo da Otranto muore suicida per l'onta di aver consumato un rapporto sodomita con Berengario in cambio di poter leggere un libro inaccessibile; Venanzio muore perché, venuto a conoscenza dell'esistenza del libro (da Adelmo), lo porta nel suo scrittorio e ne legge le pagine;[17] Berengario, trafugato il libro a sua volta, passerà a miglior vita per le stesse ragioni;[18] il quinto giorno Severino, colpevole di aver rivelato in pubblico a Guglielmo il ritrovamento di uno "strano libro", verrà ucciso da Malachia nel vano tentativo di recuperare il libro;[19] pure Malachia cadrà vittima della sua curiosità e leggerà il libro;[20] dopodiché, Abbone, ormai stanco di veder morire i suoi monaci, decide di affrontare il suo sospettato, che però lo imbroglierà e ne causerà la morte;[21] infine, l'ultimo monaco che perirà a causa del manoscritto sarà proprio colui che ha causato così tante morti: Jorge da Burgos, che, nell'ultimo tentativo di sottrarre alla lettura il secondo

[17] Il cadavere di Venanzio verrà prima trovato da Remigio nelle cucine e poi da Berengario, a cui era stato affidato il compito di aprire le porte dell'Edificio, che decide di spostare il cadavere e gettarlo dentro la pentola in cui i famigli avevano mestato il sangue dei maiali abbattuti per farne i sanguinacci; tale gesto genererà un'ipotesi apocalittica, portata avanti soprattutto da Jorge (splendida ironia della sorte).
[18] Durante il lasso di tempo in cui Berengario scopare, verrà trovato un panno insanguinato nella sua cella, tuttavia quel cencio non avrà a che fare con la morte di Berengario (piuttosto è l'indizio dello spostamento del corpo di Venanzio), perché il monaco sarà trovato nei balnea, annegato. Severino, durante l'autopsia di Berengario, nota come le sue dita e la sua lingua siano annerite, esattamente come quelle di Venanzio, per cui si comincia a formulare l'ipotesi del veleno (mentre Jorge continua con i suoi vaneggi apocalittici).
[19] Guglielmo per proteggere Severino gli ordina di chiudersi nel suo studio, tuttavia Severino aprirà la porta a Malachia per fornirgli (come era solito) le erbe necessarie a procurare le allucinazioni a chi si inoltri in biblioteca la notte. Bencio farà notare a Guglielmo e Adso che Malachia non è giunto allo studio da fuori, ma che probabilmente si trovava già dentro quando avevano trovato il corpo; Bencio sarà anche colui che, avendo assistito alla ricerca dello "strano libro" da parte di Guglielmo e Adso e capito da un commento quale fosse il libro 'giusto', lo riporterà a Malachia in cambio del posto di aiuto bibliotecario.
[20] Malachia riuscirà a trascinarsi fino alla chiesa, morendo poco dopo essere arrivato al suo posto, le sue ultime parole riguardano "un veleno più potente di mille scorpioni", veleno di cui gli aveva parlato qualcuno per avvisarlo di non leggere il libro. Con la morte di Malachia si avvalora anche la tesi del veleno.
[21] Abbone si fa dare appuntamento da Jorge nel *finis Africae* (collocazione dello "strano libro"), ma Jorge, indicatogli uno dei due passaggi segreti per giungere nella stanza ottagonale del torrione meridionale, taglierà la corda che regola il sistema di pulegge mediante cui si aprono le porte del passaggio, intrappolandovi così Abbone e condannandolo a morire per asfissia.

libro della *Poetica,* ne mangerà le pagine intrise di veleno e involontariamente, nella sua cieca furia, darà fuoco alla biblioteca (causando altre morti, anche se almeno per questa volta si tratta di morti accidentali).

La scoperta dell'omicida in Jorge, quest'agnizione finale (in gergo tecnico la *surprise*), è costruita da Eco a partire da due elementi: da una parte il materiale di cui si compongono le pagine del manoscritto contenente il secondo libro della *Poetica*: si tratterebbe di un materiale, il *pergamino de pano*, molto raro a causa della sua fragilità (ecco perché il libro fu definito "strano"), solitamente prodotto dagli arabi o nelle regioni spagnole; dall'altra grazie alla ricostruzione della successione temporale dei bibliotecari: a partire dal catalogo della biblioteca, Guglielmo confronta le scritture dei bibliotecari e ricostruisce il periodo della loro carica grazie alle bolle papali acquisite dall'abbazia; facendo ciò, Guglielmo si accorge che fra Malachia e XXX (il precedente abate) vi fu un altro bibliotecario, uno che ha portato con sé l'unico manoscritto posto sotto la collocazione del *finis Africae* e che non è mai divenuto abate. In altre parole, Eco fa comprendere a Guglielmo e al proprio lettore che colui che si è cercato per più e più giorni non è altri che Jorge da Burgos; ed è proprio in questo punto del romanzo che la tensione costruita da Eco, in maniera minuziosa e lenta, esplode in tutta la sua potenza:

> "Abbastanza [*scil.*: le supposizioni di Guglielmo sul contenuto del secondo libro della *Poetica*]. L'hai riconosciuto leggendo altri libri?"
>
> "Su molti dei quali stava lavorando Venanzio. Credo che Venanzio fosse da tempo alla ricerca di questo libro. Deve aver letto sul catalogo le indicazioni che ho letto anch'io ed essersi convinto che quello era il libro che cercava. Ma non sapeva come entrare nel finis Africae. quando ha udito Berengario parlarne ad Adelmo, allora si è lanciato come il cane sulla pista di una lepre."
>
> "È stato così, me ne resi conto subito. Capii che era arrivato il momento che avrei dovuto difendere la biblioteca coi denti…"
>
> "E hai dato l'unguento. devi aver fatto fatica… al buio."

"Ormai vedono più le mie mani che i tuoi occhi. A Severino avevo sottratto anche un pennello. E ho usato anch'io i guanti. È stata una bella idea, vero? Ci hai messo molto ad arrivarci…"

"Sì. Io pensavo a un congegno più complesso, a un dente avvelenato o qualcosa di simile. Devo dire che la tua soluzione era esemplare, la vittima si avvelenava da sola virgola e proprio nella misura in cui voleva leggere…"

Mi resi conto, con un brivido, che in quel momento quei due uomini, schierati per una lotta mortale, si ammiravano a vicenda, come se ciascuno avesse agito solo per ottenere il plauso dell'altro. La mia mente fu attraversata dal pensiero che le arti dispiegate da Berengario per sedurre Adelmo, e i gesti semplici e naturali con cui la fanciulla aveva suscitato la mia passione e il mio desiderio, erano nulla, quanto ad astuzia e forsennata abilità nel conquistare l'altro, di fronte alla vicenda di seduzione che si svolgeva sotto i miei occhi in quel momento, e che si era dipanata lungo sette giorni, ciascuno dei due interlocutori dando, per così dire, misteriosi convegni all'altro, ciascuno segretamente aspirando all'approvazione dell'altro, che temeva e odiava.[22]

La stessa indagine per Guglielmo è un gioco di potere (compare di nuovo il super-tema del potere) fra chi cerca di svelare e chi cerca di celare qualcosa. Infatti, una volta arrivati alla fine del romanzo, quando Eco rivela chi sia il degno rivale di Guglielmo, un lettore attento si può accorgere che l'essenza intima dei due personaggi è posta in un perpetuo conflitto proprio perché una è l'opposto dell'altra.[23] Dunque, se Guglielmo è caratterizzato, anche dalla sua storia, dalla tendenza a palesare ciò che è ignoto ai più, sia si tratti della vicenda degli eretici in cui era implicato come inquisitore, sia si tratti della conoscenza accademica in quanto dotto; Jorge è un personaggio intriso di oscurità, sia nella fisicità in quanto cieco, sia nelle azioni in quanto occulta volontariamente il sapere

[22] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 549-550.

[23] Si noti in questo senso la somiglianza fra *Il nome della rosa* e *Narciso e Boccadoro* nel mettere in scena il rapporto dialettico fra due personaggi intimamente l'uno l'opposto dell'altro, sebbene vi siano caratteristiche diverse fra i personaggi in questione, dato che la coppia Narciso-Boccadoro sviluppa un rapporto dialettico Spirito-Natura, mentre la dialettica – data dallo scontro – fra Guglielmo e Jorge si fonda su un movimento *nosco-occŭlo*.

(di fatto condannandolo a perire a livello intellettuale), perché incapace di adattarsi alle novità, considerandole sovversive e arrivando persino a uccidere, sempre celando la sua identità, in nome delle proprie credenze.

Alla luce di tutto ciò è palese che il tema degli omicidi sia strettamente collegato al genere poliziesco,[24] genere che peraltro (di norma) segue una trama prestabilita per cui alla scoperta di un omicidio segue un'indagine e infine si giunge alla risoluzione del caso; Eco segue queste indicazioni generali e tuttavia, in un passaggio del romanzo, rompe la quarta parete, azzera la distanza fra sé e il proprio lettore, per rivolgersi a lui direttamente e spiegargli (attraverso le parole di Guglielmo) la tecnica generale da lui usata per costruire il mistero dell'abbazia, quella fitta nebbia che nasconde la verità sugli omicidi e sulla biblioteca, senza però essere stucchevole o tedioso (similmente ai passaggi in cui rende disponibili al lettore le informazioni storico-culturali):

> "Adso," disse Guglielmo, "risolvere un mistero non è la stessa cosa che dedurre da principi primi. E non equivale neppure raccogliere tanti dati particolari per poi inferirne una legge generale. Significa piuttosto trovarsi di fronte a uno, o due, o tre dati particolari che apparentemente non hanno nulla in comune, e cercare di immaginare se possono essere tanti casi di una legge generale che non conosce ancora, e che forse non è mai stata enunciata. […]"[25]

Eco dissemina il romanzo di "dati particolari" o indizi che paiono quasi slegati: si pensi alla testimonianza di Bencio quando afferma di aver partecipato a una conversazione sul riso con Jorge, Malachia, Berengario, Adelmo e Venanzio; oppure a

[24] Si ricordi anche che non si deve dare per scontato che ogniqualvolta compaia un cadavere in un romanzo si tratti per forza di un romanzo poliziesco, un esempio è costituito da *I fratelli Karamazov* perché nonostante Dostoevskij metta in scena un parricidio (eticamente la peggiore forma di omicidio), il *focus* non è su chi sia colpevole o meno, ma sugli effetti che tale omicidio ha sulla vita dei figli di Karamazov.
[25] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 358.

quando Adso, nello scrittorio, nota come i monaci, inumidendosi le dita, girino le pagine; alle rivelazioni di Alinardo sull'ingiustizia subita da lui in giovinezza; così pure le dichiarazioni fuorvianti di Jorge in merito alla prossima venuta dell'Apocalisse, atte a distrarre Guglielmo e Adso. Successivamente, tutti questi frammenti sparsi sono ricondotti a una legge generale che si potrebbe definire come "Jorge da Burgos provoca la morte dei suoi confratelli per preservare intatto l'ordine sociale dettato dalla Chiesa".

IV.4 La biblioteca

Nel paragrafo precedente era stato anticipato in parte il tema della biblioteca, in particolare il suo legame col tema degli omicidi, dato che l'Edificio costituisce il fulcro spaziale della mortale curiosità dei monaci – in inglese esiste il proverbio *curiosity killed the cat*, in questo caso si potrebbe pensare che "la curiosità ha ucciso i monaci" –; ma si era pure accennato all'influenza del super-tema del potere sul tema della biblioteca, a partire dal proverbio "*Scientia potentia est*". Tutti i personaggi che gravitano attorno alla biblioteca sono ben consci del potere che hanno le idee tramandate nei manoscritti, tanto che nel romanzo vi sono due esempi lampanti di tale potere, sebbene sia declinato nella sua forma più sovversiva: il secondo libro della *Poetica* non deve più essere letto (secondo Jorge da Burgos) perché l' innalzamento del riso scardinerebbe l'assetto culturale vigente, a cui fondamento si trova la severità dei costumi; e le ultime lettere di fra Dolcino ai suoi adepti, portate all'abbazia da Remigio e date a Malachia perché le nascondesse, di modo che nessuno più potesse seguire quell'eretica dottrina. Tuttavia, gli sforzi di chi, come Jorge da Burgos e Remigio da Varagine, cerca di occultare dei manoscritti 'pericolosi' si riveleranno vani, in virtù di un principio che si può definire dell''intertestualità'.

"Forse [*scil.*: gli appunti di Venanzio] sono enigmi con un altro significato," suggerii. "Oppure avete un'altra ipotesi?"

"Ce l'ho ma è ancora confusa. Mi pare, leggendo questa pagina, di avere già letto alcune di queste parole, e mi tornano alla mente frasi quasi simili che ho visto altrove. Mi pare anzi che questo foglio parli di qualcosa di cui si è già parlato nei giorni scorsi… ma non ricordo cosa. Devo pensarci su. Forse dovrò leggere altri libri."

"Come mai? Per sapere cosa dice un libro ne dovete leggere altri?"

"Talora si può fare così. Spesso i libri parlano di altri libri. Spesso un libro innocuo è come un seme, che fiorirà in un libro pericoloso, o all'inverso, è il frutto dolce di una radice amara. Non potresti, leggendo Alberto, sapere cosa avrebbe potuto dire Tommaso? O leggendo Tommaso sapere cosa avesse detto Averroè."

"È vero," dissi ammirato. Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose umane o divine, che stanno fuori dai libri. Ora mi avvedo che non di rado i libri parlano di libri, ovvero è come si parlassero fra loro. Alla luce di questa riflessione, la biblioteca mi parve ancora più inquietante. Era dunque il luogo di un lungo e secolare sussurro, di un dialogo impercettibile tra pergamena e pergamena, una cosa viva, un ricettacolo di potenze non dominabili da una mente umana, tesoro di segreti emanati da tante menti, e sopravvissuti alla morte di coloro che li avevano prodotti, o se ne erano fatti tramite.

"Ma allora," dissi, "a che serve nascondere i libri, se dai libri palesi si può risalire a quelli occulti?"

"Sull'arco dei secoli non serve a nulla. Sull'arco degli anni e dei giorni serve a qualcosa. Vedi infatti come noi ci troviamo smarriti."

"E quindi una biblioteca non è uno strumento per distribuire la verità, ma per ritardarne l'apparizione?" chiesi stupito.

"Non sempre e non necessariamente. In questo caso lo è."[26]

Il motivo della biblioteca-cimitero aleggia fra le pagine del romanzo come la bruma, in certi punti – come quello appena citato – diventa una coltre imponente, mentre in altri si limita a esistere raso terra, fino a trasformarsi, in ultima battuta, nel fumo frutto

[26] Ivi, pp. 337-338.

dell'incendio causato da Jorge. Nel finale del romanzo, dopo la *surprise*, nel momento in cui Jorge dà alle fiamme i libri che aveva giurato di proteggere, il legame fra biblioteca, cimitero e morte diventa empirico, il lettore assiste alla cremazione di libri-cadavere.

Nel tema della biblioteca è presente anche il motivo del labirinto, motivo distantissimo dall'astrazione del precedente e che poggia *in toto* sull'immagine della biblioteca fabbricata da Eco. Innanzitutto, vi è una lapalissiana differenza fra l'interno e l'esterno dell'Edificio che ospita la biblioteca (assieme allo scrittorio, le cucine e la mensa dell'abbazia), in quanto, in apparenza, esso si fonda sulla numerologia cristiana, al fine di riprodurre in terra, mediante una regola matematica, la perfezione celeste; mentre, una volta che il lettore penetra fra le mura dell'edificio scoprirà, senza poco diletto, di trovarsi davanti a un nuovo enigma, sotto forma di labirinto provvisto di meccanismi atti a scoraggiare gli intrusi: le erbe psicotrope, lo specchio deformante, i versetti apocalittici.[27] In altre parole, la biblioteca ne *Il nome della rosa* è al contempo uno squisito enigma e un ingegnoso paradosso, in quanto esternamente simbolo della perfezione, mentre internamente vige un caos ordinato:

> "Le conoscenze matematiche sono proposizioni costruite dal nostro intelletto in modo da funzionare sempre come vere, o perché sono innate o perché la matematica è stata inventata prima delle altre scienze. E la biblioteca è stata costruita da una mente umana che pensava in modo matematico, perché senza matematica non fai labirinti. E quindi si tratta di confrontare le nostre proposizioni matematiche con le proposizioni del costruttore, e di questo confronto si può dare scienza, perché è scienza di termini su termini. […]"
>
> Girammo dunque a lungo intorno all'Edificio. E cioè esaminammo da lontano i torrioni orientale, meridionale e occidentale, con le pareti che li

[27] In particolare, i versetti dell'*Apocalisse* posti sopra ogni varco del labirinto hanno sia funzione difensiva, in quanto, inficiando sullo stato già inquieto dell'intruso, sia funzione di 'stella polare' poiché l'iniziale di ogni versetto compone un acrostico, che a sua volta è organizzato secondo l'immagine del mondo (*Fons Adae*; *Iudea*; *Acaia*; *Egyptus*; *Leones*; *Yspania*; *Hibernia*; *Roma*; *Gallia*; *Germani*; *Angli*).

collegavano. Perché quanto al resto, dava sullo strapiombo, ma per ragioni di simmetria non doveva essere diverso da ciò che vedevamo.

E quel che vedemmo, osservava Guglielmo mentre mi faceva prendere in precisi appunti sulla mia tavoletta, ogni muro aveva due finestre, e ogni torrione cinque.

"Ora ragiona", mi disse il mio maestro. […]

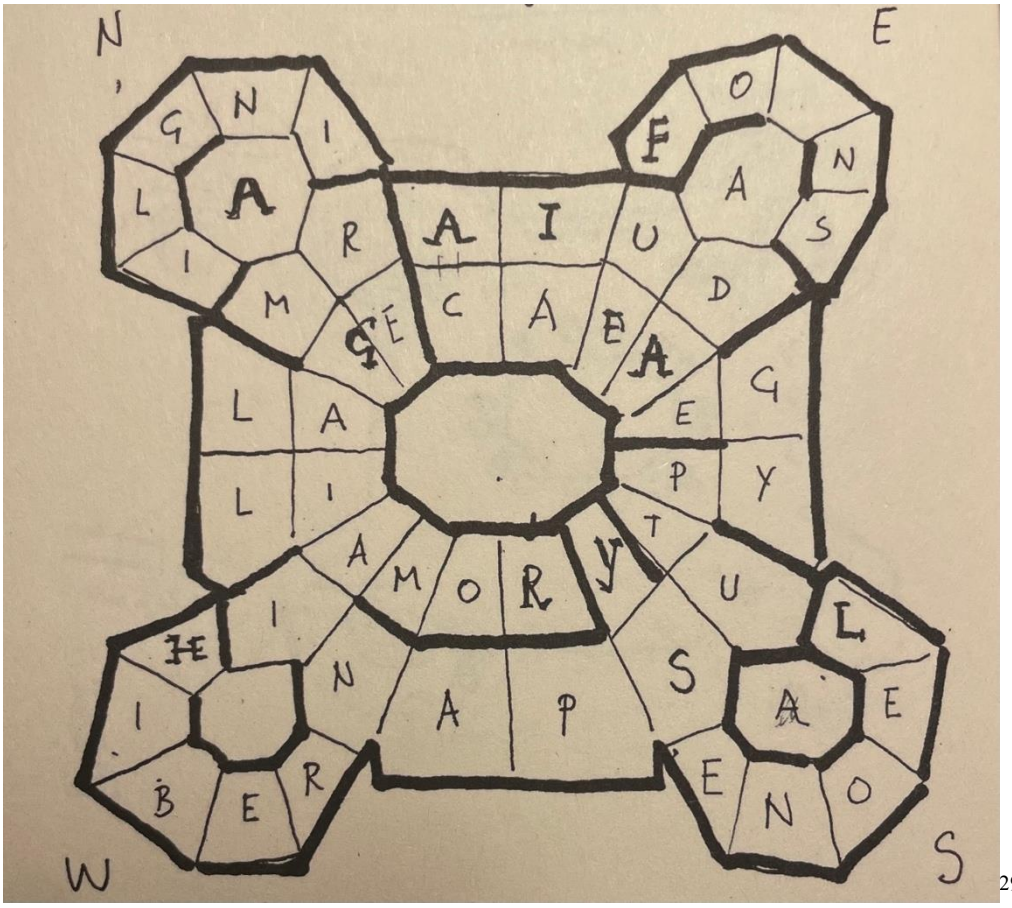
Prova a tracciare il disegno che il mio maestro mi suggeriva e l'lanciare un grido di trionfo. "Ma allora sappiamo tutto! Lasciatemi contare… La biblioteca cinquantasei stanze, di cui quattro eptagonali e cinquantadue più o meno quadrate, e, di queste, otto sono senza finestre, mentre ventotto danno sull'esterno e sedici sull'interno!"

"E i quattro torrioni hanno ciascuno cinque stanze di quattro lati e una di sette… La biblioteca è costruita secondo un'armonia celeste a cui si possono attribuire vari e mirifici insignificanti…"

"Splendida scoperta," dissi, "ma allora perché è così difficile orientarvisi?"

"Perché ciò che non risponde a nessuna legge matematica è la disposizione dei varchi. Alcune stanze consentono il passaggio a più altre, e c'è da chiedersi se non vi siano stanze che non consentono il passaggio a nessuna. Se consideri questo elemento, più la mancanza di luce e il nessun indizio fornito dalla posizione del sole (e vi aggiungi le visioni e gli specchi), capisci come il labirinto sua capace di confondere chiunque lo percorra, già agitato da un senso di colpa. D'altra parte pensa a come eravamo disperati noi ieri sera quando non riuscivamo più a trovare la strada. Il massimo di confusione raggiunto con il massimo ordine: mi pare un calcolo sublime. I costruttori della biblioteca erano dei gran maestri."[28]

[28] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 259-261.



[29]

Guglielmo afferma che i «costruttori della biblioteca erano dei grandi maestri», tuttavia, chi costruisce questo intricato labirinto è Eco, che, come scrittore, ancora una volta dimostra la sua genialità, in quanto idea un sistema complesso che fonde in sé le regole logico-matematiche legate alla teologia (nell'ossatura dell'Edificio) e le antiche rappresentazioni del mondo (nella collocazione dei manoscritti all'interno della biblioteca). Alla luce di ciò, la similitudine con la *Commedia* dantesca non dovrebbe sfuggire, in quanto da una parte ritorna l'uso della numerologia (sebbene con riferimenti diversi) a significare la perfezione di Dio e del creato, mentre dall'altra si nota una mappatura del mondo precisa (seppur in Dante la geografia riguardi l'aldilà, mentre in

[29] Ivi, p. 638.

Eco il mondo mortale).

Inoltre, il labirinto di Eco non è solo perfetto a livello teorico, ma anche a livello emozionale, perché Eco, mediante lo stile e il posizionamento strategico delle visite alla biblioteca durante la notte, crea una coltre di angoscia e interesse morboso, dovuti entrambi al lento svelarsi dei segreti della biblioteca fin nei loro più piccoli e minuti dettagli. Il "fremito della spina dorsale" del lettore non scaturisce tanto dall'indagine o dallo scontro teologico, quanto dalla biblioteca in sé, dalla possibilità di ricostruire nel proprio immaginario di lettore l'unico 'oggetto' a cui Eco dia una valenza fisica – ci si ricordi che i personaggi de *Il nome della rosa* non sono mai descritti nella loro fisicità – e l''oggetto' che di fatto costituisce il cuore pulsante dell'universo creato da Eco, esattamente come Guglielmo è il personaggio da cui si irradiano i temi del romanzo.

IV.5 La differenza fra Eco e Nabokov nella lettura del romanzo

Nelle lezioni di letteratura tenute da Nabokov l'analisi dei romanzi parte dell'assunto per cui la letteratura non è immediatamente e semplicemente definibile, è un fenomeno complesso che riguarda la sfera emotiva del lettore – nella sua identificazione con l'autore e non con il personaggio –, è un fenomeno che si può descrivere, nella sua grandezza, avvalendosi di alcune tecniche come individuare i temi principali o i procedimenti stilistici utilizzati da un autore al fine di costruire l'intreccio del proprio romanzo, oppure soffermarsi sulle immagini che gli autori con la loro penna restituirono al lettore, fino all'invettiva nei confronti di quel tipo di letteratura che si spoglia della bellezza per indossare le vesti della propaganda ideale. Quella di Nabokov è una teoria della letteratura che avvicina il lettore all'autore come persona empirica (pur non

interessandosi alla sua vita privata, quindi sfuggendo ai dettami della scuola filologica); Eco similmente enuclea una teoria della letteratura attenta al lettore, ma il rapporto dialettico fra lettore e autore cambia in quanto ciò che interessa a lui non è l'autore empirico (*in toto*, non come nel caso di Nabokov) ma l'"Autore Modello", o in altre parole la "strategia narrativa":

> Invece l'autore modello è una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che vi vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello.[30]

Quando si legge *Il nome della rosa* si può notare come il suo "Autore Modello" inizialmente usi un gioco di maschere (su cui si è già discusso lungamente) per aiutare il proprio "Lettore Modello" a entrare nell'universo narrativo in cui è ambientato il romanzo, quindi, almeno inizialmente l'"Autore Modello" è rassicurante, prende per mano il proprio "Lettore" – cieco come Jorge – e lo aiuta ad ambientarsi (almeno per un centinaio di pagine, pagine che in un certo senso fungono da 'spartiacque', al fine di scoraggiare tutti quei lettori che non sono pronti a essere assorbiti completamente nella lettura del romanzo). In seconda battuta, l'"Autore Modello", una volta che il suo "Lettore" comincia gradualmente ad abituarsi all'universo narrativo, lascia la sua mano e diventa più sfuggente, a volte stuzzica il suo intelletto con una serie di indizi o lo sollazza con piccole scene ironiche (si pensi alle colorate invettive fra francescani e dominicani; oppure allo strano sogno rivelatore di Adso), mentre altre assume un tono gravoso e funebre, specie quando conduce il "Lettore" verso i cadaveri dei monaci o silente lo

[30] U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, la Nave di Teseo, 2018 (Harvard 1994), p. 21.

abbandona, momentaneamente, nel labirinto con Guglielmo e Adso, lasciando così che si perda con loro o che decifri sempre coi due protagonisti gli enigmi che "Esso" ha intessuto. Tutto sommato, all'"Autore Modello" de *Il nome della rosa* piace giocare con la sua creazione e con il proprio "Lettore", grazie al genere poliziesco gli è possibile costruire una pluralità di "sentieri" o ipotesi con cui stimolare nel suo "Lettore" più e più domande, rendendolo estremamente attivo. Nello specifico Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* identifica due livelli nella creazione del "Lettore modello": a un primo livello il "Lettore" «desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire»,[31] mentre a un secondo livello «si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo»,[32] il che richiede più letture da parte del "Lettore Modello" (atteggiamento auspicato anche da Nabokov al fine di cogliere tutti i dettagli di un romanzo). In un certo senso, il fatto che *Il nome della rosa* sia in parte un romanzo poliziesco stimola una seconda lettura più attenta e consapevole da parte del "Lettore Modello", in quanto questo potrebbe ritornare sulle pagine di Eco per osservare meglio come i vari frammenti che Guglielmo raccoglie nella sua indagine portino alla *surprise* del finale: ad esempio, a volte l'"Autore Modello" anticipa sommessamente dei dettagli, oppure spesso usa l'arte dell'indugio per ritardare il momento in cui dovrà concludere la sua opera e salutare il "Lettore" – è quasi come se in certi momenti sussurrasse fra le righe di avere pazienza e di godersi l'intrigo che ha luogo nell'abbazia, di non avere fretta di scoprire il colpevole ma di abbandonarsi a quell'universo speciale e irripetibile.

Infatti, quando un lettore si avvicina a un testo per la prima volta deve accettare,

[31] Ivi, p. 31.
[32] *Ibidem*.

secondo Eco, un "patto finzionale" con l'"Autore Modello", cioè «il lettore vede e sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore gli dica una menzogna».[33] Nel caso specifico de *Il nome della rosa*, per un "Lettore" ancora alle prime armi, riconoscere il confine fra realtà e finzione potrebbe risultare complesso per il fatto che il romanzo da una parte poggia su alcuni fatti storici realmente accaduti e prende come modello strutture architettoniche reali (il "Lettore – non molto – Modello" può verificare tutto ciò), quindi è uno splendido "parassita" del mondo reale; mentre, dall'altra, lo stile usato dall'"Autore Modello" punta a risultare il più verosimile possibile (lo stesso Eco ammise di aver letto vari cronisti medievali e di aver tarato il suo stile su di essi) e presentare i fatti narrati nella maniera più naturale possibile, senza rompere l''incantesimo' della letteratura, senza palesarsi al proprio "Lettore Modello" (ma anche su questo ci si è già dilungati abbastanza). Similmente a Nabokov, anche Eco ritiene necessario dedicarsi alla discrepanza fra mondo reale e finzionale nella relazione che questi hanno con i lettori; tuttavia, i due approcci sono diversi in quanto Eco non la ritiene una questione da dare per scontata, mentre Nabokov risulta più duro, in quanto attribuisce all'età infantile l'incapacità di comprendere la differenza fra un mondo e l'altro e una volta cresciuti tale difficoltà dovrebbe scomparire. Entrambi gli approcci sono validi, ma pare quasi necessario domandarsi se qualcosa a livello educativo si sia inceppato e questo cortocircuito renda necessario chiarire più volte che un libro spesso è frutto di finzione, certo poggia sulle esperienze e i modi di vedere il mondo di un singolo, ma non ha pretesa di realtà (nemmeno del genere biografico ci si può fidare completamente).

In ultima istanza, è interessante soffermarsi brevemente sul rapporto parassitario fra

[33] Ivi, p. 75.

letteratura e mondo reale – che non compare in Nabokov – e sul concetto di "Enciclopedia" – ovvero le conoscenze pregresse utilizzate da qualsiasi lettore durante la sua lettura. *Il nome della rosa* potrebbe avere un rapporto parassitario di grado maggiore rispetto ad altri romanzi per l'impianto fisico-spaziale e di conoscenze generali e specifiche sul Medioevo, o meglio sui primi decenni del XIV secolo; ma d'altronde ce lo si può aspettare da un romanzo storico e lo stesso grado – se non maggiore – di dipendenza dal mondo reale si può trovare anche ne *I tre moschettieri* (uno degli esempi utilizzati da Eco nelle *Sei passeggiate*). In realtà, se un lettore si mettesse a controllare tutti i riferimenti storico-culturali potrebbe trovare delle discrepanze, di cui lo stesso Eco è estremamente consapevole: «non so quanto sono stato fedele a questo proposito [*scil.*: scrivere un romanzo storico]. Non credo di averlo disatteso quando mascheravo citazioni di autori posteriori (come Wittgenstein) facendole passare per citazioni dell'epoca. In quei casi sapevo benissimo che non erano i miei medievali esseri moderni, casomai erano i moderni a pensar medievale».[34] Ecco, quel lettore sta tradendo il patto che ha accettato all'inizio de *Il nome della rosa* con il suo "Autore Modello", non sta accettando che nella finzione possano convivere idee diacroniche (seppur mascherate, altrimenti la coerenza interna si frantumerebbe) e tenta di piegare la narrativa alla realtà, perdendo il piacere di uno dei migliori classici moderni.

[34] U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 616.

CONCLUSIONI

Nabokov fu un letterato straordinario, che mai volle abbandonare la sua unicità, non solo come autore ma anche come lettore. Le sue lezioni possono essere considerate come il risultato di un approccio singolare al testo, svincolato dal canonico metodo filologico, che, soffermandosi su dettagli formali, inevitabilmente spoglia la letteratura della sua "magia" (come la definirebbe Hesse) o della "meraviglia" (come invece affermavano i medievali), rendendo in un certo senso sterile il testo. È pur vero che Nabokov, più volte nel corso delle sue lezioni, afferma che per lui è impossibile dare una definizione valida una volta e per sempre della letteratura – anche quando affermava fosse "bellezza e compassione" – perché il concetto di letteratura varia con i suoi lettori;[1] si possono definire i criteri di stile, potenza delle immagini, unicità della trama e temi ricorrenti che aiutano a tessere la storia, utilizzandoli, poi, per individuare un buon romanzo e un cattivo romanzo. Di questi criteri, quello in assoluto più caro a Nabokov era la potenza delle immagini nate dalle parole e dallo stile di un certo autore; senza immagini è difficile che un'opera possa entrare nella cerchia delle grandi opere. In questa tesi si è cercato di mettere in luce tutti questi aspetti nella maniera più simile a quella di Nabokov, partendo dalla lettura di un testo e individuando quei dettagli che aderiscono all'idea di genio letterario nabokoviano, senza cadere in

[1] Un esempio si può trovare nel lavoro di Mann: per la critica uno dei migliori romanzieri tedeschi, per Nabokov uno scrittore di seconda classe.

quell'approccio filologico che invece vorrebbe ci si focalizzasse sulla parafrasi, sulle varianti del testo e sulla morale, approccio che porrebbe brutalmente fine alla letteratura come atto affabulatore, incantatore e magico; approccio che tradirebbe la natura più intima della letteratura per come la vedeva Nabokov.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BULGAKOV, MICHAIL, *Il Maestro e Margherita*, trad. it. di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 2014 (Moskva 1966), p. 72.

ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

—, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, la Nave di Teseo, 2018.

HESSE, HERMAN, *Narciso e Boccadoro*, trad.it. di Cristina Baseggio, Milano, Mondadori, 2019 (Berlin 1930).

NABOKOV, VLADIMIR, *Parla, ricordo*, trad. it. di Guido Ragni, Milano, Adelphi, 2023 (New York 1966).

—, *Strong opinions*, New York, Vintage Books, 1973.

—, *Think, Write, Speak*, a cura di Brian Boyd e Anastasia Tolstoy, New York, Alfred A. Knopf, 2019.

—, *Lezioni di letteratura*, trad. it. di Francesca Pece, Adelphi, Milano, 2023 (Boston 1980).

—, *Lezioni di letteratura russa*, trad. it. di Cinzia de Lotto e Susanna Zinato, Milano, Adelphi, 2021 (Boston 1981).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU VLADIMIR NABOKOV

Strange Opinions? Le lezioni di letteratura di Vladimir Nabokov, a cura di Cinzia de Lotto, Susanna Zinato e Manuel Boschiero, Napoli, Liguori Editore, 2022.

ALCORN, ALFRED, *In the Kingdom of Nabokovia*, in «Harvard Review», No. 21, 2001, pp. 82-89.

ALTER, ROBERT, *Nabokov and the Real World: Beetwwn appreciation and defense*, Princeton, Princeton University Press, 2021.

AMER, AHMED – LENCHUK, IRYNA, *Narrating the Meaning of Existance: An Analysis of the Autobiographical Narratives of Three Translingual Writers*, in «Theory and Practice in Language Studies», vol. 11, 2021, pp. 1702-1708.

APPEL, ALFERD, JR. – NABOKOV, VLADIMIR, *An Interview with Vladimir Nabokov*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», n. 2, 1967, pp.127-152.

BOYD, BRIAN, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

—, *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

—, *Stalking Nabokov: selected essays*, New York, Columbia University Press, 2011.

CAO, DERONG, *Reconsidered – a Comparative Study of Vladimir Nabokov's* Pnin *and Qian Zhonshu's* Fortress Beieged, in «Comaparative Literature: East & West», vol. 4, 2020, pp. 15-27.

COHEN, WALTER, *The making of Nabokov's Fiction*, in «Twentieth Century Literature», vol. 29, 1983, pp. 333-350.

COOPER, SARA-LOUISE, *Contesting the Unconscious: Fredrick W. Myers and Vladimir Nabokov's* Speak Memory: An Autobiography Revisited, in «Journal of Modern Literature», vol. 39, 2016, pp. 19-32.

DE LA DURENTAYE, LELAND, *Review of Vladimir Nabokov and the Play of Art*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 91, 2013, pp. 599-604.

DEMBO, L. S., *Review*, in «Comparative, Literature Studies», vol. 19, 1982, pp. 489-490.

DIMENT, GALYA, *English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiografical Writings*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 37, 1993, pp. 346-361.

FOSTER, JOHN BURT, JR., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

—, *Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 33, 1989, pp. 78-94.

GARCÍA DE LA PUENTE, INÈS, *Bilingual Nabokov: Memories and Memoirs in Self-Translation*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 59, 2015, pp. 585-608.

GIFFORD, HENRY, *Nabokov's Voice*, in «Grand Street», vol. 2, 1983, pp. 163-176.

HARRIS, ROBERT, *Society and the Individual: state and private education in Russia during the ninteteenth and twentieth centuries*, in *Politics, Modernisation and Educational Reform in Russia: from past to present*, a cura di David F. Johnson, Oxford, Symposium Books, 2010, pp. 17-57.

JENSEN, ROBYN, *Patterns and Paratexts: Teaching Nabokov's Autobiography*, in *Reimagining Nabokov. Pedagogies for the 21rs Century*, a cura di Sara Karpukhin e José Vergara, Amherst, Amherst College Press, 2022, pp. 149-161.

KWON, TECKYOUNG, *Nabokov's War against Freud*, in «American Imago», vol. 68, 2011, pp. 67-91.

NABOKOV, VLADIMIR, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 2021 (Paris 1955).

NEUBAUER, PAUL, *Introduction*, in «American Studies», vol. 47, 2002, pp. 329-334.

SAEVEROT, HERNER, *Time, Individualisation, and Ethics: Relating, Vladimir Nabokov and education*, in «Educational Philosophy and Theory», vol. 46, 2023, pp. 32-45.

SHAMINA, VERA, *Mystic Motif's in Silver Age Poetry and Prose*, in *Ghosts – or the (Nearly) Invisible. Spectral Phenomena in Literature and the Media*, a cura di Maria Fleischhack and Elmar Schenkel, Francoforte, Peter Lang AG, 2016, pp. 161-169.

SHIELDS, DAVID, *Autobiographic Rapture and Fictive Irony in* Speak, Memory *and "The Real Life of Sebastian Knight"*, in «The Iowa Review», vol. 17, 1987, pp. 44-54.

ŠKLOVSKIJ, VICTOR, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003, pp. 75-94.

SHRAYER, MAXIM D., *Nabokov's Textobiography*, in «The Modern Language Review», vol. 94, 1999, pp. 132-149.

WALKARPUT, W., *Nabokov: His Life in Art*, in «Chicago Review», vol. 29, 1977, pp. 72-82.

WANNER, ADRIAN, *Poems and Problems: Vladimir Nabokov's Dilemma of Poetic Self-Translation*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 61, 2017, pp. 70-91.

WELSH, KRISTEN, *Rapture, Sweat and Tears: Nabokov and Khodasevich on Inspiration*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 54, 2010, pp. 334-353.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU *IL MAESTRO E MARGHERITA*

BOLEN, VAN, *Theme and Coherence in Bulgakov's* The Master and Margarita, in «The Slavic and Eastern European Journal», vol. 4, 1972, pp. 427-437.

BROWER, DANIEL R., *The Problem of the Russian Intelligentsia*, in «Slavic Review», vol. 26, 1967, pp. 638-647.

ERIKSON, EDWARD E., *The Satanic Incarnation: Parody in Bulgakov's* The Master and Margarita, in «The Russian Review», vol. 33, 1974, pp. 20-36

HAAS, FRANZ, *Gli anticorpi del lettore di massa*, in «Belfagor», vol. 56, 2001, pp. 613-615.

HABER, EDYTHE C., *The Mythic Structure of Bulgakov's The Master and Margarita*, in «The Russian Review», vol. 34, 1975, pp. 382-409.

HOISINGTON, SONA, *Fairy-Tale Elements in Bulgakov's* The Master and Margarita, in «The Slavic and Eastern European Journal», vol. 25, 1981, pp. 44-55.

LOVELL, STEPHEN, *Bulgakov as Soviet Culture*, in «The Slavonic and Eastern European Review», vol. 76, 1998, pp. 28-48.

STENBOCK-FERMOR, ELISABETH, The Master and Margarita *and Goethe's* Faust, in «The Slavic and Eastern European Journal», vol. 13, 1969, pp. 309-325.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU *NARCISO E BOCCADORO*

FREEDMAN, RALPH, *Romantic Imagination: Hermann Hesse as a Modern Novelist*, in «Modern Language Association», vol. 73, 1958, pp. 275-284.

KOESTER, RUDOLF, *Terminal Sanctity or Benign Banality: The Critical Controversy Surrounding Hermann* Hesse, in «The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language», vol. 27, 1973, pp. 59-63.

GIANFRANCA LAVEZZI, *Breve dizionario di retoriche stilistica*, Roma, Carocci, 2017.

ROBERTS, PETER, *Education, Society, and the Individual: Reflections on the Work of Hermann Hesse*, in «The Journal of Educational Thought», vol. 43, 2009, pp. 93-108.

TUSKEN, LEWIS W., *Thematic Unity in Hermann Hesse's "Narziss und Goldmund": the Tree Symbol as Interpretive Key*, in «Modern Fiction Studies», vol. 29, 1983, pp. 245-251.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU *IL NOME DELLA ROSA*

ANTONELLI, ARMANDO, *Sistema documentario, tradizione archivistica e ideologia di popolo nel Trecento*, in «Archivio Storico Italiano», vol. 178, 2020, pp. 263-310.

BAXTER, DAVID G., *Murder and Mayhem in a Medieval Abbey: The Philosophy of* The Name of the Rose, in «The Journal of Speculative Philosophy», vol. 3, 1989, pp. 170-189.

BRASWELL, LAUREL, *Meta Psychomachia in Eco's* The Name of the Rose, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 20, 1987, pp. 1-11.

ECO, UMBERTO, *Reading my Readers*, in «Comparative Literature», vol. 107, 1992, pp. 819-827.

FASOLINI, DIEGO, *The Intrusion of Laughter Into the Abbey of Umberto Eco's "The Name of the Rose": the Christian Paradox of Joy Mingling with Sorrow*, in «Romance Notes», vol. 46, 2006, pp. 119-129.

PALUMBO, RAFFAELLO, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, in «MNL», vol. 126, 2011, pp. 200-223.

PRANDI, STEFANO, *Delle tipologie intertestuali nel "Nome della" rosa e di una loro possibile storicizzazione*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 42, 2013, pp. 153-164.

SCHILLING, ERIK, *Umberto Eco between postmodernism and narrative:* Il nome della rosa*,* Il pendolo di Foucault*, and* La misteriosa fiamma della regina Loana, in «Forum Italicum», vol. 49, 2015, pp. 800-811.