

## Desiderio e scrittura in *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov

Valeria Invernizzi  
Università di Udine

---

### Abstract

Questo articolo esamina l'intreccio fra identità e scrittura nel romanzo nabokoviano *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) da una prospettiva psicoanalitica, seguendo in particolare l'insegnamento di Freud e Lacan sul concetto di desiderio, significante e sublimazione artistica. L'attenzione principale sarà dedicata al rapporto tra i fratellastri, V. (il narratore) e Sebastian. Dopo aver dimostrato che Sebastian Knight ha assunto il ruolo di oggetto del desiderio per chi lo ha conosciuto intimamente (soprattutto V.), muovendo i personaggi secondo ciascun modo d'essere, si passerà al trauma della sua morte e all'elaborazione del lutto da parte del narratore, grazie alla creazione letteraria (la biografia fittizia che leggiamo); il paragrafo conclusivo analizza i cosiddetti 'inganni' del significante, episodi chiave in cui il narratore prende contatto con la verità del desiderio. Dato l'ineludibile interrogativo sulla paternità fittizia della *Real Life* (se l'autore fosse Sebastian Knight?) e la questione del 'tocco artistico' di V., in questa argomentazione non verranno trascurati gli aspetti metaletterari dell'opera.

This paper examines, from a psychoanalytic standpoint, the intersection between identity and writing in the novel *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) by Vladimir Nabokov. In particular, in the wake of Freud and Lacan, the following contribution will take the notions of desire, signifier, and the process of sublimation involved in artistic creation as interpretative devices. The main focus of the analysis will be the relationship between the two half-brothers of the novel, V (the narrator) and Sebastian. First, I will show that Sebastian Knight holds the role of the object of desire for the characters who have established a close relationship with him and, in particular, for V. Secondly, the paper will be devoted to the analysis of the trauma experienced by the characters because of Sebastian's death, with a particular focus on the narrator's mourning through writing (the fictional biography we read in the novel); in the end, I will give evidence of the so-called signifier's fallacy, crucial episodes in which the narrator can experience an insight into the truth of desire. Because of the not negligible question of the fictional paternity of *The Real Life* and the equally essential matter of V's 'stylistic touch', metaliterary aspects of the novel will also be part of the following reading of the text.

---

### Parole chiave

Desiderio, Sebastian Knight, significante, sublimazione, V.

### Contatti

valeria.invernizzi@gmail.com

---

### 1. «More daring interpretive realms». Un tentativo di lettura psicoanalitica

Conosciuto presso il grande pubblico come l'autore di *Lolita*, Vladimir Nabokov (1899-1977) è considerato uno dei più grandi scrittori del secolo scorso. La sua importanza nella storia della letteratura novecentesca è stata colta da John Barth che, nel saggio

*The Literature of Exhaustion* (1967) lo annovera tra i geniali portavoce di quella tradizione letteraria definita Postmodernismo. La sua fortuna critica è stata, e continua a essere, immensa in Europa (in Italia però quasi nulla), Russia (dopo il disgelo e la caduta del muro di Berlino) e Nord America. La sua figura si contraddistinse per un'identità culturale piuttosto complessa: nato nella Russia zarista, vi fuggì negli anni della rivoluzione, visse in Inghilterra, Germania e Francia, si trasferì negli Stati Uniti durante il secondo conflitto mondiale, trascorse gli ultimi due decenni di vita in Svizzera. Egli fu scrittore in russo e poi in inglese, lingua nella quale pubblicò quelli che sono ritenuti i suoi capolavori (*Lolita*, *Fuoco Pallido*, *Ada o Ardore*) e della quale divenne maestro di stile. L'opera che segnò il passaggio da un idioma all'altro, e che dal punto di vista autobiografico testimonia di tale passaggio,<sup>1</sup> è *La vera vita di Sebastian Knight*, in inglese *The Real Life of Sebastian Knight* (1941).

Giudicato piuttosto negativamente dall'autore stesso, il quale si riferì in un'intervista a certe insopportabili imperfezioni, questo romanzo è passato in secondo piano rispetto al resto della prosa nabokoviana. Tale discreto apprezzamento non rende però merito della sua raffinatezza ermeneutica: la struttura degli enigmi testuali è particolarmente complessa, a partire dal problema della 'paternità' autoriale fittizia, che è stata oggetto del maggior dibattito.<sup>2</sup> Chi ha 'scritto' la *Real Life of Sebastian Knight*? Giustamente Irina Marchesini, nell'articolo "A Conjuror's smile", ricorda la definizione di «effetto d'apocrifo» data da Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore*: l'autore crea un personaggio fittizio che progressivamente diventa autore del suo libro (Benedetti 188). Nel nostro caso, i candidati sarebbero addirittura due, V. oppure Sebastian; inoltre, a complicare le cose, se anche V. fosse l'autore, fino a che punto possiamo fidarci dell'oggettività dei fatti da lui narrati, qual è il confine fra testimonianza e rielaborazione artistica? A parere di chi scrive, la questione autoriale, di carattere metadiegetico, rimane indecidibile; come nota Julian W. Connolly, «the problem is, there are *too many* clues. The novel is 'overdetermined,' and the evidence Nabokov supplies leads to contradictory explanations» (*The Challenge of Interpreting and Decoding Nabokov* 9).

A livello diegetico tuttavia, scendendo per così dire un gradino nel discorso narrativo e dunque accettando l'autorialità fittizia di V., l'appassionata ricerca della vera vita di Sebastian Knight è stata indagata dalla critica solo abbastanza genericamente e in modo ripetitivo. Alcuni saggi sottolineano le ricorrenze linguistiche, numerologiche o di motivi narrativi,<sup>3</sup> altri rintracciano le presunte fonti letterarie dello scrittore,<sup>4</sup> oppure gli spunti autobiografici.<sup>5</sup> Spesso ci si è limitati a un commento delle varie testimonianze presentate

<sup>1</sup> Su questo argomento e l'importanza tematica che esso riveste nel romanzo si veda il saggio di Irina Marchesini "Un caso particolare di bilinguismo: *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov" e quello di Brian Quinn "Aspects of Nabokov's Transition to English Prose in *The Real Life of Sebastian Knight*".

<sup>2</sup> Citiamo solo alcuni critici come Andrew Field, Anthony Olcott, Susan Fromberg Schaeffer, Charles Nicol, le cui posizioni sono riassunte da Julian W. Connolly nell'articolo "From Biography to Autobiography and Back: the Fictionalization of the Narrated Self in *The Real Life of Sebastian Knight*".

<sup>3</sup> Ad esempio Jane Zwart, in "Nabokov's Primer: Letters and Numbers in *The Real Life of Sebastian Knight*" e Priscilla Meyer, in "Black and Violet Words: *Despair* and *The Real Life of Sebastian Knight* as Doubles".

<sup>4</sup> Vedi Priscilla Meyer, "Anglophonia and Optimysticism: Sebastian Knight's Bookshelves" e "Life as Annotation: Sebastian Knight, Nathaniel Hawthorne and Vladimir Nabokov".

<sup>5</sup> Gerard de Vries nota le analogie del romanzo con alcuni passi di *Speak Memory. An Autobiography revisited* (1967), in cui Nabokov ricorda il fratello minore Sergeij, morto in un campo di concentramento

dal narratore durante il suo accidentato percorso, senza approfondire le questioni di voce e l'ambiguo prospettivismo presente in più luoghi del romanzo.

Ciò che stupisce maggiormente comunque è la scarsa problematizzazione dell'*identità* dei personaggi, argomento che avrebbe potuto beneficiare di letture basate su modelli teorici provenienti da altre discipline, come la psicanalisi. Del resto, la questione psicanalitica (o «pseudopsychology»), come l'ha definita recentemente Beci Dobbin<sup>6</sup>) rappresenta un nodo cruciale per chi si occupa, per così dire, di studi nabokoviani. In un articolo uscito qualche anno fa, “A Forty-Year Journey in Nabokovland”, Maurice Couturier commenta la propria pluridecennale esperienza nel vasto e variegato mondo della critica del nostro autore osservando che:

Nabokov's opinions on literature are so strong that many of his exegetes have felt the need to stick to a kind of criticism he himself practiced or would have sanctioned; and they have refrained from venturing into more daring interpretive realms, psychoanalysis for instance. (6)

Difficilmente si può dare torto a Couturier: nonostante lo straordinario intuito psicologico dispiegato da Nabokov nella caratterizzazione dei suoi personaggi, che rimangono nella memoria del lettore ben al di là dei sofisticati congegni romanzeschi dei quali sono protagonisti (si pensi a *Lolita*, *Humbert*, *Ada*), quasi nessun critico ha osato sfidare il duplice interdetto nabokoviano, «Freudians, Keep Out» e «Let us skip sex».<sup>7</sup>

Il presente saggio tenta una lettura psicanalitica delle problematiche identitarie dei personaggi principali della *Real Life of Sebastian Knight*, adottando un inquadramento teorico-metodologico essenzialmente freudiano e lacaniano. La teoria del desiderio come identificazione di Freud e come «mancanza a essere» di Lacan possono illuminare alcuni punti che finora sono stati commentati solo semplicisticamente, ad esempio l'ambivalenza affettiva tra i fratellastri o l'infelice passione di Sebastian per una *femme fatale* russa (Nina Rechnoy?). Il concetto freudiano di elaborazione del lutto e di sublimazione possono chiarire il rapporto di V. con la memoria di Sebastian e quello di quest'ultimo con i genitori. In proposito, mi sembra significativo, in un romanzo in cui il vuoto assume così tante sfaccettature, l'insegnamento di Lacan circa la funzione del vuoto nell'opera d'arte (la cosiddetta «estetica del vuoto», come la definisce Massimo Recalcati<sup>8</sup>); già Yona Dureau, al capitolo VII di *Nabokov ou le sourire du chat*, sottolinea il valore dell'assenza e del non-detto nella *Real Life*, interpretandoli in chiave lacaniana per soffermarsi sull'esegesi delle opere di Sebastian Knight da parte di V. e Mr Goodman.

La critica ha sempre dedicato la maggiore attenzione al personaggio di Sebastian Knight, com'è ovvio dal momento che è il protagonista del racconto; tuttavia, mi pare necessario dedicarne altrettanta al narratore, che costituisce il filtro unificante attraverso il quale possiamo conoscere la storia di Sebastian e formulare ipotesi sulla sua personalità. Lara Delage-Toriel, nell'articolo *Disclosures under Seal: Nabokov, Secrecy and the Reader* sot-

tedesco. Vedi “The True Life of Sebastian Knight.” Anche David Shields, “Autobiographic Rapture and Fictive Irony in *Speak Memory* and *The Real Life of Sebastian Knight*.”

<sup>6</sup> In occasione della giornata internazionale di studi nabokoviani “The New Nabokov” (Torino, 22 maggio 2014), Beci Dobbin ha suggerito di parlare di «pseudopsychology» per le opere nabokoviane, portando come esempio il sogno di Van in *Ada*.

<sup>7</sup> La tiepida accoglienza ricevuta dal libro di Couturier intitolato *Nabokov ou la cruauté du désir: lecture psychanalytique* (2004), nel quale si mette in luce il tema della crudeltà di alcuni personaggi applicando concetti lacaniani, mostra il disinteresse di fondo verso un'analisi di questo tipo.

<sup>8</sup> Vedi Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica* (2007).

tolinea il ruolo del segreto nel romanzo, attribuendolo innanzitutto al narratore: «Whereas the narrator had most often been exposed as the one who was excluded from a secret circle, we are made aware of the fact that he himself is a cryptic character, not to the other characters, who share in the secret, but to ourselves» (7). Della vita di V. sappiamo poco o nulla;<sup>9</sup> ma della sua psiche? Al termine della *Real Life* conosciamo forse meglio il narratore di Sebastian stesso, se non altro il senso che l'esistenza di Sebastian ha avuto per lui.

## 2. «A manner of being». Desiderio e modi d'essere

«But what actually did I know about Sebastian?» (28; [41]) si chiede V., mentre progetta il romanzo fittizio *The Real Life of Sebastian Knight*.

Sebastian è nato dal primo matrimonio del padre russo con una donna inglese, Virginia Knight, che presto lascia marito e figlioletto per un amante, morendo in solitudine qualche anno dopo. I due fratellastri, che hanno circa sei anni di differenza, trascorrono l'infanzia e la prima adolescenza insieme; tuttavia il minore, ricordando quegli anni, scrive:

Sebastian's image does not appear as part of my boyhood, thus subject to endless selection and development, nor does it appear as a succession of familiar visions, but it comes to me in a few bright patches, as if he were not a constant member of our family, but some erratic visitor passing across a lighted room and then for a long interval fading into the night. (15; [24]).

Il narratore non spiega questa sensazione in termini di età o interessi, bensì rilevando «Sebastian's constant aloofness, which, although I loved him dearly, never allowed my affection either recognition or food» (15; [24]): ogni episodio della fanciullezza ripete l'indifferenza di Sebastian rispetto al tentativo di stabilire un contatto. Tale distacco emotivo è percepito anche dalla matrigna, che confida al figlio la propria difficoltà a comprendere il ragazzo:

«I've always felt» said my mother, «that I never really knew Sebastian, I knew he obtained good marks at school, read an astonishing number of books, was clean in his habits, insisted on taking a cold bath every morning although his lungs were none too strong – I knew all this and more, but he himself escaped me. And now that he lives in a strange country and writes to us in English I cannot help thinking that he will always remain an enigma – though the Lord knows how hard I have tried to be kind to the boy.» (26; [38])

Nonostante si possano elencare le sue abitudini, i suoi gusti, qualcosa del carattere di Sebastian si sottrae a ogni spiegazione, tanto da essere definibile come «enigma». L'estraneità del giovane si accentua, dopo la fuga dalla Russia rivoluzionaria, con la decisione di vivere in Inghilterra, assorbendone i costumi e la lingua, firmando le proprie opere letterarie con il cognome materno. Da quel momento, i fratellastri non si incontreranno quasi più; ciascuno trascorre l'esistenza come se non esistessero legami di sangue. V., ormai cresciuto, non può nascondere una certa ambivalenza affettiva: «Why had I never visited Sebastian in London? He had invited me once or twice» (164; [212]). Nella lettera

<sup>9</sup> «As the reader may have noticed, I have tried to put into this book as little of my own self as possible» (117; [155]): a parte il luogo di residenza, la professione e poche altre informazioni, sulla vita del narratore non sappiamo nulla (tra parentesi quadre è indicata la pagina dell'edizione italiana).

che gli invia durante gli ultimi giorni di vita, Sebastian non fa trapelare nemmeno l'irrimediabilità della sua condizione.<sup>10</sup> Morto il grande scrittore, dalla fama tuttavia assai scarsa, resta il rimpianto: «I regretted desperately never having told Sebastian how much I delighted in his books. As it is I find myself helplessly wondering whether he had been aware I had ever read them» (28; [41]).

Durante le proprie rocambolesche ricerche per ricostruire la 'vera' vita del fratellastro, il narratore sembra inseguire qualcosa di poco chiaro perfino a se stesso, al di là dei fatti di cui viene a conoscenza. Che cosa gli sfugge di preciso della personalità di Sebastian? V. osserva incidentalmente che, quando era in vita, «the 'whys' of his behaviour were as many Xs» (29; [42]): l'enigma di Sebastian rinvia a un problema d'origine, a qualcosa che elude ogni definizione.<sup>11</sup> Nell'abbozzarne un ritratto verosimile, emerge chiaramente l'insufficienza di quella che si può definire «concezione proprietaria» dell'identità<sup>12</sup> (Bottiroli, *Che cos'è la teoria* 14), a maggior ragione perché Sebastian incarna «l'enigma del desiderio», come si intuisce dalle lamentele della matrigna e del narratore. Con questa espressione un po' vaga si intende far riferimento al concetto di desiderio elaborato da Jacques Lacan, a partire dall'insegnamento freudiano. Secondo Lacan, il desiderio umano si fonda su una mancanza strutturale: «A differenza del bisogno (che possiede un oggetto specifico) e del godimento (che consiste in un'esperienza di stasi e di azzeramento), il desiderio umano si costituisce intorno a un punto vuoto» (Recalcati, *Introduzione alla psicoanalisi* 64).<sup>13</sup>

Sebastian Knight rappresenta un enigma del desiderio, in particolare per il narratore, perché incarna tale vuoto, in due sensi. Innanzitutto, è capace di suscitare desiderio con i propri romanzi, che danno anche godimento («delight») grazie al punto vuoto della parola (come vedremo meglio ai paragrafi 3 e 4). In secondo luogo, la sensazione dell'«inafferrabilità» di Sebastian nasce dalla frustrazione per la mancanza di riconoscimento («recognition»), come scrive V. del proprio desiderio, indicando nel contempo una difficoltà a capire da che cosa sia catturato il suo desiderio. Circa tale difficoltà è da notare che in effetti, a eccezione della scrittura, pare che Sebastian non abbia quasi desideri, o perlomeno desideri ordinari: né sapere, né potere, né denaro; scarse le frequentazioni in società, la vita sentimentale è piuttosto sobria; anche l'ambizione artistica si

<sup>10</sup> Micheal Wood osserva: «Sebastian's diffidence, his desperate attempt at the offhand, means that not even in misery and the shadow of death can he become less remote. The language of feeling is so alien to this subtle novelist that we can't tell from his tone whether he is talking to his mistress or his relative» (41).

<sup>11</sup> Jane Zwart, leggendo acutamente la frase dal punto di vista algebrico, nota che se  $Y=X$ , il grafico cartesiano che ne risulta mostra una retta passante per l'origine, per cui «Sebastian's motives average to what is a gap – the aporia of the origin» (216).

<sup>12</sup> «Per le più consolidate abitudini di pensiero (in cui confluiscono mentalità quotidiana e stereotipi filosofici) attribuire un'identità significa *classificare*, cioè incasellare. [...] Una zolletta di zucchero può venire definita in maniera soddisfacente mediante le sue proprietà. Per molti studiosi, la *concezione proprietaria* (potremmo chiamarla così) è applicabile con successo anche alla descrizione degli esseri umani – ma molti filosofi e scrittori non condividono quest'idea» (14).

<sup>13</sup> Jacques Lacan ritiene che il desiderio umano sia sempre desiderio *dell'Altro* (genitivo oggettivo e soggettivo), desiderio di riconoscimento dell'Altro. La spinta desiderante nasce dall'insufficienza o «mancanza a essere» (*manque à être*) dell'Altro (chiamato anche registro Simbolico, che coincide con la Legge, la cultura, ciò che dà forma alla realtà), è causata dal «taglio significante» che fa breccia nel Simbolico. Per una spiegazione più esaustiva di questo argomento rimando a Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione* (2012) oppure a *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud* (2003).

astiene dalla vanità degli scrittori della sua epoca. Il narratore individua il tratto radicale della solitudine del fratellastro come incapacità di «entrare in un quadro»:

The keynote of Sebastian's life was solitude and the kindlier fate tried to make him feel at home by counterfeiting admirably the things he thought he wanted, the more he was aware of his inability to fit into the picture – into any kind of picture.<sup>14</sup> (36-37; [52])

La vera vita di Sebastian Knight, la sua vita interiore, afferma poi V., consiste in un tumulto di fantasie e linguaggi per esprimerle, la cui complessità è incomprendibile alle persone comuni (42; [58]). Mi azzardo a sostenere che probabilmente il desiderio fondamentale di Sebastian sia per la parola, non soltanto letteraria (si spiegherebbe così anche la passione per l'affabulatrice Lecerf-Nina Rechnoy), per una parola che possa mitigare l'angoscia dell'esistenza, in particolare della sua esistenza di orfano.

Per la sua posizione di figura del desiderio e per di più assente, il personaggio di Sebastian Knight ricorda quello del «personaggio zero»<sup>15</sup> che è la *purloined letter* di Edgar Allan Poe, secondo la lettura che ne dà Jacques Lacan nel «Seminario su La lettera rubata» (*Scritti*, 7-58). Come nel racconto di Poe, nella *Real Life* assistiamo alle «scissioni modali» che Sebastian aveva causato in altri personaggi (V. innanzitutto; Clare Bishop e la donna russa; Mr Goodman), essendo per essi un «oggetto del desiderio», dunque un «significante»: <sup>16</sup> ciascuno ha sfiorato l'enigma di Sebastian in base al proprio desiderio, ed è la testimonianza di questi modi d'essere ciò che il narratore raccoglie durante le ricerche.

La teoria freudiana del desiderio come identificazione può chiarire meglio questo punto. In *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Freud traccia una duplice declinazione del desiderio umano: il desiderio di *avere* («investimento oggettuale») e il desiderio di *essere* («identificazione»). Al capitolo VII, egli parla di «identificazione» quale «prima manifestazione di un legame emotivo con un'altra persona», inevitabilmente connotato da ambivalenza (101). L'identità del soggetto è concepita come la serie di identificazioni che lo coinvolgono durante l'esistenza, di solito a partire dai genitori; ci si può identificare<sup>17</sup> con

<sup>14</sup> Più avanti leggiamo: «When at last he thoroughly understood this and grimly started to cultivate self-consciousness as if it had been some rare talent or passion, only then Sebastian derived satisfaction from its rich and monstrous growth, ceasing to worry about his awkward uncongeniality» (37; [52]). Per questa situazione di eccentricità felice, Julia Kristeva include il personaggio di Sebastian Knight tra le figure dello Straniero cosmopolita: «Il cosmopolita felice di esser tale racchiude nella notte della sua erranza un'origine polverizzata. Essa irradia nei suoi ricordi fatti di ambivalenza e di valori bifidi. Questo vortice è un riso stridente, che asciuga immediatamente le lacrime dell'esilio e, di esilio in esilio, senza fissità alcuna, trasforma in gioco ciò che per gli uni è una sventura e per gli altri un vuoto irraggiungibile» (40). La psicoanalista francese definisce questa condizione del ricordo «polimorfismo mnestico».

<sup>15</sup> Gennady Barabtarlo ha rilevato che anagrammando il nome del protagonista si ottiene «A Knight is Absent» (8).

<sup>16</sup> Nell'insegnamento di Lacan, il concetto di «significante» non va inteso come metà del segno, in opposizione a significato; si tratta piuttosto di un'unità linguistica il cui valore è la «nullabilità» (*Scritti*, 20), cioè non significa nulla se non in relazione alle *scissioni in modi di pensare* che mette in moto negli individui. Ogni oggetto del desiderio (si pensi alle persone amate) è anche un significante (Bottiroli, *Che cos'è la teoria* 178). Yona Dureau definisce Sebastian Knight come un significante per V. in relazione ai suoi romanzi, il cui significato ultimo è continuamente differito.

<sup>17</sup> Come puntualizza Giovanni Bottiroli, l'identificazione va oltre la semplice «imitazione» o l'«immedesimazione»: «Quando io imito un altro, io resto io; e anche quando mi immedesimo in un altro, perché desidero capire il suo punto di vista, i confini tra me e l'altro restano sufficientemente netti. L'identificazione abolisce questi confini, determinando una modifica profonda e durevole della

un oggetto amato (in cui partecipa il desiderio di essere) o con un modello, a livello dell'Io o dell'«Ideale dell'Io» (101-107).

Chi è stato dunque Sebastian Knight? Per V., un modello (come vedremo fra poco); per Clare Bishop, orfana intelligente come lui, l'oggetto amato in parte narcisisticamente, per il quale è stata forse più amica che amante; per la donna russa (che si tratti di Nina Rechnoy, Mme Lecerf, Helene von Graun) il tipo dell'intellettuale tetro e raffinato, che «it would be rather good fun to have him make love to her» (132; [172]), sul quale cioè esercitare la seduzione isterica, con poco riguardo verso la sua angoscia;<sup>18</sup> per Mr Goodman, l'oggetto di un odio invidioso. Più in generale, possiamo sostenere che il percorso investigativo del narratore metta in luce ogni prospettiva modale e temporale dei personaggi entrati nell'orbita knightiana (un procedimento paragonabile alla scomposizione cubista nell'arte),<sup>19</sup> rivelando qualcosa che non concerne soltanto Sebastian Knight:

that the soul is but a manner of being – not a constant state – that any soul may be yours, if you find and follow its undulations. The hereafter may be the full ability of living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. (173; [221-222])

Proviamo ora a entrare nel dettaglio del rapporto tra V. e Sebastian. L'ambivalenza affettiva connota ambo le parti: l'atteggiamento distante di Sebastian indica probabilmente gelosia verso il più giovane, che ha distolto il padre da un'attenzione esclusiva per sé ed è figlio di una donna che ha sostituito la madre presso il padre; nel caso di V., all'uscita dell'ultimo libro di Sebastian, abbiamo un'autentica confessione dei propri sentimenti:

And as I sat there alone in the lugubriously comfortable hall, and read the publisher's advertisement and Sebastian's handsome black name in block letters, I envied his lot more acutely than I had ever envied it before. I did not know where he was at the time, I had not seen him for at least six years, nor did I know of his being so ill and so miserable. On the contrary, that announcement of his book seemed to me a token of happiness – and I imagined him standing in a warm cheerful room at some club, with his hands in his pockets, his ears glowing, his eyes moist and bright, a smile fluttering on his lips – and all the other people in the room standing round him, holding glasses of port, and laughing at his jokes. (151-152; [196])

personalità: identificandomi con un altro, ne assimilo almeno in parte i suoi tratti, *divento lui*)» (*Che cos'è la teoria*, 282-283).

<sup>18</sup> Il desiderio isterico punta in vari modi a generare la mancanza dell'Altro, tra i quali il rendersi preziosa/o agli occhi dell'Altro (qui impersonato da Sebastian e V.), grazie anche alla parola (l'abilità di Mme Lecerf in questo campo è indiscutibile). Sul desiderio isterico rimando a Recalcati, *Lezioni su Lacan*. E' da notare che, se V. non 'troverà' mai la donna amata da Sebastian (perlomeno nel senso che non c'è alcuna ammissione esplicita), la strategia seduttiva messa in atto da Mme Lecerf gli basterà come prova, poiché egli ha capito come funziona il tipo della *cocotte*, dunque come era stato conquistato il fratellastro... e come stava per essere conquistato lui!

<sup>19</sup> David Lodge sostiene, a proposito dello struttura dei romanzi di Nabokov, che «his novels are fundamentally metonymic in Jakobson's terms» (4). In particolare, circa *The Defence*, *Glory*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *The Gift*, *Ada*: «Fiction modelled on biography is an essentially metonymic form because it reconstructs the chronological sequence of events that make up a life – with inevitable gaps and ellipses, which may be foregrounded (as in *The Defence*) but seldom with the continual shuttling backwards and forwards in time that is characteristic of the modernist, symbolist novel of consciousness (e.g. *Ulysses*, *To the Lighthouse*)» (5).

L'invidia si mescola all'ammirazione, come leggiamo mentre è in viaggio per dire addio a Sebastian: «Why had I kept away from him so stubbornly, when he was the man I admired most of all men? Those bloody asses who sneered at his genius...» (164; [212]).

Per V., Sebastian è nel luogo del desiderio di essere. Dopo la morte, egli diventerà per il narratore un *modello* nell'*Ideale dell'Io*. La scelta di scrivere, per di più in lingua inglese,<sup>20</sup> suggerisce infatti un'identificazione. Il seguente passo evidenzia bene il nesso tra identità e scrittura che lega i due:<sup>21</sup>

Once I happened to see two brothers, tennis champions, matched against one other; their strokes were totally different, and one of the two was far, far better than the other; but the general rhythm of their motions as they swept all over the court was exactly the same, so that had it been possible to draft both systems two identical designs would have appeared. (28-29; [42])

Questo processo di identificazione con il fratellastro si svela nel finale del romanzo (che peraltro si presta altrettanto bene a un'interpretazione in chiave metaletteraria<sup>22</sup>):

try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows. (173; [222])

V. non ha solamente colto il modo d'essere del fratellastro, le «ondulazioni» della sua anima; qualcosa di Sebastian si è iscritto per sempre in lui. Ed è grazie alla scrittura che il narratore può restituire un senso alla sua esistenza e scoprire una possibile verità su di lui e sul proprio rapporto con lui.

## 2. «The essential drama». Lavoro del lutto e sublimazione artistica

Non c'è dubbio che la morte e più in generale la perdita costituiscano uno dei fulcri tematici della *Real Life*. Essa è una sorta di viaggio di interrogazione del passato attraverso le possibili risposte del presente, con un movimento pervaso da quella tristezza e nostalgia, ma anche capacità di trasfigurazione ironica e giocosa, così tipicamente nabokoviane. Micheal Wood osserva a proposito dell'atmosfera generale del romanzo:

This novel's deepest mood is what Nabokov elsewhere calls that of the preterist: a longing for lost treasures, tastes, languages, countries, loved ones, a hope that they may be magically stored somewhere because they *cannot* have vanished, simply gone like smoke. (52)

---

<sup>20</sup> Questo dettaglio, «my miserable English» (29; [43]), è in linea con il gioco metaletterario nabokoviano.

<sup>21</sup> V. si mette esplicitamente in una posizione di inferiorità: «the difference between his power of expression and mine is comparable to that which exists between a Bechstein piano and a baby's rattle» (29; [42]). Ironia metaletteraria, poiché entrambi attingono dalla stessa penna, quella di Vladimir Nabokov.

<sup>22</sup> Il misterioso 'terzo' che nessuno dei fratellastri conosce potrebbe alludere al creatore del romanzo (Nabokov) o al lettore cui è lasciata l'interpretazione.



Come evocare un passato perduto per sempre, perduto a causa dell'esilio, della morte, dell'assenza di comunicazione? V. affronta la scomparsa di Sebastian Knight restituendo una dignità e un senso nuovi all'intero passato; per questo motivo, possiamo sostenere che sia impegnato in un vero e proprio lavoro del lutto. In uno dei suoi più celebri saggi, *Lutto e melanconia*, Freud coniò l'espressione *Trauerarbeit*, «lavoro del lutto» (127), per definire quel processo di disinvestimento libidico che indica una reazione positiva alla perdita di una persona amata, o di un'astrazione, un ideale, cioè di un oggetto investito narcisisticamente. Questa reazione transitoria alla perdita oggettuale (alternativa alla cronicizzazione patologica del lutto, la «melanconia», e alla negazione patologica della perdita, la «mania») comporta dolore, dispendio di energia, tempo e necessità della memoria:

il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica [un] doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno – fintantoché esso non richiama alla memoria colui che non c'è più –, [...] l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria. (126)

L'affetto luttuoso implica il dolore causato dall'assenza dell'oggetto, in quanto esso è massimamente presente per il soggetto, indimenticabile; tutte le sue energie sono tese a ripercorrere, anche involontariamente, ciascun ricordo legato ad esso, il che affievolisce il coinvolgimento emotivo in altre attività esterne. L'operazione della memoria è essenziale per l'elaborazione riuscita di un lutto, poiché consente di 'ricollocare' l'oggetto perduto all'interno del mondo nella prospettiva del senso, di dare un senso alla perdita; al culmine della memoria il soggetto giungerebbe a un punto di 'oblio,' che gli permetterebbe di vivere in un mondo in cui constatare l'assenza dell'oggetto. L'effetto di questo esame di realtà sarà il reinvestimento libidico su altri oggetti.

Lacan spinge oltre la definizione freudiana del lutto, affermando che al centro di tale esperienza non si tratti soltanto di identificazione con l'oggetto perduto:

Noi siamo in lutto solo per qualcuno del quale possiamo dire: *Io ero la sua mancanza*. Siamo in lutto per persone che abbiamo trattato non importa se bene o male e di fronte alle quali non sapevamo di assolvere la funzione di essere nel posto della loro mancanza. (X 152-153)

Nella *Real Life of Sebastian Knight* la morte improvvisa del fratellastro ridesta in V. un affetto sopito dalla lontananza e dagli anni, inducendolo a scrivere un'opera biografica, attività che lascia in ombra tutta la sua vita presente:

Two months had elapsed after Sebastian's death when this book was started. Well do I know how much he would have hated my waxing sentimental, but still I cannot help saying that my life-long affection for him, which somehow or other had always been crushed and thwarted, now leapt into new being with such a blaze of emotional strength – that all my other affairs were turned into flickering silhouettes. (28; [41])

Il narratore, dimentico delle proprie occupazioni, intraprende un viaggio attraverso mezza Europa, nella speranza di ricomporre un attendibile 'puzzle identitario' del defunto, interpellando gli oggetti di sua proprietà (ispeziona accuratamente l'appartamento di Sebastian a Londra), le persone che lo hanno conosciuto, i propri esigui ricordi. L'esistenza del fratellastro deve essere ricostruita, affinché acquisti un senso possibile: *Chi era per me Sebastian Knight?* è l'interrogativo a cui tenta di rispondere il narratore.

Questo viaggio psicologico-investigativo nel passato di Sebastian Knight si coniuga fin dall'inizio, come si diceva, con l'operazione della scrittura; anzi, le ricerche sono concepite in funzione del libro: «As I planned my book it became evident that I would have to undertake an immense amount of research» (28; [41-42]). La volontà di rendere omaggio al fratellastro, facilmente intuibile da parte del lettore, rimane però inespressa; c'è un silenzio intorno alle motivazioni della scrittura.<sup>23</sup> Nel romanzo di Nabokov non si descrive soltanto la storia di una ricerca; finzionalmente, il lettore si confronta con la *Real Life of Sebastian Knight* quale risultato di tale ricerca, essendo il suo autore V.

Il lavoro del lutto, per il narratore, è dunque fecondamente intrecciato a un'altra attività, la *sublimazione artistica*. Massimo Recalcati, in *Il miracolo della forma*, ha osservato che «per la psicoanalisi quello di sublimazione è un concetto altamente problematico» (3), a partire dallo stesso Freud, il quale elaborò la sua idea di *Sublimierung* in più scritti senza mai giungere a una teorizzazione definitiva, il che ha dato luogo a una serie di riletture (Carl Gustav Jung, Siegfried Bernfeld, Melanie Klein, Jacques Lacan). Non si intende qui entrare nello specifico di tali versioni,<sup>24</sup> se non limitatamente alla tesi lacaniana, per avanzare un'ipotesi sul motivo della creazione letteraria nella *Real Life of Sebastian Knight*.

Innanzitutto, che cosa significava per Freud *sublimazione*? Nelle *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, essa è definita quale «cambiamento della meta sessuale con una meta più elevata e di maggior valore sociale» (171): la sublimazione sarebbe una possibilità della pulsione sessuale di soddisfarsi non sessualmente, bensì 'culturalmente', tramite esperienze come il gioco o il lavoro, la produzione di oggetti riconoscibili a livello sociale (estetici ad esempio).<sup>25</sup>

Lacan descrive la sublimazione come un rapporto del soggetto con la Cosa (*das Ding*),<sup>26</sup> in cui si manifesta l'autentica natura della pulsione:

<sup>23</sup> Micheal H. Begnal scrive che: «V. tells us that the main reason he is writing this novel is to refute a previous biography, *The Tragedy of Sebastian Knight* (which incidentally does not mention V.), composed by a Mr Goodman» (1); ciò non ha alcun riscontro nel romanzo, salvo constatare la palese irritazione di V. nei confronti dell'opera di Goodman. Al contrario, se ci soffermiamo sulle considerazioni del narratore poco prima dell'incontro con il rivale di penna: «The reader already knows how thoroughly I disapprove of that gentleman's book. However, at the time of our first (and last) interview I knew nothing about his work (insofar as a rapid compilation may be called work)» (47; [65]). Tant'è vero che Mr Goodman, udita l'intenzione di V. di scrivere una biografia, prova a dissuaderlo da questo proposito, verosimilmente perché teme la concorrenza.

<sup>24</sup> La difficoltà teorica incontrata dal padre della psicoanalisi è così riassunta da Recalcati: «La possibilità che la pulsione si soddisfi per altre vie rispetto a quelle sessuali comporta inevitabilmente che si ridefinisca il concetto stesso di soddisfazione pulsionale» (3). I primi due capitoli del libro di Recalcati inquadrano il concetto di sublimazione da Freud a Lacan.

<sup>25</sup> La sublimazione sarebbe il destino imposto dalla civilizzazione (Freud, *Disagio della civiltà* 197-280). In *Introduzione al narcisismo*, Freud osserva che la sublimazione si differenzia dal fenomeno dell'idealizzazione, poiché non riguarda un'identificazione (narcisistica) a un oggetto, con rimozione della pulsione, bensì una meta alternativa della libido oggettuale; inoltre, non essendovi rimozione, diverge dal ritorno del rimosso, cioè da sintomi, sogni, lapsus, ecc. (*Tre saggi sulla teoria sessuale*). Nonostante la grande plasticità delle pulsioni, nell'individuo non è possibile una sublimazione completa; permane sempre una certa dose di fissazione del godimento (*Introduzione alla psicoanalisi*).

<sup>26</sup> Nel pensiero di Lacan, questo concetto indica il registro del Reale (la realtà meno il Simbolico-Immaginario). La Cosa è un vuoto poiché sfugge a ogni nominazione o rappresentazione e un pieno poiché tende ad aspirare il soggetto nell'abisso di un godimento mortifero, della coazione a ripetere; essa è perciò interna-esterna il soggetto. Oggetto di un godimento mitico e perduto, agisce come causa del desiderio per il soggetto, prendendo corpo negli «oggetti a», detti «oggetti parziali», *κακόν* o *ἄγαλμα*.

La sublimazione, che offre al *Trieb* una soddisfazione diversa dalla sua meta – sempre definita come meta naturale –, è per l'appunto ciò che rivela la natura propria del *Trieb* in quanto non è semplicemente l'istinto, ma ha rapporto con *das Ding* come tale, con la Cosa in quanto distinta dall'oggetto. (VII 132)

La formula proposta da Lacan è che attraverso la sublimazione si «eleva un oggetto [...] alla dignità della Cosa» (VII 132), ovvero un oggetto simbolico-immaginario si fa rappresentazione del Reale:

Non si tratta soltanto del fatto che la collettività riconosca [tali elaborazioni culturali] come oggetti utili. Essa vi trova un ambito di distensione attraverso cui può in un certo senso illudersi su *das Ding*, colonizzare con le sue formazioni immaginarie l'ambito di *das Ding*. È in questo senso che si esercitano le sublimazioni collettive socialmente accettate. (VII 117)

In base al discorso culturale di riferimento, il rapporto con *das Ding* si attua in determinati modi; ad esempio, la religione tenderebbe all'«evitamento» del vuoto (VII 154). Per quanto riguarda la sublimazione artistica, Lacan ritiene che «ogni arte si caratterizza per una certa modalità di *organizzazione* attorno al vuoto» (VII 154, corsivo mio): nell'opera d'arte è dunque implicata una circoscrizione, una velatura del Reale, per cui, si può aggiungere, quanto più raffinata è tale organizzazione, tanto più riuscita è l'opera. L'arte costituisce, secondo lo psicoanalista francese, il limite ultimo, la soglia dinanzi al vortice terrificante della Cosa:

La vera barriera che ferma il soggetto davanti al campo innominabile del desiderio radicale in quanto è il campo della distruzione assoluta, della distruzione al di là della putrefazione, è precisamente il fenomeno estetico in quanto è identificabile con l'esperienza del bello – il bello nel suo fulgore, quel bello di cui si è detto che è lo splendore del vero. (VII 255)

Seguendo le tesi di Freud e Lacan, propongo dunque un'interpretazione sulla spinta alla scrittura di V.: tramite quell'oggetto simbolico (qui in senso finzionale) che è la *Real Life*, V. ha elevato l'enigma di Sebastian Knight alla dignità di *das Ding*. Il vuoto causato dalla perdita del fratellastro apre sul vuoto del mistero della sua personalità e del suo talento letterario, suscitando nel narratore un desiderio conoscitivo bruciante e inedito. Dopo la morte, l'inaccessibilità ormai radicale di Sebastian dà origine a un'impresa creativa, che permette a quest'ultimo, anonimo venditore in una ditta, rappresentante dell'«obvious and ordinary» (156; [201]), ignoto all'agente letterario nonché scrittore di professione Mr Goodman (modesto rappresentante del grande Altro della cultura, direbbe Lacan), di entrare nella storia (finzionale!) della letteratura.

Abbiamo parlato di arte; la *Real Life* infatti non è una biografia del tutto 'ortodossa', sembra porsi anzi come parodia di ogni pretesa oggettività in campo biografico. In primo luogo, il narratore non esita a servirsi dei libri di Sebastian, pur di confermare le proprie ipotesi sulla sua personalità, presentandoci estratti delle sue opere. La letteratura diventa traccia, marca, indice dell'oggetto perduto, a tal punto che:

l'objet ultime de la quête devienne, par glissements successifs, non plus Sebastian Knight, non plus la vie de Sebastian Knight, mais l'écriture de Sebastian Knight [...]. Sans les écrits

de cet homme [...] il n'y aurait véritablement plus de trace. Seul le livre, dans la perfection de l'objet fini, demeure après lui. (Dureau 432)

Il corpo di Sebastian si fa corpo del testo: il secondo è necessario per dare senso al primo. Micheal Wood rileva la triplice sfumatura che il termine inglese *real* assume nel romanzo per quanto riguarda la vita di Sebastian:

The real life of Sebastian Knight is at times the straightforward object of the narrator's hope, his desire to see the real man behind the author; at other times it is Sebastian's books (he is laughingly alive in five volumes), at others still it is the act of writing, the tussle with language. (30)

La ricerca della «real life» diviene così la ricerca del reale in senso lacaniano, ovvero di un vuoto che V. (ri)trova nei romanzi di Sebastian Knight, in quanto sono opere d'arte, «una riuscita combinazione di puri significanti», come riassume Recalcati a proposito delle tesi di Lacan sulla poesia (*Miracolo* 194). Perciò il potere paradossale dello stile (sorta di beffardo ossimoro: presenza e assenza dell'autore) rischia di generare equivoci per il narratore, talvolta sicuro di reperire significati laddove c'è solo limite, apertura del senso; giustamente Susan E. Sweeney parla di «V's purloined readings of Sebastian's novels» (226), sebbene in fondo egli sia un buon lettore.

L'approccio biografico alla scrittura knightiana è un modo inautentico per sfiorare l'enigma di Sebastian; in quello critico-stilistico si trovano invece gli strumenti adatti. Intuitivamente, V. non si sofferma troppo sulla 'psicologia dell'autore': lo dimostrano in particolare il capitolo X e XVIII, in cui propone delle interpretazioni ai romanzi del fratellastro.<sup>27</sup>

Dunque, tramite essi, V. accede al mistero del significante e al modo d'essere di Sebastian stesso, o meglio al modo d'essere cui lo scrittore aveva affidato la propria memoria. Il corpo di Sebastian non può che essere evocato con un altro corpo, di cui nessuno sarà mai padrone, avrà mai l'ultima parola; nemmeno il narratore. La scomparsa 'contingente' di Sebastian presentifica così la perdita necessaria e originaria di *das Ding*, del vuoto costitutivo del Simbolico, del vuoto estimo (interno-esterno) al linguaggio (*VII* 165).

I romanzi di Sebastian sono occasione di epifania, incontro con la bellezza, che garantisce al narratore quella soddisfazione sempre frustrata nella realtà: paradossalmente, gli unici incontri 'riusciti' avvengono non con Sebastian, ma con i suoi romanzi (l'episodio finale di *St-Damier* ne è l'amara, quanto ironica, conferma). Analogamente, V. sceglierà la dimensione che Sebastian stesso aveva scelto quale **destino**, senza limitarsi alla ricostruzione fattuale e separativa della sua vita, bensì optando per una logica «distintiva», per la flessibilità del linguaggio figurale (Bottiroli, *Che cos'è la teoria* 257).<sup>28</sup> All'arte è appartenuta

---

<sup>27</sup> Mr Goodman dispiega soltanto una razionalità «separativa», cioè una concezione puramente letteralista del linguaggio (Bottiroli 253), riducendo l'opera d'arte a un prodotto commerciale, il cui valore dipende dalla capacità di riflettere la propria epoca; citando Dureau, «de livres de Sebastian, selon M. Goodman, sont un rapport biographique d'événements historiques» (413).

<sup>28</sup> Nabokov sa combinare abilmente i piani temporali di 'rivelazione' e 'storia della rivelazione': gli uni si mescolano agli altri nell'unità della scrittura di V. Gli «stili di pensiero» accennati sopra non seguono un'evoluzione lineare: l'intuizione distintiva coesiste con il separativo, la tentazione dell'esegesi biografica dei romanzi di Sebastian.

la vera vita di Sebastian Knight e all'arte apparterrà ancora; V. lo ricorderà tramite il *proprio* stile, con fantasiose coincidenze o persino qualche licenza sui fatti:<sup>29</sup>

A more systematic mind than mine would have placed them [le pagine dedicate al primo amore di Sebastian] in the beginning of this book, but my quest had developed its own magic and logic and though I sometimes cannot help believing that it had gradually grown into a dream, that quest, using the pattern of reality for the weaving of its own fancies, I am forced to recognize that I was being led right, and that in striving to render Sebastian's life I must now follow the same rhythmical interlacements. (113; [149])

Would the biographee have found that special 'Knightian twist' about it [l'enigma della donna russa] which would have fully compensated the blundering biographer? (131; [172])

Nel consapevole artificio dell'immaginazione, V. prende contatto con la *verità* di Sebastian Knight, la verità del poeta che trova la parola «piena» (Lacan, *Funzione e campo* 240-316), cioè polisemica, densa, a partire dai limiti del sapere, dalla mancanza dell'Altro:

Il godimento poetico e la sua arte consistono proprio nel realizzare questa possibilità: trarre dalla mancanza dell'Altro l'opportunità di una creazione significativa inedita, che sappia trasformare creativamente tale mancanza in una significantizzazione singolare di questa stessa mancanza. (Recalcati, *Miracolo* 206)

*The Real Life of Sebastian Knight* è perciò contemporaneamente *mise en abyme* e mostra-zione del reale in senso lacaniano; non 'vera' nel senso dell'effettualità, né delle possibilità empiriche, ma delle «possibilità necessarie – destini possibili non sul piano dei fatti, ma su quello dell'identità» per il lettore (Bottioli, *Che cos'è la teoria* 280).<sup>30</sup> Come scrive Yona Dureau, la «vraie vie de Sebastian Knight est celle de ce romain» (437), per cui egli vivrà nelle interpretazioni dei lettori.

Si è tentato di dimostrare come la morte di Sebastian sia stata da stimolo alla scrittura per V., il quale sembra aver ripetuto qualcosa che era già successo anche al fratellastro. Fino a che punto ne sia consapevole non è dato saperlo, ma non c'è dubbio che la sua perdita tracci un parallelo con quelle di Sebastian (l'abbandono e la morte della madre Virginia Knight, nonché la morte del padre di entrambi).

Possiamo ipotizzare che anche Sebastian avesse elaborato questi lutti con la scrittura? Il narratore afferma:

Sebastian could never forget his mother, nor could he forget that his father had died for her. That her name was never mentioned in our home added morbid glamour to the remembered charm with suffused his impressionable soul. (15-16; [25])

---

<sup>29</sup> Si pensi al personaggio di Mr Silbermann, senza la cui apparizione casuale le ricerche della donna russa non potrebbero aver luogo. Begnal lo definisce «a narrational necessity», tanto che grazie a esso «V. will create the totally fictional second half of the novel. V. is indeed now writing his own fiction» (1). Chi è Mr Silbermann? L'ometto mansueto a casa di Sebastian, Mr Siller (personaggio di un racconto knightiano?!) o nessuno dei due?

<sup>30</sup> Per *fattualità* (o effettualità), *possibilità* e *necessità* il riferimento è alle categorie modali kantiane. Il mondo della letteratura, la verità di un personaggio finzionale non si misurano secondo i criteri della realtà effettuale (ciò che 'accade') e nemmeno della possibilità (ciò che è statisticamente probabile); un'interpretazione di questo tipo è adeguata per opere dalla scarsa densità semantica. La verità dei grandi personaggi letterari nasce dall'unione del possibile e del necessario, è la *verità della psiche*, dei processi psichici.

Per Sebastian la parola poetica diventa il modo in cui trattare simbolicamente il trauma della morte dei genitori, la cui inaccessibilità radicale si fa indice dell'assoluto terrificante della Cosa. Ciò sembra valere in particolare per Virginia Knight. Da quando comincia a scrivere per passione, durante l'adolescenza, Sebastian sceglie l'idioma materno: «The poems were written in English. [...] the signature under each poem was a little black chess-knight drawn in ink» (15; [24]). Già il critico Micheal Wood osserva che «Sebastian's English is not only his mother's tongue but implicitly represents an engagement with his mother's absence, an act of mourning» (37). Scrivere nella lingua della madre è forse la risposta all'assenza di desiderio che ha segnato Sebastian, il tentativo estremo, impossibile, di stabilire un contatto con lei, di essere riconosciuto nel proprio desiderio, al di là dell'abbandono e la morte.<sup>31</sup>

Se l'inglese sarà adottato da Sebastian per l'intera produzione letteraria, dal periodo universitario trascorso a Cambridge si fa conoscere con il cognome materno, sforzandosi «to out-England England» (38; [54]): si veste esageratamente all'inglese, parla e scrive lettere solo in tale lingua, anche alla matrigna e al fratellastro russi. In *Lost Property*, libro cosiddetto autobiografico, Sebastian interpreta retrospettivamente questa anglofilia come tentativo di adeguarsi alla realtà dell'Inghilterra. È evidente che la questione dell'«anima inglese» di Sebastian non può ridursi a ciò. La madre, l'*oggetto amato*, entra nell'*Ideale dell'Io* per quanto riguarda la scelta di scrivere in inglese, mentre l'identità inglese nei suoi aspetti più prosaici coinvolge l'*Io*. È in azione una metafora «confusiva» (Bottiroli, *Che cos'è la teoria* 255): nelle sue manifestazioni più esteriori come l'abbigliamento e i modi di fare, essa si irrigidisce scadendo nello stereotipo e nel ridicolo (confusivo «iperletterale»); l'assimilazione della lingua coinvolge invece profondamente Sebastian, sia livello orale che scritto (confusivo «iperfigurale»)<sup>32</sup> Ma solo la letteratura darà frutti di tipo distintivo: quattro romanzi (*The Prismatic Bezel*, *Success*, *Lost Property*, *The Doubtful Asphodel*) e tre racconti («The Funny Mountain», «Albinos in Black», «The Back of the Moon»). D'altronde, come racconta lo stesso Sebastian, l'infatuazione britannica durerà poco, pur senza scomparire del tutto<sup>33</sup> (le schematizzazioni qui descritte intendono solo dare un'idea dell'intero processo).

La critica si è solo limitata a menzionare il ruolo chiave di Virginia Knight circa l'identità del figlio e la sua attività creativa, pressoché ignorando il personaggio del padre. Che sentimenti provava Sebastian nei suoi confronti? Tentiamo una risposta a partire dal commento del narratore a un passo di *Lost Property*:

<sup>31</sup> Scrive Julia Kristeva: «Contrariamente allo Straniero di Camus, il disinvolto cosmopolita Sebastian Knight ha perduto la madre in età precoce, non ha mai assistito al suo funerale, non lega la sua tomba ad alcun luogo preciso. Ma, russo per parte di padre, ha preso il suo nome da lei, l'inglese. Si è dato una nuova lingua scegliendo l'inglese che, pur non essendo la sua lingua materna, dal momento che non l'ha parlato nell'infanzia, è stato tuttavia la lingua della madre quasi sconosciuta, lingua morta di una madre morta che occorre far rivivere» (40).

<sup>32</sup> Scrive Bottiroli: «Nell'identificazione confusiva bisogna ancora distinguere due effetti: un effetto *iperletterale*, che si colloca sul versante della mimesi, e un effetto *iperfigurale*, che si colloca sul versante dell'osmosi» (*Identità/identificazione*, 42).

<sup>33</sup> V. osserva, narrando l'incontro con Sebastian nel 1924, in un caffè parigino: «'Gah-song' said Sebastian. I had noticed before that he tried to pronounce French as a real healthy Britisher would» (61; [83]).

In *Lost Property* Sebastian hints at a vaguely bitter feeling towards his happily remarried father, a feeling which changed into one of ecstatic worship when he learnt the reason of his father's fatal duel [cioè l'onore di Virginia, per cui si batterà a duello con il suo antico amante].<sup>34</sup> (16; [25])

Questa ammirazione sembra indicare che nel processo d'identificazione il genitore sia preso come *modello* per l'*Ideale dell'Io*. Inoltre, un'analogia del narratore suggerisce che, se da un lato la scelta della lingua letteraria avviene sul versante materno, dall'altro c'è la trasposizione degli atteggiamenti paterni sul piano dello stile; detto altrimenti, Sebastian opererà sulla lingua materna il 'taglio' simbolico del padre:

Every time I open one of his books, I seem to see my father dashing into the room – that special way he had of flinging open the door and immediately pouncing upon a thing he wanted or a creature he loved. My first impression of him is always a breathless one of suddenly soaring up from the floor, one half of my toy train still dangling from my hand and the crystal pendants of the chandelier dangerously near my head. He would bump me down as suddenly as he snatched me up, as suddenly as Sebastian's prose sweeps the reader off his feet, to let him drop with a shock into the gleeful bathos of the next wild paragraph. (7; [11-12])

Il «terrific vigour» dello stile letterario di Sebastian era lo stile di vita del padre: «he had in him that rich strain of adventurous restlessness which Sebastian inherited as a writer» (6; [11]). V. assimila il modo di scrivere di Sebastian al modo di vivere del padre, amante della caccia, instancabile nel perseguire i propri obiettivi:<sup>35</sup> un'impressione che congiunge sfere diverse, come arte e vita.

Un dettaglio incuriosisce. Nonostante la reticenza di V. a parlare di sé, tanto che il suo nome proprio ci è dato per sineddoche e il nome della madre russa è taciuto, anche il nome del padre è assente nel romanzo. Eppure, l'unico legame di sangue tra V. e Sebastian è il padre; il legame simbolico fondamentale è il cognome del padre. Unitamente alla riflessione metaletteraria,<sup>36</sup> possiamo interpretare questo silenzio come indice del mistero dell'origine, della Cosa: il buco del reale inscritto nel Simbolico, nel nome paterno – qui in prospettiva rovesciata. Il taglio assolutamente individuale, irripetibile, dello stile,

---

<sup>34</sup> Si noti l'angoscia di V. per questa decisione fatale: «But just because Palchin [l'amante di Virginia Knight] was a fool and a cad, it is hard for me to understand why a man of my father's worth should have risked his life to satisfy - what? Virginia's honour? His own desire of revenge? But just as Virginia's honour had been irredeemably forfeited by the very fact of her flight, so all ideas of vengeance ought to have long lost their bitter lust in the happy few years of my father's second marriage. Or was it merely the naming of a name, the seeing of a face, the sudden grotesque sight of an individual stamp upon what had been a tame faceless ghost? And taken all in all was it, this echo of a distant past (and echoes are seldom more than a bark, no matter how pure-voiced the caller) was it worth the ruin of our home and the grief of my mother?» (11; [17]). L'incontro con la mancanza, il desiderio del padre (la passione per Virginia Knight), fa cadere il genitore agli occhi di V., diversamente da Sebastian.

<sup>35</sup> I genitori di Sebastian si relazionano in modi diversi con l'oggetto del desiderio: «His was a constant quest which changed its object only after having attained it. Hers was a half-hearted pursuit, capricious and rambling, now swerving off the mark, now forgetting it midway, as one forgets one's umbrella in a taxicab» (8; [13]).

<sup>36</sup> Spingendo all'estremo la finzionalità autoriale di V., è chiaro che cosa risulterebbe: V (ladimir Nabokov). L'origine comune tra V. e Sebastian è dunque il 'padre' del romanzo, il suo vero autore, che è anche origine del talento di ambedue gli scrittori fittizi.

che, in rapporto alla scrittura di Sebastian, rimanda al segreto della densità stilistica, dell'esperienza estetica, in una parola del suo genio:

I cannot even copy his manner because the manner of his prose was the manner of his thinking and that was a dazzling succession of gaps; and you cannot ape a gap because you are bound to fill it in somehow or other – and blot it out in the process.<sup>37</sup> (30; [44])

#### 4. «Methods of fate». Le due anime di Sebastian Knight e gli inganni del significante

Nella *Real Life* le osservazioni sulla scrittura di Sebastian si intrecciano alla sua vicenda 'umana', che si svolge soprattutto in Inghilterra, la patria della madre. Abbiamo detto che quando egli è ancora in vita, il narratore vede in primo luogo l'«half-brother», il parente che vive all'estero, l'asprata passione per l'Inghilterra, che lo colpisce tanto più in quanto lui al contrario è fiero di essere russo. L'estraneità reciproca dell'infanzia finisce per estendersi anche all'identità linguistica.<sup>38</sup> Ad eccezione della cena in un ristorante russo, i loro pochi incontri avvengono quando Sebastian è ancora legato sentimentalmente e linguisticamente all'Inghilterra: è fidanzato con una ragazza inglese, Clare Bishop, risiede stabilmente a Londra (il narratore ignora la svolta sentimentale del fratellastro, l'amore infelice per una *femme fatale* russa).

Ma V. commette l'errore di esagerare l'importanza del lato *fattuale* dell'identità inglese del fratellastro. Infatti, ormai vicino alla morte, compiuto il destino di romanziere, l'altra anima di Sebastian viene alla luce.<sup>39</sup> Proviamo a commentare le tappe di questa 'riscoperta'.

Nell'ultimo anno di vita pubblica «The Doubtful Asphodel», prontamente letto da V., che al capitolo XVIII della *Real Life* offre una sintesi corredata da alcune citazioni:<sup>40</sup>

A man is dying, and he is the hero of the tale; but whereas the lives of other people in the book seem perfectly realistic (or at least realistic in a Knightian sense), the reader is kept ignorant as to who the dying man is, and where his deathbed stands or floats, or whether it is a bed at all. The man is the book, and the book itself is heaving and dying, and drawing up a ghostly knee. (147; [190])

<sup>37</sup> Una descrizione che ricorda la metafora heideggeriana dell'opera d'arte quale apertura, disvelamento aletico, ed è inoltre affine a quella che Recalcati nel *Miracolo della forma* definisce l'«estetica» lacianiana del vuoto.

<sup>38</sup> Il narratore accentua molto questa estraneità, che nel romanzo si alterna peraltro con le affermazioni sulla solitudine radicale di Sebastian (36-38; [52-54]). Dobbiamo pensare che si tratti di sensazioni e riflessioni relative a momenti diversi; finché era in vita, Sebastian era diventato a tutti gli effetti uno straniero per V., emotivamente, professionalmente e «nazionalmente».

<sup>39</sup> Julia Kristeva commenta la parabola linguistico-identitaria di Sebastian, dall'inglese al russo («la lingua dell'infanzia russa, quella della sua seconda madre»), concludendo: «Si è così perduto nel caleidoscopio delle sue molteplici identità e dei suoi ricordi insopportabili, per lasciare dei suoi ripetuti esili solo una traccia in parole» (40).

<sup>40</sup> Come altre opere di Sebastian Knight, anche questa sembra parodiare alcuni aspetti della *Real Life*, nello specifico i capitoli conclusivi: l'aggravarsi della malattia di Sebastian, la morte stessa (il fuoricena del romanzo); si allude inoltre a personaggi incontrati da V., come il «gentle chess player Schwartz», la «fat Bohemian woman» (117; [190]). Quest'ultimo espediente narrativo, in cui si infrange il confine tra universo metadiegetico e diegetico, è chiamato da Gérard Genette «metalessi» (*Figure III* 282).



Di questo sconosciuto protagonista, il lettore segue le ‘onde’ dei pensieri, finché al momento della morte:

We feel that we are on the brink of some absolute truth, dazzling in its splendour and at the same time almost homely in its perfect simplicity. By an incredible feat of suggestive wording, the author makes us believe that he knows the truth about death and that he is going to tell it. In a moment or two, at the end of this sentence, in the middle of the next, or perhaps a little further still, we shall learn something that will change all our concepts, as if we discovered that by moving our arms in some simple, but never yet attempted manner, we could fly. ‘The hardest knot is but a meandering string; tough to the finger nails, but really a matter of lazy and graceful loopings. The eye undoes it, while clumsy fingers bleed. He (the dying man) was that knot, and he would be untied at once, if he could manage to see and follow the thread.’ (149; [193])

L'essere umano è un punto denso: un nodo, che solo l'intuizione (*l'insight*) può districare nel filo del suo percorso. Il lettore sta per apprendere una grande verità, anzi *la verità assoluta*:

The answer to all question of life and death, ‘the absolute solution’ was written all over the world he had known: it was like a traveller realizing that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a *book* where these mountains and forests, and fields, and rivers are disposed in such a way as to form a coherent sentence; [...] Thus the traveller spells the landscape and its sense is disclosed, and likewise, the intricate pattern of human life turns out to be *monogrammatic*, now quite clear to the inner eye disentangling the interwoven letters. And the word, the meaning which appears is astounding in its simplicity: the greatest surprise being perhaps that in the course of one's earthly existence, with one's brain encompassed by an iron ring, by the close-fitting dream of one's own personality – one had not made *by chance* that simple mental jerk, which would have set free imprisoned thought and granted it the great understanding. (150; [194]; corsivi miei)

Il narratore osserva che sarebbe bastato un salto della mente, per uscire dalla stretta illusione della propria personalità e accedere alla grande rivelazione. Ma nel romanzo l'uomo muore; la parola non ci è detta per volontà dell'autore.<sup>41</sup>

Pochi mesi dopo l'uscita del libro, V. riceve una lettera (in russo) da Sebastian, che afferma di trovarsi in ospedale e di volerlo incontrare, in un tono che non lascia trasparire l'irrimediabilità del suo stato; il narratore non si allerta decidendo di raggiungerlo successivamente. V. ignora la malattia cardiaca quanto l'infelice passione per una donna russa. La medesima notte, fa un «singularly unpleasant dream» (157; [203]), in cui ad eventi personali, come la morte della madre, si mescolano allusioni ai romanzi del fratellastro, il quale vorrebbe dirgli qualcosa:

I moved, and then his voice came in one last loud insistent appeal, and a phrase which made no sense when I brought it out of my dream, then, in the dream itself, rang out laden with such absolute moment, with such an unfailing intent to solve for me a monstrous

---

<sup>41</sup> Le riflessioni di V. e gli estratti dell'«Asfodelo incerto» sembrano parodiare la concezione romantica della Natura (si confrontino queste pagine con quelle del novalisiano *Enrico di Ofterdingen*): natura moralizzata, arabesco che al soggetto (il viandante) svela il senso delle cose grazie a un'uscita dal sé, «L'aprirsi della coscienza non fu che un volo» (156). Lo stesso titolo del romanzo potrebbe alludere alla *Blau Blume*, il fiore blu del romanticismo.

riddle, that I would have run to Sebastian after all, had I not been half out of my dream already. [...] I felt that the nonsensical sentence which sang in my head as I awoke was really the garbled translation of a striking disclosure [...]. (159-160; [206])

Riappare il motivo del «Doubtful Asphodel»: il differimento della parola, qui combinato alla logica del sogno.<sup>42</sup> Questa parola sarebbe dunque in grado di risolvere un enigma; per il narratore, diventa l'enigma di Sebastian Knight, quando infine giunge un telegramma medico che annuncia l'approssimarsi del peggio: «His last book, my recent dream, the mysteriousness of his letter – all made me firmly believe that some extraordinary revelation would come from his lips» (164; [211]). Ciononostante, nella *Real Life* niente induce a supporre che Sebastian debba davvero comunicare qualcosa di speciale al fratellastro, tranne congedarsi da lui. V. associa libro, lettera e sogno, convincendosi che Sebastian sia in possesso di qualche imprecisata verità: il motivo del loro complicato rapporto? O forse, più in sordina, il segreto del suo talento artistico? Possiamo ipotizzare che V. sia in attesa della parola «piena» (Lacan, *Funzione e campo* 240-316), di cui Recalcati dà tale sintesi:

La parola che invoca il luogo dell'Altro come luogo della sua destinazione è la parola che si sostiene sul desiderio come desiderio dell'Altro, la parola che manifesta il soggetto dell'inconscio come soggetto del desiderio. Questa parola ricerca nell'Altro il luogo della propria verità. (Jacques Lacan. *Desiderio* 87)

L'attesa del narratore rivela infatti tutto il desiderio nei confronti del fratellastro; V. lo interroga per conoscere la verità del desiderio, proprio e del fratellastro, poichè questi parla il linguaggio del desiderio, eminentemente nei romanzi: poesia e desiderio si costituiscono su un'assenza, sulla mancanza dell'Altro. La parola piena è analoga a quella della poesia, come si accennava al paragrafo precedente:

La parola piena è una parola che Lacan accosta indirettamente a quella poetica poiché si costituisce come una parola – com'è appunto quella poetica – che è «identica a ciò di cui essa parla». Nell'esperienza analitica, infatti, la parola piena è la parola vera, la parola che realizza l'evento [l'esegesi] del soggetto. (Recalcati, *Miracolo* 196)

Potremmo interpretare il paesaggio pieno di senso in «The Doubtful Asphodel» come questa storicizzazione dell'essere del soggetto, che assume una forma monogrammatica. Il lettore fittizio di quel romanzo non viene a conoscenza della parola, eppure V. osserva:

I sometimes feel when I turn the pages of Sebastian's masterpiece that the 'absolute solution' is there, somewhere, concealed in some passage I have read too hastily, or that it is intertwined with other words whose familiar guise deceived me. I don't know any other book that gives one this special sensation, and perhaps this was the author's special intention. (151; [195-196])

---

<sup>42</sup> Altra eco, probabilmente mediata, dal romanzo di Novalis? Heinrich, giunto presso il palazzo del nonno e conosciuta Mathilde, fa un sogno in cui la ragazza «gli disse una meravigliosa misteriosa parola sulla bocca, che risonò attraverso tutto il suo essere. Egli voleva ripeterla, ma il nonno lo chiamava e si destò. Avrebbe dato la sua vita per sapere ancora quella parola» (109). Julia Kristeva osserva: «Ha una psicologia un po' romantica, questo fratello, e un tantino freudiana: non sogna forse, in modo premonitorio, che Sebastian gli appaia "di una inquietante estraneità"?!» (38).

Il lettore del romanzo di Nabokov non può evitare di chiedersi se anche per esso valgano le parole del narratore. Prima di tentare una risposta arriviamo però all'episodio finale della *Real Life*.

Dopo un'interminabile notte in treno verso Parigi, notte che è soprattutto un itinerario mentale attraverso i propri sentimenti per Sebastian e un tentativo di ricordare il nome della località del sanatorio («St Damier»<sup>43</sup>), V. giunge a destinazione. Con un soffio di voce chiede del fratellastro a un vecchio uscire assonnato: «“Knight” I said. “It begins with a K. It is an English name [...] K,n,i,g...”» (169; [218]).

Condotta nell'anticamera di una stanza, l'infermiera lo prega di rimanere soltanto qualche minuto per non disturbare il malato, alla luce di una piccola lampada blu. La porta che dà sulla camera del paziente è socchiusa. L'emozione fa dimenticare al narratore le proprie aspettative:

The strange dream I had had, the belief in some momentous truth he would impart to me before dying – now seemed vague, abstract, as if it had been drowned in some warm flow of simpler, more human emotion, in the wave of love I felt for the man who was sleeping beyond that half-opened door. [...] How little I knew of his life! But now I was learning something every instant. That door standing slightly ajar was the best link imaginable. That gentle breathing was telling me more of Sebastian than I had ever known before. (170-171; [220])

Qualche minuto più tardi, chiacchierando con l'infermiera, la scoperta sconcertante:

«Right», I said. «I haven't explained. We are half-brothers, really. My name is [I mentioned my name].»

«Oh-la-la!» she exclaimed getting very red in the face, «Mon Dieu! The Russian gentleman died yesterday, and you've been visiting Monsieur Kegan...» (172; [221])

Un grottesco equivoco; com'è potuto accadere? Solo al termine della *Real Life* veniamo a sapere, con una *mise en abyme* significativa, fino a che punto V. è stato ingannato dal *significante Sebastian Knight*. Sebastian Knight è morto come è nato, con nome e cognome russo: alla dimensione fattuale egli aveva consegnato la propria anima russa... ma lo pseudonimo letterario si era legato anche alla vita quotidiana da britannico. In ogni caso, l'identità inglese aveva importanza solo in funzione del destino di scrittore:<sup>44</sup> V. non è stato in grado di calarsi nella prospettiva del fratellastro, lasciandosi ingannare dalla sua anglofilia, che era soltanto un mezzo e non un fine. La dimenticanza dell'origine russa di Sebastian segnala nel contempo la radicalità del suo farsi *significante* per il narratore; quasi che per lui così assoluto fosse il fascino delle sue opere, da coincidere con esse. Potremmo parlare, adottando le categorie sartriane, di Sebastian \*\*\* per la «fatticità», Sebastian Knight per la «trascendenza» (il cui più alto risultato sono i romanzi, opere d'arte).

---

<sup>43</sup> «Damier» in francese significa scacchiera; la particella «St», oltre all'uso toponomastico comune, può alludere scherzosamente al fatto che ci avviciniamo alla scacchiera del creatore (Nabokov), luogo in cui inizia e finisce la storia.

<sup>44</sup> Paradossalmente, l'identità linguistica inglese di Sebastian è frutto di un faticoso cammino linguistico (artificialità); eppure produce opere d'arte ('vita', nel senso di verità). L'identità linguistica russa è più solida ma non ha risultati artistici, per decisione del giovane; diventa espressione dell'«obvious and ordinary» (156; [201]): la terra natia, fratellastro e matrigna, l'amante russa.

V. è arrivato troppo tardi. Al di là della morte del fratellastro, però, quello di St-Damier non è un incontro come i precedenti; il malinteso illustra «la funzione della τύχη, del reale come incontro – incontro in quanto può essere mancato, in quanto essenzialmente è incontro mancato» (Lacan, XI 53-54). A St-Damier il narratore ha un incontro con il reale nel senso che prende contatto con la verità del proprio desiderio e con una verità più grande: il desiderio si fonda su un'assenza, un vuoto, matrice d'inganno e contemporaneamente di appagamento. L'emozione appare tanto più autentica in quanto si regge su un'illusione di presenza, come avveniva durante la lettura dei romanzi; ma in questa veglia emerge finalmente l'affetto di V. per il fratellastro.

La morte di Sebastian mostra che il desiderio è reso possibile soltanto a partire da un vuoto, uno scarto nel linguaggio. Laddove si pensava ci fosse Sebastian Knight, c'era Mr Kegan. Il vuoto costitutivo del simbolico è qui esemplificato dall'equivoco del nome; un equivoco che mostra sorprendentemente quanto davvero sia l'anima inglese (Mr Kegan) a 'sopravvivere' di Sebastian, grazie al soffio vitale del genio. In altre parole, saranno i romanzi di Sebastian a vivere per lui («Laughingly alive in five volumes» [44; [62], lo definisce V).<sup>45</sup> In chiave retorica, c'è un incontro paradossale con la morte e con la vita, esempio di ossimoro che nell'intreccio del romanzo è posto alla fine, ma nella fabula è l'evento iniziale da cui scaturiranno le ricerche di V. Si noti che, da una prospettiva meta-letteraria, la *Real Life* funziona per il lettore come il corpo assente di Sebastian funziona per V. in questa veglia. La porta socchiusa, cui fa da schermo quella luce romanticamente blu (colore del desiderio, illusione del possesso), segna il confine tra desiderio e realtà, è il taglio significante in senso lacaniano.

L'episodio conclusivo del romanzo era già stato prefigurato altrove. In *Lost Property*, Sebastian racconta un aneddoto sulla cui veridicità fattuale possiamo anche dubitare, ma che illustra in maniera perfetta gli 'inganni' del significante. Informato che la madre era morta in una pensione chiamata Les Violettes, a Roquebrune, un giovane Sebastian in vacanza in Provenza decide di farvi visita. Nessuno della zona conosce il posto, finché un fruttivendolo lo conduce a una villa con delle violette dipinte all'ingresso.

I sat down on a blue bench under a great eucalyptus, its bark half stripped away, as seems to be always the case with this sort of tree. Then I tried to see the pink house and the tree and the whole complexion of the place as my mother had seen it. I regretted not knowing the exact window of her room. Judging by the villa's name, I felt sure that there had been before her eyes that same bed of purple pansies. Gradually I worked myself into such a state that for a moment the pink and green seemed to shimmer and float as if seen through a veil of mist. My mother, a dim slight figure in a large hat, went slowly up the steps which seemed to dissolve into water. A terrific thump made me regain consciousness. An orange had rolled down out of the paper bag of my lap. I picked it up and left the garden. Some months later in London I happened to meet a cousin of hers. A turn of the conversation led me to mention that I had visited the place where she died. «Oh» he said «but it was the other Roquebrune, the one in the Var.» (16-17; [26])

Seduto su una panchina blu (il 'posto vuoto' del desiderio),<sup>46</sup> Sebastian tenta, con successo, di immedesimarsi nella visione della madre, che pare quasi materializzarsi ai

<sup>45</sup> Gennady Barabtarlo ha sottolineato come lo spelling del cognome di Sebastian fatto da V. e «Kegan» altro non siano che anagrammi imperfetti del termine russo «КНИГА» (kniga), cioè libro (10).

<sup>46</sup> La funzione di questo oggetto è analoga a quella della lampada blu di St-Damier. Coincidenza oppure anche nell'episodio di St-Damier si cela il tocco artistico del narratore? Si potrebbe addirittura pen-

suoi occhi. Ma il venditore di frutta gli ha spacciato un'illusione (di cui l'arancia è l'ironico correlativo). L'equivoco è stato veicolato da un'immagine, le viole dipinte, corrispondente visivo del nome della pensione.<sup>47</sup> I fratellastri sono stati guidati da significanti che hanno caratterizzato il loro modo di 'ritrovare' l'oggetto perduto.

Abbiamo dimostrato come il narratore fosse sicuro della fondamentale estraneità del fratellastro fino all'episodio conclusivo del romanzo. Eppure un indizio a sfavore di questa convinzione era stato ambiguamente suggerito al lettore. Leggiamo il telegramma del dottor Starov, che farà precipitare V. da Sebastian:

«Sebastian's state hopeless come immediately Starov». It was worded in French; the 'v' in Sebastian's name was a transcription of its Russian spelling; for some reason unknown, I went to the bathroom and stood there for a moment in front of the looking-glass. (160; [207])

La rivelazione che Sebastian non aveva rinnegato la propria identità russa<sup>48</sup> chiarisce in modo definitivo il presentimento che aveva spinto V. a guardarsi allo specchio: *V. capisce di essere parte (sineddoche) del fratellastro: l'identità russa è comune a entrambi.*

Spingendo oltre queste considerazioni, notiamo che già nel nome materno era inscritta, ancora per paradosso, l'anima russa di Sebastian – V(irginia) Knight – come nello stile paterno lo era il destino 'inglese' (la scrittura). Dal punto di vista dell'intreccio narrativo, poi, se nella prima parte del romanzo si narra il costituirsi dell'anima inglese di Sebastian, la seconda parte è costruita sul 'riavvicinamento' all'anima russa: la sua amante è russa, l'ultimo incontro con V. si svolge in un ristorante russo, l'ultima sua lettera (a V.) la redige in russo, a St Damier muore con nome e cognome russi. Ma l'andamento progressivo di questa svolta non deve ingannare; Sebastian è da sempre *anche* russo.

La lettera V, ritrovata nel nome di Sebastian, è l'identità, per sineddoche, del narratore. Tenendo presenti le suggestioni di «The Doubtful Asphodel», potremmo azzardare sia proprio V il monogramma rivelatore del senso della *Real Life*; nient'altro che l'iniziale del narratore e autore fittizio. Poichè la biografia sulla vera vita di Sebastian Knight non può

---

sare, data la somiglianza con il racconto di Sebastian, che l'equivoco identitario sia stato inventato, e che V. fosse semplicemente arrivato troppo tardi al suo capezzale.

<sup>47</sup> Osserva Priscilla Meyer: «For Sebastian violets are emblematic of his mother [...] Sebastian keeps the "small parcel of sugar-coated violets" from her visit when he is nine years old at least until he is sixteen when V. finds them in his locked drawer. [...] Sebastian in pursuit of his mother's shade is doubled by V. in pursuit of Sebastian's. The infinite regress of this pursuit is emblemized by the talcum powder tin "with violets figured between its shoulders, standing there alone, reflected in the mirror" that V. finds in Sebastian's London flat after his brother's death». Il critico menziona poi le «black and violet words» dei manoscritti di Sebastian e «Mme Lecerf's "violet dark eyelids"» (41-42).

<sup>48</sup> Jane Zwart propone un parallelo letterario: «The effect of the b/v is much the same as the effect that Barthes describes with regard to Balzac's Sarrasine in S/Z. In much the same way, the V that Sebastian had expunged from his name registers his Russian origin. His origin is not a secret on the level of Sarrasine's, but Sebastian does try to "out-England England"» (222). Il lettore della *Real Life* sa dell'origine russa di Sebastian fin dall'inizio, ma il *nome* non è mai stato detto esplicitamente, in quanto V. chiama sempre il fratellastro «Sebastian Knight»! Finiamo così per identificarci nella prospettiva del narratore, come in *Sarrasine* il lettore disinformato sulle usanze papaline dell'epoca cade in trappola circa l'identità della Zambinella. Seguendo la lettura di Roland Barthes, per cui Sarrasine fugge la castrazione ma vuole la Zambinella proprio perchè è attratto dalla mancanza che genera pienezza illusoria, così V. avrebbe dimenticato l'origine russa di Sebastian poichè era la sua 'assenza' ad attirarlo, cioè i romanzi inglesi – il significante «Knight». Ma dietro al talento inglese stava pur sempre, nella realtà, un uomo russo, come dietro alla donna stava il castrato nel racconto di Balzac.

che essere contemporaneamente l'autobiografia del modo di trovare del suo autore, fittizio (V), e – forzando un po' l'interpretazione – anche non (Vladimir Nabokov): un incontro con la verità del proprio nome, «la singolarità della lettera innanzitutto come destino, ovvero come unione radicale di contingenza e necessità» (Recalcati, *Miracolo* 65). Grazie a Sebastian il narratore ha trovato se stesso,<sup>49</sup> un possibile destino di scrittore, scoprendo, in forma straniata, il *reale asemantico* della lettera: «Il significante, per come Lacan lo estrae dalla clinica psicoanalitica e nella sua radice ultima, non ha in realtà senso alcuno. La radice del significante, piuttosto, è asemantica» (Recalcati, *Miracolo* 199).

## Bibliografia

- Barabtarlo, Gennady. "The Man is the Book." *Cycnos* 24.1 (2008): 1-13. Web. 12 maggio 2014. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1054>>.
- Begnal, Micheal H. "The Fledgling Fictionalist." *Zembla. Criticism*. (Fall 1996): 1-3. Web. 12 maggio 2014. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/begnal.htm>>.
- Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli. 1999. Stampa. Campi del sapere.
- Bottiroli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi. 2006. Stampa. Piccola Biblioteca Einaudi. Saggistica letteraria e linguistica.
- . "Identità/identificazione. Una mappa dei problemi a partire da Freud." *Giovanni Bottiroli*. 1-48. Web. 12 maggio 2014. <<http://www.giovannibottiroli.it/it/psicoanalisi/identitidentificazione.html/>>.
- Connolly, Julian W. "The Challenge of Interpreting and Decoding Nabokov: Strategies and Suggestions." *Cycnos* 24.1 (2008): 1-19. Web. 12 maggio 2014. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1066>>.
- . "From Biography to Autobiography and Back: The Fictionalization of the Narrated Self in *The Real Life of Sebastian Knight*." *Cycnos* 10.1 (2008): 1-6. Web. 12 maggio 2014. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1286>>.
- Couturier, Maurice. "A Forty-Year Journey in Nabokovland." *NOJ/HOЖ: Nabokov Online Journal*. III (2009): 1-18. Web. 12 maggio 2014. <[http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/v3\\_10\\_couturier\\_memoir.pdf](http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/v3_10_couturier_memoir.pdf)>.
- Delage-Toriel, Lara. "Disclosures under Seal: Nabokov, Secrecy and the Reader." *Cycnos* 24.1 (2008): 1-15. Web. 12 maggio 2014. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1048>>.
- de Vries, Gerard "The True Life of Sebastian Knight." *Zembla*. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/devriesrlsk.htm>>.

<sup>49</sup> Un'ultima osservazione a proposito dell'identità dei protagonisti; dal punto di vista retorico, possiamo sostenere che sia ancora l'ossimoro la figura logica chiave. Il cognome di Sebastian suggerisce una *coincidentia oppositorum*: *knight* indica sia «cavaliere», sia «notte»; metaforicamente, il cavaliere è colui che combatte le 'tenebre', l'informe. Inoltre, nel gioco degli scacchi, *knight* è il cavallo, la cui mossa (L) è leggibile come una V.

- Dureau, Yona. "Étude métaphysique et ontologique du blanc et du non-dit dans *The Real Life of Sebastian Knight*": 405-438. *Nabokov ou le sourire du chat*. Paris: L'Harmattan. 2001. Stampa.
- Freud, Sigmund. "Cinque conferenze sulla psicoanalisi." *Opere 1966-1980*. Vol. 6. Ed. Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri. Stampa.
- . *Introduzione alla psicoanalisi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. Stampa. Serie Psicologica Universale.
- . *Introduzione al narcisismo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Stampa. Biblioteca Bollati Boringhieri.
- . "Lutto e melanconia." *Metapsicologia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. Stampa. Biblioteca Bollati Boringhieri.
- . "Psicologia delle masse e analisi dell'Io." *Il disagio della civiltà e altri saggi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010. Stampa. Gli Astri.
- . *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Stampa. Biblioteca Bollati Boringhieri.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976. Stampa. Piccola Biblioteca Einaudi. Filologia. Letteratura. Linguistica. Critica letteraria.
- Kristeva, Julia. *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*. Roma: Donzelli editore, 2014. Stampa. Saggi. Storia e scienze sociali.
- Lacan, Jacques. *Scritti*. Vol 1. Ed. Giacomo Contri. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- . *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2004. Stampa. Biblioteca Einaudi.
- . *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2008. Stampa. Piccola Biblioteca Einaudi. Psicologia. Psicoanalisi. Psichiatria.
- . *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2007. Stampa. Biblioteca Einaudi.
- . *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2003. Stampa. Biblioteca Einaudi.
- Lodge, David. "What Kind of Fiction did Nabokov Write? A Practitioner's View." *Cycnos* 12.2 (2008): 1-11. Web. 12 maggio 2014. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1470>>.
- Marchesini, Irina. "Un caso particolare di bilinguismo: *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov." *Linguae &*. 1 (2007): 67-82. Web. 12 maggio 2014. <<http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/219>>
- . "A Conjuror's smile: Vladimir Nabokov in *The Real Life of Sebastian Knight*." *Image & Narrative*. 10.2 (2009): 28-46. Web. <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imageandnarrative/article/view/171>>

- Meyer, Priscilla. "Black and Violet Words: *Despair* and *The Real Life of Sebastian Knight* as Doubles." *Nabokov Studies* 4 (1997): 37-60. Stampa.
- . "Anglophonia and Optimysticism: Sebastian Knight's Bookshelves." *Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea*. Ed. Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Stanford, CA: Stanford Slavic Studies (2008): 212-226. Web. 12 maggio 2014.  
<<http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=div1facpubs>>.
- . "Life as Annotation: Sebastian Knight, Nathaniel Hawthorne and Vladimir Nabokov." *Cycnos* 24.1 (2007). Web. 12 maggio 2014.  
<<http://wescholar.wesleyan.edu/div1facpubs/31>> .
- Nabokov, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. Afterword by John Lanchester. London: Penguin, 1995. Stampa.
- . *La vera vita di Sebastian Knight*. Trad. Germana Cantoni De Rossi. Milano: Adelphi, 2005. Stampa. Biblioteca Adelphi.
- Novalis. *Enrico di Ofterdingen*. Trad. Tommaso Landolfi. Milano: Adelphi, 2002. Stampa. Biblioteca Adelphi.
- Quinn, Brian "Aspects of Nabokov's Transition to English Prose in *The Real Life of Sebastian Knight*". *Studies in English Language and Literature* 40 (February 1990): 81-101. Stampa.
- Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori, 2007. Stampa.
- . *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*. Con contributi di Luigi Colombo, Domenico Cosenza, Paola Francesconi. Milano: Bruno Mondadori, 2003. Stampa. Campus.
- . *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaele Cortina Editore, 2012. Stampa.
- . "Lezioni su Lacan". Web. 12 maggio 2014. <http://www.psychiatryonline.it/lezioni-su-lacan>>.
- Shields, David "Autobiographic Rapture and Fictive Irony in *Speak Memory* and *The Real Life of Sebastian Knight*." *The Iowa Review* 17.1 (Winter 1987): 44-54. Stampa.
- Sweeney, Susan E. "Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov." *Russian literature Triquarterly* 24 (1991): 213-237. Stampa.
- Wood, Micheal. "Lost Souls: *The Real Life of Sebastian Knight*": 29-54. *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risk of Fiction*. Princeton (NJ): Princeton UP, 1998. Stampa.
- Zwart, Jane. "Nabokov's Primer: Letters and Numbers in *The Real Life of Sebastian Knight*." *Philological Quarterly* 82 (Spring 2003): 213-234. Stampa.