

Silvana Borutti, Ute Heidmann

Lingue in concerto e lingue ritrovate: Chamoiseau e Nabokov raccontano l'infanzia plurilingue

(doi: 10.1419/107890)

Strumenti critici (ISSN 0039-2618)

Fascicolo 2, maggio-agosto 2023

Ente di afferenza:

Società editrice il Mulino (mulino campus)

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Silvana Borutti e Ute Heidmann

*Lingue in concerto e lingue ritrovate:
Chamoiseau e Nabokov raccontano
l'infanzia plurilingue*

Le lingue, le letterature e le culture del mondo entrano in rapporto in molti modi, legati sia al plurilinguismo, sia al dialogismo intertestuale, interdiscorsivo e interculturale, che è sotteso all'evoluzione di tutte le lingue. Patrick Chamoiseau descrive in questi termini la dinamica creatrice e il potenziale semantico di questo *dialogismo costitutivo*: «La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes. Les connivences de langues tracent des histoires, des rencontres, des solidarités, mais ce ne sont que le signe d'une diversité-monde qui, cherchant ses accords, tend à les dépasser en d'autres complexités»¹.

La prima parte di questo studio mostra i processi linguistici e poetici attraverso i quali Chamoiseau riesce a rendere attiva questa dinamica creatrice, sia sul piano della creazione letteraria, sia sul piano della riflessione metapoetica: come egli metta «en concert» e in «corrélacion aimante», in concerto e in correlazione amorosa le sue due lingue, il creolo e il francese, nel racconto della sua infanzia plurilingue.

Nella seconda parte, torniamo sul racconto d'infanzia in prospettiva comparativa, per mettere in evidenza come Nabokov descriva, nel racconto autobiografico *Speak Memory*, la perdita della lingua russa, e poi il suo recupero nella scrittura.

Silvana Borutti, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia, Piazza Botta 6, 27100 Pavia.

silvana.borutti@unipv.it

<https://orcid.org/0000-0003-2353-2336>

Ute Heidmann, Faculté des lettres, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne.

ute.heidmann@unil.ch

¹ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 281-282.

1. Ô langues, il n'est de vie que dans votre concert!

Nel suo racconto in tre volumi *Une enfance créole*, di cui esce nel 1990 il primo intitolato *Antan d'enfance*, Patrick Chamoiseau esplora la sua infanzia a Fort-de-France, in Martinica, evocando il suo rapporto con le due lingue in compresenza nella cultura dell'isola: il creolo, amalgama di lingue diverse, e il francese metropolitano, lingua della dominazione coloniale². Chamoiseau, che parla di sé come «l'homme d'aujourd'hui», vi descrive il bambino che è stato: «le petit négriillon» (così lo chiama ironicamente) impara il creolo seguendo la sua «manman» nelle occupazioni quotidiane. Lo scrittore si ricorda dei combattimenti verbali che «Man Ninotte» da «négresse guerrière» (I, p. 38) ingaggiava con i pescatori e i commercianti per nutrire i suoi cinque bambini. Evoca il suo modo di scomodare sentenze, proverbi e metafore per insegnare ai suoi piccoli a sopravvivere «au panthéon des horreurs créoles», inondazioni, cicloni e incendi: «Man Ninotte, de ce fait, tenait discours philosophique sur la puissance du feu. Elle sentenciait pour cela autour de quinze proverbes et de trois belles paroles» (I, p. 32).

Se il racconto d'infanzia lega l'apprendimento da parte del bambino del creolo e dei suoi generi al personaggio colorito della «manman», è al padre che è associata la pratica della lingua francese durante la prima infanzia. Mulatto, nato dall'unione della madre «négresse» con un marinaio bretone ripartito con la sua imbarcazione, suo padre, «le papa», calzolaio e poi postino, praticava il francese con nostalgia, un talento e uno humour che «l'homme d'aujourd'hui», come ormai è, non ha dimenticato. Descrive il padre come il «maître ès l'art créole du petit nom» (I, p. 39), che si divertiva a dare ai figli dei soprannomi attestanti il suo talento di «manieur du vocabulaire français». Così aveva soprannominato la figlia maggiore «la Baronne», evocando ironicamen-

² Cfr. Id., *Antan d'enfance, Une enfance créole I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 21. Citiamo d'ora in avanti l'edizione Folio Gallimard, che raccoglie nel 1996, sotto l'unico titolo *Une enfance créole* e con una nuova prefazione, *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (pubblicato nel 1990 da Hatier, nel 1993 da Gallimard) e *Une enfance créole II, Chemin-d'école*, pubblicato per la prima volta nel 1994. Gallimard ne fa una trilogia nel 2005, aggiungendo una terza parte intitolata *Une enfance créole III, À bout d'enfance*. D'ora in avanti i riferimenti alle tre parti di *Une enfance créole* compaiono nel testo in cifre romane che indicano il volume, seguito dall'indicazione della pagina.

te l'*ancien régime* per sottolineare la sua partecipazione attiva e autoritaria all'educazione dei fratelli e delle sorelle. Lo scrittore riprende il soprannome francese quando parla della sorella maggiore, facendo di lei la sua «haute confidente» nel processo di ricostruzione della sua prima infanzia. Cita spesso le sue repliche che formavano un contrasto comico con il titolo nobiliare che il papà le aveva concesso. Come quando spiega al «petit négrillon» la funzione della scuola in questi termini: «La Baronne, percevant son angoisse se voulait pragmatique: *L'essentiel c'est que tu apprennes des choses pour devenir moins couillon...*» (II, p. 46).

Il «petit négrillon» diventato scrittore descrive anche la gioia che il papà aveva saputo trasmettergli con il suo modo di recitare il francese, ben diverso dall'uso autoritario della scuola coloniale che descrive in *Chemin-d'école*. Tanto da ricordare la recita paterna delle favole di La Fontaine con un'emozione ancora viva: «Au négrillon, il récite La Fontaine, et le bougre en est avide ho mémoire, tu as donc des dégras dans les battements du cœur?» (I, p. 115). È soprattutto l'amore per la musicalità del francese letterario, di cui il padre «sait le pouvoir», che il figlio diventato scrittore evoca nelle sue descrizioni avvincenti e di grande poeti-cità:

Autour de lui, les chaussures à réparer s'entassent, difformes et rêches. Et lui, au négrillon qui le regarde, il distille son français impeccable, développe sa voix de cérémonie dans les formules soigneuses et dans les phrases qu'il pense. Il sait le pouvoir de la langue française, et, quelquefois, maîtrise une ire de Man Ninotte avec un bout de Corneille, un décret de La Bruyère. Son préféré, c'est La Fontaine, dont il récite au négrillon des fables entières, et s'il ne les connaît pas toutes, il en connaît toutes les morales. *Un jour que celui-ci, plein de jus de la treille, avait laissé ses sens au fond d'une bouteille, sa femme l'enferma dans un certain tombeau...* Pour dire, il baisse à moitié les paupières sur une joie du regard, la lèvre vivant d'une révérencielle malice, l'outil qu'il tient, dressé, soulignant l'arrondi de chaque mot. Il savoure le travail opéré sur les vers, sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes. Son sourire éclaire la chute et un ricanement épiphonème agite son corps lové sur la bigorgne: *Il n'y a donc rien à boire dans ce tombeau?* (I, pp. 113-114).

Se crediamo a *Antan d'enfance*, primo volume di *Une enfance créole*, la familiarizzazione con la lingua francese, stimolata da «le papa» è avvenuta contemporaneamente con l'apprendimento del creolo con la «manman»: i due formano la base della doppia competenza linguistica e culturale del futuro scrittore. Evidentemente,

la compresenza delle due lingue nella cultura della Martinica non poneva problemi al «petit négrillon», che sembra aver vissuto il rapporto tra il creolo di Man Ninotte e il francese insieme cerimonioso e affettuoso del papà in modo non conflittuale, e anzi propizio al suo bilinguismo precoce³.

L'esperienza di un antagonismo tra il creolo e il francese in quanto lingua della dominazione coloniale si presenterà più tardi, al momento dell'entrata del bambino alla scuola coloniale, che Chamoiseau descrive in *Chemin-d'école*, seconda parte di *Une enfance créole*. Egli dedica questo libro non solo ai bambini della Martinica, ma anche ai bambini «des Antilles, de la Guyane, de la Nouvelle-Calédonie, de la Réunion, de l'île Maurice, de Rodrigues et autres Mascareignes, de Corse, de Bretagne, de Normandie, d'Alsace, du Pays basque, de Provence, d'Afrique, des quatre coins de l'Orient, de toutes périphéries d'empires ou de fédérations» (II, dédicace, s.p.). Nella sua dedica, firmata «En amitiés créoles. P.C.», lo scrittore si rivolge esplicitamente a quei bambini apostrofandoli con un «vous [qui] avez dû affronter une école coloniale, oui vous qui aujourd'hui en d'autres manières l'affrontez encore, et vous qui demain l'affronterez autrement [...]» (*Ibidem*). Questa dedica allarga il cerchio dei lettori interessati dal problema di un plurilinguismo conflittuale, includendovi i bambini che vivono in Francia, che hanno subito a scuola l'imposizione dell'uso del francese standard e l'esclusione delle loro lingue dialettali.

Per Chamoiseau, il problema dell'antagonismo tra il francese e il creolo non deriva dunque prioritariamente dalla situazione coloniale, quanto piuttosto dall'incapacità pedagogica della scuola coloniale di far agire l'«actif relationnel» del creolo e del francese: «Cette division de la parole n'avait jamais auparavant attiré l'at-

³ L'esistenza possibile di un tale bilinguismo precoce di creolo e francese metropolitana nelle Antille francesi, come la evoca Chamoiseau nel suo racconto d'infanzia, è troppo poco considerata nella critica impregnata del discorso "post-coloniale". Quest'ultima ha difficoltà a liberarsi del presupposto dell'antagonismo insormontabile tra il creolo e la lingua coloniale, tanto da accordare agli autori niente più che l'opzione di una difesa militante del creolo come lingua nazionale, e da non considerare la creatività del plurilinguismo (e del suo «actif relationnel») che lo stesso Chamoiseau mostra, rimproverando a lui, a nostro parere a torto, un atteggiamento "paradossale" verso il movimento della *Créolité*. Cfr. per esempio Edgard Sankara, *Postcolonial Francophone Autobiographies. From Africa to the Antilles*, Charlottesville/London, University of Virginia Press, 2011, p. 116.

tention du négrillon» (II, p. 68), nota il narratore, che analizza retrospettivamente il vissuto linguistico del bambino che è stato. L'esperienza di questa «division de la parole» dipende chiaramente dalla distruzione, da parte del maestro di scuola, della prossimità naturale del creolo e del francese, che era rimasta «dans un naturel de bouche, proche du créole. Proche par l'articulation. Par les mots. Par la structure de la phrase» (II, p. 68):

Mais là, avec le Maître, parler n'avait qu'un seul et vaste chemin. Et ce chemin français se faisait étranger. L'articulation changeait. Le rythme changeait. L'intonation changeait. Des mots plus ou moins familiers se mettaient à sonner différents. Ils semblaient provenir d'un lointain horizon et ne disposaient plus d'aucune proximité créole. Les images, les exemples, les références du maître n'étaient plus du pays. Le Maître parlait français comme les gens de la radio ou les matelots de la Transat (II, p. 68).

Chamoiseau descrive con precisione la trasformazione di un francese «relié» (intimamente legato) al creolo, in lingua di dominazione coloniale esclusiva operata dal maestro di scuola, che impone il francese metropolitano invece di far agire «l'actif relationnel» del francese e del creolo, come avevano saputo fare suo padre e la maestra della scuola materna, Man Salinière: «Et sa langue n'allait pas en direction des enfants comme celle de Man Salinière, pour les envelopper, les caresser, les persuader» (II, p. 68).

Dopo aver «affrontato la scuola coloniale», lo scrittore antillese ha dovuto procedere a un lavoro assiduo di de-gerarchizzazione al fine di ritrovare la forza creatrice inerente a questo «actif relationnel» del creolo e del francese, lavoro che Chamoiseau descrive nel suo saggio *Écrire en pays dominé*, uscito nel 1997. Il saggio evoca la sua difficoltà a liberarsi dal vincolo interiorizzato di pensare le sue due lingue nella logica dicotomica ed egemonica del colonizzatore, e quindi in termini di opposizione tra lingua dominante e lingua dominata, prima di capire che la forza creatrice risiede nel loro concerto:

Ô langues, il n'est de vie que dans votre *concert!* Je voyais combien il fallait désertier ce pathos des langues exclusives, se dérober aux bunkers linguistiques des Centres, penser sa langue en corrélation aimante avec les autres langues, dominantes ou krasées, et dire tout bonnement: une langue n'est pas un filet de

rétaire et ne se projette pas. Mais c'était difficile: nous baignions dans la Vérité prédatrice des vainqueurs et nous acceptions le cercle de leur arène⁴.

Nella sua scrittura letteraria, e più in particolare in *Une enfance créole*, Chamoiseau si impegna a (ri)mettere il creolo e il francese «en corrélation aimante», liberando un potenziale creativo che si manifesta nell'invenzione di una lingua poetica molto suggestiva. Questa lingua poetica, che caratterizza le tre parti di *Une enfance créole*, attinge insieme al creolo e al francese, vicini «par l'articulation», «par les mots» e «par la structure de la phrase». Lo scrittore creolo restituisce così poeticamente «l'actif relationnel» delle sue due lingue che la scuola coloniale aveva cercato di distruggere.

2. Mettere in dialogo le pratiche di genere creole e francesi

Se la scrittura letteraria di Chamoiseau riesce a dare vita all'«actif relationnel des langues» attraverso una lingua poetica che amalgama il creolo e il francese, il suo racconto d'infanzia dà vita anche al dinamismo relazionale delle culture creola e francese attraverso la creazione di una nuova pratica del genere, che combina ingegnosamente delle pratiche di genere proprie da una parte alla cultura creola, e dall'altra alla cultura francese. Proponiamo qui di considerare i generi come *pratiche discorsive e culturali*, anziché considerarli unicamente come *categorie di testi*⁵. In quest'ottica, la pratica di genere di un autore consiste nell'inscrivere quello che vuole dire nelle pratiche e forme di genere delle lingue e delle culture che gli sono familiari.

Se ammettiamo questa idea, possiamo supporre che un autore che si forma in un contesto plurilingue e pluriculturale acquisisca competenze plurali sui generi: con ogni lingua, avrà appreso altre pratiche di genere. Forte di questa competenza di genere multipla, potrà inscrivere ciò che vuole dire nelle pratiche e forme di

⁴ P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280.

⁵ Sui problemi teorici ed epistemologici di questa concezione dei generi, cfr. U. Heidmann, *La créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel. Concepts et analyses (Perrault et Chamoiseau)*, in *Genre and Globalization. Transformation des genres dans des contextes (post)coloniaux*, a cura di Miriam Lay Brander, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2018, pp. 47-69. [BIB_A0119D6B1FFA]

genere in uso in quelle lingue e culture. Potrà combinarle e intersecarle creando nuove pratiche di genere a partire dall'interazione di lingue e culture in copresenza.

Come mostra Bachtin⁶, la competenza di genere non si limita alla conoscenza delle pratiche e delle forme isolate di genere. Imparando e praticando una lingua, il locutore impara anche come i generi si definiscono gli uni in rapporto agli altri, in ciò che possiamo concepire come la *configurazione dei generi* propria a una data cultura⁷. Così gli autori del XVII secolo francese si impadroniscono del macro-genere *conte* in rapporto al *conte ancien*, considerato come modello del genere, e nello stesso tempo in rapporto differenziale con la *nouvelle*, caratterizzata da un grado maggiore di verosimiglianza⁸. Nella cultura creola della Martinica, il *conte* è d'altro canto «configurato» con dei generi del linguaggio quotidiano, les «façons de parler» e «la parole sur».

Nella creazione di nuove forme di genere in contesto plurilingue e pluriculturale, possiamo distinguere un processo che proponiamo di chiamare «(ri)configurazione di genere». Il prefisso tra parentesi segnala che la *configurazione* di nuove pratiche e forme di genere è sempre legata a una *riconfigurazione* di forme di genere già esistenti. Questo processo complesso di (ri)configurazione di genere sottende un processo che possiamo concepire come una «*sperimentazione di genere*»⁹. Questa fase sperimentale sembra necessaria, perché la (ri)configurazione di pratiche di genere esistenti in nuove forme e pratiche di genere deve portare con sé l'adesione di altri locutori e autori per essere validata e praticata in una data cultura.

⁶ Cfr. Michail Michajlovič Bachtin, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 2017.

⁷ Al termine *sistema* di genere preferiamo il termine *configurazione*, perché suggerisce l'idea di una maggiore mobilità, che corrisponde secondo noi meglio al fatto che un genere può entrare in differenti configurazioni di genere nel corso della sua storia e in contatto con altre culture. Cfr. U. Heidmann, *Que veut et que fait une comparaison différentielle? «Interférences littéraires/Littéraire interférentielles»*, 21, 2017, pp. 199-226. [BIB_2D010B751DC4]

⁸ Cfr. a questo proposito Ead., *La créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel*, già citato, che contiene inoltre un'analisi dettagliata della configurazione di genere dei racconti di Perrault.

⁹ Per le definizioni dei concetti «(ri)configurazione di genere» e «sperimentazione di genere», cfr. Ead., *Pour un comparatisme différentiel*, in *Comparatisme comme approche critique*, a cura di A. Tomiche, T. 3, Paris, Garnier, 2017, pp. 31-58: 50-52. [BIB_85DE7537F696]

Negli anni 1980 e 1990, Patrick Chamoiseau si trova impegnato in una fase sperimentale legata a ciò che chiama «la poétique de l'antillanité d'Édouard Glissant [...], dans laquelle il fut clairement exprimé, entre autres exigences, la nécessité d'assumer la continuité entre l'oralité créole et notre écriture créole et l'écrivain»¹⁰. Per raggiungere questo obiettivo, Glissant raccomanda agli scrittori antillesi di iscriversi in una pratica di genere costitutiva della cultura antillese, il *conte créole*, come era stato raccontato in contesto schiavista da narratori creoli. Se Glissant sembra credere alla possibilità di assumere questa continuità e di riconciliare oralità e scrittura in «ce que les Haïtiens appellent l'oraliture»¹¹, Chamoiseau, da parte sua, constata delle rotture che allontanano irrimediabilmente dallo scrittore di oggi il *conte créole* dell'epoca schiavista eretto a modello poetico per Glissant:

En ce qui concerne les contes (desquels notre écrivain créole devrait pouvoir tirer un enseignement), ils ont été traduits du créole en français avec, dans l'esprit des traducteurs, le souci (conscient ou inconscient) de passer de la grossièreté créole à l'élégance civilisée française. Il y avait là une rupture par la langue, mais aussi et surtout, une rupture avec le génie créole originel¹².

3. Una nuova pratica di genere: il racconto d'infanzia creolo

Oltre alle rotture dovute alla trasmissione dei racconti creoli orali attraverso traduzioni francesi, Chamoiseau segnala un altro problema, legato alla scenografia e all'istanza enunciativa del racconto creolo, di cui coglie perfettamente l'importanza:

Alors, l'écrivain se tourne vers le conteur [...] créole. La parole de ce dernier qui, dans les habitations était une parole de résistance, induisait une stratégie de dissimulation. Cette stratégie semble avoir si bien fonctionné qu'aujourd'hui encore, les chercheurs de tout genre ne s'intéressent qu'aux contes et oublient le conteur [...] déployant sa parole au cœur même de l'habitation esclavagiste. De ce fait, le conteur originel, qui aurait pu, avec tant d'éclat informer notre écriture, ne s'est jamais vu ériger en objet sinon d'admiration, du moins d'étude. Son savoir et son savoir-faire semblent, aujourd'hui, pour nous, perdus à jamais.

¹⁰ Cfr. P. Chamoiseau, *Que faire de la parole?*, in *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*, a cura di Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, 1994, pp. 151-158: 153.

¹¹ Cfr. a questo proposito Édouard Glissant, *Le chaos-monde: l'oral et l'écrit*, in *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*, cit., pp. 111-129.

¹² P. Chamoiseau, *Que faire de la parole?*, cit., p. 153.

Demeurent, pour l'écrivain, des lambeaux de mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de contes, des bribes de comptines, des éclats de titimes, des haillons de paroles qui surtout semblent en voltige permanente, quasiment inaccessibles dans leur essence, dans la mesure où aucune approche systématique, rationnelle, méthodique de récupération de l'oralité existe en Martinique¹³.

Di fronte a questa mancanza di conoscenza storica del sapere e delle strategie del narratore creolo, su cui avrebbe dovuto modellarsi la scrittura letteraria antillese, come preconizzava Glissant, Chamoiseau ricorre a un procedimento poetico ingegnoso. Per mettere insieme e «configurare» questi «lambeaux de mémoire orale» che sussistono nella cultura creola come «en voltige permanente», lo scrittore le “inscrive” in un'altra pratica e forma di genere, il *racconto d'infanzia*. Se il racconto d'infanzia come genere letterario deve molto agli scrittori di lingua francese¹⁴, e in particolare a Rousseau con le *Confessioni* da una parte e *Emilio* dall'altra, e più recentemente agli scrittori della memoria come Nathalie Sarraute e Georges Perec, Chamoiseau lo (ri)configura in una nuova pratica di genere che fa leva sul dialogo delle sue *due* lingue e culture. Lo (ri)configura nel «*racconto d'infanzia creolo*», integrandovi quei «brandelli di memoria orale» che ancora restano dei racconti creoli.

Per ancorare questi elementi con le loro trasformazioni continue nel suo racconto d'infanzia, Chamoiseau inventa una nuova scenografia, ad un tempo simile e significativamente diversa da quella che immaginiamo essere stata quella del racconto creolo in contesto schiavista. Nel racconto della sua infanzia creola, sostituisce in modo ingegnoso il narratore creolo «dont on sait trop peu de choses» con il personaggio di Jeanne-Yvette, una ragazza che si occupa dei bambini che vivono nella vecchia casa di legno al tempo delle inondazioni dovute ai cicloni. Per tenerli occupati mentre i genitori tentano di riparare i danni, la ragazza racconta ai bambini delle storie che lei stessa compone e recita con un *savoir-faire* di cui il «petit négrillon» divenuto scrittore si ricorda con lo stesso entusiasmo riservato alla recita paterna delle favole di La Fontaine:

¹³ Ivi, pp. 154-155.

¹⁴ Su questa pratica di genere in Francia, cfr. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* (1971), trad. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986.

L'après-cyclone rassemblait les enfants. L'école était noyée. [...] Alors, intervenait parfois Jeanne-Yvette. Elle venait d'on ne sait où, et logeait parfois dans la famille de Man Sirène. Une jeune fille maigre oui, riieuse, féroce, aimable et douce en montant. Elle nous ramenait de la campagne des contes créoles inconnus dans les nuits de Fort-de-France. Les conteurs de ville étaient rares. En tout cas, le négillon n'en avait jamais vu. Il rencontra le conte créole avec Jeanne-Yvette, une vraie conteuse, c'est-à-dire une mémoire impossible et une cruauté sans égale. Elle vous épouvantait à l'extrême avec deux mots, une suggestion, une chanson sans grand sens. Elle maniait des silences, des langages. Elle éclaboussait la mort avec du rire, cueillait ce rire d'un seul effroi. Elle nous menait au rythme des rafales de sa langue, nous faisant accroire n'importe quoi (I, pp. 124-125).

La giovane narratrice mescola in modo virtuoso «lambeaux de mémoire orale» e reminiscenze letterarie prestando al suo personaggio preferito i tratti delle più celebri sirene e ondine per incantare e insieme terrorizzare i bambini:

Son personnage préféré était Manman Dlo, une divinité de l'eau qui forçait au respect des rivières ou de la mer. Elle emportait les enfants aventurés près des cascades à l'insu des parents. Jeanne-Yvette nous l'évoquait sans la décrire. Elle insistait sur une chevelure indéfinissable lissée sans cesse sous un beau peigne, avec des gestes nimbés de grâce. Voir Manman Dlo, c'était sombrer sous son charme mener-venir de créature sans cœur. Elle ne vous attirait que pour des méchancetés dont Jeanne-Yvette enseignait la parade. *O savante!* (I, p. 125).

Se il saper fare e le strategie del narratore in contesto schiavista sono rimaste dissimulate, sono invece poeticamente sviluppate e attribuite a Jeanne-Yvette dallo scrittore creolo, che li rappresenta attraverso gli effetti che hanno prodotto sui bambini:

Nous guettions Manman Dlo dans l'ombre de l'escalier. Nous prenions-courir à l'odeur d'un zombi qu'elle reniflait. Elle nous forçait à nous déshabiller au moment d'évoquer quelque diablesse détestant les vêtements. Elle apprit au négillon l'étonnante richesse de l'oralité créole. Un univers de résistances débrouillardes, de méchancetés salvatrices, riche de plusieurs génies (*ibidem*).

Mettendo in scena le storie di zombi e di Manman Dlo nel suo gioco con i bambini, la giovane narratrice le trasforma in «contes de survie», riprendendo in modo ludico la funzione che era attribuita ai racconti creoli nel contesto schiavista¹⁵. Integrando nel

¹⁵ Chamoiseau caratterizza così i racconti della Martinica nella prefazione della raccolta *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*, Illustrazioni originali di Giorgia Grippo Gelfi, Paris, Le Square, 2013.

racconto della sua infanzia ciò che sopravvive dei racconti creoli, con l'intermediario della giovane narratrice, Chamoiseau descrive l'esperienza e l'impatto di questo immaginario creolo attraverso il gioco e il vissuto del bambino che è stato. In questo punto cruciale della narrazione, egli si preoccupa di dare una definizione della «creolité» come identità complessa e composta di elementi etnici multipli, che iscrive nella descrizione della giovane narratrice creola: «Jeanne-Yvette nous venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie..., du vaste toucher des peuples dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité» (I, pp. 125-126)¹⁶.

Chamoiseau fa di questa esperienza vissuta dal bambino un elemento costitutivo dell'identità del bambino creolo e *(ri)configura* così il racconto d'infanzia di tradizione francese in una nuova forma di genere, che riunisce le due culture diventando il racconto di un'*infanzia creola*. Risolve così a suo modo il problema della «poetica antillense» posto da Glissant, che chiedeva agli scrittori creoli di fondare la loro pratica di scrittura sul racconto creolo in contesto schiavista. Investendo poeticamente il racconto d'infanzia, Chamoiseau realizza nello stesso tempo anche un'altra esigenza, formulata in questi termini nel 1989 in *Éloge de la créolité*:

Bisognava *lavare* gli occhi: capovolgere il modo di guardare la realtà per cogliere il vero. Uno sguardo nuovo che avrebbe rimesso la nostra peculiarità al centro e non più ai margini o in secondo piano. Recuperare un po' di quello sguardo infantile pieno di domande che non ha ancora verità assolute e interroga anche l'evidenza¹⁷.

¹⁶ Notiamo che in *Éloge de la créolité*, conferenza-manifesto co-firmata nel maggio del 1988 con Jean Bernabé e Raphaël Confiant, la «conservazione della coscienza del mondo nell'esplorazione costruttiva della nostra complessità culturale originale», era stata presentata come «una delle condizioni della nostra sopravvivenza in quanto Creoli (aperti-complessi)». Cfr. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della creolità / Éloge de la créolité* (1989-1993), ed. bilingue italiano-francese, trad. di D. Marin ed E. Salvadori, Como-Pavia, Ibis, 1999, p. 115.

¹⁷ Ivi, p. 45.

4. «*Speak, Memory*» di Nabokov: un'autobiografia linguistica

Volgiamoci ora al racconto d'infanzia di Nabokov. L'autobiografia di Vladimir Nabokov ci consente di affrontare aspetti cruciali del rapporto tra la lingua e la costruzione di mondi letterari.

Speak, Memory. An Autobiography Revisited, l'autobiografia pubblicata nel 1967¹⁸, è la ritraduzione inglese della versione russa del 1954 (intitolata *Drugie Berega, Altre rive*)¹⁹ dell'autobiografia scritta in inglese dal plurilingue Vladimir Nabokov e pubblicata nel 1951 con il titolo *Conclusive Evidence (Prova definitiva)*. L'autore ne parla come di un va-e-vieni infernale tra le lingue. Così scrive nella Premessa:

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task (SM, pp. 12-13).

Analizzeremo alcuni aspetti di questa trasformazione traduttiva che implica una pluralità di lingue, culture e significati²⁰. Parleremo del carattere linguistico di questa autobiografia, e di alcune immagini e spie verbali legate alla lingua d'origine, il russo. Con il tema del carattere linguistico dell'autobiografia, non ci riferiamo tanto agli aspetti strettamente linguistici dell'auto-traduzione di Nabokov, quanto ad aspetti della sua riscrittura che portano in luce il legame con il suo universo affettivo e immaginario russo, e con la lingua di quell'universo²¹. Ci interrogheremo sull'incontro tra lingua seconda e lingua d'origine che il plurilingue Nabokov mette in scena nell'autobiografia, con diversi effetti di senso rispetto al plurilingue Chamoiseau.

Le lingue che parliamo e in cui ci pensiamo sono rilevanti nella scrittura autobiografica, perché sono una condizione essenziale della nostra autocomprensione. Dall'origine, significati, concetti,

¹⁸ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, New York, Random House, 1967. D'ora in avanti, citeremo con la sigla SM.

¹⁹ Id., *Drugie Berega*, Moskva, Azbuka, 1954.

²⁰ Cfr. S. Borutti, *Traduzione come conoscenza e rinunciazione*, «Lingue culture mediazioni», vol. 6, n. 2, pp. 11-22.

²¹ Sugli aspetti linguistici e traduttivi del bilinguismo di Nabokov, cfr. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001.

ricordi privati e collettivi, emozioni, simboli, immagini, archetipi, pulsioni inconse si depositano nei suoni delle parole, nella costruzione delle frasi, nella tessitura dei discorsi. Questo caleidoscopio di significati, che per noi in quanto individui è la via di accesso alla dimensione intersoggettiva, è ad un tempo costitutiva della nostra identità: lingue, dialetti, lessici familiari finiscono per essere occasione e filtri intellettuali ed emotivi per la costruzione di noi stessi. Come possiamo vedere dai racconti d'infanzia di Chamoiseau e dall'autobiografia di Nabokov, l'intrecciarsi e consolidarsi di significati è particolarmente rilevante per gli individui plurilingui, che si nutrono di significati di lingue e culture diverse: per essi, la condizione dell'«*entre deux*», dello «*Zwischen*», che significa ad un tempo il soggiorno tra due lingue e due orizzonti simbolici e l'attraversamento dall'uno all'altro, riesce a far parlare dei mondi di significati che altrimenti sarebbero stati silenti. Due mondi di significati che abbiamo visto restituiti a un rapporto complementare e armonioso in Chamoiseau, e che vedremo invece legati nella scenografia dell'esilio e della perdita in Nabokov.

Come tutte le autobiografie, *Speak, memory* è una «ri-significazione a posteriori» del passato del plurilingue Nabokov²². Nell'autobiografia, nella misura in cui esploriamo possibilità di noi stessi, facciamo in fondo il tentativo di attribuirci forme di identità: finiamo così per fare un lavoro di ri-semanticizzazione del tempo delle nostre vite. Il che significa che ogni autobiografia è inevitabilmente prigioniera di forme di ambiguità: è sempre una costruzione, anche se si vuole trasparente; è sempre sul filo della menzogna, anche se si impegna in un patto di veridicità e di sincerità. Raccontarsi è infatti desiderio di simbolizzazione e di senso, desiderio di chiudere in una forma qualcosa che è ineluttabilmente aperto. Nabokov cerca di trattare questa necessaria ambiguità della scrittura di sé a partire dalla sua condizione di plurilingue, e risalendo alla sua lingua d'origine: come vedremo, il tentativo da lui fatto per la prima volta in inglese di salvare la qualità del tempo è destinato a metamorfosi traduttive legate proprio alla lingua materna.

²² Cfr. Simona Argentieri, *Vladimir Nabokov, un velo di carta sopra l'abisso*, in Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri e Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp. 230-239.

Nel cap. 5 di *Speak, Memory*, in un passo meta-discorsivo in cui parla di sé come autore (tema che ritorna più volte in questo testo), Nabokov dichiara che la scrittura dell'autobiografia gli si è imposta come una necessità: avendo prestato particolari preziosi del suo passato a esseri finzionali dei suoi romanzi, ha visto quei particolari languire nell'artificio della scrittura. Comprende allora di dover affrontare la propria autobiografia come «my desperate attempt to save what is left» (SM, p. 95)²³. Un tentativo di salvare la qualità del tempo fatto per la prima volta in inglese, ma destinato a delle metamorfosi legate alla lingua d'origine. Questa autobiografia nasce in effetti da una condizione specifica di plurilinguismo.

Nabokov apparteneva a una ricchissima famiglia aristocratica. La madre era una donna colta e sensibile; il padre era giurista e politico dell'*intelligentia* russa liberale, e membro della Duma. Vivevano tra San Pietroburgo e la proprietà di campagna a Vyra, circondati da servitori devoti e dai precettori dei bambini. Quando Vladimir ha sei anni, il padre si accorge che lui e il fratello parlano e scrivono l'inglese e il francese, imparati dai precettori e dalle fiabe, meglio del russo, e li affida al maestro di scuola del villaggio di Vyra; a partire dagli undici anni, frequenta il ginnasio in una scuola di orientamento democratico. Nel 1917 gli avvenimenti rivoluzionari costringono i Nabokov a lasciare la Russia per la Crimea. Dopo un anno e mezzo, Vladimir si trasferisce in Inghilterra, dove studia lo slavo e le lingue romanze al Trinity College di Cambridge, e, temendo di dimenticare il russo, decide di cercare di diventare uno scrittore russo lontano dalla patria²⁴. Dal 1922 vive a Berlino, dove il padre è assassinato da monarchici nazionalisti; nel 1938 si trasferisce a Parigi, dove pubblica romanzi in russo sotto lo pseudonimo Sirin (l'ultimo, *Dar, Il dono*, viene pubblicato a Parigi)²⁵. Parte infine per gli Stati Uniti nel 1940²⁶.

²³ Sull'utilizzazione dello stesso materiale nella scrittura autobiografica e di finzione in Nabokov, cfr. Janet Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 156-166.

²⁴ Cfr. SM, cap. 13.

²⁵ In *Speak Memory* parla di Sirin alla terza persona, come lo scrittore emigrato «the loneliest and most arrogant one» (p. 287).

²⁶ Per aspetti biografici, cfr. Marina Rumjanceva, *Cronologia della vita e dell'opera, in Nabokov*, a cura di Maria Sebregondi, Elisabetta Porfiri, «Riga», 16, 1999, pp. 66-86.

Nel 1941 decide di scrivere in inglese. Comincia l'autobiografia nel 1942 e la pubblica nel 1951, col titolo *Conclusive Evidence*²⁷.

Nel verso finale di una poesia pubblicata nel 1945, che parla della lingua e della poesia russa, egli scrive: «My love, forgive me this apostasy»²⁸. Sente di aver scambiato la sua lingua contro «a second-rate brand of English». Esprime in questo modo il sentimento di perdita dopo l'esilio: è un émigré che ha perduto tutto, ma che ha soprattutto perso la sua lingua d'origine. E riesce a dire e a comprendere solo in una lingua seconda la perdita della lingua materna, perdita che non era stato capace di dire prima. Ne scrive come della sua «private tragedy» nella Postfazione a *Lolita*.

After Olympia Press, in Paris, published the book, an American critic suggested that *Lolita* was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution 'English language' for 'romantic novel' would make this elegant formula more correct [...] None of my American friends have read my Russian books and thus every appraisal on the strength of my English ones is bound to be out of focus. My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses – the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied association and traditions – which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way²⁹.

Ha perso tutto, e riesce a esprimere questo “tutto” attraverso la perdita della lingua russa, lingua che significa per lui metonimicamente la sua infanzia favolosa tra San Pietroburgo e la proprietà di Vyra. Ha perso la lingua in quanto luogo, in quanto «echological niche», come scrive (SM, p. 73). Nel contesto dell'esilio e della perdita, l'émigré tenta in fondo di risalire alla magia del linguaggio di quel paradiso che era stata la sua infanzia: ritorna alla culla delle parole, al mondo simbolico russo che è la campagna circondata da fiumi e boschi e da un profumo leggero di betulla e di muschio umido; ritorna alle immagini sensuali e affettive e ai segni di cui quel mondo era disseminato. Quella che egli cerca di far parlare nell'autobiografia è una lingua che possa tradurre e portare a espressione il mondo pieno di tracce significanti dell'origine.

²⁷ V. Nabokov, *Conclusive Evidence*, New York, Harper and Brothers, 1951.

²⁸ Id., *An Evening of Russian Poetry*, «The New Yorker», vol. 21, n. 3, 1945.

²⁹ Id., *On a book entitled Lolita*, in Id., *Lolita*, New York, Putnam, 1956, p. 315.

5. Simbolizzazione primaria e lingua fantasma

In un passo del *Foreword* di *Speak, Memory* Nabokov scrive:

In the summer of 1953, at a ranch near Portal, Arizona, at a rented house in Ashland, Oregon, and at a various motels in the West and Midwest, I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Invitation of a Small Guest*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian. Because of the psychological difficulty of replaying a theme elaborated in my *Dar* (*The Gift*), I omitted one entire chapter (Eleven). On the other hand, I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original-blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before (SP, pp. 12-13).

A partire dalla sua «extraterritorialità», e attraverso questo «groviglio incredibile» di «traduzione, retro-traduzione, pastiches, imitazioni translinguistiche, ecc.» che è la sua scrittura, scrive George Steiner³⁰, il plurilingue Nabokov si è costruito una «casa di parole». In questa casa di parole, le diverse forme linguistiche, incontrandosi e integrandosi reciprocamente, portano alla superficie dei mondi di senso legati alla lingua d'origine, cioè dei significati che diversamente sarebbero stati silenziosi. È interessante far riferimento qui al concetto di «pura lingua» di Walter Benjamin, spogliandolo degli aspetti teologici e messianici presenti nell'autore. Nel *Compito del traduttore*³¹, Benjamin parla della pura lingua come punto di condivisione e tangenza tra le lingue plurali, e sede del loro rapporto intensivo. Tutte le lingue intendono (*meinen*) lo stesso, che non è attingibile da una lingua singolare, bensì dall'*integrazione delle intenzioni significanti singolari*; e questa stessa cosa cui le lingue mirano è la pura lingua come parentela, affinità

³⁰ George Steiner, *Extraterritoriale*, in *Nabokov*, a cura di M. Sebreghondi, E. Porfiri, «Riga», n. 16, pp. 136-141: 140.

³¹ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* [1923], trad. it. a cura di G. Agamben in Id., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 157-170.

intima e scambio traduttivo tra le lingue. «Pura lingua» e non «linguaggio puro», suggerisce Antoine Berman³², perché «puro» non significa l'essenza razionale del linguaggio, ma la lingua in quanto lingua, la sua forza espressiva attraverso cui essa non comunica semplicemente un contenuto, ma, comunicando sé in quanto lingua, conduce dei mondi all'esistenza simbolica. Il plurilinguismo e la traduzione reciproca delle lingue plurali hanno il compito essenziale di arricchire le possibilità di significazione che sono nel cuore di tutte le lingue, trasformandole l'una nell'altra. La traduzione deve dunque essere vista come un vero atto di scrittura che restituisce per metamorfosi nuovi significati. È evidente che nella traduzione e ri-semantizzazione del passato che è l'autobiografia di Nabokov il plurilinguismo è decisivo, come se l'autore ormai adulto sfruttasse la traduzione e l'integrazione delle lingue al fine di tradurre la sua vita infantile e adolescente – le «Russian memories», come le chiama nel passo citato – in un mondo simbolico.

Ma se l'incontro delle lingue è fonte di creatività, come lo è in Chamoiseau, in Nabokov ha dei tratti diversi. Per usare la metafora di Chamoiseau, in Nabokov l'incontro non produce un “concerto” delle lingue, cioè un rapporto complementare e armonioso. Il riemergere della lingua d'infanzia avviene piuttosto nella forma di una “scenografia della memoria”³³ – che trasforma la lingua d'origine in una lingua-fantasma, attraverso la quale l'emigrato rappresenta la perdita tragica della lingua materna.

Prima di analizzare il rapporto affettivo che la scenografia d'emigrato costruita da Nabokov intrattiene con la lingua perduta, è importante notare che fa intimamente parte di ciò che abbiamo chiamato “scenografia della memoria” il dialogo del testo con le immagini che costellano il libro³⁴. Sono fotografie inserite da Nabokov nella seconda edizione inglese del 1967, assenti in quella del 1951 e nell'edizione russa del 1954. Sono belle immagini, immagini private, con didascalie: fotografie delle nonne, del nonno

³² Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*, sous la direction d'I. Berman et V. Sommella, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, pp. 114-118.

³³ Secondo un termine proposto da Ute Heidmann.

³⁴ Ben diverso il dialogo tra testo diegetico e testo figurale nell'opera narrativa di W.G. Sebald: cfr. S. Borutti, *Immaginare, comprendere, testimoniare. L'iconotesto come ambiente mediale in W.G. Sebald*, in *Ambienti mediali*, a cura di P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles, Milano, Meltemi, 2018, pp. 273-289.

ministro, del padre e della madre, dell'autore in momenti diversi della vita con i fratelli e le sorelle, con il padre, con il figlio, in un gruppo di famiglia nel giardino di Vyra, e poi una foto dell'autore in barca sul Cam a Cambridge, una dell'autore che scrive un romanzo nel 1929 in una camera d'albergo, le foto del passaporto della moglie e del figlio. Il gruppo di foto si apre con una piantina dei possedimenti dei Nabokov disegnata da lui stesso, e una foto della casa di San Pietroburgo; contiene anche quattro foto di esemplari della farfalla descritta dall'autore nel 1941 e che porta il suo nome³⁵. La scelta e il modo di composizione di queste fotografie sembrano attestare la volontà di dare non tanto una testimonianza di carattere oggettivo (come invece sembrava pretendere il titolo *Conclusive Evidence* della prima edizione), quanto una forma di testimonianza che deve essere stata molto studiata dall'autore (lui stesso appone didascalie a tutte le foto). Sembrano da una parte testimoniare intorno alla coesione affettiva e all'unità della famiglia d'origine e della sua nuova famiglia, in contrasto con la vicenda dolorosa dell'esilio. Ma non solo, e ancora in contrasto, queste foto testimoniano anche di diversi momenti del costante e orgoglioso lavoro di costruzione di sé dell'autore, strappato da un mondo favoloso e impegnato a ricostruirlo in un altrove da cui non vorrà ritornare. Una nostalgia in un certo senso rimossa attraverso la scrittura, e in particolare attraverso la scrittura autobiografica.

Come ha mostrato Simona Argentieri³⁶, in questa autobiografia c'è un effetto *nachträglich* (nel senso freudiano di ritardo, di *après-coup*)³⁷, una ri-significazione a posteriori, ma si tratta di un processo semantico particolare, che si nutre dell'incontro tra l'educazione europea e la riscoperta tardiva della lingua russa nell'ambiente dell'emigrazione. Nabokov scopre la lingua materna in ritardo,

³⁵ Nell'infanzia Nabokov sviluppa il suo grande amore per le farfalle, che diventerà un interesse scientifico, fino ad assumere la professione di entomologo ad Harvard (nel 1942 è curatore della collezione di farfalle del museo di zoologia comparata dell'Università; scrive saggi scientifici e dà il nome a una decina di lepidotteri). Scrive in SM: «I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception» (SM, p. 125).

³⁶ Vladimir Nabokov, *un velo di carta sopra l'abisso*, cit.

³⁷ Per questo concetto, cfr. Sigmund Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile. (Caso clinico dell'uomo dei lupi)* [1918], in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1975, vol. 7, pp. 481-593.

da emigrato. A Cambridge studia lingua e letteratura russa, preso dalla paura di perderle, e decide di diventare uno scrittore russo. Il presente dell'emigrato fa tornare un passato latente, fa ritornare la lingua che è diventata materna a posteriori. È lo choc della perdita – non del denaro, scrive per prevenire l'incomprensione dei lettori idioti, ma della «ecological niche» che sono la lingua e l'infanzia perdute (SM, p. 73) – che gli restituisce il sentimento di ciò che è familiare (*heimlich*).

Ora, nelle stesure inglesi dell'autobiografia, la lingua russa è una protagonista fantasmatica, che viene in superficie soprattutto quando Nabokov cerca di tradurre in linguaggio quel mondo vissuto in russo: un mondo che nella sua tessitura sensuale e sensitiva non è confinato nel preverbale, ma è già un amalgama di segni, è già un'articolazione verbale. Nabokov è animato da una volontà estrema di evocazione linguistica, che vuole riconquistare il mondo di segni, insieme corporei e immateriali, di cui la madre era uno straordinario angelo custode. In un passo del cap. 2, Nabokov scrive che la madre gli ripeteva: «*Vot zapomni*» (*ricordati*), attirando l'attenzione su segni labili, come la traccia cuneiforme di un uccellino sulla neve fresca:

“*Vot zapomni* [now remember]”, she would say in conspiratorial tones as she drew my attention to this or that loved thing in Vyra – a lark ascending the curds-and-whey sky of a dull spring day, heat lightning taking pictures of a distant line of trees in the night, the palette of maple leaves on brown sand, a small bird's cuneate foot-prints on new snow. As if feeling that in a few years the tangible part of her world would perish, she cultivated an extraordinary consciousness of the various time marks distributed throughout our country place. [...] Thus, in a way, I inherited an exquisite simulacrum – the beauty of intangible properties, unreal estate – and this proved a splendid training for the endurance of later losses (SM, p. 40).

Il legame sensuale³⁸ con il mondo/lingua della madre nutre la sua ricerca delle tracce di una simbolizzazione primaria, che egli vuole trasformare ora in enunciazione e scrittura autobiografica. Ciò che muove Nabokov è l'ossessione per la memoria di quello che Benjamin chiama «somiglianze immateriali». La capacità mimetica dell'infanzia, e dell'infanzia dell'umanità, scrive Benjamin

³⁸ «Ever since that exchange of letters with Tamara, homesickness has been with me a sensuous and particular *matter*» (SM, p. 250).

nel breve scritto postumo *Über das mimetische Vermögen* (*Sulla facoltà mimetica*, 1933), si evolve e si trasforma fino al linguaggio e alla scrittura, che sono in fondo il massimo sviluppo simbolico dell'*elemento immateriale* delle somiglianze e delle corrispondenze. Nel linguaggio il mimetico del gioco e il semiotico (l'autonomamente significante) si fondono, e «in un baleno si accende la somiglianza» in forma immateriale:

In breve, è la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e altresì fra il detto e lo scritto. [...] Poiché la sua produzione [la produzione della somiglianza] da parte dell'uomo – come la percezione che egli ne ha – è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via. [...] Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia³⁹.

Così lo scrittore adulto “sente” ora che la qualità espressa da un aggettivo russo trasferisce direttamente nel simbolico la cosa stessa nella sua presenza materiale ed emotivamente avvolgente:

«*Bozbe moy*» (*mon Dieu* – rather than «My God»), where has gone, all that distant, bright, endearing (*Vsyo eto dalyokoe, svetloe, miloe* – in Russian no subject is needed here, since these are neuter adjectives that play the part of abstract nouns, on a bare stage, in a subdued light (SM, p. 249).

Il sentito, il detto e lo scritto, scrive Benjamin, possono corrispondersi non perché somigliano sensibilmente (per associazione) alle cose, ma perché *fanno rivivere simbolicamente la materialità e la sensualità delle cose* in una rete di corrispondenze, somiglianze, analogie. L'immagine percettiva è un'esperienza che facilita i passaggi, le traduzioni: è tensione e traduzione tra i sensi sensibili e il senso ideale, tra nascosto e manifesto – fino alla fusione del mimetico e del semiotico, fino ad arrivare a far parlare le tracce – in un processo che si può definire con Benjamin un “leggere” (etimologicamente, un collegare) che si evolve nel suo significato al di là del percettivo, fino al linguaggio e alla scrittura, fino a «leggere

³⁹ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* [1933], trad. it. in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 73-74.

ciò che non fu mai scritto»⁴⁰. L'esortazione «*Speak, Memory*» dice dunque: ricordati, serba la memoria linguistica di qualcosa vissuto nella lingua russa:

Tamara, Russia, the wildwood grading into old gardens, my northern birches and firs, the sight of my mother getting down on her hands and knees to kiss the earth every time we came back to the country from town for the summer, *et la montagne et le grand chêne* – these are things that fate one day bundled up pell-mell and tossed into the sea, completely severing me from my boyhood. [...] The break in my own destiny affords me in retrospect a syncopal kick I would not have missed for worlds (SM, pp. 249-250).

La sincope della *perdita come matrice di scrittura* è in fondo il cuore della scenografia della memoria costruita da Nabokov.

Ora, poiché la presenza fantasmatica del russo è una sorta di facilitazione che aiuta la traduzione dell'esperienza in linguaggio, è importante istituire delle comparazioni tra la prima e la seconda edizione inglese dell'autobiografia, edizione che viene dopo la versione in russo⁴¹. Più che non i capitoli che sono stati perfezionati e ampliati con l'aiuto delle riunioni familiari in occasione del suo ritorno in Europa (il cap. 3, per esempio), o il paragrafo sulla vita del padre e la bella pagina sul legame di amicizia con lui (aggiunto nel cap. 9), o anche le pagine sull'amicizia con il cugino Jurji (cap. 10), ai nostri fini è importante cercare ciò che è stato aggiunto grazie alla mediazione del lavoro linguistico della memoria⁴² – il che è riconoscibile in numerosi passi. La costruzione di una scenografia della memoria fa emergere dei significati in un contesto che è stato rianimato grazie alla metamorfosi in russo. Dei segni labili, dei segni preverbalisti in cui è già inscritta la lingua si possono infatti leggere nel passaggio dalla prima alla seconda edizione. Per esempio,

⁴⁰ Ivi, p. 74. È il tema evocato da Hugo von Hofmannstahl: «[...] perché la lingua in cui mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma forse anche di pensare, non è il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non una sola parola mi è nota, una lingua di cui mi parlano le cose mute» (Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* [1951], trad. it. di M. Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974, p. 59). Ringraziamo Marco Maggi per il suggerimento.

⁴¹ Per una ricostruzione editoriale esaustiva delle versioni dell'autobiografia e una comparazione dei cambiamenti nelle diverse edizioni, resta fondamentale lo studio di J. Grayson, *Nabokov translated*, cit., cap. 7, pp. 139-166, e Appendix C, pp. 224-226.

⁴² Grayson scrive: «The 'longer look' which Nabokov takes of his past in later version sometimes [...] makes for a more critical, detached, and humorous appraisal of character and event. But, at the same time, this lengthening of perspective brings with it more understanding and more nostalgia» (ivi, p. 155).

il ricordo delle labbra che baciano la madre velata si dilata nella seconda edizione, nella sensazione di un passato azzurro-neve:

as I write this, the touch of reticulated tenderness that my lips used to feel when I kissed her veiled cheek comes back to me – flies back to me with a shout of joy out of the snow blue, blue windowed (the curtain are not yet drawn) past (SM, p. 38).

Un paragrafo nuovo aggiunto nel cap. 5 ci presenta il formarsi nel piccolo Nabokov, all'età di cinque anni e mezzo, di un nuovo sentimento e della parola-concetto corrispondente. Nel 1904 i Nabokov soggiornano all'estero per tutto l'anno, «a year of difficult decisions and liberal hopes» (SM, p. 96). Dopo le vacanze estive a Beaulieu e Opatija, fanno ritorno a San Pietroburgo con il Nord-Express proveniente da Parigi. Alla frontiera russa, li attende la neve:

Against the background of winter, the ceremonial change of cars and engines acquired a strange new meaning. An exciting sense of *Rodina*, “motherland”, was for the first time organically mingled with the comfortably creaking snow, the deep footprints across it, the red gloss of the engine stack, the birch logs piled out, under their private layer of transportable snow, on the red tender. I was not quite six, but that year abroad, a year of difficult decisions and liberal hopes, had exposed a small Russian boy to grown-up conversation. He could not help being affected in some way of his own by a mother's nostalgia and a father's patriotism. In result, that particular return to Russia, my first conscious return, seems to me now, sixty years later, a rehearsal – not of the grand becoming that will never take place, but of its constant dream in my long years of exile (SM, pp. 96-97).

Non il ritorno, ma la ripetizione della costante *rêverie* di quello che non avverrà mai. Non c'è ritorno possibile per lui, come dice in un'intervista alla BBC: «I will never go back, for the simple reason that all the Russia I need is always with me: literature, language, and my own Russian childhood»⁴³.

Nel cap. 12, nel racconto della sua storia adolescente di amore con Tamara, Nabokov aggiunge un passo divertente sull'abitudine di saltare con lei la scuola, un passo che parla ancora una volta di un ritorno impossibile in un paese che non esiste più, ma di cui sente ancora la voce:

⁴³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1990, p. 9.

Nor had I any trouble with our wonderful, eminently bribable Ustin, who took the calls on our ground floor telephone, the number of which was 24-43, *dvadtsat' chetire sorok tri*; he briskly replied I had a sore throat. I wonder, by the way, what would happen if I put in a long-distance call from my desk right now? No answer? No such number? No such country? Or the voice of Ustin saying "*moyo pochtenietse*" (the ingratiating diminutive of "my respects")? (SM, p. 234-235).

6. *Le lingue plurali di Chamoiseau e Nabokov*

Qualche riflessione va infine fatta sulle lingue come attività relazionale, cioè sul dinamismo del loro incontro. La pluralità e la compresenza delle lingue diventano nei due scrittori matrice di scrittura, ma in modi diversi, modi che possiamo comprendere facendo riferimento al concetto di compresenza senza gerarchia delle lingue, e al tema dell'immaginario delle lingue.

La trilogia di Chamoiseau e l'esperienza autobiografica di Nabokov ci permettono di comprendere meglio il rapporto tra la lingua d'origine e le altre lingue, se facciamo riferimento a un concetto introdotto da Ute Heidmann⁴⁴, secondo cui la pluralità delle lingue e delle culture si dovrebbe considerare *senza gerarchia*, perché non c'è una lingua "pura" opposta alle lingue meticce e creole. La lingua d'origine è tale in quanto è la lingua costitutiva, è la lingua della madre e della patria, la lingua che non si può dimenticare, perché è inscritta in noi nel suo aspetto ideale, i significati, e nel suo aspetto fisico e corporeo, i suoni significanti. Ma l'incontro con le altre lingue significa una rimodulazione continua: le nostre lingue plurali sono sempre attraversate dalle lingue degli altri, e sempre trasformate dalla compresenza e dalla traduzione come passaggio, trasformazione, incontro e dialogo interculturale.

Chamoiseau ha avuto il creolo, la lingua della madre, molto vicina alla lingua francese, lingua amata e messa sulla scena orale dal padre. Due lingue in compresenza, il francese e il creolo: il francese, offerto dalle letture rispettose e cerimoniali del padre, restava, rileggiamo, «un naturel de bouche proche du créole. Proche par l'articulation. Par les mots. Par la structure de la phrase»

⁴⁴ Su questo concetto e sulla metodologia della comparazione, cfr. S. Borutti, U. Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, cap. VII.

(II, p. 68). Certamente, nel creolo si vivevano «les joies, les cris, les rêves, les haines, la vie en vie» (II, pp. 67-68); ma non c'era gerarchia tra creolo e francese nella sua bocca di bambino, perché la parola della madre, del padre, di man Salinière e di Jeanne-Yvette era *la vita* delle lingue. Sarà il Maestro a introdurre la gerarchia tra la lingua del dominio e la lingua creola, che egli qualifica come lingua di *vilain* et d'*animal*. E sarà la scrittura e l'invenzione del genere "racconto creolo" a re-instituire il concerto delle lingue e la loro attività relazionale.

Anche il poliglotta Nabokov nella sua infanzia vive in modo non gerarchico le lingue, ne vive "il concerto", passando dal francese all'inglese al russo senza problemi. L'esilio trasformerà il suo rapporto con la lingua materna, dapprima provocando in lui il sentimento di colpa per la perdita, e poi facendogliela ritrovare e facendogliene comprendere in ritardo la ricchezza. Esule a Cambridge, studia le lingue slave temendo di dimenticare la lingua della casa e dell'infanzia, fino a decidere di diventare uno scrittore russo. Dopo alcuni romanzi in russo, scritti in Europa, e dopo essersi affermato in America con le opere in inglese, la decisione di tradurre in russo e ritradurre in inglese dal russo l'autobiografia, come abbiamo visto, è per lui la riconquista affettiva della lingua materna e del suo nucleo simbolico. Un'opera di ritraduzione e ri-semanticizzazione che diventa una riconquista della memoria del mondo simbolico materno, ma una riconquista affettivamente difficile: la scrittura dell'autobiografia restituisce non l'armonia infantile delle lingue, quanto il sentimento nostalgico della perdita.

Possiamo comprendere meglio entrambe le esperienze di scrittura che abbiamo analizzato facendo riferimento alla relazionalità immaginaria e simbolica delle lingue, di cui parla Édouard Glissant:

Ce n'est pas une question de parler les langues, ce n'est pas le problème. On peut ne pas parler d'autres langues que la sienne. C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues⁴⁵.

⁴⁵ Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant*, «Études françaises», 28, 2-3, p. 19, <https://doi.org/10.7202/035877ar> (accesso 16 aprile 2022).

La relazionalità delle lingue non è giustapposizione empirica, ma compresenza, anche segreta, che nutre la nostra vita immaginaria, e trasforma la semplice differenza tra le lingue in dialogo e differenziazione simbolica.

Silvana Borutti and Ute Heidmann, *Languages in Concert and Languages Regained: Chamoiseau and Nabokov Narrate Their Multilingual Childhood*

The article aims to show how the co-presence of languages becomes a matrix of writing in the two multilingual writers Chamoiseau and Nabokov. Chamoiseau invents a new genre (*Une enfance créole*) from his experience of languages: if in his childhood Creole and French coexist harmoniously, it will then be the school that introduces the hierarchy between domain language and Creole. For Nabokov, it is the retranslation into English from the Russian of the autobiography, originally written in English, that provokes a posteriori affective reconquest of the mother tongue and animates his writing with the feeling of loss.

Keywords: Patrick Chamoiseau, Languages in Concert, Domain Language, Creole Tale, Vladimir Nabokov, Autobiography, Mother Tongue, Feeling of the Loss.

