

BERLINO, CITTÀ D'OMBRE NELL'OPERA DI VLADIMIR NABOKOV

*Elda Garetto*

Здесь все так плоско, так непрочное,  
так плохо сделана луна... (Дар, III, 84)

**V**ladimir Nabokov, uno dei giovani talenti letterari che animarono la vita culturale di Berlino negli anni Venti, sperimentò proprio nella città tedesca la sua prima fase creativa. A Berlino egli visse alcuni degli episodi più significativi della sua biografia e vi rimase più a lungo di altri, ben dopo la fine della 'Berlino russa'. In testi autobiografici come *Drugie berega* e *Speak, Memory*, Nabokov abbozza solo una fuggevole ricostruzione del periodo berlinese, affermando di averlo interamente trasposto e rielaborato nella sua opera. In effetti, da *Mašen'ka* e dai primi racconti sino a *Dar*, Berlino è una presenza costante, indicata spesso col suo nome, ma riconoscibile anche nell'anonima città, in cui sono ambientati alcuni racconti. Sullo sfondo di Berlino si snodano gli eventi di *Sogljadataj*, di *Camera obscura* e in parte le vicende di *Otčajanie* e di *Zaščita Lužina*. In *Dar* la presenza della città è inscindibile dallo sviluppo della trama.

La raffigurazione di Berlino è nell'opera di Nabokov strettamente intrecciata a quella dell'emigrazione russa, ritratta nei suoi aspetti più tipici: il mondo delle pensioni e degli innumerevoli traslochi, i negozi e i caffè, le discussioni politiche e le serate letterarie. Nei personaggi di *Dar* che frequentano queste riunioni o la libreria russa si riconoscono, anche sotto la maschera dello pseudonimo, molti protagonisti della cultura russa dell'emigrazione. In *Mašen'ka* e soprattutto in *Dar* all'ambientazione berlinese e al dettagliato quadro esistenziale degli emigrati russi si aggiungono evidenti motivi autobiografici: il protagonista del romanzo percorre la città da un capo all'altro per le sue lezioni private seguendo gli stessi itinerari di Nabokov, la figura del padre e della madre di Godunov-Čerdyncev hanno i tratti dei Nabo-

kov e alcuni ricordi della Russia rimandano con grande verosimiglianza a quelli dello scrittore. Tracce più o meno consistenti del lungo soggiorno di Nabokov a Berlino si possono individuare in una larga parte delle opere scritte dal 1923 al 1939.

Negli scritti ambientati a Berlino si nota tuttavia un certo squilibrio tra le numerose scene cittadine e la loro scarsissima precisione topografica: assai rari sono i riferimenti ai nomi delle vie o delle piazze, completamente assenti quelli dei negozi e dei luoghi pubblici. Questa evanescenza dei luoghi pare scaturire dal rapporto tra lo spazio della città e i personaggi e riflettere l'atteggiamento e la disposizione d'animo di gran parte dell'emigrazione russa berlinese. La Berlino russa che Nabokov ritrae presenta molti punti in comune con il regno delle ombre, il mondo alla rovescia che Belyj tratteggia in *Odna iz obitelej carsva tenej*: mondo popolato da esseri ormai trasformati in fantasmi del passato, città dove tutto si presenta sotto una veste ingannevole, simile negli effetti allucinatori alla Pietroburgo di Gogol'.

Vista nella sua doppia valenza di luogo geografico e complesso fenomeno culturale, la Berlino russa, formata in territorio straniero, presenta infatti peculiarità e costanti che ne fanno uno spazio dotato di caratteristiche non molto dissimili dalla seconda capitale russa, Pietroburgo-Petrogrado: analoga è la loro collocazione eccentrica rispetto allo spazio culturale cui fanno riferimento, analogo il loro insediamento in un territorio ai margini. La massiccia concentrazione degli esuli in alcuni luoghi di Berlino ha prodotto una colonizzazione di interi quartieri, ha creato all'interno della città tedesca una città russa, spazio circoscritto e illusoriamente sentito come proprio. Berlino, molto più di Parigi e di altri centri dell'emigrazione, è una proiezione della Russia, un'isola nell'oceano. È un mondo alla rovescia, dove "ciò che esiste viene definito inesistente, mentre è ritenuto veramente esistente ciò che ancora deve apparire" (Lotman 1992: 10).

La valenza di Berlino è duplice: è paradiso, utopia, Eldorado rispetto alla desolazione del comunismo di guerra, ma è anche luogo della nostalgia, dello smarrimento, della disillusione. I ricordi di molti russi vissuti a Berlino sottolineano la somiglianza con la Russia del cielo e della natura che circonda Berlino, una somiglianza che allarga il cuore, ma può essere ancor più crudele della differenza marcata, poiché rivela immancabilmente la propria ingannevolezza e, se nel diverso si era riconosciuto il familiare, il processo inverso risulta doloroso come una nuova perdita. Berlino è uno spazio illusorio, effimero, in rapida crescita cui seguirà una altrettanto rapida caduta. Anche

il 'contenitore' della Berlino russa, la capitale tedesca, è un mondo in vertiginosa trasformazione, che accelera ulteriormente il processo evolutivo e accentua l'opposizione reale-artificiale, tratto distintivo della città eccentrica. Parafrasando Lotman, potrei dire che per molti abitanti della Berlino russa la Russia post-rivoluzionaria non esiste, mentre la dimensione presente è sospesa tra nostalgiche visioni del passato e incerte aspettative del futuro.

Nell'opera di Nabokov l'opposizione reale-artificiale e la continua metamorfosi che essa produce nello spazio della città si realizza con procedimenti complessi e articolati che interessano i nodi strutturali del testo. Il complesso rapporto tra spazio e personaggi consente allo scrittore di focalizzare e trasformare in elemento compositivo portante una caratteristica intrinseca alla Berlino russa.

I tratti distintivi dell'opposizione reale-artificiale si evidenziano sin dalle prime opere di Nabokov. Alcuni racconti dei primi anni Venti riflettono la violenza politica degli anni postrivoluzionari, gli odi e le vendette personali. Questo clima è trasferito anche a Berlino, dove il 28 marzo 1922 viene assassinato da un gruppo di monarchici estremisti il padre dello scrittore, V. D. Nabokov. Certo pesanti e contraddittori sentimenti albergano negli animi di molti russi, "messi in fuga da un folle agrimensore". In alcune immagini della città, inserite nelle prime opere, pare di avvertire l'eco di questa violenza, eppure anche essa appartiene a quel mondo alla rovescia chiamato Berlino e si tramuta talora in azione teatrale, farsesca.

Nel racconto *Govorjat po russki* la famiglia di Martyn Martynič, che in Russia era un agiato possidente terriero e a Berlino gestisce con profitto una tabaccheria, sequestra un funzionario del GPU e, dopo una sorta di processo, lo rinchiede in un'angusta stanza da bagno, condannandolo a rimanervi fino alla fine dei suoi giorni o alla caduta dei bolscevichi. Nessuna tortura o maltrattamento viene inflitto al recluso: può contare su un vitto migliore di quello che la Čeka distribuisce ai suoi ospiti; ha diritto a letture scelte, tutte rigorosamente controrivoluzionarie; il sabato può fare il bagno e la domenica gli vengono impartite lezioni su Puškin o l'antica Grecia. Questa violenza tragicomica non si esaurisce qui, permea ogni gesto: il figlio di Martyn Martynič nella libreria sovietica di Berlino che vende anche oggetti d'artigianato, dopo aver scrupolosamente pagato il dovuto, compie la sua vendetta personale, facendo a pezzi un busto in miniatura di Lenin con un martello "abbellito da una scritta adeguata a un martello bolscevico".

In *Britva* invece viene respinta la possibilità di vendetta che il barbiere Ivanov si trova a portata di mano, o meglio alla portata della lama del suo rasoio, nel momento in cui riconosce nel cliente un suo aguzzino del GPU; il meccanismo perverso si inceppa, il sangue non scorre, la scena descritta è quella di un teatrino:

Quello restò immobile al centro del piccolo salone con le palpebre serrate. Ivanov gli calcò la bombetta sulla testa, gli infilò la cartella sotto il braccio, quindi lo fece girare verso la porta. Soltanto allora l'uomo si mosse, facendo balenare in tutti gli specchi il volto dagli occhi chiusi, attraversò come un automa la soglia della porta che Ivanov teneva aperta, e con la stessa andatura meccanica, stringendo la cartella sotto il braccio teso e irrigidito, guardando verso la caligine solare con due occhi che sembravano quelli di una statua greca, uscì (Nabokov 1992: 195).

Al tema della violenza e del desiderio di vendetta si aggiunge quello del sospetto e delle spie, che tutta l'emigrazione russa vive come un pericolo concreto e incombente. La parte centrale del racconto *Sogljadataj*, costruita intorno a questo motivo, culmina nella seduta spiritica in cui viene evocato Azef, il Grande Provocatore, ma anche qui vicende e personaggi hanno contorni sfumati. Prevale l'elemento farsesco e la mistificazione, legati alla tematica dello sdoppiamento.

Come in *Odna iz obitelej carstva tenej* di Belyj, anche negli scritti berlinesi di Nabokov sembra prevalere a tratti una raffigurazione della città come regno di ombre e fantasmi. Il tema dell'ombra si origina nella percezione della capitale straniera da parte del russo, per estendersi poi alla condizione esistenziale dell'emigrazione, divenire sinonimo di perdita d'identità, di scissione tra la vita quotidiana e il mondo degli affetti, dei ricordi, delle aspirazioni. L'ombra rimanda all'estraneità dello spazio circostante, ma è anche il simbolo della vita dell'esule che si nutre di ricordi sempre più evanescenti e rischia di perdere completamente la propria identità. Nello spazio della città eccentrica l'emigrato è ombra, elemento estraneo di un mondo cui non appartiene. L'ombra scaturisce dall'indecisione e dall'indeterminatezza che trasforma tutto in una "tumannaja dremota". Se la condizione dell'esule è sogno, solo l'ombra può raccontare la sua vita reale. L'ombra è il cittadino privilegiato del mondo capovolto.

In *Dar* la natura evanescente delle persone che frequentano il salotto dei Černyševskic emerge nel confronto con un fantasma vero, quello del giovane poeta Jaša, suicidatosi di recente. Qui anche una apparizione è più solida e concreta di quanti vivono in questa specie di limbo berlinese, senza sapere cosa li attenderà.

[...] несмотря на свой чисто умозрительный состав, ах, как он был сейчас плотнее всех сидящих в комнате! (Дар, III, 33)

Talvolta sono i tedeschi di Berlino a comparire come ombre, quasi a dimostrare l'incomunicabilità totale dei due mondi. Come in *Belyj* la caratterizzazione dello spazio berlinese come regno d'ombre è duplice: ora denota l'estraneità e l'ostilità della città tedesca verso i russi e, di rimando, il disprezzo degli intellettuali russi per il filisteismo della borghesia tedesca, ora riguarda l'illusorietà del tentativo di ricostruire a Berlino uno spazio proprio.

Il tema dell'ombra è particolarmente complesso in *Mašen'ka*, testo che presenta la vita dell'emigrato nella sua condizione più sofferta. Il protagonista, Ganin, conduce un'esistenza senza aspirazioni, come straniata nella monotonia quotidiana: il lavoro solo per sopravvivere, l'amore superficiale e sopportato a fatica, l'impossibilità di instaurare rapporti con il prossimo. La notizia dell'imminente arrivo del primo amore, *Mašen'ka*, fa scattare il complesso meccanismo della memoria che diventa l'unica dimensione in cui vivere, sostituendo il ricordo e il sogno alla vita reale. Solo alla fine Ganin si rende conto che è illusorio fantasticare che risorga il passato, perciò invece di attendere che la donna scenda dal treno, si avvia nella direzione opposta, verso un'altra stazione, verso un altro treno che lo porterà al sud, più lontano dalla Russia e dal proprio passato. Uno degli elementi che preludono a questa soluzione è legato appunto al tema dell'ombra.

Из-за того, что тени ложились в другую сторону, создавались странные сочетания, неожиданные для глаза, хорошо привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные.

Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым как в зеркале. И так же, как солнце постепенно поднималось выше, и тени расходились по своим обычным местам, — точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была — далеким прошлым.

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность.

Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город, и улица оживала, теряла свое странное теневое очарование (*Машенька*, I, 110-111).

Come nelle fiabe, l'incantesimo si scioglie con la luce del mattino, il mondo del sogno vive nella dimensione ingannevole della notte e si dissolve con i primi raggi di sole. L'eroe è libero dal maleficio che lo stregava, può riprendere il suo cammino, affrontare nuove avventure.

Il tema dell'ombra si collega tanto al contorno illusorio della città, alla sua realtà immaginaria, allo spazio capovolto, alla mancanza di corporeità, quanto anche al tema del doppio, del sosia: Ganin rivelerà di avere due passaporti, di cui quello autentico non viene mai usato, mentre egli si serve regolarmente di quello falso, per cui risulta falso anche il suo nome. Talora l'ombra è collegata alla dimensione notturna della città e rappresenta la possibilità di svincolarsi dalle pastoie della vita diurna, per entrare in una dimensione di libertà.

Complementare al motivo dell'ombra è quello dello specchio: poiché si vive in un mondo a rovescio c'è bisogno di uno specchio per recuperare l'immagine reale. All'inizio di *Dar*, ad esempio, è proprio la visione dello spazio circostante riflesso in uno specchio in movimento a far scattare il passaggio del protagonista ad una nuova dimensione. Assolvono una funzione simile a quella dello specchio le pozzanghere della città, il suo lucido asfalto.

L'illusorietà della Berlino russa è inoltre ingigantita dalle coeve conquiste del cinema, inteso come fabbrica d'ombre, l'espressione più riuscita di questo mondo rovesciato. Con incredulità e stupore Ganin riconosce in un film cui assiste la scena da lui girata come comparsa: ogni cosa è però trasfigurata dall'occhio della cinepresa, che trasforma in un teatro sfarzoso lo squallido capannone, in cui erano state effettuate le riprese, e in eleganti spettatori i russi miserabili che là "avevano venduto la propria ombra".

Nella raffigurazione di Berlino assai scarsa è l'attenzione prestata all'aspetto monumentale e architettonico della città: suoi caratteri distintivi sono alcuni elementi cromatici o scorci che producono inattesi mutamenti di prospettiva. Ai colori vivaci e quasi tropicali di alcune descrizioni si alternano le tinte opache delle visioni notturne, mai prive però di riflessi o d'improvvisi bagliori. Al contrario di Belyj, Nabokov non evidenzia una tinta uniforme per tutta la città, ma coglie di volta in volta attraverso lo sguardo dei suoi personaggi una sfumatura particolare o il contrasto di cromatismi diversi.

La Berlino degli anni Venti è anche una città in continuo movimento: sfrecciano tram, automobili, treni. Soprattutto il tram è simbolo per eccellenza della città. Gli spostamenti in tram non inducono tut-

tavia il passeggero russo a familiarizzare con il paesaggio urbano, né tanto meno con gli altri passeggeri, al contrario acuiscono il suo senso di totale estraneità. Mentre il protagonista di *Dar* osserva con fastidio la piccola ma significativa rappresentanza di quel popolo tedesco che egli sente così diverso, la sua interiore sensazione di ostilità riesce a tramutare in tedesco anche un passeggero russo. La scarsa conoscenza dei luoghi trasforma inoltre la planimetria urbana in un'entità proteiforme, le cui strade possono sfuggire e cambiare direzione, perché non legate a chi le percorre da consuetudine quotidiana. Il nuovo abitante cerca invano intorno a sé una 'regola compositiva' della città, invano insegue quei segni che possano aiutarlo a riconoscere lo spazio circostante e a catalogarlo secondo categorie note, tranquillizzanti.

...но хорошо бы, подумал он, как-нибудь на досуге изучить порядок чередования трех-четырёх сортов лавок и проверить правильность догадки, что в этом порядке есть свой композиционный закон, так что найдя наиболее частое сочетание, можно вывести средний ритм для улиц данного города... (*Dar*, III, 6-7).

Tutto nella nuova città è straniato, avverso; le proporzioni, le dimensioni, la disposizione degli oggetti sono inusuali e le descrizioni che ne vien fatta è finalizzata a far riconoscere all'occhio alcuni dettagli rivelatori. La città può assumere talvolta l'aspetto di un plastico molto particolareggiato, dove tutto viene rimpicciolito con precisione tedesca e trasformato in un un mondo meccanico.

In altri momenti l'assenza di punti di riferimento fissi e concreti trasforma lo spazio circostante in una superficie completamente liscia e priva di appigli, dalla quale con una sensibilità particolarmente acuita si potrebbe addirittura percepire il movimento del globo terrestre, avvertire con un senso di terrore panico la propria piccolezza:

И в эти страшные, нежно-голубые утра, цокая каблуком через пустыню города, я воображал человека, потерявшего рассудок, оттого, что начал бы явственно ощущать движение земного шара (*Соглядатай*, II, 301).

L'indeterminatezza dello spazio estraneo, dove tutto è piatto, instabile e artificiale favorisce quell'intricato processo di metamorfosi, su cui Nabokov costruisce molte sue opere: le minime variazioni atmosferiche, cromatiche o prospettiche costituiscono allora la premessa ideale per scambi d'identità, per l'inserimento dell'elemento

fantastico nella vita quotidiana: alcuni racconti ambientati a Berlino sono popolati da angeli (*Zanjatoj čelovek*) o creature misteriose.

Tra lo spazio esterno e il protagonista si instaura un rapporto di reciproca influenza: ora è lo spazio ad essere costruito dal personaggio, ora è un tratto particolare della città, spesso legato alla luce o al colore, a produrre un brusco spostamento nella sua percezione. Nel mondo capovolto di Berlino anche un vialetto può d'un tratto trasformarsi nel viale di una casa russa di campagna e al crepuscolo in uno dei vicoli di Berlino l'anima del protagonista pare sciogliersi nel riconoscere in un vecchio con la barba il padre morto.

Se lo sferragliare del tram evoca la Berlino diurna e rumorosa, nelle visioni notturne lo spazio si dimostra più arrendevole ad essere assimilato dell'esule, misterioso e pur tuttavia colmo di potenzialità inesauribili. Berlino notturna si popola di creature semi-fantastiche:

А по улицам, ставшим широким, как черные блестящие моря, в этот поздний час, когда последний кабак закрывается, и русский человек, забыв о сне, без шапки, без пиджака, под старым макинтошем, как ясновидящий, видел на улицу блуждать, — в этот поздний час, по этим широким улицам, расхаживали миры друг другу неведомые, — не гуляка, не женщина, не просто прохожий, — а наглухо заколоченный мир, полный чудес и преступлений (Машенька, I, 53).

Anche le descrizioni degli interni sono soggette ad una duplice caratterizzazione: alcune tentano di ricreare sin nei minimi dettagli l'atmosfera della casa russa, altre riflettono la desolazione dell'esilio, l'assenza di uno spazio proprio. Un esempio brillante di reinvenzione di *intérieur* russo offre *Zaščita Lužina*: la descrizione della casa berlinese dei genitori della fidanzata di Lužin, una mistura di cattivo gusto e kitsch russo:

Квартира же была дорогая, благоустроенная, в бель-этаже огромного берлинского дома. Ее родители, снова разбогатев, решили зажить в строгом русском вкусе, как-то сопряженном со славянской вязью, с открытками, изображающими пригорюнившихся боярышень, с лакированными шкатулками, на которых красочно выжжена тройка или жар-птица, и с тем, прекрасно издававшимся, давно опочившим журналом, где бывали такие превосходные фотографии старых усадеб и фарфора (Защита Лужина, II, 59).

Altrove un interno squallido può trasformarsi per effetto di gesti che rimandano alle abitudini quotidiane della vita in Russia:

Это была очень небольшая, пошловато обставленная, дурно освещенная комната [...] и когда наконец прибыл последний гость, и Александра Яковлевна, ставшая на минуту — как это обычно бывает — замечательно похожа на свой же (сипший с блинком) чайник, начала разливать чай, теснота помещения претворилась в подобие какого-то трогательного уездного уюта (Дар, III, 30).

Accanto agli interni 'russificati' vi sono le pensioni russe, luoghi di alienazione e sofferenza, luoghi emblematici della vita dell'emigrazione. La dimensione di solitudine e di squallore è resa da Nabokov in romanzi come *Mašen'ka* e *Dar*, dove più evidente si palesa l'estraneità dei russi dallo spazio circostante. *Dar* si apre con la descrizione di un trasloco e, quasi ad aumentare il disagio dell'esule di fronte all'anonimato di una stanza in affitto, nel corso della narrazione che copre un arco di circa tre anni, il protagonista cambia casa tre volte.

А вот продолговатая комната, где стоит терпеливый чемодан... И тут разом все переменилось: не дай Бог кому-либо знать эту ужасную унизительную скуку, — очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей, неизбежность бессонницы на этой кушетке! (Дар, III, 9).

L'estraneità dello spazio è marcata da numerosi segni, da piccoli dettagli: in *Mašen'ka* la pensione dove vivono Ganin ed altri personaggi è ricavata da un'appartamento dove precedentemente la padrona di casa abitava con la sua famiglia; nella dettagliata descrizione della disposizione delle stanze e dell'arredo, Nabokov estende il senso di frattura provocato dall'esilio anche ai mobili che, nel riordino della casa, vengono divisi e smembrati al pari delle persone che vi abitano e di cui condividono la solitudine e il senso di smarrimento:

Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета (Машенька, I, 38).

L'amara sorte degli umani, la separazione, coinvolge anche i volumi di un'enciclopedia, che finiscono collocati, come soprammobili, in due stanze diverse.

La raffigurazione dello spazio interno nelle opere berlinesi di Nabokov è di frequente legata al motivo dello spazio chiuso, che può divenire prigione o luogo inaccessibile. *Mašen'ka* inizia con un dialogo tra Ganin e Alferov rimasti bloccati in ascensore. *Dar* si apre e si chiude con due episodi complementari, legati tra loro dal motivo delle chiavi: all'inizio Godunov-Čerdyncev rimane chiuso fuori dalla pensione per uno scambio di chiavi, nonostante la madre l'abbia avvisato di quanto è essenziale questo oggetto nella vita berlinese; nella conclusione si fa allusione a un altro malinteso legato alle chiavi, che l'autore tuttavia non spiega, mettendo alla prova l'attenzione del lettore e la sua capacità di collegare gli avvenimenti. Nel finale 'vero' Godunov-Čerdyncev e Zina non potranno rientrare nell'appartamento che doveva diventare il loro rifugio.

Lo spazio interno non offre raccoglimento e intimità, ma può restringersi fino a dissolversi completamente: le pareti della casa diventano allora trasparenti, come di fumo, lasciando i propri abitanti in balia del vortice esterno. Così è descritta in *Mašen'ka* la dolente percezione del protagonista, che può assurgere a simbolo dell'esistenza dell'emigrazione russa a Berlino:

...и Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома: вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расплывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на рукомойнике, уходит, наконец, с холодным звоном в окно... (Машенька, I, 41)

Nella totale estremità delle stanze d'affitto e delle pensioni, la connotazione d'intimità e protezione solitamente propria degli interni si trasferisce a un altro luogo che contiene elementi dello spazio aperto e dello spazio chiuso al tempo stesso: il giardinetto (*skver'*). La presenza degli alberi da cui è delimitato sostituisce il perimetro delle pareti domestiche e crea una sorta di schermo protettivo; la panchina assolve la funzione di sedia, letto, tavolo, scrittoio.

Федор Константинович проводил большую часть дня на темно-синей скамейке в сквере, без пиджака, в старых парусиновых туфлях на босу ногу, с книгой в длинных загорелых пальцах (Дар, III, 55).

Le funzioni che tradizionalmente caratterizzano gli interni vengono talvolta trasferite agli esterni: è il caso della città di notte. In assenza di uno spazio domestico, di un rifugio autentico, la dimensione

notturna delle strade deserte, in cui regna calma e silenzio, spesso rappresenta un momento prezioso per tentare di recuperare se stessi e il filo dei propri pensieri.

Berlino, mondo alla rovescia, è luogo di incontri ingannevoli, di estenuanti attese. Molti racconti di Nabokov ruotano intorno a un incontro dopo lunga separazione o all'attesa di qualcuno che deve arrivare. Il protagonista di *Zvonok* cerca a Berlino la madre che non vede da sette anni, ma colei che trova dopo molti sforzi è un'altra persona: i capelli, il volto, il profumo sono diversi; ma sono soprattutto i nuovi interessi e le amicizie a rivelare un cambiamento che lo fa sentire un intruso. L'incontro è imbarazzante, il riconoscimento ingannevole. In *Mašen'ka* la possibilità dell'incontro insperato con il primo amore sembra poter annullare anni di separazione, ma all'ultimo momento l'incontro si vanifica, viene evitato, il congedo con il passato è ormai definitivo. Con lui si allontanano dal protagonista i luoghi che avevano offerto a quel passato la possibilità di materializzarsi, e con loro Berlino, città d'ombre.

#### BIBLIOGRAFIA

- Belyj A.  
1924 Odná iz obitelej carstva tenej. Leningrad 1924.
- Boyd B.  
1990 Vladimir Nabokov, The Russian Years. Princeton 1990.
- Lotman Ju. M.  
1992 Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. — In: Izbrannye stat'i v 3-ch tomach, II, Tallin 1992.
- Nabokov V.  
1966 Speak Memory. New York 1966.  
1990 Sobranie sočinenij v 4-ch tt. Moskva, Pravda, 1990.  
1992 La veneziana e altri racconti, a cura di S. Vitale. Milano 1992.

