

VANESSA PIETRANTONIO
L'interminabile partita a scacchi di Nabokov
Tra incantevoli possibilità e orrore

Non vi è alcuna progressione determinata. [...] via via che si procede in una partita a scacchi c'è l'incertezza di ogni mossa successiva.¹

Nel 1962, durante un'intervista rilasciata alla BBC in occasione della pubblicazione di *Fuoco pallido*, Nabokov, interpellato sulla sua particolare 'visione' della realtà adottata nel romanzo, risponde in questi termini:

La realtà è una faccenda molto soggettiva. Non saprei come definirla se non come una sorta di graduale accumulo delle informazioni; e come specializzazione. [...] Possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza, perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile. Di un particolare oggetto possiamo sapere sempre di più, ma non potremo mai sapere tutto: non c'è speranza. Così viviamo circondati da oggetti più o meno illusori.²

Affermazioni tanto dirimpenti non possono passare inosservate e richiedono una precisazione da parte dell'intervistatore, esitante di fronte alle conseguenze che un così stravagante assunto teorico, rispetto al senso comune, può produrre negli ascoltatori: «Lei dice che la realtà è una questione intensamente soggettiva, ma mi sembra che nei suoi libri dimostri un gusto quasi perverso per l'inganno letterario».³

L'equazione tra letteratura e inganno, appena formulata in modo quasi provocatorio e incalzante, tocca uno dei punti nevralgici attorno a cui si dipana la scrittura di Nabokov, tanto da indurlo a chiarirne immediatamente il significato: «La mossa fuorviante in un problema di scacchi, l'illusione di una soluzione o la magia del prestigiatore: da ragazzo facevo un po' il prestigiatore. Mi piacevano i trucchi semplici – trasformare l'acqua in vino, o cose del genere; ma penso di essere in buona compagnia, perché tutta l'arte è inganno, e la natura non è da meno».⁴

¹ E.A. Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, trad. it. di G. Crocco, Milano, Se, 2000, p. 21 [ed. or. *Maelzel's Chess-Player*, in *Essays and Reviews*, ed. by G.R. Thompson, New York, The Library of America, 1984].

² V. Nabokov, *Intransigenze*, trad. it. di G. Bona, Milano, Adelphi, 1994, p. 27 [ed. or. *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, 1973].

³ Ivi.

⁴ Ivi, pp. 27-28. In questo senso va tenuto presente – come suggerisce F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 208, interpretando acutamente il romanzo di Nabokov *Fuoco pallido* – che l'inganno costituirà sempre, per lui, l'accesso privilegiato a una pluralità di 'mondi possibili': «Una delle magie

Ecco che, evocando i meccanismi basilari sui quali si fonda la creazione letteraria, Nabokov non può fare a meno di riferirsi al gioco degli scacchi. L'allusione trova una conferma nella risposta successiva: «Sono appassionato di scacchi, ma negli scacchi, come nell'arte, l'inganno è solo un elemento del gioco; fa parte delle combinazioni, di certe incantevoli possibilità, o illusioni, o prospettive mentali, che possono essere false prospettive, magari. Io penso che una buona combinazione debba contenere sempre una certa dose di inganno».⁵

La fascinazione per gli scacchi deriva, dunque, da un «dono» molto particolare: dalla «combinazione» tra gli elementi più eterogenei, dalle «possibilità» di intrecciarli tra loro. Un simile procedimento, se può ingannare chi si fida dell'abitudine, deve essere, invece, programmaticamente previsto dallo sguardo 'straniato' di colui che – secondo Šklovskij – parte dalle unità costitutive della realtà, dalle sue fibre più elementari, per poi scorgerne le indefinite combinazioni che possono prendere forma, una volta liberate dai loro vincoli referenziali.⁶ Non esiste, allora, nessun raggirio soggettivamente premeditato. L'inganno, scaturito dalle inesplorate configurazioni di quella realtà che si offre quotidianamente al nostro sguardo, è parte integrante dell'imprevedibile gioco di variazioni disponibile per chi è pronto a scompagnarne gli esiti usuali, affidandosi a una calibrata strategia di movimenti difficilmente calcolabili.

Da qui trae origine l'attrazione per gli scacchi di cui ci viene fornita una preziosa testimonianza in *Parla, ricordo*. Pescando nell'arbitrario deposito – sempre straordinariamente fornito – della propria storia personale, Nabokov rintraccia i sedimenti archeologici di quella passione:

Nel corso dei miei vent'anni d'esilio ho dedicato un'enorme quantità di tempo alla composizione di problemi scacchistici. Sulla scacchiera si elabora una certa posizione, e il problema da risolvere consiste nel dare scacco matto al Nero in un dato numero di mosse, generalmente due o tre. Un'arte magnifica, complessa e sterile, imparentata alle comuni forme del gioco solo nella misura in cui, diciamo, le proprietà di una sfera sono utilizzate sia da un giocoliere per intessere un nuovo numero sia da un giocatore di tennis per vincere un torneo. Per la verità, quasi tutti i giocatori di scacchi, siano essi dilettanti o maestri, nutrono un interesse solo moderato per questi enigmi altamente specialistici, fantasiosi e raffinati, e, pur apprezzando un problema insidioso, sarebbero del tutto sconcertati dalla richiesta di comporne uno.⁷

Nabokov, infiltrandosi nelle pieghe del passato, sta ricapitolando, senza schermi e con pochi tocchi di forte pregnanza concettuale, un problema che continua incessantemente ad assillarlo. La sua fascinazione per la scacchiera – spiega al lettore – non conserva nulla

dell'arte di Nabokov – conclude Bertoni – è trasformare il trucco verbale, il fuoco d'artificio del linguaggio in una "realtà" straordinariamente vivida e concreta».

⁵ V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 28.

⁶ Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C.G. de Michelis, R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976.

⁷ V. Nabokov, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, trad. it. di A. Raffetto, Milano, Adelphi, 2010, pp. 311-312 [ed. or. *Memory. An Autobiography Revisited*, New York, Putnam's, 1966]. Si tratta di una riedizione notevolmente modificata e ampliata del volume apparso inizialmente nel 1951.

di quell'agonismo che la più accreditata tradizione interpretativa dominante in questo campo ha sempre individuato come una sorta di presupposto antropologico del gioco, di istinto che taglia trasversalmente una pluralità di secoli quanto di modalità e ambiti operativi.

Di fronte alla scacchiera non si può che rimanere ipnotizzati dalle possibilità di sperimentare una «composizione» di schemi in un numero pressoché indefinito seguendo la più sofisticata sequenza di ragionamenti. Una volta che tali schemi vengono elaborati, con una tensione e un rigore spinti sempre fino all'estremo, la loro applicazione nel perimetro di una partita conta davvero poco, anzi quasi nulla – come vedremo tra poco nella *Difesa di Lužin*, dove il protagonista costituisce l'estrema incarnazione di tale vertigine «compositiva». Quello che invece conta, sulla scacchiera privilegiata da Nabokov, è la creazione di un groviglio di enigmi (modellati ovviamente secondo le rigide regole in base alle quali si possono muovere i singoli pezzi disposti sul quadrato bianco e nero), la cui risoluzione si incrocia, come ha sempre richiesto la più ardua *ars combinatoria* fin dalla sua origine remota, con l'immediata riformulazione di enigmi sempre nuovi. I quali, tuttavia, non costituiscono un requisito esclusivo degli scacchi. Proiettati su uno sfondo più ampio, corrispondono, infatti, all'intero ambito della «composizione» estetica, come si legge nella rievocazione autobiografica da cui siamo partiti. La commistione delle intermittenze temporali, così abilmente manipolate, consente a Nabokov di estendere, in *Parla, ricordo*, una singola indicazione in un quadro di riferimenti decisamente più articolato, che, se non autorizza a desumere astratte indicazioni di poetica, legittima, tuttavia, a evidenziare la continuità di una riflessione che si svolge nel tempo.

Non a caso proseguendo lungo questa rivisitazione del particolare rapporto che lo ha sempre legato agli scacchi, Nabokov li associa ai principi basilari della elaborazione letteraria, attraverso una trafia di «metafore assolute» che Blumenberg avrebbe certamente sottoscritto:⁸ «Ideare un problema scacchistico [...] richiede un'ispirazione – osserva Nabokov – di natura quasi musicale quasi poetica, o, per essere del tutto esatti, un'ispirazione di tipo poetico-matematico».⁹

⁸ Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, trad. it. di M.V. Serra Hansberg, Bologna, Il Mulino, 1969 [ed. or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier und Co., 1960].

⁹ V. Nabokov, *Parla, ricordo*, cit., p. 312. L'immagine degli scacchi ha una lunga storia nell'opera di Nabokov. Il primo esperimento letterario porta la data del 1924 e coincide con la pubblicazione di *Three chess sonnets* che nel loro insieme possono essere considerati – ha sottolineato Thomas Karshan (*Vladimir Nabokov and The Art of Play*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 93-95) – una sorta di anticipazione della *Difesa di Lužin*: «Non solo a livello tematico ma anche per la loro forma». Del resto l'analogia fra i due universi, che serpeggia in modo più o meno clandestino in quasi tutti i romanzi fino a divenire una delle controfigure privilegiate dell'atto artistico, è esplicitamente dichiarata nel *Dono*, dove si legge: «Un creatore di problemi scacchistici non deve necessariamente giocare bene. Fëdor Konstantinovič giocava mediocrementemente e malvolentieri. Lo estenuava e lo mandava in bestia la disarmonica sproporzione tra la scarsa resistenza del suo pensiero nel corso della partita e la brillante incisività a cui esso tendeva. Tra la composizione di un problema e una partita per lui c'era più o meno la stessa differenza che passa tra un sonetto scritto a regola d'arte e una polemica giornalistica. Cominciava così: mentre era lontano dalla scacchiera (così come i versi nascevano lontano dal foglio di car-

Per il momento arrestiamoci a queste battute, evitando di inoltrarci nella scia delle suggestive analogie inaugurate da un simile ragionamento. Pochi narratori, nel corso del secondo Novecento, riescono, infatti, quanto Nabokov, a depistare il lettore ricorrendo a un repertorio di collaudate acrobazie che prevedono cambi di velocità e sterzate imprevedibili. La riflessione sugli scacchi fornisce, a questo proposito, un illuminante paradigma. Appena Nabokov sembra aver optato, come traspare dalle ultime parole citate, per una traiettoria squisitamente concettuale, che intreccia le mosse compiute sulla scacchiera con le calcolate geometrie alle quali – suggerisce Poe, uno tra gli scrittori più amati – deve ispirarsi la creazione letteraria,¹⁰ sopraggiunge un'inaspettata deviazione. Di colpo Nabokov riporta alla luce un ampio ventaglio di stimoli e di sensazioni presenti nella propria esistenza, o meglio, in quel caotico impasto tra «soma» e «mente» dove Valéry, tra il 1900 e il 1942, aveva individuato una sorta di misterioso alimento energetico della vita fisica e intellettuale.¹¹ Continua Nabokov:

Spesso, nel bel mezzo di una giornata, a margine di qualche futile occupazione, nella scia oziosa di un pensiero fugace, provavo, senza alcun preavviso, una fitta di piacere mentale quando il germoglio di un problema scacchistico si apriva di colpo nel mio cervello, promettendomi una nottata di lavoro felice. Poteva

ta), sul divano, in posizione orizzontale (quando cioè il corpo diventa una lunga e lontana linea azzurra: l'orizzonte di se stesso), dopo un impulso interiore identico all'ispirazione poetica, gli appariva all'improvviso un singolarissimo modo per incarnare questa o quella raffinatissima idea (per esempio, la combinazione di due temi, quello indiano e quello di Bristol, o qualcosa di assolutamente nuovo) in un problema. Per qualche minuto, sdraiato ad occhi chiusi, si godeva l'astratta purezza del progetto realizzato solo nel pensiero; poi apriva precipitosamente la scacchiera di marocchino e la scatola coi pesanti pezzi da gioco, li disponeva alla svelta, in modo ancora approssimativo, e subito capiva che l'idea realizzata con tanta purezza nel cervello, lì sulla scacchiera, per liberarsi dal suo spesso guscio intagliato, esigea un lavoro enorme, la massima tensione mentale, infinite prove e cure, e soprattutto quell'ingegnosità sorretta dalla logica che crea la verità nel pensiero scacchistico. Considerando le varianti, studiando tutti i modi per evitare le costruzioni farraginose, gli assembramenti o i vuoti dei pedoni di supporto, lottando contro le soluzioni secondarie, raggiungeva la massima esattezza espressiva, la massima economia di armoniche forze. Se non fosse stato convinto (così come lo era nella creazione letteraria) che la realizzazione del progetto esisteva già in un altro mondo da cui lui lo trasferiva nel nostro, il complesso e prolungato lavoro sulla scacchiera sarebbe stato un intollerabile fardello per la mente, che insieme alla possibilità della realizzazione avrebbe dovuto ammettere anche la possibilità della sua impossibilità. A poco a poco i pezzi e le caselle della scacchiera cominciarono ad animarsi, a scambiarsi le proprie impressioni. Il brutale potere della regina si trasformava in una forza raffinata tenuta a freno e diretta da un sistema di scintillanti leve; i pedoni diventavano intelligenti; i cavalli caracollavano con elegante passo da parata. Tutto aveva un senso e al tempo stesso tutto era misterioso. Ogni creatore è un congiurato; e tutti i pezzi, interpreti del pensiero di Fëdor Konstantinovič, stavano sulla scacchiera come cospiratori e maghi. Solo all'ultimo istante il loro segreto si rivelava con un accecante bagliore. [...] trovò finalmente il filo rosso, l'anima segreta, la brillante idea scacchistica del romanzo progettando in modo ancora vaghissimo, quello a cui il giorno prima aveva accennato di sfuggita nella lettera alla madre. Ecco che cosa vorrei scrivere disse. Qualcosa che somigli al lavoro del destino su di noi». V. Nabokov, *Il dono* (1952), trad. it. a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1991, cfr. rispettivamente pp. 217-218 e 450.

¹⁰ Poe, non a caso, è anche autore del *Giocatore di scacchi di Maelzel*, un breve racconto dal taglio saggistico, che ruota appunto intorno al tema degli scacchi, apparso nel 1836. Cfr. E.A. Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, cit.

¹¹ Cfr. P. Valéry, *Quaderni*, trad. it. di R. Guarini, a cura di J. Robinson-Valéry, vol. III, Milano, Adelphi, 1988, pp. 371-465 [ed. or. *Cahiers*, vol. I, éd. établie, présentée et annotée par J. Robinson, Paris, Gallimard, 1973].

trattarsi di un nuovo modo di combinare un inconsueto espediente strategico con un'inconsueta linea di difesa; poteva trattarsi di un rapido sguardo sulla disposizione effettiva dei pezzi, il quale avrebbe finalmente espresso, con spirito e grazia, un tema difficile che in precedenza disperavo di tradurre in concreto; oppure poteva trattarsi di un semplice gesto compiuto nelle brume della mia mente dalle varie unità di forza rappresentate dai pezzi sulla scacchiera – una sorta di rapida pantomima che suggeriva nuove armonie e nuovi conflitti; qualunque cosa fosse, apparteneva a un ordine di sensazioni particolarmente stimolanti.¹²

Proprio così. Variegate, molteplici possono essere le ardite combinazioni che, provenienti dal modello formale della scacchiera, si diramano nella mente ravvivata, a tratti anche elettrizzata, ma tutte, in ogni caso, trovano la propria radice in una fisiologia percettiva, anzi in un «ordine di sensazioni particolarmente stimolanti».

Si viene così a creare un'ininterrotta circolazione tra gli stimoli sensibili e la loro traduzione in una sequenza di impulsi creativi. Non c'è nulla di deterministico in tale processo, solo il riconoscimento del nesso inestricabile che, secondo Nabokov, lega l'esercizio compiuto sulla scacchiera (mediante l'attività mentale piuttosto che attraverso un'applicazione pratica) alla pluralità delle sue forme di vita.

«Il germoglio di un pensiero scacchistico» è associato – ci ha appena detto Nabokov –, a uno stato di eccitazione che, dalla originaria sede mentale, si irradia e si diffonde lungo tutto il corpo, prospettando addirittura «una nottata di lavoro felice». L'energia intellettuale procurata dagli scacchi trova un immediato, e preciso, corrispettivo in un «ordine di sensazioni particolarmente stimolanti».

Se la scacchiera è diventata nel corso degli anni un punto di riferimento costante dell'universo psichico, e narrativo, di Nabokov non dipende certo da un effetto ludico in grado di sospendere con un atto liberatorio il corso consueto della quotidianità (secondo le note tesi di Huizinga e Caillois, diverse nella loro impostazione, eppure convergenti su questo punto),¹³ ma, piuttosto, deriva da un intreccio del tutto naturale che si viene a stabilire tra «gioco» e «forma di vita».

Una volta evocati questi due termini il richiamo all'opera di Wittgenstein diventa una tappa obbligata. Intorno a questo binomio, alla varietà di giunture che lo collegano in un equilibrio sempre provvisorio, ruota l'intero lavoro concettuale – ardito e spregiudicato come pochi altri – di Wittgenstein dopo il *Tractatus*: l'unica opera pubblicata in vita, ben presto oggetto, da parte sua, di un'ininterrotta palinodia.

Il «gioco linguistico» assimila, infatti, il significato di una parola esclusivamente alle sue molteplici modalità di uso, mentre quella che Wittgenstein definisce «forma di vita» coincide con l'ampia costellazione individuale, ma anche collettiva, di enunciazioni, volizioni, congetture, consuetudini, sensazioni e stati di animo in continua elaborazione. La congiunzione tra i due termini – gioco linguistico e forma di vita – si profila decisiva nella

¹² V. Nabokov, *Parla, ricordo*, cit., p. 312.

¹³ Cfr. J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. van Schendel, Torino, Einaudi, 1946 [ed. or. *Homo ludens*, Amsterdam, Pantheon, 1939] e R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, trad. it. di L. Guarino, Milano, Bompiani, 1981 [ed. or. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967].

sua inestricabilità: dal momento che le «forme di vita» costituiscono l'elemento primario, il nucleo genetico, da cui deriva ogni «gioco linguistico».

Per quanto Wittgenstein si attenga, con rigore, a una considerazione limitata al campo squisitamente linguistico, non è difficile scorgere in queste ricognizioni preliminari delle *Ricerche filosofiche* una radicale riformulazione della storia semantica e dei caratteri fondamentali insiti nel concetto stesso di gioco. A rendere plausibile un'ipotesi del genere è sufficiente un confronto con le tesi principali proposte, in chiave storico-antropologica, di Huizinga e Caillois, ma, soprattutto, con le suggestioni provenienti dall'intera opera di Nabokov, che trova nel gioco degli scacchi sia un ricorrente motivo tematico sia una sorta di prezioso ausilio per una possibile teoria letteraria¹⁴ (assiduamente presente nonostante le strategie di occultamento da parte di un'accorta dissimulazione).

Come presupposto di una letteratura che abbia deciso di recidere ogni legame con gli ingenui protocolli mimetici di una realtà già data, Nabokov ha sempre rivendicato il ruolo imprescindibile svolto dalla più serrata consequenzialità logica: unico «germoglio» – sono parole sue – dal quale può nascere una inventività che corrisponda, proprio in sintonia con *l'ars inveniendi* di ascendenza medioevale e moderna,¹⁵ alla ricerca di raccordi tra nessi inesplorati, poco visibili, eppure dotati di un'inoppugnabile consistenza reale.¹⁶ Da un lato Nabokov si dimostra convinto, alla stregua di Wittgenstein, che il «gioco», il gioco che aspira a una dignità intellettuale, deve coincidere ogni volta con una verifica o, addirittura, con un potenziamento della sequenza di variazioni, dall'altro è allo stesso tempo con-

¹⁴ La varietà di soluzioni fornite dall'analogia degli scacchi è sottolineata da Manganelli, in un breve intervento del 1962, con la scintillante intelligenza esegetica che sempre lo distingue: «Di codesto giuoco *La vera vita di Sebastiano Knight* fornisce in certo modo illustrazione e teoria; *l'Invito a una decapitazione* è piuttosto una criptica partita, celebrata secondo le regole segrete, puntigliosamente osservate da giocatori estrosi e taciturni: al lettore il compito di scoprire le regole, se ci sono» (G. Manganelli, *La scacchiera di Nabokov*, in *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 148). Le lapidarie indicazioni di Manganelli trovano un loro prolungamento in queste osservazioni di Belpoliti: «Per Nabokov il romanzo è una scacchiera dove, mossa dopo mossa, la partita volge inesorabilmente verso la soluzione finale. Così nella *Vera vita [di Sebastian Knight]* la mossa è quella del cavallo (*Knight* negli scacchi è il pezzo del cavallo, ma il gioco è con *night*), mossa laterale in cui il protagonista del racconto, lo scrittore russo-inglese, sfugge di continuo allo scrivente. V., il narratore, è un personaggio a tratti spiacevole che scrive la storia di uno scrittore che ha scritto altre storie, tra cui quella – solo progettata – di uno scrittore inesistente. [...] Il disegno della storia è un disegno sottile, una ragnatela di rinvii e di supposizioni, in cui uno insegue sempre le tracce dell'altro». M. Belpoliti, *Cinque pezzi facili*, in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, «Riga», 16, 1999, p. 234. L'intero volume, dedicato a Nabokov, costituisce una preziosa cornice del nostro discorso.

¹⁵ Su questo punto cfr. i fondamentali lavori di P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1960; F.A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 1972 [ed. or. *The art of Memory*, London, Routledge & Kegan, 1966]; R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1975 [ed. or. *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970].

¹⁶ Che proprio una ricerca del genere costituisca la direzione lungo la quale si snoda l'opera narrativa di Nabokov lo confermano queste parole pronunciate da lui stesso nel corso di un'intervista svoltasi nel 1971: «L'atto della ritenzione è l'atto dell'arte, scelta artistica, fusione artistica, ricombinazione artistica di eventi concreti». V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., pp. 229-230.

sapevole che l'intreccio tra questi due registri non si svolge sempre attraverso traiettorie rassicuranti. L'indefinito arco di combinazioni possibili sulla scacchiera rischia così, inevitabilmente, di trasformarsi in una incompiutezza che non raggiungerà mai una soluzione.

Nabokov non ha dubbi riguardo a questa eventualità che, non a caso, in *Parla, ricordo*, viene con forza ribadita tramite una serie graduale di passaggi. Scomponiamoli nella loro scansione interna: «È bene spiegare – egli scrive – che i temi, negli scacchi, sono stratagemmi del tipo attaccare, ritirarsi, bloccare, sbloccare e così via; ma è solo quando essi si presentano in una certa combinazione che il problema diventa soddisfacente».¹⁷

Innanzitutto l'insieme di norme che regolano la scacchiera sembra delineare una concatenazione di problemi la cui soluzione – direbbe Wittgenstein – è inscritta nel corretto uso di tali procedure, e proprio per questo, agli occhi di Nabokov, «il problema diventa soddisfacente». Ma lo è solo in forma astratta, in termini puramente teorici. Le indefinite possibilità di variazioni offerte dalla scacchiera finiscono per sfuggire di mano, nella loro complessità, perfino a chi le ha ideate: confluendo in un immenso contenitore che inizia a esibire i suoi connotati diabolici, a tratti anche grotteschi. Ogni giocatore abitato da una passione puramente intellettuale per gli scacchi viene, di conseguenza, risucchiato dal labirinto di ipotetiche combinazioni il cui uso risulta del tutto sconosciuto. Il problema, da «soddisfacente», subisce, allora, una drastica inversione:

L'inganno, fino al limite del diabolico, e l'originalità, che sconfinava nel grottesco, erano i miei concetti di strategia; e sebbene in fatto di costruzione io cercassi di attenermi, per quanto possibile, alle regole classiche, quali il risparmio delle forze, l'unità, la rinuncia a finali aperti, ero sempre disposto a sacrificare la purezza formale alle esigenze del contenuto fantastico, facendo gonfiare ed esplodere la forma come fosse una borsa da toilette con dentro un diavoleto furioso.¹⁸

Tentare di mantenere una concordanza armonica tra il rispetto delle regole classiche, suggerite dalla scacchiera, e il conseguimento di un esito intellettualmente soddisfacente delle mosse compiute, si dimostra un'impresa vana, destinata al completo insuccesso. Il movimento degli scacchi racchiude una pluralità di «costruzioni» talmente aperte da comportare il puntuale naufragio di ogni schema orientato razionalmente. Ecco perché, osserva Nabokov, al giocatore non resta che accettare gli inganni, le risorse demoniache, i rimescolamenti grotteschi attraverso i quali la scacchiera imprigiona le mani di chi la percorre.

Si tratta, però, di un'accondiscendenza puramente strumentale nei confronti di un «modo d'agire infondato» da cui è tormentato lo stesso Wittgenstein.¹⁹ Il giocatore – il giocatore davvero accorto, in quanto dotato di un'intelligenza superiore – deve anche aspet-

¹⁷ V. Nabokov, *Parla, ricordo*, cit., p. 313.

¹⁸ Ivi. Sull'ambivalenza strutturale che gli scacchi rivestono nell'opera di Nabokov ha insistito anche S. Bar-tezzaghi in *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 127-157.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Della Certezza*, trad. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1978, p. 21 [ed. or. *On Certainty*, ed. by G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright, Oxford, Blackwell, 1969].

tarsi che la strategia di inganni ordita dalla scacchiera acceleri tanto il suo corso da esibire la propria arbitrarietà: di cui nessuno deve fidarsi, ma tutti, viceversa, possono accettare di sfidarla sul proprio terreno, «facendo gonfiare ed esplodere la forma come fosse una borsa da toilette con dentro un diavoletto furioso», per poi tentare di impadronirsi immediatamente dei resti di tale esplosione, per ricomporre in nuove unità il tappeto di schegge e frammenti sparpagliati.

Nabokov non si arresta davanti a simili conclusioni. Non può fermarsi qui. La scacchiera gli ha ormai rivelato una tensione conflittuale così radicale da risultare ineludibile, se è vero che la composizione di un romanzo «avviene esclusivamente nella testa, non sulla carta».²⁰ È indispensabile, allora, che questo conflitto tra la pluralità di combinazioni ipotetiche e le sue possibili applicazioni venga analizzata con precisione:

Un conto è concepire come dev'essere l'andamento principale di un gioco, altro è realizzarlo. Lo sforzo mentale è spaventoso; l'elemento temporale sparisce del tutto dalla coscienza: la mano che costruisce cerca a tentoni una pedina nella scatola e la tiene stretta mentre il cervello continua a ponderare la necessità di una finta o di un ripiegamento e quando il pugno si apre forse è già passata un'ora intera, ridotta in cenere dall'incandescente lavoro cerebrale dell'ideatore. La scacchiera davanti a lui è un campo magnetico, un sistema fatto di tensioni e di abissi, un firmamento stellato.²¹

Quando il primo, e decisivo, stadio del gioco si annida nell'«incandescente lavoro cerebrale dell'ideatore» tutte le successive opposizioni rimarranno circoscritte all'interno di questo ambito, dentro il quale viene trascinato, di volta in volta, lo sfidante, anch'egli posseduto dal medesimo «incandescente lavoro cerebrale» che non potrà mai tradursi nei singoli movimenti dei pezzi disposti sulla scacchiera. In una simile prospettiva l'unica competizione che realmente si stabilisce riguarda la potenza combinatoria di cui sono dotati i due «ideatori» pronti a sfidarsi:

Bisognerebbe rendersi conto del fatto che, nei problemi di scacchi, la competizione non è in realtà tra Bianco e Nero, ma tra colui che compone il problema e l'ipotetico risolutore (così come in un'opera narrativa di alto livello il vero conflitto non è tra i personaggi ma tra l'autore e il mondo), di modo che gran parte del valore del problema dipende dal numero di «tentativi» – prime mosse ingannevoli, false piste, linee di gioco capziose preparate con astuzia e con passione per fuorviare l'aspirante risolutore.²²

Arrivato a questo punto, Nabokov, con una abile mossa, estende all'universo della creazione letteraria la rete di contraddizioni e contrasti che trovano negli scacchi il luogo di massima condensazione. La similitudine, una volta messa a punto, viene sviluppata, nel corso della riflessione teorica, senza alcuna reticenza, modellando il «vero conflitto» che genera l'opera narrativa sull'agonismo tra le combinazioni sempre più sofisticate a cui ricorrono i contendenti impegnati sulla scacchiera:

²⁰ V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 50.

²¹ Id., *Parla, ricordo*, cit., pp. 313-314.

²² Ivi, p. 314.

Ma qualsiasi cosa io possa dire sulla composizione di problemi scacchistici, mi sembra che le mie parole non bastino a rendere neppure lontanamente l'idea di quell'estasi che costituisce il nucleo del processo, e dei suoi punti di contatto con varie altre operazioni della mente creativa, più manifeste e più feconde, che vanno dal tracciare la carta nautica di mari perigliosi alla stesura di uno di quei romanzi incredibili dove l'autore, in un accesso di lucida follia, si è imposto una serie di regole uniche nel loro genere che poi osserva, una serie di ostacoli da incubo che supera con l'entusiasmo di una divinità intenta a costruire un mondo vivente con gli ingredienti più improbabili – rocce, e carbonio, e cieche pulsazioni.²³

Gli scacchi finiscono, in tal modo, per configurare lo spettro semantico delle combinazioni necessarie all'atto creativo che si dipana attraverso gli ossimori più stridenti.²⁴ L'«estasi», nucleo embrionale di tale processo, risulta composta da «un accesso di lucida follia» dove gli «ostacoli da incubo» vengono superati con l'«entusiasmo di una divinità», per poi «costruire un mondo vivente con gli ingredienti più improbabili»: sostanze minerali composte da «cieche pulsazioni». Di queste aspre e stranianti opposizioni si alimenta la «mente creativa», pronta a riprodurle con ciclica energia. Pronta, soprattutto, a passare da un estremo all'altro di questa «improbabile» sequenza, subendo il peso del tracollo puntualmente prodotto dal ribaltamento dell'estasi nella materia inorganica.

È impossibile, allora, dare torto a Wittgenstein quando esorta a non «dimenticare che il gioco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. [...] Non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita».²⁵ Ma è altrettanto capace di consumare la nostra vita: di adoperarla in un primo tempo quale imprescindibile presupposto di ogni combinazione creativa che, successivamente, verrà ingabbiata nell'astrazione delle sue inesauribili variazioni formali, fino al proprio svuotamento completo.

²³ Ivi, pp. 314-315.

²⁴ Non va dimenticato che già Saussure indicava nella partita a scacchi l'analogia più ravvicinata di ciò che avviene nel processo linguistico: «Ma di tutti i paragoni che potrebbero immaginarsi – scrive Saussure –, il più dimostrativo è quello che potrebbe stabilirsi tra il gioco della lingua ed una partita a scacchi. Da una parte e dall'altra, si è in presenza di un sistema di valori e si assiste alle loro modificazioni. Una partita a scacchi è come una realizzazione artificiale di ciò che la lingua ci presenta in forma naturale. [...] In una partita a scacchi, una qualsiasi determinata posizione ha il singolare carattere d'essere indipendente dalle precedenti; è totalmente indifferente che vi si sia arrivati per una via oppure per un'altra; colui che ha seguito tutta la partita non ha alcun vantaggio sul curioso che viene a considerare lo stato del gioco nel momento critico; per descrivere questa posizione, è assolutamente inutile richiamare ciò che è avvenuto nei dieci secondi precedenti. Tutto questo si applica ugualmente alla lingua e consacra la distinzione radicale di diacronia e sincronia. La *parole* opera sempre e solo su uno stato di lingua, ed i mutamenti che intervengono tra gli stati non vi hanno alcun posto» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. a cura di T. De Mauro, Bari, Laterza, 1967, pp. 107-109 [ed. or. *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally, A. Sechehaye, avec la collaboration de A. Reidlinger, Paris, Payot, 1922]). A questo proposito risulta particolarmente convincente questo suggerimento di Steiner: «Non sarebbe affatto stravagante leggere la parte più importante dell'opera di Nabokov come una meditazione – lirica, ironica, tecnica, parodistica – sulla natura del linguaggio umano, sull'enigmatica coesistenza di diverse visioni del mondo generate dalla lingua e dalla profonda corrente che ne è alla base e a tratti congiunge misteriosamente la moltitudine delle diverse lingue». G. Steiner, *Extraterritoriale*, in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, cit., p. 139.

²⁵ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., p. 91.

Se Wittgenstein, pure intravedendo nitidamente un simile esito, non arriverà mai a teorizzarlo,²⁶ Nabokov, dal canto suo, appare risoluto, fin dalle sue prime opere, a compiere questo passo davvero arduo. Anzi, nel suo secondo romanzo, *La difesa di Lužin*, pubblicato in lingua russa nel 1930 e tradotto in inglese nel 1964, mette in scena l'intero groviglio di ossimori che avvolgono la «mente creativa». Una parabola del genere non può che svolgersi sulla scacchiera: «un campo magnetico, un sistema fatto di tensioni e di abissi, un firmamento stellato» – per riprendere il suggestivo tessuto metaforico adoperato in *Parla, ricordo*. Un'«estasi» incondizionata si incrocia, e si annoda, allora, con la «lucida follia».

Come tutte le «metafore assolute» anche l'immagine della scacchiera contiene un tale potenziale semantico da rendere arduo, e anche poco convincente, uno scioglimento del suo significato in un ordine discorsivo.²⁷ Non esistono, dunque, nella *Difesa di Lužin*, contenuti nascosti da riportare alla luce, o stratificazioni allegoriche da decifrare. Il senso del romanzo coincide con il vertiginoso serbatoio di variazioni richieste dalla scacchiera, tra l'estasi e la follia provocate nei giocatori.²⁸

Che «questa scatoletta levigata» non sia un oggetto tra i tanti, Lužin comincia a percepirla la prima volta che scopre la sua esistenza, ascoltando l'esaltata descrizione riportata da un violinista nel corso di una serata musicale svoltasi nella propria abitazione. Di colpo il suo sguardo resta ipnotizzato.

È una serata che segna uno spartiacque decisivo. Da ora in poi, pur non conoscendo i rudimenti del gioco degli scacchi, questi ravvivano in lui – ragazzo timido e scontroso, intento a una costante difesa da qualsiasi intromissione esterna – una vitalità intellettuale sconosciuta, predisponendolo verso «giochi» e «forme di vita», direbbe Wittgenstein, di cui finora non avrebbe mai sospettato l'esistenza. Tanto è vero che il giorno successivo, con impazienza crescente, tenta ancora una volta di tornare agli scacchi, affidandosi alla complicità della zia – «l'unica persona con la quale non fosse a disagio»:

²⁶ Sulla profonda inquietudine, non priva anche di una tensione drammatica, che anima tutta la riflessione di Wittgenstein ha insistito soprattutto, fuori dai soliti schemi cari alla filosofia analitica, A.G. Gargani in *Il coraggio di essere. Saggio sulla cultura mitteleuropea*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Id., *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milano, Feltrinelli, 1993; Id., *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milano, Cortina, 2008. Ma vanno tenuti presenti anche L.V. Distaso, *Estetica e differenza in Wittgenstein. Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Roma, Carocci, 1999; e P.A. Rovatti, *Il gioco di Wittgenstein*, «aut aut», 337, 2008, pp. 55-74.

²⁷ Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, cit., pp. 3-9.

²⁸ Così, nella *Prefazione*, Nabokov presenta, infatti, il romanzo: «Le immagini scacchistiche da me disseminate non si ritrovano solo in singole scene; la loro concatenazione è reperibile nella struttura basilare di questo simpatico romanzo. [...] Tutta la consequenziale tabella di marcia [dei tre capitoli centrali] suggerisce – o dovrebbe suggerire – un certo tipo di problema scacchistico, teso non solo a dare scacco matto in un numero stabilito di mosse ma a condurre una cosiddetta “analisi a ritroso”, attraverso la quale l'aspirante risolutore, esaminando all'indietro la sequenza di mosse del diagramma, dovrebbe trovarsi in grado di provare che l'ultima mossa del nero non poteva essere l'arrocco, o doveva essere la cattura en passant di una pedina bianca». V. Nabokov, *La difesa di Lužin* (1930), trad. it. di G. Scarcia, U. Tessoro, Milano, Adelphi, 2001, pp. 13-14.

«Ci sai giocare, a scacchi?» chiese Lužin furtivo. [...] «Sarebbe meglio a scopa» rispose distratta. [...] «No, voglio giocare a scacchi» disse Lužin. «È complicato, tesoro, non si impara in un attimo». Lui andò alla scrivania e pescò la scatola che stava dietro la fotografia. [...] «Ecco qua» disse Lužin posando la scatola sugli intarsi di un tavolinetto alla turca. «Ci vuole anche una scacchiera» disse lei. «È sai, sarebbe meglio se ti insegnassi la dama, è più semplice». «No, gli scacchi» disse Lužin e srotolò una scacchiera di tela cerata.²⁹

L'apprendistato di Lužin, appena incominciato, viene presto interrotto dal brusco ingresso del padre. Il ragazzo, prima di rientrare frettolosamente nella sua stanza, riesce a mettere insieme i pezzi, nel frattempo caduti per terra, e a portarli con sé insieme alla scacchiera. Ed ecco che gli si spalanca un territorio sconosciuto:

Sistemò immediatamente i pezzi come la zia gli aveva mostrato, e li studiò a lungo, cercando di capirci qualche cosa; dopo di che li ripose nella scatola con gran cura. Da quel giorno gli scacchi restarono in mano sua, e ci volle molto tempo prima che il padre ne notasse l'assenza. Da quel giorno ebbe in camera un giocattolo misterioso e avvincente che non sapeva ancora adoperare.³⁰

Da quel giorno comincia per Lužin una seconda vita, interamente dedicata alle continue rivelazioni provenienti da questo «giocattolo misterioso e avvincente». Ancora non ne conosce il misterioso funzionamento, non sa adoperarlo secondo le sue regole, eppure riesce a maneggiarlo con una destrezza incomprensibile, che solo un demone custode della creatività, simile a quel *duende* tratteggiato da Lorca in pagine indimenticabili,³¹ può attivare. Nonostante non sia ancora a conoscenza dei nomi di tutti i pezzi che si muovono lungo la scacchiera, Lužin riesce a manovrarli con straordinaria abilità. Ha già compreso che, nel gioco degli scacchi, la perizia tecnica cede sempre di fronte alla forza creativa: un patrimonio che nessuno possiede nella sua stessa misura. Non passa molto tempo prima di rendersene conto una volta per tutte, osservando a scuola, durante una pausa delle lezioni, due tra i suoi compagni più violenti e arroganti mentre giocano a scacchi. Lužin, per il momento, può solo guardare, ma di colpo diventa consapevole delle proprie potenziali risorse, che lo porteranno a ribaltare la sua disarmata remissività in una imprevedibile audacia:

Roso dall'invidia, esacerbato dalla frustrazione, Lužin osservava la partita, sforzandosi di percepire quelle armoniose melodie di cui aveva parlato il musicista, sentendo che, per una ragione o per l'altra, capiva il

²⁹ Ivi, p. 45.

³⁰ Ivi, p. 47.

³¹ «Il *duende* – scrive Lorca – è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. [...] Il *duende* di cui parlo, oscuro e trepidante, è un discendente di quell'allegro demone di Socrate, marmo e sale, che lo graffiò indignato il giorno in cui bevve la cicuta. [...] Ogni uomo, ogni artista, si chiami Nietzsche o Cézanne, sale ogni gradino della torre della sua perfezione al prezzo della lotta che sostiene con il proprio *duende*, non con il proprio angelo, come è stato detto, né con la propria musa». E ancora: «Il *duende* non arriva se non vede una possibilità di morte, se non sa di dover girare intorno alla sua casa, se non ha la certezza di dover cullare quei rami che tutti portiamo, che non hanno, che non avranno consolazione». F. García Lorca, *Gioco e teoria del duende*, trad. it. di E. Di Pastena, Milano, Adelphi, 2007, cfr. rispettivamente pp. 13-14 e 25 [ed. or. *Juego y teoría del duende* (1933), in *Obras completas*, bajo la dirección de M. García-Posada, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997].

gioco meglio di quei due, ancorché ignorasse completamente come dovesse essere condotto, perché questo andasse bene e quest'altro male, e che cosa si sarebbe dovuto fare per penetrare nel campo del re nemico senza subire perdite. E una mossa soprattutto gli piacque, divertendolo molto con la sua scioltezza: il re di Krebs scivolò verso un pezzo che lui chiamava torre, e torre e re si scavalcarono a vicenda. Quindi vide l'altro re – quello nero – spuntare da dietro le sue pedine (una era stata tirata via, come un dente) e camminare smarrito avanti e indietro. «Scacco», disse Krebs «scacco» (e il re, punto sul vivo, fece un salto di lato). «Non puoi andare lì, e neanche qui. Scacco, ti mangio la regina, scacco». A quel punto anche lui perse un pezzo e pretendeva di rifare la mossa. Il bruto della classe affibbiò a Lužin una botta sulla nuca, e al contempo, con l'altra mano, buttò la scacchiera per terra. Per la seconda volta in vita sua Lužin si rese conto di come fossero cosa precaria gli scacchi.³²

Proprio questa precarietà (la stessa che puntualmente si infiltra in ogni segmento della riflessione di Wittgenstein) si profila agli occhi di Lužin come un serbatoio inestinguibile di forze creative. Là dove ogni mossa può dare luogo a soluzioni diverse tutto si presenta con i tratti dell'occasionalità irripetibile. Oscurata qualsiasi certezza, il gioco si alimenta di variazioni inesauribili, indefinite, costrette, ogni volta, a estendere il corso della loro parabola. «Problemi, aperture, partite» si susseguono senza soste, richiedendo, per corrispondere alla loro imprevedibilità, una tensione intellettuale spasmodica: pari agli innumerevoli movimenti che è possibile compiere sulla superficie della scacchiera, che rimane un «giocattolo misterioso e avvincente» proprio per l'arco di combinazioni che schiudono. Talmente ampio da apparire nella forma di un «delirio»,³³ gremito di immagini che sovrappongono passato e presente, innestando – secondo il più tipico procedimento di «condensazione», avrebbe detto Freud nell'*Interpretazione dei sogni* – i «tremori dell'infanzia»³⁴ su un'eccitazione conosciuta finora sconosciuta a Lužin, che, nel giro di qualche mese, sta cominciando ad affermarsi a Pietroburgo come un imbattibile giocatore di scacchi. Di lì a poco diventa un campione, ufficialmente riconosciuto come tale nell'intera Russia che sta per trasformarsi nell'Unione sovietica.

Quanto più il suo talento si accresce, tanto meno c'è bisogno del sostegno materiale della scacchiera. Per realizzare ardue e sconcertanti combinazioni di gioco gli basta solo l'ausilio della propria inventività intellettuale, che può anche prescindere del tutto dalle immagini dei pezzi posti sui quadrati bianchi e neri:

Lužin era effettivamente stanco. Negli ultimi tempi aveva giocato spesso e disordinatamente; soprattutto lo aveva spossato giocare alla cieca, una prestazione particolarmente ben remunerata a cui si dedicava volentieri. Vi trovava un godimento profondo, non si doveva aver a che fare con pezzi visibili, udibili, palpabili, la cui forma leziosa e la cui consistenza lignea lo infastidivano sempre e sempre gli parevano null'altro che gusci rozzi e deperibili di forze scacchistiche squisite e invisibili. Giocando alla cieca poteva gustare quelle diverse forze nella loro originaria purezza. Allora non vedeva né la criniera tornita del cavallo né le testine lustre delle pedine, ma percepiva nettamente che questa o quella casella immaginaria era occupata da una forza precisa e concentrata, di modo che il movimento di un pezzo gli si presentava come una scarica, una

³² V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., pp. 48-49.

³³ Ivi, p. 67.

³⁴ Ivi, p. 65.

scossa, un colpo di fulmine; e l'intero campo degli scacchi vibrava di una tensione di cui lui era il sovrano, qui raccogliendo, là liberando energia elettrica.³⁵

Lužin, però, non può sottrarsi ai contraccolpi letali della «tensione di cui lui era il sovrano». Mentre l'eccitazione intellettuale aumenta e si moltiplica con tale intensità da svuotarlo fisicamente, il suo corpo, schiacciato da quelle «diverse forze nella loro originaria purezza» di cui si compone l'energia psichica, sembra progressivamente dissolversi, diventando quasi una protesi della mente. Tutto, intorno a lui, acquista un'aura incorporea:

Così giocava contro quindici, venti, trenta avversari e, naturalmente, era il numero delle scacchiere, che influiva sul tempo del gioco, ciò che lo stancava, ma la fatica fisica era niente a confronto della fatica mentale, prezzi dello sforzo e della beatitudine insiti nel gioco medesimo, da lui condotto in una dimensione celeste, strumentando grandezze incorporee.³⁶

Certo, il susseguirsi di queste impennate intellettuali non può che mettere a dura prova anche la stabilità della mente, pronta, però, a ricevere un balsamo rigenerante – almeno per il momento – dalla puntuale verifica delle sue potenzialità così accelerate da marcare un distacco quasi definitivo di Lužin da tutto il mondo che circonda. Ecco, infatti, come appare alla giovane, da poco conosciuta, che diventerà la sua futura moglie: «Un uomo di un'altra dimensione, diverso nella forma e nel colore, non compatibile con niente altro e con nessuno».³⁷ Anzi, più precisamente, Lužin è «l'uomo più insondabile del mondo, un uomo che si dedicava a un'arte spettrale, mentre lei cercava di fermarsi, di cogliere tutti i suoi difetti, tutte le sue stranezze, di dire a se stessa una volta per sempre che quello non era l'uomo giusto per lei, pur essendo allo stesso tempo decisamente preoccupata di come si sarebbe comportato in chiesa e di come sarebbe stato in frac».³⁸

La preoccupazione della giovane è assolutamente legittima. Come può un uomo ormai consacratosi a «un'arte spettrale» addomesticarsi alla quotidianità più ordinaria? Il congedo dalla vita sta diventando, per Lužin, più che un'opzione inconsapevole, l'effetto irrimediabile della sua passione esclusiva per gli scacchi. Eppure, da ragazzo – lo abbiamo visto –, guardando per la prima volta una scacchiera era rimasto incantato da questo «giocattolo misterioso e avvincente» proprio prefigurando le molteplici alternative che esso avrebbe potuto offrire alla sua vita: all'avvilente rapporto con i genitori e a quello, ancora più frustrante, intrattenuto con i suoi compagni di classe.

Se l'attrazione per gli scacchi si era radicata inizialmente in relazione alle sue «forme di vita» – direbbe Wittgenstein – adesso è diventata una forza che lo sta trascinando fuori dalla vita. Di questa evoluzione paradossale subita dagli scacchi è vittima Lužin. Il gioco,

³⁵ Ivi, pp. 85-86.

³⁶ Ivi, p. 86.

³⁷ Ivi, p. 96.

³⁸ Ivi, pp. 101-102.

con le combinazioni e variazioni che gli consente, si è trasformato in un compulsivo esercizio mentale che lentamente lo divora. Le «cogitazioni scacchistiche» lo imprigionano in una gabbia di automatismi dove i suoni e i rumori della vita arrivano sempre più attenuati, quasi impalpabili.³⁹

Nel modo di vestire e nelle abitudini quotidiane rispondeva a impulsi del tutto torpidi, senza mai soffermarsi a pensare, cambiandosi di rado la biancheria, caricando automaticamente l'orologio la sera, radendosi con la stessa lametta fino a quando questa non avesse perso il filo, e mangiando quel che capitava. [...] Si accorgeva solo di rado della propria esistenza: quando, per esempio, il fiato corto, vendetta di un corpo pesante, lo costringeva a fermarsi con la bocca aperta su una scala, o quando era in preda al mal di denti, oppure quando, nel cuore della notte, durante le sue cogitazioni scacchistiche, al gesto della mano che scuoteva una scatola di fiammiferi non corrispondeva il rumore secco dei fiammiferi che sbattevano. [...] In generale, la vita attorno a lui era così scialba e richiedeva tanto poco sforzo da parte sua, da far sembrare a volte che qualcuno, organizzatore misterioso e invisibile, continuasse a portarlo di torneo in torneo; ma c'erano qua e là ore strane, una tale quiete tutt'intorno, e fuori, lungo il corridoio, scarpe, scarpe, scarpe di fronte a ogni porta, e nelle orecchie il rombo della solitudine.⁴⁰

Il crollo di Lužin non si fa attendere a lungo. Durante un decisivo torneo che si svolge a Berlino il suo corpo e la sua mente cedono nel modo più impietoso. Questi sono i prodromi:

Le notti erano alquanto accidentate. Non c'era verso che riuscisse a impedirsi di pensare agli scacchi, e, per quanto fosse assonnato, il suo sonno non ce la faceva a individuare la via del cervello; alla ricerca di un varco, trovava ovunque pezzi di scacchi a sentinella, e aveva la sensazione angosciosa che il sonno fosse lì, a portata di mano, ma dall'altra parte del cervello. Il Lužin esausto, disseminato per la stanza, dormiva, ma il Lužin con l'immagine della scacchiera davanti restava sveglio, incapace di fondersi con quel beato suo sosia. Peggio ancora, dopo ogni seduta del torneo diventava via via più difficile districarsi dal mondo immaginale degli scacchi, al punto che lo sgradevole sdoppiamento prese a manifestarsi anche durante il giorno. Dopo tre ore di partita la testa gli faceva male in modo strano, non tutta, ma a tasselli, neri quadratini di dolore, e non ritrovava subito la porta, oscurata da una macchia nera.⁴¹

³⁹ Che la scacchiera possa coincidere metaforicamente con l'immagine di una prigioniera costruita dall'arbitrio del caso lo intuisce anche Borges in un componimento, dal titolo appunto *Scacchiera*, compreso nella raccolta *L'artefice* apparsa nel 1960: «I giocatori, nel grave cantone, | guidano i lenti pezzi. La scacchiera | fino al mattino li incatena all'arduo | riquadro dove s'odiano due colori. || Raggiano in esso magici rigori | le forme: torre omerica, leggero | cavallo, armata regina, re, estremo, | alfiere obliquo, aggressive pedine. | I giocatori si separeranno, | li ridurrà in polvere il tempo, e il rito | antico troverà nuovi fedeli. || Accesa nell'oriente, questa guerra | ha oggi il mondo per anfiteatro. | Come l'altro, è infinito questo gioco. || Lieve re, sbieco alfiere, irriducibile | donna, pedina astuta, torre eretta, | sparsi sul nero e il bianco del cammino | cercano e danno la battaglia armata. || Non sanno che la mano destinata | del giocatore conduce la sorte, | non sanno che un rigore adamantino | governa il loro arbitrio di prigionieri. | Ma anche il giocatore è prigioniero | (Omar afferma) di un'altra scacchiera | di neri notti e di bianche giornate. || Dio muove il giocatore, questi il pezzo. | Quale dio dietro Dio la trama ordisce | di tempo e polvere, sogno e agonia?». J.L. Borges, *L'artefice*, in *Tutte le opere*, trad. it di F. Tentori Montalto, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, vol. I, pp. 1179-1181 [ed. or. *El Hacedor*, in *Obras completas. 1923-1972*, ed. dirigida y realizada por C.V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1974].

⁴⁰ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., pp. 88-89.

⁴¹ Ivi, p. 116.

La prepotenza con la quale gli scacchi si sono insediati nell'universo mentale di Lužin è tale da proiettarlo in un «mondo immaginale» in aperto dissidio con la realtà: sottoposta a un radicale straniamento – per adoperare il termine cruciale del lessico di Šklovskij – che, nel caso di Lužin, si presenta come un vero e proprio «sdoppiamento». Non ci sono alternative. Questi «neri quadratini di dolore» hanno definitivamente stravolto la percezione della realtà:

Schiacciata un'ombra da una parte, Lužin si accorse con disperazione che sul pavimento, a una certa distanza da lui stava prendendo forma una nuova combinazione. [...] A questo punto gli elementi di disturbo sul pavimento si fecero così sfacciati che Lužin allungò senza volerlo una mano per salvare il re dell'ombra dalla minaccia di una pedina della luce. Da allora in poi evitò, per lo più, di sedersi in quel salotto, dove troppi gingilli lignei di ogni tipo erano pronti ad assumere ben determinate forme se fissati a lungo.⁴²

Gli scacchi ora esibiscono un aspetto solo «terrificante». Il gioco non si interseca più con alcuna forma di vita, che ne possa costituire il presupposto. A Lužin non resta, dunque, che arrendersi al potere distruttivo della propria creatività:

Dopo pranzo toccò giocare, e quel giorno il mondo immaginale degli scacchi manifestò una potenza terrificante. Giocò per quattro ore senza pausa e vinse, ma per strada, in taxi, dimenticò dove fosse diretto, e quale indirizzo (... *vas večerom*) avesse dato all'autista, e stava a guardare con interesse dove si sarebbe fermata la macchina. La casa, però, la riconobbe, e di nuovo c'erano ospiti, tanti ospiti... ma ecco che Lužin comprese di aver fatto semplicemente ritorno al sogno recente. [...] Costantemente, però, ora più labili ora più distinte, passavano attraverso il sogno le ombre della sua autentica vita scacchistica, e ciò fin quando essa non prese il sopravvento, e fu subito notte nell'albergo, furono pensieri di scacchi, insonnia di scacchi, e meditazioni sulla drastica linea di difesa escogitata. [...] Era sveglissimo, e il cervello lavorava lucido, depurato da ogni scoria e cosciente che tutto, al di fuori degli scacchi, era solo un magico sogno. [...] I raggi della sua consapevolezza, già avvezzi a dispersione nel contatto con il mondo non del tutto comprensibile che lo circondava, e per questo dimezzati di forza, avevano acquisito – ora che quel mondo era svanito in un miraggio e non dava più pensiero – forza e concentrazione. La vita vera, la vita degli scacchi, era ordinata, nitida, ricca d'avventura, e Lužin rilevava con orgoglio quanto fosse agevole dominarla, e come tutto in essa fosse pronto a obbedire al suo volere e a inchinarsi ai suoi progetti.⁴³

L'ebbrezza di una *vis* creativa che non trova alcun riscontro o applicazione pratica rinchiude Lužin nella sterile coazione a ripetere di un esercizio che, smarrendosi nelle labirintiche possibilità previste dalla scacchiera, non riesce più ad associare ai segni un loro significato,⁴⁴ sia pure vago o labile. Il «mondo non del tutto comprensibile» in cui Lužin si

⁴² Ivi, p. 118. Siamo in prossimità di quel «dolore senza speranza» provato da Humbert Humbert in *Lolita*, su cui richiama intelligentemente l'attenzione V. Magrelli in *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 123.

⁴³ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., pp. 121-123.

⁴⁴ Esiste uno stretto legame – messo in luce da Nora Buhks – fra la logica scacchistica perseguita da Lužin e la sintomatologia dell'autismo, della: «natura visuale della ricezione del senso». Questa sovrapposizione di modalità espressive e cognitive consente a Nabokov di utilizzare «il modello della coscienza autistica nella composizione del romanzo». N. Buhks, *Nabokov et la psychiatrie: le cas de Loujine*, in A. Cagidemetrio, D. Rizzi (a cura di), *Nabokov. Un'eredità letteraria*, Venezia, Cafoscarina, 2007, pp. 77-78.

aggira è il risultato, dalla consequenzialità ineccepibile, di un'estensione fuori misura dell'*ars combinatoria* da lui padroneggiata con una sovranità che si è rivelata letale.

Le sue capacità si sono intensificate a tal punto da inghiottirlo in un vortice di allucinazioni in cui non riesce a orientarsi. Alle variazioni del numero delle mosse ammesse dalla scacchiera Lužin non associa più alcun frammento della propria esistenza. Tutto, nel tempo, è stato progressivamente bandito: dalla passione per l'agonismo all'ambizione, dalle gratificazioni per il successo al timore delle sconfitte. L'autoreferenzialità del gioco ha reso Lužin un automa che continua a elaborare ipotesi e schemi, senza, però, essere in grado di attribuire loro alcun significato:

Dovunque si posasse lo sguardo, vagavano per l'aria immagini di scacchi, trasparenti e tortuose, e Lužin, accorgendosi di essersi invischiato, di essersi perso dentro una di quelle combinazioni che aveva appena escogitato, fece un disperato tentativo di liberarsi, di evadere da qualche parte, fosse pure nell'inesistenza.⁴⁵

Di fronte a un simile scenario allucinato il residuo, sempre più ridotto, di percettività umana che è rimasto finisce per generare l'«orrore» più cupo:

Preparandosi a un attacco per cui era preventivamente necessario esplorare un dedalo di varianti, dove ogni passo provocava un'eco pericolosa, Lužin si immerse in una lunga meditazione: sembrava che avesse bisogno di un ultimo sforzo prodigioso per rinvenire la mossa segreta che lo avrebbe condotto alla vittoria. Di colpo, al di fuori del suo essere, si produsse qualche cosa, un dolore rovente, ed egli mandò un urlo scuotendo la mano ustionata dal pungiglione di un fiammifero che aveva acceso dimenticandosi di avvicinarlo alla sigaretta. Il dolore passò subito, ma in quello squarcio di fuoco aveva visto qualcosa di intollerabilmente spaventevole, aveva compreso tutto l'orrore della profondità abissale degli scacchi in cui andava affondando. [...] Ma gli scacchi erano implacabili, lo tenevano, lo tiravano. C'era orrore, in tutto questo, ma anche un'armonia unica, poiché cos'altro c'è al mondo se non scacchi? La nebbia, l'ignoto, il nulla...⁴⁶

«La nebbia, l'ignoto, il nulla». Ecco l'approdo a cui giunge Lužin nel suo itinerario, visto che, per lui, non esiste altro «al mondo se non gli scacchi», i quali hanno inglobato al proprio interno ogni esperienza vissuta, qualsiasi forma di vita. Non gli resta che arrendersi al proprio delirio. La difesa (termine-chiave evocato già nel titolo del romanzo) opposta da Lužin nei confronti dei propri demoni creativi si è rivelata vana.

Durante il periodo di convalescenza trascorso in una clinica psichiatrica – dove si cerca di riportarlo alla normalità imponendogli un tassativo allontanamento dagli scacchi, con l'intento di riuscire a trasmettergli un rifiuto definitivo nei confronti di questa ossessione autodistruttiva – affiorano nella mente di Lužin frammenti e scorci della sua infanzia ancora non contaminata dallo «spirito maligno» degli scacchi. Ma il viaggio risulta terapeuticamente inefficace. Le esperienze vissute nel passato non riescono a bucare quella bolla di «nebbia, ignoto, nulla» nella quale il *duende* malvagio della sua astratta creatività le aveva confinate nel corso del tempo. La *recherche* di Lužin riesce a incrociare solo immagini sfocate, vuote, anche se ciascuna possiede un senso, che al momento rimane ignoto:

⁴⁵ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., p. 128.

⁴⁶ Ivi, p. 127.

Anche il ricordo tornava vuoto, e, forse per la prima volta in tutta la vita, Lužin si pose la domanda: dov'era andato esattamente a finire tutto ciò, che n'era stato della sua infanzia, dove se n'era volata la veranda, dove se n'erano strisciati via, fruscando tra i cespugli, i familiari sentieri? Con un involontario moto dell'anima, lui cercava quei sentieri nel giardino della casa di cura, ma le aiuole avevano sagome diverse, le betulle erano disposte in altro modo, e i varchi tra il loro rugginoso fogliame, riempiti di celeste dall'autunno, non corrispondevano in alcun modo, nel profilo, ai varchi del suo ricordo, entro i quali tentava di incastrare quei ritagli cerulei.⁴⁷

Perché queste immagini riprendano un aspetto vivido, tornando a scuotere la *mémoire* di chi ne era stato a contatto in un tempo remoto, quando ancora erano eventi vissuti e non simulacri – rappresentazioni, cioè, di esperienze oramai defunte –, è necessario che alcune di esse si ripresentino a Lužin nel loro originario schema figurale, per quanto soggetto agli inevitabili travestimenti operati dal decorso temporale. L'impatto con queste ombre, che sembrano riportare alla luce alcune schegge del passato, è interpretato da Lužin nei termini della «consecutiva ripetizione di un disegno familiare [...] leggibile nella sua vita attuale». Per decifrare tali enigmi, per svelarne il senso, deve ricorrere alla sua straordinaria capacità di instaurare le più ardite combinazioni logiche, approntando una strategia di mosse estremamente calibrate che, nello stesso tempo, riescano a sfidare l'arbitrio sul suo stesso terreno.⁴⁸ Un procedimento del genere coincide esattamente con una nuova partita a scacchi, con il ritorno alle operazioni richieste dalla scacchiera. Con terrore Lužin deve prendere atto che «l'orrore della profondità abissale degli scacchi» ha ripreso ad assediare:

Proprio come una certa combinazione che conosciamo in teoria può essere ripetuta dal vivo sulla scacchiera in modo poco chiaro, così ora la consecutiva ripetizione di un disegno familiare risultava leggibile nella sua vita attuale. E una volta passata la gioia primaria d'aver individuato il meccanismo iterativo, una volta iniziato a controllare con cura la sua scoperta, Lužin rabbrivì. Osservava con vaga ammirazione e con vago orrore con quanta paurosa raffinatezza, con quanta flessibilità, mossa dopo mossa, si fossero ripetute nel tempo le immagini della sua infanzia, [...] ma ancora non riusciva a capire bene perché quell'iterazione combinatoria gli riempisse l'anima di un tale terrore. Una cosa sentiva nella carne: la rabbia di non essersi accorto per tanto tempo dell'astuta sequenza delle mosse. [...] Decise di essere ora più circospetto, di non perdere di vista il futuro sviluppo di quelle mosse.⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 149. Lužin – ecco il suo dramma – è incapace di orientarsi, nel tempo e nello spazio, perché completamente privo di un ordine lineare, di una prospettiva entro cui racchiudere gli eventi. Intorno a questo accantonamento delle tradizionali leggi prospettiche ruota, secondo un'intelligente intuizione di F. Amigoni, soprattutto *Invito a una decapitazione*, un successivo romanzo pubblicato in russo da Nabokov nel 1938, e tradotto in lingua inglese nel 1959. Cfr. F. Amigoni, *Il virus della verità*, in *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 71-114.

⁴⁸ La perfetta simmetria tra passato e presente, messa in atto nel romanzo da una combinazione scacchistica condotta attraverso il gioco della ripetizione e un formidabile, quanto reiterato, *après-coup* che trascina il protagonista al suicidio, può essere interpretata –secondo Gezari – alla luce di un «literary chess problem». Cfr. J.K. Gezari, *Game Fiction: The World of Play and The Novels of Vladimir Nabokov*, PHD, Yale University, 1971, p. 106; cfr. anche, su questo aspetto, D.B. Johnson, *Text and Pre-Text in Nabokov's The Defense or «Play It Again, Sasha»*, «Modern Fiction Studies», XXX, 1984, 2, pp. 282-287.

⁴⁹ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., p. 191.

E così Lužin torna agli scacchi, alla logica combinatoria che essi presuppongono, ma soprattutto impongono. Se, a prima vista, è il dipanarsi delle vicende della sua vita a richiederli una loro riformulazione secondo una strategia che associa la libertà inventiva alla più stretta consequenzialità, di fatto, però, in Lužin continua a risuonare con prepotenza irresistibile il richiamo di una creatività rivolta verso l'elaborazione di puri modelli formali. Sentendosi incalzato da sequenze di astratte combinazioni, non può che affidarsi nuovamente alle risorse combinatorie offerte dalla scacchiera.⁵⁰ Nessuno le conosce meglio di lui:

Da quel giorno in poi non avrebbe più avuto riposo: doveva, diamine, escogitare una difesa contro quella perfida combinazione, liberarsene, e per fare questo prevederne l'obiettivo ultimo, la direzione fatale, cosa che, peraltro, non sembrava ancora possibile. E il pensiero che la ripetizione potesse, con ogni probabilità, continuare a prodursi gli incuteva una tale paura che si sentiva tentato di fermare l'orologio della vita, sospendere definitivamente il gioco, farsi di ghiaccio, ma al contempo si accorgeva che continuava a esistere, che qualcosa si stava preparando, che si dava uno sviluppo strisciante, e che lui non aveva alcun potere di fermare quel moto.⁵¹

Le previsioni di Lužin sono basate su solide fondamenta. «Qualcosa si stava preparando», ma «lui non aveva alcun potere di fermare quel moto», perciò la sua difesa – ogni sua difesa, di qualunque tipo sia – è destinata al fallimento. Lužin, dal canto suo, non può conoscere il numero di combinazioni che avrebbero potuto stabilirsi nel suo passato e che potrebbero stabilirsi in futuro. È inutile, allora, appellarsi alle capacità creative della sua mente. Si tratta di un gesto, anzi, che può solo accelerare la sua resa definitiva, dal momento che l'essiccamento di qualsiasi pulsione vitale è il simmetrico contraccolpo (quasi un vero e proprio contrappasso) prodotto dalle particolari attitudini creative della mente. La punizione che lo stesso Lužin si è inflitta segna l'apice – beffardo e, insieme, perverso – della corrosione di ogni esperienza vissuta operata progressivamente dall'accentuata potenza inventiva a cui si è votato con cieco fanatismo.

Non a caso Lužin, sopraffatto ancora una volta dal *duende* degli scacchi, è di nuovo assorbito dal tentativo di riprendere mentalmente quella partita decisiva, interrotta a causa del suo crollo psico-fisico, nella speranza di ritrovare l'ultima mossa vincente:

Negli ultimi tempi, tutti i suoi pensieri erano incentrati sugli scacchi, ma lui reggeva bene – si era proibito di pensare alla partita interrotta con Turati, e non apriva i numeri dei suoi dilette giornali, però anche così non riusciva a pensare se non per immagini scacchistiche, e il cervello gli funzionava come se stesse davanti a una scacchiera. [...] E comunque non era lui il responsabile di quelle ricadute: rappresentavano una serie di mosse che erano parte della combinazione d'insieme, la quale riproduceva a regola d'arte un tema enigmatico. Era difficile, difficilissimo, prevedere in anticipo la prossima ripetizione, ma ecco, ancora un po' di pazienza e tutto si sarebbe chiarito, con la possibilità, forse, di escogitare una difesa...⁵²

⁵⁰ La parabola di Lužin sembra la perfetta incarnazione di quello che altrove Nabokov definisce la «spirale congenita di tutte le cose in rapporto al tempo. A una spira ne segue un'altra, e ogni sintesi è la tesi delle serie successive». V. Nabokov, *Parla, ricordo*, cit., p. 297. Su questo punto cfr. B. Boyd, *The Problem of Pattern: Nabokov's Defense*, «Modern Fiction Studies», XXXIII, 1987, 4, pp. 592-597.

⁵¹ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., p. 192.

⁵² Ivi, p. 215.

Lužin sta prendendo atto dell'inefficacia della sua difesa; anzi, dei veleni⁵³ che essa, paradossalmente, contiene: consegnandolo al potere stritolante dell'astrazione intellettuale. Quanto più, infatti, la sua concentrazione si accresce fino a diventare esclusiva, totalizzante, tanto più la mente si smarrisce nei labirinti orditi da una creatività che ha dissipato interamente le proprie potenzialità costruttive. Raggiunto il vertice della parabola, la difesa ordita da Lužin coincide con la sua stessa capitolazione, con il delirio immaginativo da cui viene travolto:

Alla musica della scacchieristica tentazione [...] Lužin rievocò – con la malinconia estatica e umettata che è tipica dei ricordi d'amore – le mille partite giocate in passato. Quale scegliere, per godersela tra le lacrime, non lo sapeva: tutto gli solleticava e carezzava la fantasia, lui si involava di partita in partita, frugando per un istante in questa o quella straziante combinazione. Ce n'erano di pure e flessuose, per cui il pensiero ascendeva a vittoria su una scacchiera di marmo; c'erano teneri fremiti in un angolo della scacchiera, e appassionate esplosioni, e la fanfara della regina che moveva al sacrificio supremo... Tutto meraviglioso, tutte le sfumature dell'amore, tutti i meandri e i sentieri misteriosi che l'amore aveva eletto. E questo amore era letale. Eccola, la chiave. Lo scopo dell'attacco era evidente. Con l'implacabile ripetizione delle sue mosse, conduceva a quella stessa passione distruttiva il sogno della sua vita. Devastazione, orrore, follia.⁵⁴

«Devo uscire dal gioco» non può che ammettere Lužin, «è l'unica soluzione».⁵⁵ Rotto il vetro della finestra del bagno, sale sul davanzale e vi si appende, prima di lasciarsi cadere nel vuoto. Ma anche questa vertiginosa discesa verso la morte non sfugge, non può sfuggire, alle variazioni intessute dallo spirito malvagio degli scacchi. Perfino l'abisso che si spalanca assume la forma di una scacchiera, suddividendosi «in quadrati chiari e quadrati scuri».⁵⁶ Una scacchiera che lo accompagna per l'eternità, per quell'unico «genere di eternità» che può corrispondere all'esistenza e alle aspettative di Lužin.

La sua sconfitta sembra quasi prefigurare il destino a cui andrà incontro Antonius Block, protagonista del film di Bergman *Il settimo sigillo*: costruito, come *La difesa di Lužin*, intorno alla metaforologia degli scacchi. Intorno a una partita giocata tra il Cavaliere Antonius Block, di ritorno da una crociata in Terra Santa, e la Morte, che lo sta attendendo

⁵³ «L'arte degli scacchi», che all'inizio del romanzo viene definita un «dono», porta con sé l'ombra spettrale del suo rovesciamento semantico. L'ambivalenza è inscritta nell'etimologia stessa della parola, come si legge in un saggio di Mauss, che sottolinea l'omonimia tra dono e veleno nelle lingue di origine germanica (*Gift/gift*) insieme all'atto sacrificale che ne consegue. Cfr. M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. it. di F. Zannino, Torino, Einaudi, 1965 [ed. or. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, «l'Année Sociologique», seconde série, I, 1923-1924]; cfr. anche Id., *Gift, Gift*, in M. Granet, M. Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, trad. it. di B. Candian, Milano, Adelphi, 1975, pp. 67-72 [ed. or. *Gift/gift*, in *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et ses élèves*, Strasbourg, Istra, 1924].

⁵⁴ V. Nabokov, *La difesa di Lužin*, cit., p. 219.

⁵⁵ Ivi, p. 224.

⁵⁶ Ivi, p. 227. In maniera analoga a quanto accade in *Alice nel paese delle meraviglie*, romanzo tradotto alcuni anni prima da Nabokov, la scacchiera funziona agli occhi di Lužin, come uno specchio rovesciato e deformante. Non è un caso, infatti, – ha osservato Perosa –, se le «immagini specchiate» costituiscono uno dei veicoli privilegiati di cui si serve Nabokov, nell'arco di tutta la sua opera, per «catturare la vita» attraverso «perturbanti riflessi», in quanto la loro natura consiste nell'essere «compulsivamente oblique, curve, frammentate, spirali, distorte». Cfr. S. Perosa, *Nabokov's Uncanny Portraits Mirror Images, and The Value of Humor*, in A. Cagidemetrio, D. Rizzi (a cura di), *Nabokov. Un'eredità letteraria*, cit., pp. 18 e 22.

sulla spiaggia per portarlo con sé, troncando così l'assillante ricerca, da parte di Antonius, di una traccia sensibile dell'esistenza di Dio.

Non c'è scampo alla morte: Bergman ne è perfettamente consapevole.⁵⁷ Eppure, nel *Settimo sigillo*, Antonius cerca sin dall'inizio, attraverso l'imprevedibilità di cui si alimenta il gioco degli scacchi, un'alternativa alla fatalità che lo attende al varco implacabilmente. Lo dichiara alla Morte, nella prima sequenza del film: «La posta è che potrò vivere finché riuscirò a resisterti. Se vinco, mi rilascerai. D'accordo?».⁵⁸

Nonostante l'iconografia medioevale e post-medioevale – a cui attinge Bergman per la realizzazione del film – associ ripetutamente l'immagine della Morte a un maestro supremo negli scacchi, Antonius risponde, senza arretrare, di essere anch'egli «un ottimo giocatore».⁵⁹ Nel corso del film, infatti, richiamerà la Morte ai doveri del gioco: «Capisco che hai molto da fare, ma non puoi interrompere la partita. Ci vuole il suo tempo».⁶⁰ Quel tempo di cui la Morte è sovrana, perciò può contrarlo e dilatarlo arbitrariamente, scegliendo lei quando dare scacco matto. Il vagabondaggio di Antonius tra le più disparate avventure e i più singolari incontri può solo trovare, allora, nella lunga sfida, continuamente interrotta e poi ripresa, la puntuale, ma irrevocabile, verifica della sua sterilità rispetto a qualsiasi ipotesi di salvezza.

Proprio come accade a Lužin, che non possiede, però, la *hybris* creaturale del cavaliere Antonius che lancia la sua temeraria sfida al *deus absconditus* celato dietro la maschera della Morte. Questo principio divino appare nel romanzo di Nabokov sotto le spoglie di un demone malvagio completamente secolarizzato, custode di una creatività che, smembrate tutte le forme di vita e le esperienze vissute – concluderebbe Wittgenstein –, può solo accelerare la disperata agonia di Lužin quando gli scacchi invadono ogni interstizio della mente.

«La chance è sempre in balia di se stessa. È sempre in balia del gioco, sempre in gioco», ammonisce Bataille in un capitolo del *Colpevole*, dal titolo emblematico di *L'attrazione del gioco*,⁶¹ dove, alcune righe prima, il lettore viene messo in guardia con queste parole: «Poche cose l'uomo teme più del gioco».⁶²

Lužin di sicuro lo teme quanto nessun altro.

vanessa.pietrantonio@unibo.it

(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

⁵⁷ Non a caso in quel singolare montaggio a ritroso di vari frammenti cruciali della sua biografia, intitolato *Lanterna magica*, Bergman scrive: «La Morte è un orrore senza soluzione, non perché dia dolore ma perché è piena di brutti sogni da cui non ci si può svegliare». I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 77.

⁵⁸ I. Bergman, *Il settimo sigillo*, in *Quattro film*, trad. it. di B. Fonzi, G. Oreglia, Torino, Einaudi, 1961, p. 95.

⁵⁹ Ivi, p. 94.

⁶⁰ Ivi, p. 130.

⁶¹ G. Bataille, *Il colpevole/L'Alleluia*, trad. it. di A. Biancofiore, Bari, Dedalo, 1989, p. 103 [ed. or. *Le coupable/L'alleluia*, Paris, Gallimard, 1973].

⁶² Ivi.