



Corso di dottorato di ricerca in Studi Linguistici e Letterari

Ciclo XXX

Titolo della tesi

***Lolita* in Italia. Le riscritture letterarie del romanzo di
Vladimir Nabokov**

Dottorando

Valeria Invernizzi

Supervisore

Prof. Leonardo Buonomo

Anno 2017-2018

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione | 1 |
| 1. Gli ipertesti di <i>Lolita</i> in Russia, Spagna, Francia, Stati Uniti e Canada | 6 |
| 1.1. La Russia..... | 6 |
| 1.2. La Spagna e la Francia..... | 10 |
| 1.3. Gli Stati Uniti e il Canada..... | 15 |
| 1.3.1 <i>Lolita at Fifty</i> (Steve Martin). Hollywood che interpreta sè stessa..... | 15 |
| 1.3.2 <i>Colita</i> (J.B. Miller). Il mito americano della Coca Cola..... | 17 |
| 1.3.3 <i>Roger Fishbite</i> (Emily Prager). L'abuso e la Causa ideale..... | 19 |
| 1.3.4 <i>Poems for Men Who Dream of Lolita</i> (Kim Morrissey). La trasposizione in versi..... | 36 |
| 2. La ricezione di Nabokov e <i>Lolita</i> in Italia | 42 |
| 3. Gli ipertesti di <i>Lolita</i> in Italia | 48 |
| 3.1. <i>Nonita</i> (Umberto Eco) | 48 |
| 3.2. <i>Diario di Lo</i> (Pia Pera) | 55 |
| 3.2.1. «On a Book Entitled Lo's Diary»: Nabokov <i>vs</i> Pera..... | 55 |
| 3.2.2. Questioni di stile..... | 58 |
| 3.2.3. «Quella parodia di morale». Le confessioni di un prefatore..... | 62 |
| 3.2.4. Il mondo prima di Humbert. Il <i>prequel</i> di <i>Lolita</i> | 65 |
| 3.2.5. Ciò che sapeva Lo. Transfocalizzazione, trasposizione motivazionale e valoriale..... | 70 |
| 3.2.6. <i>Lo disparue</i> . Un epilogo alternativo..... | 78 |
| 3.3. <i>Lolito</i> (Daniele Luttazzi)..... | 81 |
| 3.3.1. Un insolito ipertesto nabokoviano: la trasposizione satirica..... | 81 |
| 3.3.2. «Lo studioso di storia che c'è in ogni cronista». Un certo giornalismo sensazionale..... | 83 |
| 3.3.3. La statuetta di Priapo. L'incipit divino..... | 85 |
| 3.3.4. Infanzia e adolescenza di Van..... | 86 |
| 3.3.5. Apologia della <i>escort</i> minorene..... | 88 |
| 3.3.6. «La bellezza delle relazioni spirituali». Il matrimonio con Carla..... | 91 |
| 3.3.7. I tormenti del giovane Lolito. <i>Un colpo d'ala</i> | 93 |
| 3.3.8. Storia di una <i>escort</i> chiamata Beba e dell'imprenditore che s'infatuò di lei..... | 94 |
| 3.3.8.1. Casa Borletti..... | 94 |

| | |
|---|-----|
| 3.3.8.2. All'Hotel Mirana di Montreux. «Un sultano in viaggio» | 100 |
| 3.3.8.3. Una visita al museo. L' <i>unheimliche</i> del godimento sessuale compulsivo..... | 104 |
| 3.3.8.4. Torino '60..... | 106 |
| 3.3.8.5. Lezioni di piano. <i>Bachmann</i> e <i>Un poeta dimenticato</i> | 109 |
| 3.3.8.6. Lolito della Mancia e l'ispettore Clouseau..... | 111 |
| 3.3.8.7. <i>La veneziana</i> e la piccola Ketty..... | 113 |
| 3.3.8.8. <i>Brigitte retrouvée</i> . L'ira della femminista e la trasformazione pragmatica..... | 114 |
| 3.3.8.9 <i>Una questione d'onore</i> | 118 |
| 3.3.9. Altri paratesti..... | 121 |
| 3.3.10. Un eroe del nostro tempo. <i>Solus Rex</i> | 123 |
| 3.3.11. Le idiosincrasie del Capo tra <i>Favola</i> e l' <i>Occhio</i> | 127 |
| Conclusioni | 133 |
| Bibliografia | 141 |

Introduzione

A distanza d'oltre un sessantennio dalla sua controversa pubblicazione, *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov non è più un romanzo scandalo, ma neppure semplicemente un capolavoro della letteratura del Novecento; la figura di Lolita ha ormai varcato la soglia del mito, al pari di quella di Edipo o di Don Giovanni (cfr. Couturier, 2014, p. 194). Se a riprova di tale affermazione constatiamo il fatto che il nome proprio della protagonista è da tempo assurdo ad antonomasia, un altro elemento rivelatore è il gran numero di rivisitazioni, talora veri e propri adattamenti, di tipo cinematografico, teatrale, musicale e artistico della storia della ninfetta americana, la bibliografia in merito ai quali aumenta esponenzialmente di anno in anno.¹ Dinanzi a tale profusione di contributi colpisce l'esiguità delle analisi concernenti le opere di finzione definibili, con un'espressione un po' ridondante e per ora volutamente generica, come 'riscritture letterarie'; o quantomeno, stupisce la mancata discussione del fenomeno di tali riscritture nel suo complesso.

Come è noto, la sterminata produzione narrativa nabokoviana ha influenzato sia nei temi sia nello stile molti scrittori dell'epoca successiva. Si può pensare, ad esempio, al russo Alexander Sokolov o all'americano Thomas Pynchon, per non parlare delle allusioni e citazioni in moltissimi autori, tra i quali Javier Marías, del quale parleremo nella nostra trattazione.² La figura stessa di Nabokov compare in W.G. Sebald, mentre Gregor von Rezzori viaggia in America sulle orme dei luoghi di *Lolita* e Azar Nafisi immagina un improvvisato *club* letterario di studentesse iraniane che commenta il romanzo.³ Ma al di là di tutti questi generi di interferenze letterarie, sempre rilevate dalla critica, vengono continuamente prodotti, da più parti del globo, quelli che Gérard Genette definirebbe «ipertesti» (1982, trad. it. p. 8) di *Lolita*.

Le motivazioni della sorprendente scarsità di studi circa le riscritture letterarie di un testo così illustre e significativo sono riconducibili a una serie di fattori legati allo *status* delle medesime, fattori che appaiono perlopiù conseguenze della questione extraletteraria e assai 'terrena' del *copyright*. È ormai risaputo il meticoloso controllo di Nabokov sulla propria immagine e soprattutto su quella dei propri romanzi, nonché l'ostilità verso qualsiasi azione editoriale preventivamente non concordata (cfr. Leving, p. 111). Il figlio Dmitri, già suo collaboratore per le traduzioni, si premurò in seguito di difenderne l'eredità spirituale

¹ Sugli adattamenti cinematografici cfr. Anna Pilinska (2015) e Graham Vickers (2008), mentre su quelli artistico-musicali Marie Bouchet (2016).

² Per quanto riguarda Pynchon, ricordiamo almeno il romanzo *V*. Donald Barton Johnson discute l'influenza nabokoviana in alcune opere di Sokolov, tra cui quella di *Lolita* in *Palisandria* (cfr. Johnson, 1987, pp. 153-62).

³ Circa Sebald, si pensi a *Die Ausgewanderten (Gli Emigrati)*; tra i contributi critici in merito cfr. Leland de la Durantaye (2008, pp.425-45) e Karen Jacobs (2014, pp. 137-68). Il libro in questione di Rezzori è *A Stranger in Lolitaland (Uno straniero nella terra di Lolita)*. Sul *best-seller* internazionale *Reading Lolita in Teheran (Leggere Lolita a Teheran)* di Nafisi si sono scritti un buon numero di articoli scientifici; fra di essi segnalo quelli di Theresa A. Kulbaga (2008, pp. 506-21), Walter Corbella (2006, pp. 107-23) ed Amy DePaul (2008, pp. 73-92).

ed economica, in un periodo che registrò l'intensificarsi, in ogni *medium*, di rifacimenti giuridicamente più o meno leciti e che culminò, come vedremo, con il caso di *Lo's Diary* di Pia Pera, che rischiò di finire in tribunale. Sotto la minaccia di colui che appariva come una sorta di Cerbero delle Lettere, non stupiscono dunque troppo la scarsa visibilità e la limitata circolazione di tali ipertesti. Fino alla scomparsa di Dmitri, avvenuta nel 2009, hanno goduto di maggior risonanza pratiche *in nuce* meno esposte a rischi, sia per l'autore sia per il potenziale critico, nonché avallate dallo stesso Nabokov *junior*, come i sopraccitati adattamenti teatrali o filmici; si pensi al clamore della pellicola di Lyne.

Ha certo giocato a favore di questo disinteresse accademico anche la mediocre qualità di non poche riscritture, sfolgoranti in negativo rispetto al celestiale modello; la prosa nabokoviana spicca inarrivabile, penalizzando inevitabilmente i reinterpreti. Del resto, come osserva Daniel Sangsue citando il *Grand Larousse du XIX^e siècle*, la *vulgata* vuole che la maggioranza dei parodisti rientri in una batteria diversa, esteticamente inferiore al parodiato (cfr. Sangsue, 1994, trad. it. p. 14). Degno di nota in questo senso è che alcuni autori da noi presi in esame appartengano al novero degli scrittori-comici, come Daniele Luttazzi e Steve Martin, oppure a quello degli scrittori-accademici, come Umberto Eco e Pia Pera.

Come abbiamo detto, nella sua globalità e nel puro ambito della storia della tradizione, il fenomeno non ha ricevuto la considerazione che meriterebbe, benché esista qualche contributo critico sui singoli testi: oltre alle recensioni, segnaliamo i saggi di Stefania Lucamante su *Diario di Lo*, che è stato senza dubbio, fra la dozzina di ipertesti da noi esaminati, il destinatario delle attenzioni più consistenti a causa della funesta aura di plagio di cui s'ammantò la versione inglese; e quelli recentissimi di vari autori su *Darling River*.⁴

Il presente lavoro dottorale si prefigge dunque di inquadrare tale fenomeno letterario, proponendo una disamina degli ipertesti lolitiani maggiormente rappresentativi sulla base di determinati criteri, a partire dal riscontro di non poche difficoltà nell'apprendere dell'esistenza di tali testi e nell'aver accesso ad essi. Il parametro più evidente è rappresentato da quello linguistico-nazionale, che coniuga cioè la lingua in cui è stata redatta la riscrittura e la provenienza geografica di quest'ultima. Per motivi di accessibilità e competenze linguistiche, ci si è limitati alle opere pubblicate in Russia, in Spagna, in Francia, negli Stati Uniti e in Canada, pur nella consapevolezza che più d'una Lolita asiatica debba popolare il regno delle consorelle da noi menzionate.

Il secondo ma non meno fondamentale indirizzo adottato riguarda la specifica identità ipertestuale delle riscritture: il romanzo di Nabokov è stato infatti rivisitato in molti modi, non soltanto in chiave classicamente ludico-parodica, ma anche con trasposizioni serie attualizzanti, in versi, creando un *prequel* o *sequel*, e perfino riassunti d'autore. Il lessico tecnico impiegato qui, nonché la stessa nozione di ipotestuale e ipertestuale, attinge evidentemente agli sforzi di sistematizzazione di Gérard Genette, che li

⁴ Romanzo che peraltro non abbiamo trattato nella nostra tesi.

raccolse in quello che è ormai un classico della teoria letteraria e delle letterature comparate, ovvero *Palimpsestes. La littérature au second degré* (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*), uscito in Francia nel 1982.⁵ Se pare ormai impossibile prescindere da questo riferimento in qualunque discorso sui rapporti di derivazione di un testo da un altro, ciò vale in particolare per la galleria delle nostre opere, le quali ribadiscono appieno la vitalità del mito di Lolita nella propria diversificazione categoriale. Alla cassetta degli attrezzi genettiana appartiene anche la terminologia narratologica relativa ad aspetti determinanti delle riscritture, come voce e focalizzazione, in parte già esposta in *Figures III* (*Figure III*) dal semiologo francese. Naturalmente, la scelta di inquadrare i testi secondo la classificazione genettiana non intende ignorarne le singole complessità intrinseche, come d'altronde raccomandava lo stesso Genette a coloro che avrebbero adoperato le sue schematizzazioni per le analisi testuali; laddove vi sono delle significative peculiarità in questo senso, esse vengono puntualmente segnalate.

Un ulteriore e illuminante approccio metodologico per la nostra argomentazione è stato offerto dalla psicanalisi, in virtù delle sue speculazioni su quelle passioni che ignorano bizzarramente le barriere generazionali, come accade al trentacinquenne Humbert Humbert nei confronti della dodicenne Dolores Haze. Il tema dell'erotismo perverso, per usare una definizione scientifica ormai divenuta comune, è infatti variamente declinato negli ipertesti, dalla ninfolessia e pedofilia alla gerontofilia. Di conseguenza sembra proficuo comparare il modello nabokoviano e le sue emanazioni avvalendosi di strumenti che, se pertengono a una disciplina extraletteraria la cui applicazione su figure immaginarie va ponderata e attuata con cautela, tuttavia si rivelano complementari alla nostra indagine poiché sottolineano la plasticità del mito di Lolita. In particolare, si segue il pensiero di Jacques Lacan e del più autorevole psicanalista ed esperto lacaniano in Italia, Massimo Recalcati, per quanto riguarda la definizione della perversione nel quadro del concetto di desiderio e di godimento.

A corredo di tali approcci analitici sono menzionati alcuni saggi su *Lolita* che si rivelano pertinenti e fruttuosi nella nostra analisi comparata. Infatti, le rivisitazioni lolitiane quasi sempre sviluppano o rovesciano motivi e temi già presenti nel romanzo di Nabokov, i quali sono stati oggetto di studi esaustivi e approfonditi tra gli anni Settanta e Duemila.

Sulla scorta di quanto detto finora, la scelta di privilegiare questo o quell'ipertesto fra quelli disponibili (e, lo ricordiamo, accessibili a chi scrive), è stata guidata dalla necessità di trovare un compromesso tra esemplarietà tipologica ed esemplarietà sul piano dei cosiddetti contenuti. Nel caso delle riscritture italiane, ciò è stato sicuramente più agevole, essendo tutte e tre sufficientemente diverse l'una dall'altra in entrambi i sensi. Circa le opere straniere, non si poteva non includere *'La novela más melancólica': Lolita recontada* di Javier Marías nella nostra tesi, dal momento che costituisce un raro, se non probabilmente l'unico, 'riassunto artistico' dell'ipertesto esistente.

⁵ Malgrado si sia da noi adottata una prospettiva genettiana, non si può fare a meno di citare qui anche le teorie di Linda Hutcheon sulle poetiche del postmoderno (1988), sulla parodia (1985) e sull'ironia (1994).

Entrando nel vivo della struttura dei capitoli, si è optato in primo luogo per la trattazione degli ipertesti stranieri, cioè quelli redatti in lingua non italiana, che di fatto sono stati altresì pubblicati all'estero. La scelta di ripartire tale sezione nei tre paragrafi “La Russia”, “La Spagna e la Francia”, “Gli Stati Uniti e il Canada”, va intesa quale mera soluzione di comodo, volta anche a meglio distinguere le più corpose e dettagliate analisi degli ipertesti italiani, che non rientrano nel paragrafo dedicato agli altri Paesi europei. Oggetto di attenzione in ambito russo è anzitutto il racconto *Blondin obeego tsveta* di Vladimir Maramzin (1975), certo uno dei primi esperimenti con il romanzo nabokoviano, benché forse non ipertesto in senso forte; inoltre, dato il rapporto di Nabokov con la madrepatria, si è voluto ricordare brevemente le apparizioni finzionali dello scrittore nella narrativa russa contemporanea.

In ambito europeo abbiamo discusso il caso dello spagnolo Javier Marías, scrittore e traduttore di Nabokov, soffermandoci sul suo ‘riassunto d’arte’ intitolato *‘La novela más melancólica’: Lolita recontada*, appartenente a *Desde que te vi morir* (1999). Della Francia è il recente volume collettaneo *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles* (2016), dall’interno del quale si sono scelti *Un enfant modèle* di Philippe Besson, *Journal de Lolita. Extraits (1947-1952)* di Christophe Tison, *Annabel* di Émilie Frèche.

Degli Stati Uniti, dove probabilmente la produzione ipertestuale lolitiana è stata finora la più consistente, abbiamo selezionato tre opere: il racconto *Lolita at Fifty* di Steve Martin, che troviamo incluso in *Pure Drivel* (1998); quello di J. B. Miller, *Colita*, in *The Satanic Nurses* (2003); il romanzo di Emily Prager, *Roger Fishbite* (1999). Proveniente dal Canada è invece la raccolta di poesie di Kim Morrissey, *Poems for Men Who Dream of Lolita* (1992).

Obiettivo del secondo capitolo è introdurre il lettore alla produzione ipertestuale italiana, ricostruendo brevemente la storia della ricezione delle opere di Nabokov, in particolare *Lolita*, nel nostro Paese, dalle pionieristiche traduzioni degli anni Quaranta agli odierni moduli universitari a esse dedicati.

La terza parte della tesi consiste nell’analisi di tre ipertesti italiani: *Nonita* (1959) di Umberto Eco, *Diario di Lo* (1995) di Pia Pera, *Lolito* (2013) di Daniele Luttazzi.⁶ *Nonita* è un *divertissement* composto dal semiologo piemontese in gioventù, nel quale le vicende dei protagonisti d’Oltreoceano, che non sono più un uomo e una ragazzina ma uno studente e un’anziana signora, vengono trasposte nella sua terra d’origine. *Diario di Lo* rappresenta certo la riscrittura più controversa, sia per la forma scelta dall’autrice sia per il clamore suscitato alla vigilia dell’uscita in traduzione inglese. Una Dolores ormai adulta, dunque sopravvissuta al fatidico parto di Gray Star, decide di far pubblicare il proprio diario di adolescente e si rivolge a John Ray, il quale è in contatto con l’altrettanto vivo e vegeto professore francese che anni prima approfittò di lei e scrisse poi le proprie memorie, ovvero *Lolita*. Il *Diario* è dunque un esperimento ‘dalla parte di Lolita’, analogo in ciò ai testi di Tison e Morrissey. L’ultimo testo preso in esame è *Lolito*, un esilarante esempio di *collage* letterario al limite del plagio, dal momento che Luttazzi assembla,

⁶ Gli unici ipertesti lolitiani redatti nella nostra lingua, a quanto ci risulta.

modificandole all'uopo, parti provenienti dall'intera, o quasi, produzione nabokoviana. Pur mantenendo al centro la trama di *Lolita*, l'autore non sceglie come protagonista Humbert Humbert, bensì un tal Silvio detto Lolito, il quale ci narra della propria vita e del rapporto con il sesso femminile, rammentando in particolare la 'storia d'amore', negli anni Sessanta, con la quindicenne Beba, figlia della propria pensionante di allora. Elementi parodici e satirici si fondono in quest'opera commerciale ma ingegnosa del comico italiano, emblematica dei procedimenti dell'inter e ipertestualità postmoderna.

Qui termina il catalogo degli ipertesti di cui ci occupiamo nella nostra tesi, pur nella consapevolezza, lo ribadiamo, che altri si debbano celare in qualche polveroso angolo di biblioteca e altri ancora siano stati magari pubblicati in qualche Paese dell'Asia o dell'Africa. Nessuna pretesa di esaustività, dunque, da parte di chi scrive queste righe.

Vorrei concludere questa introduzione con un paio di precisazioni. L'eterogeneità estrema del materiale derivativo considerato, sia sotto il profilo della densità sia sotto quello della lunghezza (si va dalle poche pagine di Maramzin alle seicento di *Lolito*) non ha potuto fare a meno, lo riconosciamo, di riflettersi nella diseguale estensione dei paragrafi. Si è altresì preferito dedicare maggior spazio alle riscritture italiane, tanto per motivi 'nazionalistici' quanto per l'effettiva peculiarità di ciascuna delle tre opere nel panorama generale delle riscritture lolitiane. Ci auguriamo che quest'ultimo appaia, al termine della nostra discussione, sufficientemente chiaro al lettore.

1. Gli ipertesti di *Lolita* in Russia, Spagna, Francia, Stati Uniti e Canada

Gli ipertesti lolitiani, a prescindere dalla lingua dei loro autori, sono non di rado trasposizioni attualizzanti (*Colita*, *Roger Fishbite*, *Lolito*). Essi sviluppano inoltre più o meno i medesimi aspetti latenti o le lacune del romanzo, *in primis* il punto di vista della ninfetta (*Poems for Men Who Dream of Lolita*, *Diario di Lo*). Talvolta, traggono presumibilmente spunto dalle dichiarazioni di Nabokov nei paratesti (*Blondin obeego tsveta*; *Un enfant modèle*) o contraddicono perfino la ‘realtà fittizia’ del testo modello (*Lolita at Fifty*). L’elenco delle casistiche summenzionate non è ovviamente da intendersi in senso separativo; ad esempio, alcuni testi derivativi attualizzanti sono focalizzati sulla protagonista femminile (*Roger Fishbite*) e molte altre sono le situazioni ibride.

Discutiamo qui una serie di ipertesti rappresentativi, a partire da quelli nella lingua natia dello scrittore per poi attraversare quella spagnola e francese, approfondendo infine alcune opere nordamericane.

1.1 La Russia

L’influenza di Nabokov ha raggiunto prevedibilmente, nonostante le difficoltà perdurate ben oltre la *glasnost*, anche la letteratura russa contemporanea.¹ David Lowe ce ne fornisce un esempio nella propria analisi di una novella di Vladimir Maramzin, *Blondin obeego tsveta*, del 1975.² Il titolo, traducibile più o meno come “Un biondo di entrambi i colori”, allude sin dall’inizio all’elemento chiave del testo rispetto a *L*, ovvero l’omosessualità del protagonista.³

Protagonista e narratore principale è il Biondo, artista dalla brillante carriera sotto il regime sovietico, innamoratosi del pittore d’avanguardia Nikolaj, il quale non condivide il suo orientamento sessuale e non è apprezzato dal Partito. Frustrato, il Biondo decide dunque di allontanare le persone vicine a Nikolaj, tanto che la moglie e la figlia si trasferiscono a casa sua. Dopo che la prima muore in circostanze misteriose, il Biondo fugge con la seconda.

¹ Cfr. Mauro Martini (1999, pp. 254-61).

² «At the end of the year, Nabokov would hear from Carl Proffer [Carl ed Ellendea Proffer della Ardis Press tenevano i Nabokov in contatto con scrittori e lettori russi 647] about the trial of Vladimir Maramzin and the confiscation and burning of Maramzin’s books, among them his copy of the Russian *Lolita*. Nabokov sent a telegram to the Leningrad branch of the Soviet Writers’ Union: ‘Am appalled to learn that yet another writer is martyred just for being a writer. Maramzin’s immediate release indispensable to prevent an atrocious new crime’» (Boyd, 1991, p. 648).

³ «The title in Russian, ‘Blondin obeego tsveta’, literary means ‘a male blond of both colors,’ but Maramzin violates Russian grammar by using the feminine form ‘obeego’ to modify the masculine noun ‘tsvet.’ In proper Russian a masculine form is required, and the title would read ‘Blondin oboego tsveta’» (Lowe, 1994, p. 86).

Il racconto presenta dei significativi paralleli con *L*, manifesti non tanto però a livello di trama (che, aggiungerei, mostra qualche reminiscenza di *Bend Sinister* (*Un mondo sinistro*), quanto nella struttura compositiva (cfr. Lowe, 1994, p. 86).

Lowe (cfr. *ivi*, p. 85) osserva che fin dall'inizio *L* è menzionato nel testo, come leggiamo nella prefazione fittizia scritta da Nikolaj: «And the novel about Dolly Haze really appeared in our story most inappropriately—well, what would it have cost the great American Russian to write it a dozen years later!... Our story is just a caricature of the Lolita-Humbertian drama» (Maramzin, 1984, pp. 77-8).⁴ Entrambe le opere sono organizzate in una tripartizione fittizia:

The opening section of *The Two-Toned Blond* bears the title “The Disintegration of Russian Consciousness (By Way of an Introduction).” Ostensibly written by Nikolay the Painter, this first part explains how Nikolay has come into possession of the Blond's notes. This otherwise shopworn device makes for an explicit parallel with “Confessions of a White Widowed Male,” the foreword to *Lolita* allegedly by John Ray, Jr., Ph.D. There Dr. Ray explains that Clarence Choate Clark, Esq., Humbert Humbert's lawyer, asked him to edit H.H.'s manuscript. (Lowe, 1994, p. 86)

Lowe rintraccia altri paralleli (cfr. *ivi*, pp. 86-7) in questa introduzione, che esponiamo qui di seguito. John Ray deplorava l'immoralità di Humbert, elogiandone però l'abilità narrativa: «A desperate honesty that throbs through his confession does not absolve him from sins of diabolical cunning. He is abnormal. He is not a gentleman. But how magically his singing violin can conjure up a tendresse, a compassion for *Lolita* that makes us entranced with the book while abhorring its author!» (Nabokov, 2006, p. 3). Si confrontino le osservazioni di Nikolaj sui *mémoires* del Biondo: «From this point of view, we have simplicity, even utmost bareness. We, with our grammatical phrases, express ourselves much more poorly. For all the insanity of the contents of that head, one can't help admiring the brevity, the arriving at the essence in three words or so, and sometimes fewer» (Maramzin, 1984, p. 79). Al pari di John Ray, Nikolaj si dice affascinato dallo stile del memorialista a dispetto della sua condotta, spingendosi poi addirittura a dichiarare: «And one needn't play the hypocrite: it's hardly likely that he's any worse than any of the rest of us» (*ivi*, p. 81). Quest'ultima affermazione è però anche evidentemente ironica: le manovre del Biondo rappresentano quell'abuso di potere consentito a coloro che sono allineati al Partito.

La seconda parte del racconto, «*The Notes of the Blond Himself*», richiama le annotazioni di Humbert, ricostruendo le origini dell'eterodossia sessuale; sia Humbert sia il Biondo, infatti, cercano precedenti nella Storia e nella tradizione letteraria a difesa dei propri gusti (cfr. Lowe, 1994, p. 87): «Dante fell madly in love with his Beatrice when she was nine, a sparkling girleen [...]. And when Petrarch fell madly in love with his Laureen, she was a fair-haired nymph of twelve running in the wind» (Nabokov,

⁴ Il racconto di Maramzin non è mai stato tradotto in italiano ed è di difficile reperibilità in russo; di conseguenza, anche per comodità del lettore italiano, si è scelto di adoperare una traduzione inglese, peraltro realizzata proprio da Lowe.

2006, p. 19); «In general I can't understand: why has it been forbidden. People of different nationalities, in ancient Grecian Rome, lived with each other in their caracallas by it and it alone, it was a rule not to refuse any citizen» (Maramzin, 1984, p. 88).

Altro elemento comune è la ricerca di soddisfazioni autoerotiche sugli autobus (cfr. Lowe, 1994, p. 87): «After all, I had had *some* experience in my life of pederosis [...] had wedged my wary and bestial way into the hottest, most crowded corner of a city bus full of strap-hanging schoolchildren» (Nabokov, 2006, p. 60-1); «On a bus I immediately made my way to the back, there crowded together substitute men of excitement» (Maramzin, 1984, p. 84).

L'evoluzione del rapporto tra il Biondo e Nikolaj ripete inizialmente quella tra Humbert e Lolita. Il Biondo finge interesse per la moglie di Nikolaj e giace con lei, come faceva Humbert con Charlotte Haze, nell'illusione consolatoria di possedere l'oggetto amato (cfr. Lowe, 1994, p. 87). La sua ossessione lo induce a fare in modo che Nikolaj venga progressivamente isolato dalle persone a lui care o legate, come la moglie, la figlia e gli studenti; tali azioni manipolative, unite alla costante gelosia, appaiono ben lontane dall'amore autentico, come sottolinea Lowe: «The love that the heterosexual H.H. and gay Blond proclaim in their notes turns out to be a totalitarian eros bearing the same relationship to love as rape does to the act of love» (1994, p. 88).

L'ultima sezione del racconto consiste in una postfazione vergata dall'autore, la quale trarrebbe spunto, secondo Lowe, da quella di Nabokov, «*On a Book Entitled Lolita*»; Maramzin presenta al lettore un curioso trattatello filosofico sulle docce, sul cui funzionamento si apre, per così dire, una serie di riflessioni sulla *vanitas* di controllo degli esseri umani, fautori solo fino a un certo punto del proprio destino (*ibid.*). Il dettaglio delle docce proviene ancora da *L*:

The baths were mostly tiled showers, with an endless variety of spouting mechanisms, but with one definitely non-Laodicean characteristic in common, a propensity, while in use, to turn instantly beastly hot or blindingly cold upon you, depending on whether your neighbor turned on his cold or his hot to deprive you of a necessary complement in the shower you had so carefully blended. (Nabokov, 2006, p. 164)

Il critico ipotizza che l'origine del racconto omoerotico di Maramzin potrebbe celarsi nella postfazione nabokoviana di *L*; scriveva infatti Nabokov, a proposito delle reazioni dei possibili editori alla lettura del manoscritto: «Some of the reactions were very amusing: one reader suggested that his firm might consider publication if I turned my Lolita into a twelve-year-old lad and had him seduced by Humbert, a farmer, in a barn, amidst gaunt and dried surroundings, all this set forth in short, strong, 'realistic' sentences» (*ivi*, p. 357).

Lowe conclude, per quanto riguarda lo statuto categoriale dell'ipertesto russo: «*The Two-Toned Blond* is perhaps not so much a parody of *Lolita* as an inversion of it» (1994, p. 89). Possiamo specificare, in

termini genettiani, che si tratta di un'opera con alcuni importanti elementi traspositivi dal romanzo nabokoviano, pur senza qualificarsi come «trasposizione» (Genette, 1982, trad. it. p. 33) in senso forte.

Oltre al testo di Maramzin, vale la pena ripercorrere brevemente anche le apparizioni più emblematiche del personaggio di Nabokov nella letteratura russa contemporanea.

Il protagonista del racconto di Vladimir Vojnovič *Etjud* si sveglia nel cuore della notte credendo di essere lo scrittore, convinto di aver scritto *L* per gratificare il gusto perverso del pubblico e ottenere così quella fama e quel denaro che tardavano ad arrivare. Questa parentesi narrativa si potrebbe interpretare come un'insinuazione maligna da parte dell'autore, il quale sorvolerebbe sui meriti estetici del romanzo (cfr. Leving, 2013, p. 201).

Il celebre Sergej Dovlatov, in *Žizn korotka*, espone la biografia dell'anziano scrittore *émigré* Ivan Vladimirovič Levitskij, la quale possiede molti punti di contatto, più o meno velati, con quella nabokoviana. Tale rievocazione parodica, in cui Levitskij ha una disavventura con una *fan*, si nutre degli aneddoti che circolavano negli ambienti intellettuali russi sull'eccentricità di Nabokov, il quale per Dovlatov rappresenterebbe «another rich character wearing the mask of a famous name, an embodiment of a certain personality rather than a real historical figure» (Leving, *ivi*, p. 204).

Altra testimonianza interessante della presenza dell'autore nella creazione di personaggi-scrittori proviene da Jurij Buida, che costruisce l'omonimo protagonista del romanzo *Ermo* a partire dalle sue vicende biografiche, modificate nei dettagli, ma ben riconoscibili (cfr. Leving, *ivi*, p. 212). L'influenza di Nabokov sarebbe visibile anche nel carattere metafinzionale e nelle tematiche dell'opera; il romanzo di Ermo *Als ob* e quello che stiamo leggendo sembrano a un certo punto convergere bizzarramente, come avveniva in *Sebastian Knight*, e non mancano poi temi come il doppio o gli scacchi (cfr. Leving, *ivi*, pp. 213-4).

Viktor Pelevin menziona poi brevemente Nabokov in *Il mignolo di Buddha* [*Čapaev i Pustota*], nel corso di un dialogo tra il protagonista e uno psichiatra (Pelevin, 1996, trad. it. p. 50).

Il nostro e altri celebri scrittori russi sono oggetto della parodia esplicita di Vladimir Sorokin nel suo thriller fantastico *Goluboe salo* (1999). Tra i vari mostri della letteratura vi è un clone dal nome in codice di Nabokov-7, in grado di produrre un testo grazie a «biophilological methods», ossia intingendo la penna nel proprio braccio per scrivere; in tal gesto si manifesterebbe la critica sorokiniana all'autonomia dell'arte professata da Nabokov (Leving, pp. 209-10). Precisa il critico: «For Sorokin, Nabokov is an oxymoronic phantom containing a number of opposing features: an *aristocrat*, but not a Bohemian; *elitist*, but accessible; *tolerant*, but not shy about his homophobia, and so on» (*ivi*, p. 210).

Un'ultima osservazione. L'opera oggetto di assai frequente parodia fra gli autori russi non è stata *L*, bensì il breve racconto *Primavera a Fialta*, da cui è tratto, ad esempio, *Nika* di Pelevin (cfr. *ivi*, p. 215).

1.2 La Spagna e la Francia

Javier Marías è uno dei più celebri scrittori spagnoli viventi, vincitore di numerosi premi e traduttore di molti autori anglosassoni, nonché di Vladimir Nabokov. In occasione del centenario della sua nascita, pubblicò *Desde que te vi morir: Vladimir Nabokov, una superstición*, che riunisce tutti i contributi sull'autore in questione, fra cui le traduzioni di alcune poesie, uno schizzo biografico (*Vladimir Nabokov en éxtasis*), tre saggi, e la novella *Lolita recontada*.

Vi sono indubbiamente delle convergenze significative tra i due scrittori (cfr. Wood, 2013, pp. 226-57), che di certo hanno diretto l'interesse di Marías verso il padre di *L*, al punto, come vedremo, da riscriverne la storia.

Innanzitutto, le carriere letterarie di Marías e Nabokov esemplificherebbero perfettamente le difficoltà incontrate dagli scrittori che abitano più linguaggi e culture; il romanziere Eduardo Mendoza, nel 1998, esprimeva stupore dinanzi alla disattenzione che l'*establishment* letterario spagnolo aveva riservato al talentuoso Marías, suggerendo una spiegazione nel fatto che quest'ultimo

no encaja en ninguna de las corrientes al uso, aunque tampoco las combate ni las impugna; sus virtudes y sus defectos no se pueden calibrar en relación a los cánones de la prosa española, habría que inventar nuevos adjetivos para unas y otros; su mundo literario es, en cierto modo, cosmopolita (y utilizo este término a sabiendas de la connotación peyorativa que se le ha dado y se le da todavía en determinados contextos), pero no hay duda de que trabaja sobre la trama de la tradición y el lenguaje literario español, sin el mimetismo de mucha escritura actual, que parece prefabricada y, en muchos casos, mal traducida de otro idioma. (Mendoza, cit. da Wood, 2012, p. 229)

Il contatto di Marías con il mondo e la letteratura anglosassone ne avrebbe profondamente influenzato la scrittura, situandolo in una posizione eccentrica rispetto a movimenti e scuole di pensiero. Questa eccentricità si rifletterebbe anche nel rifiuto di partecipare alle competizioni letterarie di Stato e nel suo sguardo imparziale sulla politica (cfr. Wood, *ivi*, p. 231). Wood ricorda altresì come le esistenze di Nabokov e Marías siano state segnate dall'avvento dei regimi totalitari: analogamente a Nabokov, il padre dello scrittore spagnolo, Julian Marías, dovette emigrare con la famiglia negli Stati Uniti e insegnò all'università, occupando per coincidenza un appartamento nel medesimo edificio in cui avevano risieduto i Nabokov (*ivi*, p. 232). Molti anni più tardi, Javier avrebbe poi tenuto delle lezioni al Wellesley College come l'*émigré* russo (*ivi*, p. 232-3).

Riferimenti alla figura e alle opere di Nabokov attraversano l'intero *opus* narrativo di Marías, da *El hombre sentimental* (*L'uomo sentimentale*) a *Mañana en la batalla piensa en mí* (*Domani nella battaglia pensa a me*), concentrandosi in particolare in *Todas las almas* (*Tutte le anime*).

L'opera di cui si intende discutere qui è '*La novela más melancólica*' (*Lolita recontada*), testo che rappresenta un esempio artistico di «concisione», direbbe Genette (1982, trad. it. p. 280).

Gli editori di «Babelia», sezione del giornale «El País», avevano proposto a scrittori famosi di scegliere un romanzo da riscrivere in forma abbreviata e Mariás optò per *L*: «That Mariás should have chosen *Lolita* ought not to surprise us. When asked about his favourite fictional characters, he listed Humbert Humbert among them, adding that he counts *Lolita* among the novels that move him the most» (Wood, *ivi*, p. 244).

Una delle caratteristiche più evidenti che differenziano questo testo derivativo da quello di partenza è il cambiamento della tipologia di narratore; a una voce narrante omodiegetica se ne sostituisce una onnisciente, il che, come fa Wood, spinge a interrogarsi sulle possibili motivazioni:

He may have done so in order to create the necessary distance between his creation and Nabokov's; to avoid producing a pastiche of Humbert's rich diction. His decision could also reflect something central to Humbert's character, which is that, though given to moments of devastating brevity – “(picnic, lightning)” – he often draws his scenes in the kind of excruciating detail that would make a paraphrased account incongruous. Mariás may have written from the omniscient viewpoint to mirror his position in relation to his own fiction: that of using another's voice while retaining absolute control over the characterization of the speaker. (*ibid.*)

Questo spostamento di voce e prospettiva rende la vicenda di Humbert e Dolores definitivamente conclusa, appartenente al passato, da cui i personaggi emergono come fossero fantasmi (cfr. Pittarello, 2007, pp. 93-4). Le voci di costoro si inseriscono nella narrazione senza virgolette e l'autore parafrasa, traduce e condensa in poche espressioni gli episodi salienti del romanzo. L'invocazione di Humbert «Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas, mi pecado, mi alma» (Mariás, 1999, p. 72) si ripete variamente lungo il racconto come una sorta di ritornello incantatorio, a sottolinearne il carattere elegiaco. Si intravede poi anche l'influenza di altri scritti nabokoviani, ad esempio: «Con la vida sedentaria, con una percepción más fuerte de lo que se llama “realidad”, la capacidad de aterrorizar de Humbert disminuyó pero no su amor ni su deseo (la niña seguía siendo nínfula: chupaba los lápices)» (*ivi*, p. 75). Le virgolette intorno al termine «realidad» alludono alle riflessioni su tale concetto che troviamo in *Strong Opinions*, ossia *Intransigenza* (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 27).

Ancora una parola su Mariás. Wood ritiene che il racconto *Mentre le donne dormono* tragga ispirazione da *L* e ne costituisca un esplicito omaggio: «There can be little doubt that his short story draws on and pays homage to Nabokov's novel, such that it becomes a palimpsest of the earlier text» (Wood, *ivi*, p. 252). L'idea di filmare Inés potrebbe essere stata suggerita da un dettaglio in *L*, ossia il rammarico di Humbert di non aver filmato la ninfetta, argomenta il critico, dal momento che i personaggi di Inés e Alberto Viana si baserebbero chiaramente su quelli di Dolores e Humbert:

Viana is a Humbertian echo, a lover of nymphets. He met Inés, the daughter of friends, when she was just seven years old and decided there and then that he would make her his own. In order to win his prize, he,

like Humbert, went through the same chillingly calculated process of self-education in the ways of a young girl's mind (ivi, p. 255).

Viana è infatti uno dei personaggi maschili dell'autore la cui presa ossessiva ed egoistica sulle donne amate va al di là di un sano affetto (ivi, p. 256). Il finale sarà probabilmente altrettanto tragico di quello dell'ipotesto.

Proseguiamo ora la nostra rassegna degli esperimenti ipertestuali europei, fra i quali tra i più recenti si annovera il francese *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles* (2016). Come leggiamo nella prefazione dell'editore Natalia Turine (ivi, p. 7), siamo dinanzi alle riscritture a tavolino di un classico da parte di un gruppo di autori, analogamente al caso di Marias con *Lolita recontada*. Turine commenta in particolare: «Dans la société européenne de 2016, si 'émancipée' par rapport à l'Amérique des années 1950, à l'ère où la liberté d'expression semble acquise, n'est-il pas intéressant d'évaluer jusqu'où peut aller notre liberté d'écrire et notre liberté de lire? À vous d'en juger» (*ibid.*).

Si può forse intravedere in queste righe una critica all'intransigenza, legata a questioni di *copyright*, dell'ormai deceduto Dmitri Nabokov, il quale, come mostreremo esemplarmente per *Diario di Lo* (d'ora in poi *DL*), osteggiò le rivisitazioni dell'opera paterna se non in casi di dichiarata ed esplicita parodia o trasposizione eterodiegetica integrale. Gli scritti dei sei autori che hanno contribuito alle *Variations* si discostano più o meno tutti da tali categorie, a partire dal racconto iniziale, di stampo metaletterario, sul mito di Lolita nella contemporaneità dei *social network* e della pornografia (*Diabolo-latex* di Claire Berest), fino a *Les chevaux sauvages* di Emmanuelle Richard, in cui avviene un'insolita e ambigua «valorizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 408), infedele all'ipotesto, di Humbert, che a quanto sostiene la protagonista mai abusò di lei.

Un enfant modèle di Philippe Besson costituisce una variante traspositiva omoerotica di *L*.⁵ Besson, probabilmente ispirato come Maramzin dalla postfazione nabokoviana di *L*, evoca il mito dell'androgino, che Nabokov certo aveva in mente per il personaggio della ninfetta. In questa vicenda, un divorziato di nome Gordon s'invaghisce del biondo figlioletto della propria affittacamere, orfano di padre (cfr. Besson, 2016, pp. 35-7). L'adolescente Junior, il quale è altresì narratore, espone ciò che gli esegeti di *L* hanno discusso accanitamente, ovvero il grado di consapevolezza di Lolita nella seduzione del maniaco:

Certains prétendaient que j'avais une sorte de grâce, que j'étais angélique, j'ai entendu ces mots-là. Je me disais que c'était à cause des yeux clairs, des cheveux blonds, de la peau douce, de l'armature fine. En vérité, c'était mon attitude toute entière, mon allure, une certaine moue, une façon de dévisager, oblique, insolente. Je vous laisse croire que je n'en savais rien, que ça m'échappait, mais ça ne m'échappait pas du tout, en

⁵ Variante esplorata anche dal sudamericano Alexis Multatuli in *Lolito* (2015), il cui titolo è omonimo solo casualmente a quello del romanzo di Luttazzi.

réalité, j'étais très conscient de l'effet que je produisais. Et, si vous voulez tout savoir, j'en jouais. Tout être exerce tout le pouvoir dont il dispose, pourquoi je me serais comporté autrement? (ivi, p. 37)

Dopo il suicidio della madre, che ha scoperto l'illecito legame, Gordon e Junior viaggiano per gli Stati del Sud finché quest'ultimo, annoiato, si allontana ed è ospitato da un religioso, dal quale tuttavia subisce violenza (ivi, p. 47). La storia si conclude con uno spargimento di sangue, poiché Gordon uccide, davanti ai suoi occhi, questa versione religiosa di Quilty; che cosa dirà il ragazzo, che sarà chiamato in processo? (ivi, p. 48).

Una seconda riscrittura degna di menzione è *Le Journal de Lolita (Extraits 1947-1952)* di Christophe Tison, che senza dubbio avrebbe scatenato l'ira di Dmitri in quanto appartenente alla serie dei diari fittizi di Dolores Haze. A proposito di questo tipo di riscrittura, che presenta il punto di vista della ninfetta, vale la pena rammentare che la «mistificazione estetizzante» di Humbert (Cinotti, 2015, s.p.) è stata oggetto di feroci attacchi in ambito universitario a partire dagli anni Ottanta, quando si diffusero i *Gender Studies*. Molti studiosi, in particolare donne, si dissero indignati dalla veste linguistica di *L*, che maschererebbe la scabrosità e il trauma della vicenda, essendo narrata dal punto di vista dell'abusatore. Il solipsismo di Humbert infatti non rappresenterebbe la ben più importante verità, in un'ottica sociale, della Lolita 'reale' (cfr. Kauffman, 1992, pp. 53-80). Nacquero allora sia tentativi accademici di 'riabilitazione' della figura di Lolita, ormai entrata nel mito quale *femme fatale*, sia finzioni ipertestuali che decentravano dal protagonista maschile a quello femminile la percezione degli avvenimenti, mettendo quindi l'esperienza di Dolores in inedito rilievo. Timothy McCracken ha denominato tali ipertesti, a partire da un'espressione della scrittrice Helene Cixous, «white ink revisions» (2001, p. 134); esemplari, come vedremo, sono *Poems for Men Who Dream of Lolita* di Kim Morrissey e *Diario di Lo* di Pia Pera, nonché il racconto di Tison.

Dalle annotazioni della Lolita di Tison emerge il senso di svuotamento, di estraneità fisica e spirituale verso le persone e le cose attorno a sé, in una rabbia e amarezza tuttavia stilisticamente contenute. Non ignorando di essere l'«harpon de souffrance» nel profondo di Humbert, questa Dolores non prova però alcuna soddisfazione, anzi: «Et mon pouvoir est si grand qu'il m'effraie» (Tison, 2016, p. 83). La narratrice sembra evocare parodisticamente, per descrivere la propria discesa all'inferno, Arthur Rimbaud: «J'ai vu le sperme et la jouissance des hommes» (*ibid.*). Il godimento maschile, per la protagonista, è un mare che inghiotte le donne come i pesci (ivi, p. 84); in questo diario la ragazzina non assume invero le sembianze di una ninfa, ma di un pesce, nel contesto retorico di un'isotopia acquatica presente altresì, come vedremo, in *Roger Fishbite*. Si noti poi che, contravvenendo alle consuete riscritture lolitiane, Tison non rende Quilty né impotente né amante del proprio sesso.

L'ultimo testo delle *Variations* si distingue per originalità rispetto agli altri e alle altre riscritture esistenti in generale. In *Annabel* di Émilie Frèche vi è infatti una «transvocalizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 348) non su Lolita bensì su un personaggio secondario dell'ipotesto, Annabel Leigh appunto, il primo

amore di Humbert. Un'adulta Annabel, sopravvissuta al tifo, ma ancora debilitata nonostante gli anni trascorsi, soggiorna all'albergo *The Enchanted Hunters*, riconoscendo, non ricambiata, un adulto Humbert, oltre che sè stessa nella bambina che lo accompagna in ascensore (cfr. Frèche, 2016, p. 103). Poiché occupa la camera accanto ai due, sente ciò che vi avviene e il godimento coinvolge ambiguamente, a distanza, tutti e tre (ivi, p. 106).

La donna, tuttavia, non considera Humbert come un criminale da denunciare: «À mes yeux, il était juste un être qui ne s'était jamais remis de son enfance, et comme moi, *comme nous tous*, sa vie d'homme était maintenant tout entière consacrée à la corriger» (ivi, p. 107). La responsabilità del comportamento dell'uomo sarebbe dovuta a sua zia Sybille e alla propria madre Vanessa Van Ness, che quella fatidica estate non permisero loro di amarsi, essendo «parfaites ambassadrices d'une société asphyxiée par la morale»: «Je suis pourtant persuadée que si l'on nous avait laissés libres de nous aimer, jamais Humbert Humbert n'aurait à ce point été hanté par le souvenir d'Annabel, si bien qu'en ce matin brumeux de l'année 1947, il n'aurait pas cru la prendre en prenant Lo, *il n'aurait jamais pris Lo*» (ibid.).

Allontanandosi dall'albergo, la protagonista pensa che il luogo sia simile a quelli dei libri terribili che la madre le leggeva da piccola, in cui c'era sempre una principessa che si faceva divorare da un orco; allora non sapeva che ciò a cui si crede finisce per esistere (ibid.).

Questo misterioso racconto poggia sull'accento lolitiano alla presenza di un paio di donne, ormai appassite, nell'ascensore su cui Humbert trasportava un'assonnata Dolly (cfr. Nabokov, 2006, p. 138). Il testo di Frèche, che come abbiamo specificato costituisce un *hapax* nella tradizione ipertestuale nabokoviana, possiede almeno tre livelli interpretativi. Il primo è coerente con le affermazioni della protagonista, per cui la versione dell'ipotesto sarebbe, fittiziamente, 'erronea'. Il secondo vedrebbe Annabel nelle vesti di uno spirito, che non sa della propria morte; ciò farebbe del testo una storia di spettri. La terza lettura consiste nel considerare questa Annabel come il frutto dell'immaginazione di Humbert, il quale, la notte in cui realizzava le proprie fantasie d'infanzia con Lolita, non avrebbe dubitato dell'approvazione di Annabel in merito. Si noti, in generale, che l'ipotesi dell'Annabel di Frèche sull'origine della passione di Humbert per Lolita coincide con la linea interpretativa di Humbert stesso nell'ipotesto (ivi, p. 12), sulla quale si sono soffermati vari critici; il racconto di Frèche rappresenta dunque anche una *mise en abyme* di tale teoria. Per la propria connivenza, questa Annabel è, in ogni caso, il perverso angelo custode di Humbert.

1.3 Gli Stati Uniti e il Canada

1.3.1 *Lolita at Fifty* (Steve Martin). Hollywood che interpreta sè stessa

Passiamo ora a un ipertesto appartenente in linea di principio alla categoria del *sequel* o «seguito» (Genette, 1982, trad. it. p. 89), se non si basasse su una tale infedeltà al modello da collocarsi in una posizione limite. Il racconto in questione è *Lolita at Fifty* di Steve Martin.

Come apprendiamo da un'intervista per *Rolling Stone* ora inclusa in *Conversations with Steve Martin*, il comico, musicista e scrittore americano fu contattato agli esordi della propria carriera da Stanley Kubrick, il quale intendeva trarre un film dalla novella *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler; il progetto, tuttavia, non fu realizzato che anni dopo (il controverso *Eyes Wide Shut*), senza la partecipazione di Martin, il quale conservava peraltro un ricordo assai vivido dell'incontro con il regista (cfr. Martin, 2014, pp. 192-3). Non è da escludere che la scelta di parodiare l'opera di Nabokov sia legata proprio all'occasione mancata con Kubrick.

In *Lolita at Fifty*, penultimo contributo di *Pure Drivel*, che uscì nel 1998, l'autore sembra immaginare ciò che avrebbe potuto divenire Lolita nel periodo della maturità, se non fosse deceduta anzitempo: ovvero, una diva hollywoodiana. In questo brevissimo e riuscito racconto, Lolita Haze è un'annoziata *single* di mezz'età, la cui professione principale è sempre stata quella di impersonare sè stessa, finché un giorno decide di cambiare vita cercando un vero lavoro (cfr. Martin, 1998, pp. 96-8). La fortuna non mancherà di sorriderle anche questa volta; venduta la proprietà, si trasferisce a West Hollywood per insegnare *hula hoop* a una giovane stella del cinema, ricevendo inviti mondani e allacciando una nuova relazione sentimentale (ivi, p. 99).

Con un procedimento riflessivo, si tematizza il motivo stesso della trasformazione che il mito di Lolita ha subito nei decenni; infatti, come osserva ironicamente il narratore: «Lolita's life had metamorphosed, as it always did, with an easy glide and a minimum of effort» (*ibid.*). Le interpretazioni dei lettori attraverso il tempo vivificano il personaggio e Martin sfrutta il collaudato *cliché* romantico dell'automa per descrivere tale messa in movimento, avvalendosi altresì della metafora frankensteiniana della corrente elettrica:

Yet standing in the kitchen, tugged by opposing... *forces* would be too strong a word; *nouns* is perhaps better – lethargy and boredom – she just couldn't muster enough energy to pick up the phone and make some inquiries in the job market. However, a few seconds later, when her cordless coincidentally rang, the sensory jolt provided her with enough current to get her arms moving, and she answered the phone. (ivi, p. 97)

La protagonista è descritta principalmente nei suoi movimenti; significativa la scena del golf (ivi, pp. 98-9), che allude a quella del tennis nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 2006, pp. 262-5). Lara Delage-Toriel, che

si è soffermata sulle scene ludiche in Nabokov, sottolinea a proposito di Dolores Haze nella famosa scena sportiva:

In this remarkable passage, the nymphet becomes a protean artist, part-musician, part-poetess, as well as a jeweller and a wildcattamer or cowgirl, as is underscored by the myriad metaphors evoking her magical skills. Among these, most noteworthy is the “cosmos” (Nabokov 1993, 232) which she is able to create by the mere act of serving – the mark of a true artist in the Nabokovian sense. Most importantly for my argument, Lolita’s tennis game foregrounds another virtue of physical performance, one that is not so much characterized by muscular power than by alluring sensuousness. (2015, p. 24)

Esattamente tale sensualità di movenze costituisce il segreto seduttivo della Lolita di Martin. La donna è ancora un’irresistibile *femme fatale* a dispetto dell’età; perfino una telecamera di sicurezza si arresta alla visione della donna nell’atto di raccogliere una bottiglia di ammorbidente (cfr. Martin, 1998, p. 94).

Il tessuto stesso dell’opera si fa corpo pulsante, come avveniva anche per l’ipotesto: «Once semiotized, the nymphet’s body allows the text to become a somatic entity with which our own bodies may resonate, like chambers of echoing desires» (Delage-Toriel, p. 25). Dal punto di vista stilistico, il testo di Martin intreccia isotopie efficaci e doppi sensi di pregevole *humour*; ad esempio, la similitudine dai colori squillanti a partire da un dettaglio del vestiario, piccolo gioiello per densità di senso: «In her yellow mini, she looked like a small sun rolling from green to green» (Martin, 1998, p. 99). Apprezzabile è anche la musicalità del linguaggio: «There was also the three-act stage play of Lolita setting the ball down on the tee» (ivi, p. 98). L’autore introduce poi alcune figure retoriche predilette da Nabokov, come la personificazione straniante; si pensi alla palla da golf coperta di terra che diventa un bulbo oculare semisepolto, un «eyeball» (*ibid.*), elemento ricorrente nella narrativa nabokoviana, non solo in *L* (Nabokov, 2006, p. 47), ma anche in *The Vane Sisters* (Nabokov, 1959, ed. ingl. del 2008, p. 619) e *The Eye* (Nabokov, 1965, ed. ingl. del 2012, p. 94). Non si dimentichi infine l’allusione mitologica a Venere in quel «shellacked chair» (Martin, 1998, p. 98).

Certi dettagli nella narrazione inducono a ritenere che vi siano, inoltre, allusioni satiriche alla biografia della protagonista del film di Kubrick, Sue Lyon, della quale ormai si sono pressoché perse le tracce: si pensi ad esempio ai quattro mariti e alla vita in California di Lolita, nonché al lavoro proposto dall’amica Christine («to teach *hula hoop* to a child star for a movie that was set in the sixties»; ivi, p. 97), per il quale non si può fare a meno di pensare ai volteggi concentrici di Lyon nell’analoga scena cinematografica.⁶

Nel complesso, il racconto è una felice, esteticamente parlando, parodia degli stereotipi che connotano la figura di Dolly nell’immaginario collettivo.

⁶ Le poche informazioni sulla vita dell’attrice americana negli ultimi decenni sono reperibili in inglese sul sito, dedicato alla cinematografia, *IMDb*; in italiano, invece, su quello di *Quartopotere*.

1.3.2 *Colita* (J.B. Miller). Il mito americano della Coca Cola

Lo scabroso tema dell'ossessione patologica di un adulto per una preadolescente, al centro di *L*, è stato rivisitato, con qualche modifica, anche con finalità ludica; si consideri l'infatuazione di un giovanotto per una vecchia signora, narrata dallo statunitense J. B. Miller in *Colita*.⁷

La variazione d'età dei personaggi, che di solito pertiene all'ambito delle «continuazioni» (Genette, 1982, trad. it. p. 189), è qui divertente rovesciamento parodico. Sebbene la gerontofilia del protagonista costituisca una declinazione della perversione al pari della ninfolessia humbertiana, lo stereotipo del maschio desiderante una femmina giovane e bella viene sovvertito, con un effetto da commedia. Il riso è anche provocato dalla figura non esattamente pudibonda dell'amata, il cui comportamento è caratterizzato da un misto di regressione infantile e sicurezza della donna ormai matura, che sa come sedurre un uomo.

Il racconto possiede un altrettanto comico, nonché satirico, paratesto fittizio (Miller, 2003, pp. xi-xii). L'autore, tramite un dialogo caricaturale con il personaggio Vladimir Nabokov, immagina infatti che costui gli abbia inviato il manoscritto di *Colita* per una *proofreading*:

“Sorry, Vlad, what were you saying?”

“I was saying, could you proofread a short story of mine? I don't trust any of my editors to do it”

“Why not?” I asked.

“They sometimes find things”

(ivi, p. xi)

L'incipit del racconto, come accade quasi sempre per gli ipertesti lolitiani, è il primo elemento ad essere parodiato:

Colita, cold comforter of my carefree existence, lifeless frame that she is. Co-lee-ta.

She was Co, sweet Co in the morning, washing her dentures in the sink. She was Cola in the backseat, sipping a soft drink. She was Nana Co to the strange crew of her California family, but to me, in my arms, she was always Colita. (Miller, 2003, p. 6)

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. 'Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita. (Nabokov, 2006, p. 7)

⁷ L'idea è nata forse dalla lettura di *Granita* di Umberto Eco, traduzione inglese del suo brevissimo ipertesto lolitiano.

I suoni predominanti di questo esordio, ossia l'allitterazione dell'occlusiva velare sorda [k] e della fricativa alveolare sorda [s], ribadiscono che l'eroina della storia non è una fanciulla dal corpo morbido e caldo, ma una vecchia irrigidita, dalla pelle fredda. Oggetto del desiderio non sono dunque le «child-women» (Miller, 2003, p. 6), bensì le «grandmother-women» (*ibid.*), le quali possiedono ormai una «chicken skin» (*ibid.*) ed emanano uno «slight chemical smell» (*ibid.*).

Il testo è alquanto denso di riferimenti culturali e *double entendre*. Lo studente di un *college* d'agronomia, tal Hubert, conosce la nonna della propria amica Doreen («a fertilizer major»; *ivi*, p. 7), una vedova di nome Colita Robinson; la matriarca appare in una «frosted halo» (*ibid.*) e con il trucco malmesso, dando l'impressione di un'ex diva del cinema un po' fuori di testa.⁸ Il narratore e protagonista inizia a farle visita, adescandola, come si farebbe con una bambina, tramite dei popcorn caramellati (cfr. Miller, 2003, p. 8).⁹ Un giorno, dopo noiosi discorsi sugli attori della Hollywood d'oro, la donna emerge dal bagno in vestaglia e pantofoline, ma senza biancheria intima; il ragazzo, come Humbert, è sicuro di essere sedotto (*ivi*, pp. 8-9). La fuga degli amanti, che hanno l'intenzione di sposarsi, fra un motel e l'altro del Midwest, causa le ricerche della polizia; i due, che si fingono nonna e nipote, sono pedinati da colui che, dopo ambigue domande sulla Coca Cola, si rivela un investigatore privato al soldo dalla famiglia di Doreen (*ivi*, pp. 10-1). Niente Doppio quindi per il giovane Hubert, data l'inappetibilità della propria preda. Tuttavia, il ragazzo si stanca gradualmente della compagna, nostalgica di un'epoca da lui non vissuta, finché la morte improvvisa dell'anziana, in un supermercato, lo rende assai ricco (*ivi*, pp. 13-4). Che Hubert abbia reconditamente agito come uno *gigolo*?

Il personaggio di Colita è una *summa* dei miti americani, dal *junk-food*, eminentemente la Coca Cola, all'Hollywood dei tempi d'oro. Elemento peculiare è però lo scenario fantascientifico, inserito nella parte finale dell'opera, della criopreservazione, ovvero la conservazione dei cadaveri per mezzo di azoto secco e ghiaccio liquido, nella speranza che Colita, già morta al momento del racconto, possa un giorno riprendere vita (*ivi*, pp. 14-5).¹⁰ La refrigerazione diviene perciò la realizzazione fantascientifica dell'immortalità artistica vagheggiata da Humbert per sé e per Lolita al termine del romanzo. Ma l'abitudine di viaggiare con la macabra cassa è fatale; durante un inseguimento della polizia, Hubert, convinto di un arresto, ha un incidente e il corpo della defunta si frantuma irrimediabilmente (cfr. Miller, 2003, pp. 15-6). Potrà mai gustare ancora l'amata Cola? Al giovane non resta che ricominciare l'attività di volontariato nelle case di riposo (*ivi*, p. 16).

⁸ Il film *Il laureato* di Mike Nichols (1967) narra la relazione tra un inesperto studente e la matura Mrs Robinson, madre della sua amica.

⁹ «*Poppycocks*», marca dei popcorn, in slang americano indica anche “sciocchezze”, “fesserie”, avendo inoltre un riferimento sessuale e agli oppiacei.

¹⁰ Sull'argomento si rimanda in letteratura a *Ubik* di Philip K. Dick (1969), mentre nella cinematografia a *Sleeper (Il dormiglione)* di Woody Allen (1973). Nel nostro testo c'è forse un'allusione al film *Forever Young* di Steve Miner (1992).

1.3.3 *Roger Fishbite* (Emily Prager). L'abuso e la Causa ideale

The true crime, as I've said before, of the Manageable Molesters is that they wouldn't know love if it came up and kissed 'em. You can quote me on that. It's a sound bite.

L.L.L. in *Roger Fishbite*

L'americana Emily Prager è un'ammiratrice di Steve Martin, il quale in un'intervista, rammentando le reazioni del pubblico alle proprie iniziali *performances* sul palcoscenico, osservò incidentalmente: «You know, I was kind of controversial. And I remember a writer named Emily Prager wrote, 'I like Steve Martin because he brought surrealism to the masses'» (Martin, 2014, p. 261).

Anche Prager è autrice di un riuscito ipertesto lolitiano, dal titolo *Roger Fishbite*, del 1999.¹¹ Graham Vickers elogia apertamente quest'opera, contrapponendola all'«occasione perduta» di Pera: «Prager's *Roger Fishbite* comes as a great relief after *Lo's Diary*. Very funny (there were no intentional laughs in Pera's book), effortlessly well written, and a tacitly admitted diversion rather than a Novel with a Serious Purpose, it also illustrates just how different a contemporary Lolita needs to be to make any sense at all» (Vickers, 2008, p. 212).¹² La vita della benestante e intelligente *teenager* Lucky Lady Linderhof, nella New York contemporanea di Oprah Winfrey, delle famiglie disfunzionali e di Internet, sarebbe perfettamente credibile (*ibid.*).¹³

Questa «trasposizione» modernizzante, di regime «serio» e «umoristico» (Genette, 1982, trad. it. pp. 33-4, p. 364), è senza dubbio significativa sotto vari aspetti. Per cominciare, se da un lato costituisce un ulteriore esempio di «transfocalizzazione» (ivi, p. 344) sul personaggio della ninfetta, quest'ultima tuttavia assume anche, parzialmente, il ruolo di Humbert. La protagonista è collocata dunque in una posizione attanziale tragicomica, in quanto vittima e carnefice, oggetto e, in un certo senso, soggetto del desiderio del maniaco.¹⁴

¹¹ In una Nota finale, l'autrice chiarisce che il libro rappresenta una risposta, oltre che una parodia, del romanzo di Nabokov e di ciò che Lolita è diventata nell'immaginario collettivo.

¹² Alcune affinità con *DL*, che accenneremo tra poco, inducono a ipotizzare che Prager abbia letto il romanzo, di qualche anno anteriore, magari non in inglese (l'opera di Pera fu tradotta in varie lingue).

¹³ Per ulteriori recensioni rimando a quelle di Andrea Higbie (1999), Katy Emck (1999) e Roxane Ward (1999).

¹⁴ Per i concetti di attante e attore cfr. Algirdas J. Greimas (1966, trad. it. pp. 250-61). A parere di Genette, le trasposizioni più interessanti sarebbero quelle in cui il mutamento di sesso basta a rovesciare, a volte ridicolizzandola, tutta la tematica dell'ipotesto, come avviene con la 'mascolinizzazione' di Pamela in *Joseph Andrews* del 1742 (cfr. Genette, 1982, trad. it. pp. 357-8).

In ambito ipertestuale, il cambiamento d'età e sesso dell'eroe è di norma attuato al fine di adattare il testo a un certo tipo di pubblico (cfr. Genette, *ivi*, p. 357).¹⁵ La quindicenne Lucky si rivolge nelle proprie memorie ai «Dear Readers and Watchers of tabloid TV and press» (Prager, 1999, p. 6), per denunciarne l'ipocrisia o l'ingenuità, in modo da scuoterne le coscienze; lettori, quindi, per lo più adulti, o almeno adolescenti.

Che il romanzo sia inteso come testimonianza destinata a una fruizione sufficientemente matura e al contempo non elitaria, è ravvisabile altresì nel linguaggio di Prager, la quale vorrebbe restituire la scrittura di un'adolescente particolarmente brillante. Lucky fa uso della retorica figurale e di una terminologia ricercata, pur con spiegazione annessa: «'Ruminated' – that's from Henry Fielding, an author I definitely revere. It's a very useful word meaning 'think about a lot'» (*ivi*, p. 37); o, addirittura, prestiti stranieri: «*métier*, which means 'profession' or 'calling' in French (I will explain words where necessary – it is a privilege to go to private school and I do feel a sense of obligation)» (*ibid.*). Al posto dei riferimenti alla letteratura alta di Humbert troviamo quelli alla letteratura infantile e al cinema di animazione, spesso tramite collegamento a personaggi di Walt Disney, nonché citazioni di figure dei *media* contemporanei.

La sintassi, il vocabolario e gli espedienti retorici, lontani dalle vette artistiche di Nabokov, tendono poi sovente a imitarne lo stile, soprattutto nei passaggi più esplicitamente parodici:

Dear Readers and Watchers of tabloid TV and press, I want you to know the truth. The water was gray, the deep gray of wet stones by a Chinese lake, a gray you couldn't see through. Sometimes the water was so dark, it was like a blackboard at school. Some children find it scary, not being able to see what's underneath, but I find it comforting. And so you must judge, if I jumped in that water and a fish bit me, could it be my fault? Could it be? If I couldn't see the fish coming? (*ibid.*)

Le capacità letterarie di Lucky, la quale è piuttosto colta per essere una giovanissima americana, si manifestano anche a livello dell'organizzazione dell'intreccio, strutturato seguendo essenzialmente le medesime ripartizioni temporali di *L* (situazione iniziale in carcere; *flashback* sulla vita del narratore; ecc).

Lucky, che si trova in detenzione come Humbert, si presenta biograficamente al lettore. D'origine texana, con un nonno materno che aveva fatto fortuna grazie al petrolio, i genitori si erano separati quand'era assai piccola e il padre, medico nei Paesi poveri, aveva perso i contatti con lei (*ivi*, pp. 6-7). La protagonista si domanda se ciò che le è successo in seguito non sia dovuto all'abbandono del padre, evento che l'aveva lasciata in uno stato di grande confusione interiore, paragonato a un «witch's cloak» (*ivi*, p. 7). L'interrogativo sulla radice dei mali evoca quello di Humbert in merito alla perdita di Annabel e alla ricerca di altre ninfette; tuttavia, costituisce parimenti un'interpretazione metaletteraria sulle conseguenze emotive che la morte di Harold Haze potrebbe aver causato in Lolita.

¹⁵ Lo studioso menziona ad esempio l'opera per fanciulle di Catherine Woillez, *Le Robinson des demoiselles* (1835), il cui naufrago è una ragazzina borghese e perbene; trattasi talora di semplici variazioni, come nel caso della femminilizzazione del tema picaresco in *La Picara Justina* del 1605 (*ibid.*).

Lucky e la madre si trasferiscono, qualche anno dopo, nell'esclusivo *Upper East Side* di Manhattan; la donna, come Charlotte Haze, non lavora, dedicandosi piuttosto a soddisfare la propria inclinazione verso i *cocktails*, su cui ironizza proprio malgrado la figlia: «She was always in a sweet mood, gentle, and liquid with sentiment» (ivi, pp. 13-4). La signora Linderhof trascorre le proprie giornate fra eccentrici *shopping* d'antiquariato e bevute solitarie o in compagnia di uomini; l'unica relazione duratura si è rivelata un tentativo di truffa da parte di un sedicente medico, che l'aveva sedotta per denaro (ivi, pp. 15-7).

Sin da bambina, Lucky comprende di piacere agli uomini per il proprio aspetto da «blond Snow White» (ivi, p. 10), cioè di una bellezza da fiaba, che la espone però a pericoli assai concreti; come quando, durante un campeggio estivo, lei e altre compagne rischiano delle molestie da parte del capogruppo (ivi, p. 19).

L'arrivo di Roger Fishbite, ex-cognato del padre, quale nuovo affittuario, la colma di gioia; come Lolita evoca Annabel a Humbert, Fishbite possiede sembianze simili a quelle paterne («he looked just like my father»; ivi, p. 4).¹⁶ L'oggetto perduto sembra miracolosamente riapparso, promettendole una nuova possibilità d'amore genitoriale.

In questa variante lolitiana, l'orco, per usare un'espressione fatta, si nasconde dunque in famiglia. Di primo acchito, Fishbite non pare comunque un individuo minaccioso, anzi: «His mouth was big and turned down like a fish and he was huge and rather attractive. And, like a fish, he didn't look dangerous. He didn't look like he would bite» (ivi, pp. 3-4). Tuttavia, qualcosa di inspiegabile giunge a turbare tale impressione: «But he had a fisheye, too, which suddenly stared at me, cold, unblinking» (ivi, p. 4).

Lucky paragona Roger Fishbite a un pesce, una scelta che rappresenta, inversamente, un'evidente degradazione comica della creatura acquatica adorata da Humbert, la ninfa Lolita. Possiamo anche rilevare, nella descrizione dello sguardo dell'uomo, un'allusione al «cold, unblinking eye» di *The Eye* (Nabokov, 1965, ed. ingl. del 2012, p. 94). Ma lo stesso cognome di Roger, nonché il termine «fisheye», possiedono notevole pregnanza semantica.¹⁷

Lucky abbozza all'amo del pervertito Fishbite, il quale a propria volta è irretito dalla bellezza e giovinezza della ragazzina. Tempo dopo, al centro di correzione giovanile, Lucky formulerà la seguente teoria, che qui affianchiamo a quella del modello nabokoviano:

It was like this for me with the following idea.

¹⁶ Lucky non si stupisce che la zia avesse sposato qualcuno somigliante al fratello Tex, edotta in proposito da uno *show* di una certa Warma Moneytree: «Marrying Your Family's Doubles: The Freudian Truth» (Prager, 1999, p. 22). Evidentemente, la protagonista ha maggiore fede di Humbert in colui che Nabokov stesso riteneva un ciarlatano.

¹⁷ Dal punto di vista verbale, «fish» indica l'attività della pesca ed è usato metaforicamente nel senso di «frugare», «cercare attentamente»; come nome, significa non solo «pesce», ma anche «individuo, tipo». «Fishbite» si definisce comunemente l'abboccamento del pesce all'amo, essendo «bite» il «morso» o «esca»; tuttavia, possiede altresì una sfumatura metaforica che l'assimila alla nostra «caduta in inganno». «Fisheye», oltre al letterale «occhio di pesce», è tecnicismo indicante un obiettivo fotografico grandangolare estremo, cioè comprendente un angolo di campo non inferiore a 180 gradi, la cui immagine risultante è distorta. Si noti infine che Lucky chiama spesso il patrigno «Fishy» (p. 44), aggettivo che colloquialmente significa «sospetto, losco».

Just now, after some months here at the facility, I see that there exists a kind of grown-up man, his age between twenty-eight and ninety, who reveals himself to certain young girls painfully and utterly. He is the nice photographer, the friendly pastor, the jocular uncle, the mother's boyfriend, those whom the old books call "dirty old men."

Those who are younger than twenty-eight are simply disturbed. Those who are older than ninety are simply confused and can no longer find a difference between a twelve- and a twenty-five-year-old, so far away are they from the nuances of youth.

Is every man a dirty old man? Oh No! Were that true, then little girls would have no rest and certainly go mad. No, this is a special man, a man for whom a Catholic school uniform, even on a mannequin, does more than a whole album of grown-up girl nudes. A man whom Carter's white underpants titillate worlds beyond the classiest catalogue of frilly lingerie. A man whose knees, at the sight of a training bra on a flat chest, shake like Jell-O.

You can recognize such man only if you are or have been that Carter's-wearing girl. They do not have looks in common. There is no body type that gives them away. Just a certain nervous obsessiveness about their manner that only an expert would notice. That and the comfort they feel with little girls. No distance of age separates them; indeed, they seem not to notice age at all. Often you can find them on their knees before a child for no other reason than they so wish to be the same height.

If you look at a photo of, say, the squash team of an elite athletic club, only a girl like me could pick out the one man who would love to take me rowing and snap pictures, the one man who would rather go with me to a department store children's section and shop than to a sports game, the one man over whom I have, as such a man once wrote, "fantastic power."

Did I forget a sense of humour? They always have one. Did I forget betrayal? It always follows. I read *Faust* at school and they're the devil. And do you think, Readers and Watchers, that I sold my soul to Fishbite? The New York Department of Correction, Juvenile Division, says when I shot that gun I did, and they know what they're talking about. (Prager, 1999, pp. 11-3)

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as "nymphets." It will be marked that I substitute time terms for spatial ones. In fact, I would have the reader see "nine" and "fourteen" as the boundaries – the mirroring beaches and rosy rocks – of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea. Between those age limits, are all girl-children nymphets? Of course not. Otherwise, we who are in the know, we lone voyagers, we nympholets, would have long gone insane. [...] A normal man given a group of photograph of school girls or Gurl Scout and asked to point out the comeliest one will not necessarily choose the nymphets among them. You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently a glow in your subtle spine (oh, how you have to

cringe and hide!), in order to discern at once by ineffable signs – the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shames and tears of tenderness forbid me to tabulate – the little deadly demon among the wholesome children; she stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power.

Furthermore, since the idea of times plays a magic part in the matter, the student should not be surprised of there must be a gap of several years, never less than ten I should say, generally thirty or forty, as many as ninety in a few known cases, between maiden and man to enable the latter to come under a nymphet's spell. It is a question of focal adjustment of a certain distance that the inner eye thrills to surmount, and a certain contrast that the mind perceives with a gasp of perverse delight. (Nabokov, 2006, pp. 15-7)

Vale la pena diffondersi su questo lungo estratto ipertestuale. In primo luogo, si noti l'osservazione di Lucky, allorquando parla del benessere provato dai maniaci accanto a una bambina: «No distance of age separates them; indeed, they seem not to notice age at all». Nel fenomeno patologico della perversione, una massima universale di «“diritto al godimento”» postula l'assolutezza della libertà del soggetto, il quale ignora perciò i confini sociali, culturali e civili che gliene impediscono l'accesso (cfr. Recalcati, 2016, p. 435). Il sogno del perverso sarebbe dunque «un regime totalitario all'insegna della negazione della differenza» (*ibid.*), inclusa quella generazionale:

Per questa ragione, il volto più proprio, dal punto di vista clinico, della perversione si trova nella pedofilia, dove il godimento originario del corpo dell'innocente persegue l'obiettivo di recuperare nella realtà un godimento che l'azione del significante ha per sempre staccato dal corpo. Il bambino è infatti l'incarnazione di un corpo naturale, senza freni, senza limiti, ancora libero dai lacci morali dell'educazione e dunque testimone credibile dell'esistenza di un godimento libero dalla Legge di castrazione. (Recalcati, 2016, p. 436, in nota)

Al fondo del desiderio del soggetto pedofilo vi sarebbe perciò la ricerca impossibile, nel corpo dell'infante, di quello stato di Natura mai veramente esistito, data l'intrinseca peculiarità degli esseri umani rispetto al resto del creato.

Passiamo ora a un secondo importante elemento dell'estratto derivativo qui riportato, vale a dire la menzione del *Faust*. Steven F. Walker ha discusso la presenza latente dell'opera di Goethe in *L*, dai riferimenti concreti ai paralleli nel *plot*.¹⁸ Ebbene, anche *Roger Fishbite* è influenzato da tale sottotesto; se ne ignora alcuni punti dell'azione (la *mädchen* americana non subisce l'assassinio del fratello, non ha figli e sopravvive alla terribile esperienza con il malvagio), ne ripropone però altri: l'abbandono della fanciulla (Lucky) da parte del seduttore (Fishbite), come Gretchen da parte di Faust; la morte della madre della

¹⁸ «Plot parallels as well as significant details suggest a latent subtextual presence of Goethe's *Faust*, a haunting of the text that gives *Lolita* at times a peculiarly sinister aura, a whiff of Mephistophelean evil. Once the intertextual near equations of Humbert-Faust and Lolita-Gretchen are in place, Nabokov's novel also gains in moral weight and gravity, and this sinister Faustian aura of the novel acts as a partial antidote to the playfulness of Humbert's seductive rhetoric and the dazzling brilliance of the surface of the text» (Walker, 2009, p. 515).

fanciulla a causa del seduttore; in più, un altro patto diabolico si compie, metaforicamente, allorché la fanciulla si macchia di omicidio, benché non di un figlio. In *L*, era la ninfetta ad abbandonare il cacciatore Humbert, Charlotte Haze non moriva per mano di quest'ultimo, ma per lo 'zampino' del diavolo, e l'omicida non era la ragazzina, ma il professore francese.

Torniamo alla trama del romanzo di Prager. La protagonista annota fatti e impressioni concernenti Fishbite in un diario, come faceva Humbert con Lolita (cfr. Nabokov, 2006, p. 43); ironicamente, il «Little Mermaid Diary» (Prager, 1999, p. 11).¹⁹ Mentre il nuovo inquilino s'ingegna per procacciarsi la sua simpatia, Lucky discute di sessualità con l'amica del cuore Eglantine Flout: «We know what it is, contrary to what Fishbite thinks, because we see it all the time on TV and in movies and hear it on the radio and we would have to be deaf, dumb, and blind not to pick up on this part of the information age» (ivi, p. 28). A differenza degli anni Quaranta, il tabù è ormai svanito e l'informazione si è estesa, con pochi casi di censura, ai *media*, di cui usufruiscono anche i bambini; sui giornali, ad esempio, la protagonista legge che l'iniziazione alla pratica del sesso orale avviene di consueto già alle scuole superiori (*ibid.*). Sebbene Eglantine l'avverta dell'anomalia dell'interesse di un uomo come Fishbite per una preadolescente come lei, la pur «inquisitive» (ivi, p. 24) e ambiguamente carezzata protagonista replica con stizza, tacciando l'interlocutrice di esprimersi da «love police» (ivi, p. 31).

Nei riguardi di Fishbite, Lucky oscilla inconsciamente tra desiderio di affrontare l'ignoto, foss'anche foriero di pericoli, e attaccamento al contesto familiare per paura di ciò che è estraneo; un'incertezza posta efficacemente in rilievo dall'autrice, la quale palesa quello che in Lolita già s'intuiva, ossia l'ambigua quanto sconcertante, agli occhi del lettore ingenuo, mescolanza di seduzione e timore nei confronti del pedofilo.²⁰

Fishbite s'insinua vittoriosamente in un nucleo familiare deteriorato, esattamente come Humbert. Nel romanzo di Prager, la madre della giovane vittima è, come abbiamo detto, un'alcolista, che non riesce a proteggere né se stessa né la figlia dalle scellerate macchinazioni dell'inquilino; si potrebbe quindi parlare, da parte di Mrs Linderhof nei confronti di Lucky, di una certa «trascuratezza», secondo la definizione che ne dà Di Blasio.²¹ Se Mrs Linderhof e Lucky, al contrario delle Haze, avevano comunque un rapporto pacifico nonostante l'atmosfera depressiva regnante sulla casa, la comparsa dell'ospite si ripercuote negativamente su di esso; la gelosia ne è al pari la causa, tanto che la ragazzina si augura che la madre,

¹⁹ Il riferimento alla Sirenetta appartiene anche a *L*, dal momento che Dolores riceveva in dono dall'*émigré* un'edizione illustrata del racconto di Andersen; su tale riferimento in *L*, cfr. Emily Collins (2005, pp. 77-100).

²⁰ Lo psicanalista Cosimo Schinaia analizza la letteratura più famosa leggibile in chiave di narrazione pedofila, spaziando dal mito di Laio e Crisippo a *Pelle d'asino*, fino a *Pinocchio*; non manca di commentare *L*, in cui sarebbe cruciale proprio l'«idea dell'oscillare del bambino tra seduttività e spavento nell'incontro con il pedofilo, tra ruolo di complice e ruolo di vittima», un'idea che era stata già esplorata da Freud (Schinaia, 2001, p. 187).

²¹ Paola Di Blasio, citando la classificazione della violenza sui bambini nel *Child Protection Register* del 1991, definisce la «trascuratezza» come «una grave e persistente negligenza nei confronti del bambino, o il fallimento nel proteggerlo dalla esposizione a qualsiasi genere di pericolo, incluso freddo o fame, o anche gli insuccessi in alcune importanti aree dell'allevamento» (Di Blasio, 2000, p. 14).

innamorata alla follia di Fishbite, perisca in un'esplosione terroristica (ivi, p. 30).²² Il conflitto non degenera però mai nell'aggressività verbale e fisica dell'ipotesto; benché sia una donna psicologicamente fragile, Mrs Linderhof, rispetto a Charlotte Haze, è genitrice paziente e non in competizione con la figlia, la quale a propria volta è studiosa e obbediente a differenza di Lolita.

Alla notizia dell'imminente viaggio di Fishbite e della madre in Grecia, con l'intenzione del matrimonio, Lucky reagisce rabbiosamente, sostenendo di essere in realtà lei il suo amore (ivi, p. 39).²³ Ma dopo una riflessione, comprende che in tal modo potrà perlomeno avere un padre; la sua felicità è espressa con una parodia dell'inizio di *L*: «Dad-ee. Dad. Pa-pa. Pater. Father. Fader. Man of my house. Strong arms that surround me, protect me» (ivi, p. 41); «Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta [...]» (Nabokov, 2006, p. 7).

Fishbite, che dichiaratamente però non vorrebbe partire, sviluppa una psoriasi e si reca presso l'ambulatorio del dermatologo delle *star* Abdul Naif, padre dell'«adorable Evie, child model and all-purpose charmer» (Prager, 1999, p. 38).²⁴ La narratrice, come Humbert con Quilty, dissemina il romanzo di indizi su colei che diventerà il proprio Doppio: «That was, of course, where he encountered the unctuous Evie» (ivi, p. 43).

Lucky è affidata a una signora cinese di nome Chiong, la quale si prende cura di lei amorevolmente e con saggezza; la donna garantisce quella solidità e maturità di cui gli adulti intorno a Lucky sono sprovvisti, come diventerà lampante poco prima del drammatico finale della storia. Dal canto proprio, la ragazzina è incuriosita dalla sua cultura straniera, al contrario di Lolita, della quale nulla sappiamo circa la considerazione della propria cameriera di colore Louise.²⁵

Tornati i novelli sposi dalla Grecia, Lucky apprende dello scampato annegamento della madre e della disponibilità del patrigno a supplire alla mancanza di Tex Linderhof: «I intend to be a full-time father, hands-on» (ivi, p. 53).

Una sera la madre cade dal tetto di casa, sul quale si trovava a bere con il marito; Lucky si stupisce dell'inerzia di Fishbite e chiama lei stessa l'ambulanza (ivi, p. 58). L'evento, fonte d'insonnia e inquietudine per la donna, ne guasta la relazione con la figlia, che scrive: «She was the whirlwind wife now, even talking of having another baby. And I, I had seen something she wanted to hide. I was to be banished to boarding school» (ivi, p. 59).

Se Mrs Haze non ha il tempo di mandare Dolores in una scuola privata, come avrebbe desiderato (ivi, p. 92), Lucky trascorre qualche mese alla prestigiosa Chutney School, in compagnia di Eglantine. Alla

²² Se la Dolores Maze del romanzo di Pera, come vedremo, poteva sperare in un «fungo atomico» (Pera, 1995, p. 22), il pericolo del terrorismo è variante coerente con l'attualizzazione della storia.

²³ Si veda la sfuriata tra Dolly Maze e la madre Isabel in *DL* (ivi, p. 114).

²⁴ Evie Naif è ovviamente nome carico d'allusività; una piccola 'tentatrice' di nemmeno dieci anni, drammaticamente ancora più corrotta dagli adulti rispetto alla protagonista.

²⁵ Dolores Maze, in *DL*, stringerà amicizia con Céleste, controtipica di Louise.

direttrice, Ms 'Cheeky' Chippendent (il cui nomignolo allude alla giovinezza non irreprensibile), Fishbite raccomanda di vegliare sulla figliastra affinché stia alla larga dalle droghe, dalle malattie e dal sesso; l'interlocutrice gli assicura che lì non succederà nulla di ciò e che c'è un dottore, Manny Hart, il quale è un genio nella prevenzione dei disturbi alimentari ed è convinto che le ragazze li contraggano anche solo per il fatto di sentirne parlare (ivi, pp. 63-6). Fishbite, dopo che le ragazze gli hanno indicato rispettivamente lo spacciatore, lo stupratore e il seduttore della scuola, è decisamente scontento della presenza di un medico cialtrone e forse, *nomen omen*, rubacuori ("many hearts"). Il dialogo tra Fishbite e Ms Chippendent richiama evidentemente quello tra Humbert e Miss Pratt, la direttrice della scuola di Beardsley frequentata da Lolita (cfr. Nabokov, 2006, pp. 200-1). Il periodo alla Chutney School si situa tuttavia, nello sviluppo della vicenda, in parallelo a quello trascorso da Dolores al Camp Q (ivi, pp.73-123).

Lucky ed Eglantine sbeffeggiano il dottor Hart, poiché l'uomo discorre continuamente di disturbi alimentari con le ragazze dopo i pasti in refettorio, tediandole con casi di siffatto genere riguardanti artisti del passato (Prager, 1999, pp. 70-1); talora, aggiungiamo noi, comprovati, come per Virginia Woolf, talora semplici ipotesi, come per Emily Brontë. I dormitori portano peraltro i nomi non di personaggi disneyani come in *L*, bensì di scrittori; Lucky e l'amica condividono proprio «Virginia Woolf» (ivi, p. 71). Evidente l'attacco ironico alla dannosità di certi dottori e all'applicazione meccanica di letture psicanalitiche *post-mortem* a personaggi famosi.²⁶ Ma non solo. Entrando nel periodo della pubertà, la protagonista è oggetto di abbracci inappropriati da parte del custode e persino del prete con il quale si era confidata; saputo, il dottor Hart le dice semplicemente: «Feel the hurt, Lucky. Own the hurt. It's your hurt. You have a right to it» (ivi, p. 72). L'episodio costituisce una triplice accusa: agli abusatori 'alla luce del sole'; a coloro che abusano fraudolentemente; all'omertà di coloro che dovrebbero aiutare chi chiede aiuto e citano i diritti delle vittime soltanto al fine di costruire una nuova retorica del dolore, che giustifichi ancora la sopraffazione, senza punire i colpevoli.

L'apparizione improvvisa di Fishbite appena dopo un paio di mesi (ivi, p. 73) è analoga all'arrivo di Humbert al Camp Q (cfr. Nabokov, 2006, p. 124). Durante il viaggio verso un hotel, Lucky confessa che stava quasi per avere un rapporto sessuale con il «Perfect Fourteen» della scuola, suscitando l'ira di Fishbite; ma la figliastra lo assicura del proprio affetto e, prima di baciargli sulla guancia, precisa al lettore: «I said this pretty spontaneously, but I meant it like father love, not boyfriend love» (Prager, 1999, p. 77). La scena corrisponde alla cosiddetta 'scena del bacio' dell'ipotesto (cfr. Nabokov, 2006, p. 127). Lucky vive la medesima fluttuazione emotiva di Lolita, essendo divisa tra l'emergenza della sessualità adolescenziale e il desiderio per una figura protettiva, che convergono problematicamente nel patrigno.

²⁶ In effetti si assiste negli ultimi decenni a una certa tendenza ad attribuire malattie mentali a tutti gli artisti del passato. Per quanto riguarda l'anoressia di cui avrebbe sofferto la scrittrice di Haworth, cfr. Katherine Frank (1992).

L'albergo Lake Innuendo è un luogo per adulti in cerca di divertimenti, dall'arredamento rosa e a forma di cuore al menu 'afrodisiaco'; Lucky, senza comprenderne la finalità, ne è entusiasta e paragona la camera che divide con Fishbite al palazzo della Bella Addormentata (Prager, 1999, p. 78). Ma quella notte, proprio quando sta per comunicargli la propria felicità di aver trovato lui come nuovo padre, viene toccata in senso inequivocabile e ne è scioccata: «It was as if some doors shut in my brain and others opened, and cynicism, once an unknown quantity, sloshed along with hormones in my blood. He wasn't what he seemed. How easy it is to write it and how hard to understand» (ivi, pp. 85-6). Il giorno seguente, Lucky vorrebbe chiamare la madre, ma scopre della sua morte, che la sconvolge di dolore (ivi, p. 91). Fishbite coglie il momento per abusare finalmente di lei e, nel tentativo di controllare la situazione, la protagonista propone all'uomo di praticarle del sesso orale, pur non sapendo esattamente di che cosa si tratti (ivi, pp. 92-3). A distanza di anni, Lucky scrive, con parole che si inseriscono nella parodia dell'omonimo segmento nabokoviano, a proposito di tale esperienza:

Dear Readers and Watchers, I must stop here lest I join the illustrious company of titillators and muddy my intent. I am not so interested in the pornography of the affair as in chronicling the sort of man who initiates it. And Fishbite was, here, hoist by his own petard, if you will. The oral engagement was, for me, a little shred of freedom within the prison walls, and after some deep embarrassment, I got used to it in the end and rather liked it. Fishbite, on the other hand, whose particular pathology was being led, seemed listless and exhausted by the whole thing. (Prager, 1999, p. 93)

However, I will not bore my learned readers with a detailed account of Lolita's presumption. [...] My life was handled by little Lo in an energetic, matter-of-fact manner as if it were an insensate gadget unconnected with me. While eager to impress me with the world of tough kids, she was not quite prepared for certain discrepancies between a kid's life and mine. Pride alone prevented her from giving up; for, in my strange predicament, I feigned supreme stupidity and had her have her way – at least while I could still bear it. But really these are irrelevant matters; I am not concerned with so-called “sex” at all. [...] A greater endeavour lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets. (Nabokov, 2006, p. 151)

Comincia il vagabondaggio in *minivan*, tra motel, *fast food* e stazioni di servizio, fino ai poco frequentati alberghi aeroportuali. Lucky è disgustata dalla predilezione di Fishbite per il 'cibo spazzatura' e da altre sue abitudini, che ne fanno, malgrado sia uno scrittore, il tipo dell'americano medio e noioso: incredibilmente legge pochi libri, chiacchiera solo di risultati sportivi e *gossip* delle riviste, ama i video e i film TV a pagamento, si allena senza sosta in palestra; l'attività pur originale della scrittura ne peggiora

soltanto l'umore (Prager, 1999, p. 106). L'autrice rovescia dunque i gusti di patrigno e figliastra in *L*, nonché certi stereotipi generazionali. Precedentemente, la protagonista aveva già introdotto il lettore alla vita pregressa di Fishbite, figlio di un gretto *rancher* fallito e di una donna con disturbi psichici, la quale si dedicava alla pittura riscuotendo grande fortuna presso collezionisti e musei; quando Mr Fishbite si era dato al traffico illegale di rettili, Mrs Fishbite era stata morsa letalmente per errore (ivi, pp. 46-7). Il figlio era cresciuto con un carattere aspro e triste, detestando i fratelli; aveva sposato Vanda, la sorella di Tex, per andare via dal proprio paese (ivi, pp. 47-8). La fanciullezza dell'uomo è perciò contrassegnata, più o meno come quella di Humbert, dalla mancanza d'amore e dalla precoce morte della madre in un incidente.²⁷

Benché inizialmente riluttante, Lucky accetta infine doni da parte del patrigno quale ricompensa per i favori elargiti: «Fishbite bought me dresses for kisses and CDs for hugs, and jewelry for oral sex. He promised Europe if I'd touch him, Asia if I'd sleep with him» (ivi, p. 104). I due si dedicano a un frenetico shopping, unico sollievo della ragazzina al lutto recente, girando per sfavillanti centri commerciali addobbati in vista delle feste natalizie (*ibid.*). Susan Mizruchi, a proposito del romanzo nabokoviano, ha parlato proprio di «Christmas made permanent» (Mizruchi, 2003, p. 650) quale atmosfera dominante nella relazione Humbert-Lolita:

What Humbert has wrought in his relationship with Lolita is the routinization of Christmas: the indulgence of desire (the emphasis on consumption and gifts), the ritualized violation of ordinary habit, the excesses of pleasure and disappointment. Life with Humbert means Christmas all year round, but a Christmas distorted into the most elementary and brutal form imaginable. Thus, gift-giving becomes a raw exchange of payment for sex, family becomes the paternal right of ownership in female kin, appetite becomes a spur to ravage. (*ibid.*)

Come nota Schinaia, la complicità tra il pedofilo e il minore presuppone solitamente nei confronti di quest'ultimo degli «utili secondari», quali appunto i regali (cfr. Schinaia, 2001, pp. 262-3), in un'aberrante logica dello scambio che può comprometterne le capacità di negoziazione con la realtà e il raggiungimento dell'autonomia (ivi, pp. 100-1). Lucky tenta di attuire, compensare la perdita materna ed esercitare potere sul proprio molestatore accettando regali quale corrispettivo per le prestazioni intime. Inoltre, gli oggetti di consumo suppliscono forse egualmente alla perdita della propria sessualità, rappresentando un tentativo di recupero dell'infanzia, come rileva Mizruchi circa Lolita (cfr. Mizruchi, 2003, p. 648). Certo è che Lucky confessa candidamente al lettore che non aveva ancora l'età per eccitarsi nel fare cose proibite e avrebbe preferito tornare a scuola e prendere bei voti (Prager, 1999, p. 103).

²⁷ Schinaia ricorda la frequenza di episodi traumatici nelle biografie dei pedofili e in particolare, citando Tournier, l'allontanamento precoce dal contatto fisico con la madre (cfr. Schinaia, 2001, pp. 106-7).

La coppia soggiorna all'hotel Ramada Tower, altra trasposizione del lolitiano *Enchanted Hunters*, in cui è programmata una *convention* di attrici e modelle bambine, evento annuale sponsorizzato dall' «American Federation of Child Laborers» (ivi, p. 110). Alla vista dell'orda di piccole bellezze, Fishbite è colto da un attacco d'asma, risoltosi non appena quelle lo soccorrono massaggiandogli il collo: «There he was, like the Lion in *Wizard of Oz*, reclining happily in a field of blooming poppies» (ivi, p. 111).²⁸ Approfittando della sua debolezza, Lucky l'addita esclamando «[m]ajor child molester», suscitando peraltro solo le risate di una donna, che la ritiene una battuta; la ragazzina commenta con ironica amarezza di non assistere solo a una riunione di bambini lavoratori, ma anche dei loro Simon Legree (*ibid.*).²⁹ L'equivoco rappresenta una variante drammatica del grottesco nabokoviano, inscritto solitamente proprio nel dato linguistico; l'autrice riflette così sulla superficialità involontaria e l'incredulità nei confronti del significato recondito della situazione.

Fishbite esibisce false credenziali per accedere agli eventi mondani ed è coinvolto perfino come giudice in un *talent show*; tutti sono affascinati dalla sua persona e ripetono alla figliastra quanto sia fortunata ad averlo come padre (ivi, p. 112). Le *starlets*, discutendo sul delitto di una reginetta di bellezza e sulle attenzioni ambigue degli uomini verso la loro categoria, commentano a mo' di giustificazione: «They can't help it [...] We look so beautiful, like little candy women or something»; «They do a lot of things for us, though, because we're pretty» (ivi, p. 114).

Lucky crede di scorgere anche Evie Naif tra le invitate, mentre il patrigno ne nega la presenza (ivi, p. 115). Fishbite l'ammonisce di non rivelare a chicchessia la loro relazione, poiché sarebbe una strampalata famiglia adottiva ad occuparsi di lei; al contrario di Lolita, l'intelligente Lucky replica che la maggior parte dei bambini sono feriti dalle persone che conoscono, ma l'interlocutore chiude il discorso ricordandole di essere l'unico familiare rimastole, essendo il nonno ormai anziano e il padre lontano (ivi, pp. 119-20).

A casa l'attende Chiong, dalla quale riceve un paio di antichi stivaletti femminili cinesi, dono che presso i suoi antenati sanciva l'amicizia fra donne (ivi, p. 123). La decisione di Fishbite di tenere la domestica, potenziale delatrice, ma figura di guida e conforto per Lucky, è lo stratagemma che gli permette di salvare le apparenze in pubblico ed evitare grattacapi nel rapporto con la figliastra. Benché si ritrovi finalmente sola nella propria camera, Lucky si reca nella stanza matrimoniale della madre, in cui dorme il proprio aguzzino: «Perhaps it's shocking to you, Dear Readers and Watchers, shocking and incomprehensible that having finally been left alone, I would crawl back into the pervert's bed. If you must place blame, blame it on the cloth mother monkey, who is, you recall, better than no monkey at all» (ivi, p. 127). Così reagiva anche la novella orfana Lolita a Lepingville (Nabokov, 2006, p. 160).

²⁸ Il riferimento è al celebre *Wizard of Oz* (1939) di Victor Fleming, tratto dal romanzo *The Wonderful Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*) pubblicato nel 1900 da L. Frank Baum.

²⁹ Simon Legree è il crudele proprietario di schiavi, creato dall'immaginazione di Harriet Beecher Stowe in *Uncle Tom's Cabin* (*La capanna dello zio Tom*) del 1852.

Poco dopo il ritorno alla vecchia scuola, Lucky compie atti di autolesionismo, che le suscitano sentimenti di soddisfazione nel senso di «cool-baad» (Prager, 1999, p. 133); il suo disagio emotivo comincia a scaricarsi sul corpo, come può accadere alle vittime di abusi sessuali.³⁰ Non si dimentichi che Fishbite, al pari di Humbert, è un individuo geloso e controllante, che le impone un telefono cellulare per contattarla in qualunque momento e talvolta la pedina con un cappello calcato sul viso, il che le ricorda il personaggio comico francese Monsieur Hulot (ivi, p. 135).

La sensibilità e consapevolezza di Lucky nei confronti di temi relativi all'abuso infantile, fra le quali vittime ora si annovera anche lei, si trasforma in una causa universale; se Lolita rivendicava la sottrazione della propria autonomia nella forma del consumismo e della passione per il teatro, la sua controparte opta per una modalità ancora più radicale.³¹ Con l'appoggio di Eglantine fonda infatti il gruppo d'azione «WHINE!», acronimo di «World's Hapless Infants, Notice Everyone!» (ivi, p. 138), per protestare nei confronti dello sfruttamento minorile.

Le amiche si recano in uno *store* e imbrattano le scarpe di marca «Pike's Peak», il cui nome e il logo a forma di *boomerang* bianco alludono a un ben noto marchio realmente esistente; Fishbite, che aveva insistito per accompagnare la figliastra in ciò che credeva semplici acquisti, la coglie in fallo e furioso la trascina a casa (ivi, p. 141).³² Alla richiesta di spiegazioni, Lucky ribatte in maniera sorniona che è un caso di vandalismo adolescenziale fra privilegiati, suscitando le ire del patrigno, che la minaccia con l'eventualità di un affidamento; la ragazzina, urlante e in lacrime, ha un malessere ed è condotta in braccio al piano superiore (ivi, p. 142). Il litigio è memore di quello tra Lolita e Humbert per le misteriose assenze della ninfetta alle lezioni di piano (cfr. Nabokov, 2006, pp. 232-3). Ciononostante, se ne distacca significativamente per la passività di Lucky che, al contrario di Dolores, non fugge in cerca di qualcuno, pur altrettanto abominevole, in grado di liberarla; ciò che mostra Prager è l'agghiacciante dipendenza psicologica dal patrigno.³³

Al riformatorio minorile, Lucky non riesce ancora a convincersi che Fishbite non le volesse bene, il che, secondo le altre detenute, succedrebbe alle vittime più piccole (cfr. Prager, 1999, p. 103). Si chiede

³⁰ I bambini oggetto di violenze possono presentare i sintomi del «disturbo post-traumatico da stress»: 1) rivivere l'evento traumatico tramite «sogni», pensieri-immagine, *flashback* dissociativi; 2) «distacco ed estraneità verso gli altri», «depressione», «assenza di interesse nelle attività usuali»; 3) «aumentato *arousal* ed eccitabilità», con disturbi del sonno, «scoppi di collera», «difficoltà di concentrazione», «ipervigilanza», comportamenti sessuali inappropriati, ansia e agitazione (cfr. Di Blasio, 2000, p. 159). Il «comportamento aggressivo autodiretto», cioè l'autolesionismo, rientra nella prima categoria (ivi, p. 175).

³¹ Avvalendoci della terminologia della psicanalisi lacaniana, possiamo dire che in Lolita sia forte il «desiderio di niente», che è alla base del discorso capitalistico del continuo ricambio dell'oggetto; in Lucky, predomina il «desiderio puro», che si traduce nel sacrificio per una causa ideale. Per una trattazione agevole ma puntuale di questi concetti cfr. Massimo Recalcati (2012, pp. 75-86 e pp. 145-53).

³² Di Blasio ricorda che il trauma del minore si reitera anche in maniera eterodiretta, tramite atti di vandalismo (Di Blasio, 2000, p. 190).

³³ La ri-vittimizzazione subita però da Lolita da parte di Quilty indica tuttavia fino a che punto i minori abusati, allorquando i traumi si protraggono a lungo, siano predisposti a entrare nuovamente nel circolo dello sfruttamento. Si veda ancora Di Blasio (ivi, p. 172).

poi se si fosse davvero innamorata di lui: «Sometimes, when the light hit his shoulder blade a certain way, or he made a game of chasing me down one of the empty corridors, or at a mall when he was paying at the register, I could forget the iniquity and a wave of warmth would rush over me and I'd have to kiss him» (ivi, p. 108). Citando come fa di solito i 'pareri degli esperti', nello stile comicamente classificatorio di Humbert, riflette sulla possibilità che una ragazzina possa amare così precocemente:

Warma Moneytree says young girls can't yet love in that way. Sally Jessy agrees. Ricki Lake disagrees. Jerry Springer wants to chew on it. Geraldo is outraged by the question. Montel Williams abstains. Barbara Walters is a definite no. And I think, well, if rage and love are the same thing, and in this part of the waning century it often seems as if they are, then certainly I was in love. (ivi, p. 109)

La protagonista tuttavia specifica che il sesso non aveva nulla a che vedere con tale domanda; avrebbe preferito evitarlo benché ne abbia in parte goduto (*ibid.*).

Una recrudescenza di psoriasi obbliga Fishbite a ricorrere una seconda volta al dottor Naif, il che accresce l'ostilità di Lucky verso Evie (ivi, p. 143). Invidiosa del suo successo e insofferente alla sua arroganza, malgrado in fondo sappia che sia l'ennesima «working child», ne diviene altresì gelosa allorché scorge il patrigno passeggiare con lei in più di un'occasione, tanto da minacciarla di sfregio; la notte stessa osserva un insolito vigore in Fishbite (*ibid.*). Lucky informa il lettore che, pur circolando sulla bambina voci circa l'uso di droghe ed episodi indecenti con adulti, nemmeno allora aveva indovinato la verità; da un lato, in quanto riteneva improbabile che Fishbite si compromettesse con più di una minore (ivi, pp. 115-6), dall'altro, perché la manipolazione psicologica degli abusatori sarebbe tale che nessuna vittima immagina ce ne sia qualcun'altra non troppo lontana (ivi, p. 103).

Grazie alla complicità di Chiong, Lucky ha ogni tanto l'opportunità di flirtare e scambiare qualche effusione con i ragazzi all'uscita da scuola; in quei momenti, si dimentica dell'esistenza del patrigno: «It amazed me how much more thrilling this was than anything Fishbite was doing. Even the rabbit's tongue, which, they assure me here at the facility, is the number-one woman-pleaser, gave me only so much pleasure. But then, I didn't want to like it, and maybe that was what was really the matter» (ivi, p. 144).

Si noti che il romanzo di Prager sottolinea il frequente senso di colpa delle vittime di abusi sessuali; Lucky peraltro si sente colpevole anche nei confronti della madre defunta, alla quale nei propri sogni vorrebbe chiedere perdono, senonché costei non la guarda replicando con una battuta: «Jack Daniel's and Shirley Temple – doesn't that say it all?» (ivi, p. 146).³⁴

³⁴ Alcuni contemporanei della baby diva, tra cui Graham Greene, tacciarono i suoi ammiratori maschili di perversione, puntando il dito contro la civetteria della bambina; l'articolo di Greene in proposito causò peraltro un tale scandalo che egli fu denunciato per diffamazione e costretto a riparare fuori dagli Stati Uniti (cfr. Hatch, 2017, pp. 7-8), salvo essere accusato, anni dopo, di nutrire sentimenti pedofili allorché recensì positivamente il romanzo nabokoviano (ivi, p. 154). A beneficio del lettore non astemio, al quale certo è noto il liquore *Jack Daniel's*, *Shirley Temple* è il nome di un cocktail analcolico.

Durante il giorno Lucky vede peraltro sempre meno il patrigno, impegnato nella scrittura o assente, a suo dire, in virtù di ricerche per il proprio romanzo, incentrato ironicamente sul tema della moda e del futuro dell'umanità; la solitudine provata non indebolisce però il legame con lui (ivi, pp. 146-7). Un pomeriggio tuttavia è colta da un attacco di rabbia e devasta la propria cameretta, finché l'intervento di Chiong impedisce che colpisca anche se stessa; quella sera affronta il patrigno, il quale turbato le risponde che, per pagare i trattamenti dermatologici, data l'esiguità dei propri fondi, fa da babysitter a Evie, rassicurando però la figliastra di essere l'unica ragazza che amerà sempre (ivi, pp. 151-2).

La protagonista ed Eglantine, galvanizzate dall'uscita della notizia del Pike's Peak sui giornali ma deluse per i ritocchi fantasiosi che ne travisano gli intenti, dopo aver scartato l'idea di realizzare un bomba dimostrativa decidono di preparare una *performance* di strada (ivi, pp. 147-50). Altre compagne di scuola sono coinvolte: Keema Thep, figlia del criminale di guerra «Bloody Thep» (ivi, p. 161); Inharmonia Chen, figlia di un importatore multimilionario di Hong Kong; Sondra Kowtower, figlia di collezionisti d'arte (ivi, pp. 152-3). Ognuna delle ragazzine si distingue per problematiche familiari: Keema non ha mai visto la madre e ha vissuto in reclusione nel proprio palazzo; l'inflessibile padre di Inharmonia la schiaffeggia regolarmente ai limiti del sadismo; i genitori di Sondra danno sempre scandalo; Eglantine è semplicemente una ragazzina negletta e annoiata (*ibid.*).

Il progetto segreto di Lucky ha dunque un obiettivo più vasto di quello di Lolita, essendo al centro del primo un movente considerato nobile ed altruistico, mentre del secondo un movente più fatuo ed egoistico, benché drammatico (l'infatuazione per Quilty e la fama). Ma i due romanzi si discostano anche per il destinatario del piano: «I really feel, looking back, that I got involved so deeply in the performance precisely because Fishbite was home so little and I was so lonely. Perhaps it was to get his attention, which it did – how could he miss it?» (ivi, p. 150). La protagonista agisce, come del resto le altre partecipanti, per rivendicare quel segno d'amore familiare di cui è priva. In ogni caso, sia Lucky sia Lolita si ribellano a una condizione di schiavitù fisica e psicologica confidando in un ideale: il personaggio di Prager nella missione di salvezza dei bambini sfruttati; quello di Nabokov, nella gloria hollywoodiana per mezzo del suo possibile fautore, Quilty.

Per non insospettire il patrigno, Lucky adduce la scusa di recarsi a giocare da Sondra (ivi, p. 155); gli incontri con le amichette sono dunque celati da una bugia, come Lolita fingeva di frequentare le lezioni di piano di Miss Emperor (cfr. Nabokov, 2006, pp. 229-30). Due giornaliste vengono messe al corrente del progetto, che suscita il loro entusiasmo: «In fact, our playlet was just the media bombshell both women had been looking for, both to assuage their guilt for the cushiness of their lives and to reinvigorate their careers. Together they embraced us as their number-one cause» (Prager, 1999, p. 156). Pronti i costumi di scena realizzati dalla complice Chiong, le bambine si recano davanti al consolato tedesco con lo stupore delle guardie lì presenti; arrivano anche gli onnipresenti *bodyguards* di Keema, gli attori uomini assoldati per l'occasione, i giornalisti con la telecamera (ivi, pp. 157-9).

Lo spettacolo si è da poco avviato quando il cellulare di Lucky prende a squillare senza sosta; il regista insiste affinché qualcuno spenga lo strumento e un *bodyguard* di Keema risponde alla telefonata, bestemmiando evidentemente contro un ingelosito Fishbite (ivi, p. 161). Allorché i finti turisti sessuali cominciano a insultare e maltrattare le loro finte vittime, provocando orrore nel capannello di gente che assiste all'esibizione, ha inizio un parapiglia generale; giungono macchine della polizia, che investono il cellulare di Lucky, che peraltro non disdegna comicamente di squillare di nuovo, e comincia una zuffa tra poliziotti, *bodyguards* e attori nella quale anche le bambine restano lievemente ferite (ivi, pp. 162-3).

Alla stazione di polizia si presentano persone di servizio e parenti delle sfortunate attrici, fra i quali il padre di Keema, davanti al quale la figlia s'inginocchia grottescamente come le vittime di guerra, per chiedere clemenza; quello di Inharmonia, che la schiaffeggia di nascosto; infine, un irriconoscibile Fishbite, vestito da ricco banchiere, il quale esclama astutamente, di fronte a un detective: «Well [...] it was for a good cause anyway. Kids today!» (ivi, pp. 164-6). Il detective, accompagnando Lucky e Fishbite all'uscita, scopre che l'uomo è il vedovo della donna uccisa da un taxi in Madison Avenue; alla domanda di Lucky circa qualche novità sul caso, l'uomo replica che si sa solo della grande corporatura del conducente, che avrebbe investito volontariamente la signora (ivi, p. 166).

Mentre si allontanano dal poliziotto, Fishbite dismette i panni sia del banchiere sia del padre premuroso e ignorando la figliastra si chiude per la prima volta da solo in camera da letto (ivi, p. 167). Il giorno seguente, Lucky si rende conto che è partito poiché ha portato con sé i bagagli, tuttavia, come dice a una sconcertata Eglantine, non vuole credere di esser stata abbandonata: «He'll be back. He's just teaching me a lesson or something. He's not a parent. He doesn't know that scares a child» (ivi, pp. 168-70). Chiong si insospettisce e la protagonista sprofonda in uno stato letargico, smettendo di mangiare e lavarsi; non ha il coraggio di avvisare le autorità temendo di finire in affido e pensa sarebbe imbarazzante chiedere alla madre di Eglantine di adottarla (ivi, p. 172).

La fuga improvvisa di Fishbite rimanda chiaramente a quella di Lolita, tramite un rovesciamento parodico dei ruoli sempre più significativo. Ciò consente di mostrare l'ambivalenza della manipolazione psicologica, il paradosso dei sentimenti depressivi che accompagnano la vittima benché finalmente libera dall'abusatore. Dopo il lutto materno, Lucky vive una seconda volta il trauma dell'abbandono, da parte di colui che avrebbe potuto essere una figura paterna.

Disperata e senza denaro, crede che Fishbite sia forse dalla famiglia Naif, ma l'usciera la informa che l'abitazione è vuota e Evie si trova a Disney World, in Florida; allora si introduce nello studio del patrigno, trovando una pistola e il suo famoso diario *top-secret*, da cui apprende in lacrime i seguenti fatti: la sua mancanza d'amore nei propri confronti («Dear Readers and Watchers, he never loved me. Love wasn't written there. Lust, desire, obsession, yes, but never love. Of course I knew it all along, but still you hope, you know, you hope»; ivi, p. 177); i tre tentativi di omicidio della seconda moglie, di cui l'ultimo portato

a compimento con successo (ivi, p. 178); la *liaison* parallela con l'undicenne Evie Naif, già non più vergine, con la quale aveva quei rapporti completi che Lucky gli negava (ivi, p. 179).

Charlotte Haze *malgré soi* («I wasn't just a child abused by this time, I was also a woman scorned, and from both sides of my brain, I felt awful about it»; ivi, p. 175), Lucky assume ora le vesti del vendicativo Humbert e, munita di pistola, prende un volo per raggiungere il parco divertimenti di Orlando, di cui ha trovato la *brochure* nel diario; supera con l'inganno i controlli aeroportuali e all'arrivo, dopo vari palpeggiamenti, un uomo d'affari acquista per lei delle pallottole in un negozio di armi (ivi, p. 180). Fishbite ha ormai corrotto anche Lucky, la quale ha imparato a mentire e a vendere il proprio corpo per ottenere ciò che vuole.

All'hotel, arredato sul tema delle pulcinelle di mare («Atlantic Puffins»), la protagonista si nasconde nella cabina armadio degli amanti fino al loro rientro (ivi, pp. 181-3). All'ultimo momento, modifica la propria intenzione di uccidere Evie, comprendendo che anche la rivale altro non è che una pedina di Fishbite; appena scorge la coppia, spara al petto dell'uomo, che si accascia a terra, mentre la piccola Naif sgattaiola via, non prima di averle proposto che potrebbero incontrarsi per giocare in futuro (ivi, pp. 183-4). Il morente Fishbite racconta a Lucky di essere fuggito solo per paura e non per interesse verso Evie, pregandola di chiamare un'ambulanza; tuttavia la protagonista si rifiuta di farlo mostrandogli il diario e infine, dopo aver mormorato qualcosa, il patrigno muore (ivi, pp. 184-5). In stato confusionario, l'assassina gira per il parco divertimenti vedendo nei pupazzi Disney i personaggi della propria vita («Goofy» le ricorda Fishbite, «Snow White» la madre, «Pinocchio» il padre ecc), finché non crolla in un bagno e in seguito arrivano le guardie di sicurezza a portarla via (ivi, pp. 185-6).

Anche il più rassicurante dei mondi ha un lato oscuro; la scena del delitto si situa nel luogo dell'innocenza per antonomasia, un parco divertimenti per bambini.³⁵ Lì il pedofilo e la vittima hanno rappresentato lo scabroso intreccio della perversione, i ruoli si sono invertiti. Gli uomini, nella visione allucinata di Lucky, sono fantocci di passaggio come analogamente mostrava Nabokov con le proprie mascherate di personaggi (ad esempio nel finale di *Sebastian Knight*).

Al centro minorile Lucky è divenuta un po' una celebrità, essendo la prima bambina abusata, almeno a quanto emerge dai media recenti, ad aver ucciso il proprio molestatore (ivi, p. 183). Ciononostante, afferma che all'inizio non voleva affatto ricordare i soprusi: «I vowed that no one would ever know that anything different had happened to me. I would never tell anyone because, as my mother used to say, 'Never tell what you don't want people to know, Lucky. You tellin' someone is how they find out'» (ivi, p. 175). Su consiglio dell'avvocata e soprattutto in virtù del proprio progetto futuro, un *talk-show* sul

³⁵ Schinaia ricorda che Tournier cita il Paese dei balocchi di Collodi come un esempio di ciò che potremmo definire il 'paradiso' del pedofilo; si pensi all'omino untuoso che seduce i regazzini inducendoli a partire con lui per il Paese, alla degradazione dei ragazzi in bestie in cambio dell'assenza di regole, al collezionismo pedofilo date le molte piccole vittime, al caos del divertimento che rende la situazione simile a una bolgia infernale (cfr. Schinaia, 2001, pp. 107-8).

tema degli abusi infantili, decide tuttavia di testimoniare affinché le coscienze delle persone si smuovano dinanzi a tale piaga (*ibid.*).

La protagonista riflette sulla percezione reale, da parte dei bambini, di tali violenze, sostenendo che «[t]he life of a young child, which some of you may not realize, is really a series of hindsight»; soltanto all'improvviso appare loro una spiegazione, come il pupazzo nella scatola del gioco per bambini, Jack-in-the-box (*ivi*, p. 11). Inoltre, le piccole vittime tendono comunque ad adattarsi di fronte agli adulti abusanti: «You can't fool kids. They can smell weirdness a mile away. It's just that the weirder their own families are, the more weirdness they are willing to tolerate» (*ivi*, p. 67).

Lucky è disposta a pagare per il proprio crimine, ma difende molti altri compagni del centro, dichiarando che dovrebbero essere i loro genitori ad essere puniti: «You can't take a tiny human and hurt it and then expect it to give love. No matter what they say at Harvard research institutes, kids imprint like ducks» (*ivi*, p. 69). L'adolescente capisce come si senta chi, come lei stessa, ha ucciso in giovane età, ad esempio «the Menendez boys» o «that girl from Long Island» (*ivi*, p. 32).³⁶ La protagonista cita poi alcuni celebri scrittori per l'infanzia e i loro modelli d'ispirazione, domandando provocatoriamente: «Look at it this way: Would Alice have shot Lewis Carroll if she'd had a gun? Or the Lost Boys, James Barrie? Shot them down in Kensington Gardens? No cute statues in parks, only ignominy and notoriety? The question is, should and will children kill back?» (*ibid.*).³⁷

Il discusso caso del diacono, matematico, letterato e fotografo dilettante Lewis Carroll è riferimento anche nabokoviano.³⁸ Esso offre a Lucky l'opportunità di una riflessione sulla genesi delle opere d'arte:

But he wrote her such a great story... Is the innocence of one girl child so important next to *Alice in Wonderland*? Does it matter if it wasn't quite soooo wonderful for her? Can anyone honestly say that they would save the child and lose the book?

³⁶ I fratelli Lyle ed Erik Menéndez uccisero i genitori nel 1989, per impossessarsi del loro patrimonio; durante il processo i due dichiararono di essere stati abusati sessualmente e psicologicamente dal padre durante l'infanzia, ma il giudice non diede credito a questa motivazione ed essi furono condannati all'ergastolo (cfr. Black, 1999, pp. 150-2). «The Long Island Lolita» è il soprannome dato ad Amy Fisher, che nel 1992, appena sedicenne, sparò alla moglie del proprio amante di trentacinque anni, Joey Buttafuoco; dopo aver scontato diversi anni in prigione, Fisher è diventata giornalista, scrittrice e attrice porno acquistando grande notorietà (cfr. Tani, 2011, pp. 302-24).

³⁷ La disputa sulla presunta pedofilia di Lewis Carroll anima ancora i suoi biografati, da Morton N. Cohen, che propende per un'inclinazione mai soddisfatta (cfr. Cohen, 2015), a Karoline Leach, la quale sostiene che il vittoriano fosse attratto invece dalle donne (cfr. Leach, 1999). Il secondo riferimento di Prager è al creatore di Peter Pan, James M. Barrie, il quale strinse profonda amicizia con i figli dei coniugi Davies, fonte di ispirazione per il celebre personaggio, tanto da adottarli quando rimasero orfani; decenni più tardi Barrie sarebbe stato reputato dagli psichiatri un pedofilo, ma tale etichettatura fu contestata dal più giovane dei Davies, che era ancora in vita (cfr. Birkin, 2003, p. xix e p. 130).

³⁸ Sulle influenze dello scrittore e matematico vittoriano su *L* cfr. Elizabeth Prioleau (1975, pp. 428-37), James Joyce (1974, pp. 339-48) e Jeffrey Meyers (2011-2012, pp. 88-93). Non si dimentichi che Nabokov, negli anni Venti, fu il primo a tradurre in lingua russa *Alice in Wonderland* (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 106 e p. 342).

Anyway, some biographer says now that he was innocent, just a buddy of hers, you know, just an older friend who took pictures. Um-hmmm, sure he was, sure. You think great literature comes out of nothing? Nothing can come out of nothing. Everything comes out of something. (ivi, pp. 12-3)

Questo segmento è parte della parodia dell'elenco humbertiano di antichi e illustri ninfatici e relative ninfette (Nabokov, 2006, pp. 18-9). L'eroina di Prager ripropone il dilemma etico, esemplificato dall'ipotesto lolitiano medesimo, della salvezza del Libro o della Creatura, dell'arte o della vita, ricordando la verità baudelairiana sulla provenienza della Bellezza dal Male, o meglio dalle dolorose contraddizioni dell'animo umano.

L'epilogo di *RF* è costituito dalla lettera fittizia, datata 1998, della produttrice del programma *Babytalk*, Warma Moneytree, la quale definisce così la sua protagonista: «Beautiful, articulate, well-bred, educated, socially responsible, she was exactly what the public does not associate with sexual abuse, drunkenness, con games, and murder» (Prager, 1999, p. 186). Certamente, Lucky si allontana dal personaggio di Lolita e dal suo stereotipo quanto da quello della giovane criminale incallita. Warma informa il lettore che lo spettacolo andrà in onda dal carcere il pomeriggio, per consentire ai bambini di vederlo dopo la scuola (ivi, pp. 186-7). Ogni volta che le chiedono se Lucky sia davvero una persona sincera o soltanto una furba assassina in cerca di notorietà, replica che secondo la giuria è un'assassina, condannata per omicidio di secondo grado; che è intelligente, perché durante il processo ha guadagnato, con le interviste, milioni di dollari che ha destinato alle associazioni di carità per bambini, mandando in bancarotta la multinazionale di scarpe; infine, che è assai vera, poiché conserva ancora un pezzo della propria copertina d'infanzia (ivi, p. 187).

1.3.4 *Poems for Men Who Dream of Lolita* (Kim Morrissey). La trasposizione in versi

Lolita is a book where the fictional character of Dolores – Lolita – has no voice. And you never hear her side of the story. And so there's a great desire, I think, for women to have those voices that are traditionally left out of literature heard. When I wrote these poems, I wanted people to *never* be able to say the word “Lolita” again and use it in the clichéd way that we have.

Kim Morrissey in *Vamps and Tramps*

La raccolta della canadese Kim Morrissey, *Poems for Men Who Dream of Lolita*, costituisce un raro esempio di trasposizione in versi di *L*, peraltro nella forma di un diario fittizio tenuto dalla protagonista.³⁹ Come si vedrà dagli esempi testuali qui trascritti, nelle proprie descrizioni Dolly si concentra sulle sensazioni olfattive, tattili, visive, gustative, adottando perciò uno stile che, pur simile a quello humbertiano (intriso di allitterazioni, *pun*, ecc), se ne discosta per l'assenza di argomentazioni astratte.

Cominciamo il nostro commento riportando nella propria interezza la poesia d'esordio di Morrissey, contenuta nella *«part one: 1947»*:

I am the Book of Dolores B. Haze
otherwise known as Dolly
(sometimes as Lo) age twelve
and almost a quarter

I come with a curse

and my pages
are private

if you read me, be warned

I am the Book of Dolores
beware:

put me back in my box
and be happy

(Morrissey, 1992, p. 3)

Si noti in prima istanza la personificazione del libro, che si presenta come oggetto maledetto, letteralmente 'il libro dei dolori' («the book of Dolores»; lat. *dolores*= "dolori"). La prima strofa menziona i diversi modi in cui viene familiarmente chiamata la ragazzina.

Humbert è introdotto come un uomo che afferma la propria virilità, con il dettaglio dell'espletazione dei bisogni corporali nel giardino delle Haze («*Man's Prerogative*»; *ivi*, p. 5), mentre Quilty si mostra quale scherzoso corteggiatore di Dolly, alla quale promette la fama; Mrs Haze disapprova il comportamento di entrambi gli individui (*ivi*, p. 6).

³⁹ Soluzione, quella del diario fittizio, adottata anche da Tison e, come vedremo, da Pera.

L'autrice dedica un certo spazio all'amicizia fra Lolita e il coetaneo Kenny Knight, personaggio più volte menzionato, ma inconsistente, dell'ipotesto (cfr. Nabokov, 2006, p. 56, p. 59, p. 78, p. 107, p. 154). Nell'ambiente scuro e confortevole di una proiezione cinematografica, la protagonista di Morrissey, pur dicendo «no», si fa toccare da lui come fosse un oggetto inerte, preferendo delegare la propria volontà all'altro (Morrissey, 1992, p. 8); solamente, gli ingiunge di non riferire alla propria madre («old witch»; ivi, p. 9) quei comportamenti.

La poesia successiva insiste sulla pedanteria e sull'abitudine del pensionante («Mr Humbert Humbert/ Mr Humbert Squared»), che si riflette altresì a livello formale («twithe twithe; two...and two; two times more»); la ripetizione diviene ironicamente doppiezza allorquando l'*émigré* le estrae un ciglio dall'occhio usando la lingua (cfr. Nabokov, 2006, pp. 46-7), evento di cui la ragazzina non comprende l'ammonimento a tacerne con la madre (cfr. Morrissey, 1992, p. 10). Come nell'ipotesto, la ninfetta non sospetta che alcuni atteggiamenti degli adulti rappresentino un segnale di pericolo rispetto alle pur esplicite effusioni con i coetanei. Dolly accetta l'invito dell'inquilino a sederglisi in grembo, interpretando, proprio come vuole l'uomo, l'intrecciarsi delle loro gambe quale semplice scherzo («a trick»); l'inappropriatezza di ciò che segue viene celata sotto la maschera giocosa dell'indovinello: «—when it's a jar/when it's a what?/a jar/you know, ajar» (ivi, p. 11); «Why did the fly fly? /Because the spider/spied her» (*ibid.*). Dolores Haze non ama il soprannome humbertiano di «Lolita», tuttavia i trastulli continuano nel finto scenario di un gioco infantile, che si svolge all'insegna delle indicazioni dell'ospite: «Lie still little apple pie sweet» (ivi, p. 12); quest'ordine alla protagonista palesa la sua condizione di puro oggetto di godimento, alludendo, tramite la tradizionale metafora alimentare, al sesso o alle violenze sui bambini nelle fiabe.

Il componimento seguente è datato «*August 16, 1947*» e comincia con il verso «here is where we start» (ivi, p. 13); due indizi anticipatori del contenuto, poiché a tale altezza temporale il professore francese e la *preteen* americana consumano il loro primo rapporto all'albergo *The Enchanted Hunters* (cfr. Nabokov, 2006, p. 123), mentre il verso in questione è una citazione nascosta delle parole di Lolita, ingenua maestra d'eroticismo (ivi, p. 151). Scatta dunque l'indicibile conta degli accoppiamenti («here is where we start counting»; Morrissey, 1992, p. 13). Si noti che nella stanza in cui alloggiano è presente un «red quilt» (*ibid.*), allusivo del loro legame proibito e della definitiva perdita di verginità di Dolly (*ing.* “red guilt” = “colpa rossa”), nonché ovvia allusione a Quilty, vera infatuazione di quest'ultima.

Nella poesia «*sometimes I dream he's my mother*» (ivi, p. 17) la protagonista ci svela qualcosa dei propri sogni in sonno e in veglia: le ambizioni di gloria nel mondo del cinema; l'identificazione inconscia del patrigno con la defunta madre, entrambi figure autoritarie e non amorevoli verso di lei; il desiderio che l'uomo muoia o sia un principe e lei la principessa; l'incubo del sangue.⁴⁰ Dolores sogna anche i momenti

⁴⁰ In *DL* la narratrice irride il patrigno chiamandolo «Mamma Umberta» (Pera, 1995, p. 190). Certe affinità tra i testi delle due scrittrici indurrebbero all'ipotesi di una lettura, da parte dell'italiana, di Morrissey.

della precedente esistenza a Ramsdale, rimpiangendo il tempo trascorso in compagnia di Kenny, ricordo piacevole sia dal punto di vista fisico sia spirituale; le belle reminiscenze sono però inframmezzate dai dettagli squallidi dei motel in cui soggiorna con il maniaco, dalla moquette dal colore del denaro all'odore di urina di gatto (ivi, p. 18). Dolly fatica a sopportare il calore eccessivo del lenzuolo condiviso con il patrigno, il quale possiede peraltro solo il suo corpo e non la sua anima: «and I am here/ far away from your hands and your eyes/dreaming ice/dreaming Alaska» (ivi, p. 19).

Umiliante per la ragazzina diviene anche il rituale della pulizia durante cui Humbert «lectures and scrubs» (ivi, p. 20), ovvero coglie l'occasione del suo lavaggio intimo per eccitarsi dissimulando una lezione sull'importanza di un'igiene accurata.

Le notti trascorse con l'uomo si mescolano «like a deck of old cards» (ivi, p. 21); in questo gioco nessuno mischia le carte né vince, in quanto la relazione tra i due, asimmetrica per età, non contempla nemmeno il desiderio amoroso. Dolores è consapevole dell'insensatezza del rapporto cui è costretta e della necessità della finzione: «I say nothing and pretend/I am only a child»; per sopravvivere all'orco immagina di essere la principessa nella torre, che intreccia la propria chioma in segreto, in attesa dell'uomo che la salverà (*ibid.*). D'altro canto, sente che prima o poi Humbert si stancherà di lei; sa infatti di rappresentare ai suoi occhi solo una sorta di feticcio («a rosary/you rubbed»; ivi, p. 22), uno scongiuro contro la caducità e la mancanza di senso dell'esistenza. Un oggetto d'adorazione che verrà un giorno probabilmente sostituito, come è documentato nella clinica della pedofilia, in cui per il pedofilo l'altrui corpo adulto è de-erotizzato, privo di attrattiva sessuale (cfr. Schinaia, 2001, p. 203). Humbert potrebbe trovare presto una nuova ninfetta, come rimuginava di fare il suo omonimo nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 2006, p. 236). Non è dato sapere se la Lolita nabokoviana avesse intuito qualcosa in proposito; Morrissey preferisce mostrare la propria eroina conscia del fatto che Humbert non l'ami davvero e possa perciò lasciarla.

L'indicazione cronologica «*July, 1949*» (Morrissey, 1992, p. 23) fornisce un appiglio importante per determinare le coordinate spazio-temporali nell'evoluzione della storia. Le poesie sovente non recano, oltre al titolo, neanche la data e nessuna di esse il luogo di composizione; allorquando non alludono a specifici episodi ipotestuali, è possibile inferirne solo l'appartenenza a un certo periodo della vita di Dolly. La *fabula* degli avvenimenti del romanzo si smaterializza sullo sfondo nell'ipertesto, lasciando spazio all'avventura interiore di Dolores, quale il lettore poteva soltanto intravedere in *L*.

In «*Writing the Writer: Dear Cues*» (ivi, p. 24) apprendiamo le caratteristiche di Quilty che attraggono la ragazzina; la protagonista scrive più o meno contemporaneamente alla fuga con il commediografo, supposizione confermata dall'inizio della seconda parte della raccolta, «*part two: 1949*» (ivi, p. 26). Tale sezione e la successiva, ossia la «*part three: 1952*» (ivi, p. 49) costituiscono, in termini narratologici, una lunga continuazione «paralettica» (Genette, 1982, trad. it. p. 206) dell'ipotesto, poiché colmano il lasso di tempo, riguardante le peripezie di Lolita, parallelo a quello vissuto dal narratore. Peraltro, si potrebbe

anche parlare di «amplificazione narrativa» (ivi, p. 319), cioè di un'unione fra estensione tematica ed espansione stilistica; quelle poche righe nabokoviane circa le settimane al *ranch* di Quilty e il matrimonio con Richard Schiller acquisiscono infatti un'ampiezza inedita.

Dolores esprime tutta la propria contentezza, per la vicinanza dell'ideale, nei componimenti «*Words Not Spoken: Dear Cue*» (Morrissey, 1992, p. 28), «*The first time I dreamed I was dreaming*» (ivi, p. 29), «*with snooker it is all in the break.*» (ivi, p. 30), «*Breakfast*» (ivi, p. 31). Il *leitmotiv* che accompagna le descrizioni di Cue è il fumo e il biliardo, di cui è un elegante giocatore, al pari di Lolita nel tennis. Ma l'interesse dello scrittore per lei non collima con quello della ninfetta per lui; Dolly intuisce che Quilty non ricambia i suoi sentimenti e usa la parola amore solo per manipolarla, essendogli essenziale solo il piacere fisico (ivi, p. 34). La personalità sadica dell'uomo si manifesta in diversi modi, in un'*escalation* di umiliazioni sessuali il cui contrappunto semantico è costituito dai verbi «press down» (ivi, p. 36), «push down» (ivi, p. 37), «pushing down» (ivi, p. 43); si parte dalla recita forzata «tonight is the night/you pretend I'm a boy/and press down» (ivi, p. 36), fino alla sottoposizione a pratiche blasfeme e dolorose con animali, dinanzi agli ospiti del *ranch* (ivi, p. 40).⁴¹ Morrissey, al contrario di Nabokov, si avvale anche di vocaboli volgari per esprimere la crudeltà della sottomissione inflitta, ma senza cadute di stile, senza scadere in una gratuita violenza verbale. In un'occasione Dolly si strappa di dosso i vestiti, ma Quilty rimane imperturbabile, sicché l'altra commenta che «this is not erotic/and you are obscene/as you sit, fully clothed/saying no» (ivi, p. 42). Il commediografo non vuole (o non può?) avere rapporti normali con lei, analogamente a quanto emergeva dall'ipotesto circa la stravaganza dei suoi gusti sessuali (cfr. Nabokov, 2006, p. 315).

Dolores infine definisce Quilty un «eggshell man» (Morrissey, 1992, p. 46); a quest'uomo vuoto, che apprezza solo «rice paper gymnastics» (ivi, p. 47), vorrebbe insegnare che cos'è l'amore. La speranza di trovare un autentico affetto nel proprio idolo svanisce amaramente; in questa serie di poesie a lui dedicate, emerge il dolore e la disillusione che il lettore presume abbiano mortificato la protagonista di *L*. Il personaggio di Clare, nella versione di Morrissey, è oggetto non solo ad approfondimento, ma anche ad un «aggravamento» (Genette, 1982, trad. it. p. 421), dato che se ne illustrano in modo più circostanziato i soprusi sulla protagonista.

Qui si chiude la cronaca degli 'amanti sbagliati' (il falso padre, il falso compagno) e s'inaugura la «*part three: 1952*» (Morrissey, 1992, p. 53), in cui si dipana la relazione sentimentale con Richard Schiller, altro personaggio maschile soggetto ad approfondimento rispetto all'ipotesto. Dolores si dice innamorata di lui, «and like a child with a sweet/the world shines/sticky and bright/with the secret» (ivi, p. 53). Tuttavia, dal momento in cui si scopre incinta, vive con timore e fastidio la metamorfosi da donna a madre, quasi come un tradimento («these hips swell with deceit»; ivi, p. 56) e con sentimenti ambivalenti verso il nascituro. L'anello di matrimonio, a cui è costretta dalle convenzioni sociali, diviene un «circle of

⁴¹ In *L* l'autentico sadico, tra Humbert e Quilty, sarebbe quest'ultimo (cfr. Couturier, 2014, p. 193).

sorrow/second-hand gold for the bride» (ivi, p. 57), ovvero un correlativo delle emozioni contrastanti circa la creatura che porta in grembo, la convivenza in povertà con l'amato, il nuovo ruolo di moglie. In «*learning monogamy*» (ivi, p. 59) leggiamo che la gelosia di Richard verso le attenzioni che gli uomini ancora le tributano la spingono a uno sforzo di virtuosità, proclamando di sé che «a lover, a mother, a wife/a respectable lady/five years late/I learn to speak/ 'no'» (*ibid.*). In «*you will be rich, very rich says the gipsy*» (ivi, p. 61) Dolores vuole credere nell'atemporalità del loro amore a dispetto delle ristrettezze economiche, definendosi «a princess with bracelets of flesh/and a hand lined with passion/the smooth scars of a belly pulled tight/my adornments of love» (*ibid.*). Se Dolores Haze è stata trasformata precocemente in una «woman-child» (ivi, p. 40) dagli abusi maschili, Richard Schiller è invece un «man-child turned solemn/by remembrance of war» (ivi, p. 60), essendo un veterano del secondo conflitto mondiale.

La gravidanza è vissuta dalla neosposa, come si diceva, con disgusto e paura; il bambino è descritto come «monster» (ivi, p. 62), tramite metafore di viscidità animali («minnow», «eel», «fleshy pale slug»; *ibid.*) e la sua presenza percepita come divorante, parassitaria. Malgrado la giovane trovi sollievo nella routine domestica, il bilancio delle nozze è assai negativo: «this is the way it is ending/dirty laundry, no money, a dog,/a baby already a monster/already dying»; «this is the way I have chosen/the man of my dreams» (ivi, p. 66). Se vi è senza dubbio un'allusione ironica al suo tragico destino nell'ipotesto, questa sensazione di ineluttabilità, di disfacimento di tutte le cose che accompagna la protagonista esprime una melanconia dalla quale la maliziosa ed estroversa Lolita di Nabokov pareva lontana. Esempio, in tal senso, è la breve poesia «*I watch onions left too long in the larder*»:

I watch onions left too long in the larder
 spread pale fingers of shoots
 potatoes wrinkle and fade

parents devoured by growth
 until nothing remains

(ivi, p. 65)

La raccolta si conclude con il sogno di emigrare in Alaska e un inno all'amore per il marito, nella speranza che la propria voce («this dark silent singing»; ivi, p. 69) non sia dimenticata. Non vi sono accenni all'ultimo incontro con Humbert cui assistevamo nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 2006, pp. 307-20), o perché il patrigno è un personaggio odioso, semplicemente degno di oblio, oppure perché l'episodio potrebbe anche essere posteriore. Un'epigrafe, tratta dalla «*Foreword*» di John Ray nel romanzo nabokoviano (ivi, p. 2), informa il lettore della morte di Mrs Schiller e del fatto che nessun fantasma dei personaggi defunti si aggira presso i vivi (Morrissey, 1992, p. 71).

2. La ricezione di Nabokov e *Lolita* in Italia

Già intorno agli inizi degli anni Settanta, qualche anno dopo la pubblicazione di *Pale Fire* (*Fuoco Pallido*) e *Ada, or ardor: a family chronicle* (*Ada, o Ardore*), non solo la notorietà, ma anche la carica innovatrice della scrittura di Vladimir Nabokov apparivano indiscusse. Il romanziere americano John Barth, in *The Literature of Exhaustion* (1967), non esitava infatti a collocarlo accanto a Borges e Beckett, quale precursore ed esponente di quel movimento letterario chiamato Postmodernismo.

Da allora il successo di Nabokov, in particolare negli Stati Uniti, Russia ed Europa, non ha cessato di crescere esponenzialmente. Durante gli ultimi trent'anni, poi, complice anche il Web, si è assistito a una vera e propria inflazione di contributi più o meno accademici da varie parti del globo, a testimonianza di un interesse che trova le proprie ragioni nell'eccezionale densità stilistica della produzione narrativa di Nabokov e nella sua condizione storica di *émigré* esposto a diversi influssi culturali.

Nel contesto di tale attenzione, perdurante ormai da più generazioni, stupisce alquanto il ruolo marginale dell'Italia, fatto indirettamente già evidenziato da Pietro Citati in merito alla popolarità dell'autore nel nostro Paese.¹ Elisabetta Porfiri così scriveva alla fine del secolo scorso: «Nabokov, acclamato dalla critica internazionale, soprattutto americana, non ha in genere suscitato l'interesse degli accademici italiani: scrittore che appartiene di diritto a due letterature [...] non trova molti lettori specialisti né tra gli americanisti né tra gli slavisti nostrani» (Porfiri, 1999, p. 267).

Per chiarire almeno in parte questa indifferenza decennale nei confronti di un genio della letteratura riconosciuto pressoché in tutto il resto del mondo, è opportuno ripercorrere le vicende editoriali legate alla pubblicazione delle sue opere in lingua italiana.

Come ha dimostrato Francesca Scalinci, la traduzione più antica riguarda il romanzo russo *Camera Obscura* (*Risata nel buio*) e fu eseguita da Alessandra Iljina per la milanese Muggiani Tipografo Editore nel 1947; contrariamente a quanto si credeva sino alla scoperta della studiosa, il primato non spetta perciò al romanzo in lingua inglese *The Real Life of Sebastian Knight* che, con il titolo *La vera vita di Sebastiano Knight*, fu tradotto da Giovanni Fletzer presso la Bompiani l'anno successivo (cfr. Scalinci, 2007, p. 157).

Tali tentativi non sortirono alcuna reazione fra i lettori, i quali manifestarono qualche segno di curiosità solo a partire dalla comparsa, nel 1955, del romanzo 'scandalo' *L*, cui ebbero accesso in lingua inglese e francese in un buon numero; tre anni più tardi, il professor Mario Attilio Levi, docente alla Cornell University, nel suggerire a Mondadori i *bestsellers* americani che potevano essere lanciati sul mercato del nostro Paese menzionò *L* e propose di contattare il collega Nabokov (ivi, p. 158). S'inaugurò una trattativa fra lo scrittore e la casa editrice che si concluse con la pubblicazione dell'opera, tradotta da

¹ Cfr. Pietro Citati (1991, s.p.).

Bruno Oddera, nel maggio 1959, peraltro dopo la diffusione di una serie di articoli e recensioni sul libro e un *pamphlet* inteso a fugarne la cattiva nomea all'estero (ivi, pp. 158-9).

La comparsa di *L* in Italia sancì per Nabokov né più né meno il medesimo trionfo ottenuto fino ad allora altrove (ivi, p. 158).² Trionfo intessuto, com'era prevedibile, di polemiche: «From the start, like in the rest of the world, the critical response to *Lolita* was divided between the moralistic reproval of the novel's theme, often accompanied by the condemnation of the artificiality of the author's style, and the appreciation of Nabokov's literary talent» (ivi, p. 159).

Per quanto riguarda lo stigma d'immoralità che colpì *L*, la scabrosità del tema in oggetto non poteva che risultare enfatizzata all'interno del contesto nazionale, a causa ovviamente dell'influenza del cattolicesimo che rendeva tabù perfino l'accento a determinate problematiche sessuali. La Chiesa cattolica, come si può facilmente immaginare, mise il romanzo all'Indice, sorte che era già toccata all'altrettanto illustre *Lady Chatterley's Lover* (cfr. Baigent e Leigh, 1999, trad. it. p. 245).

La visita dei coniugi Nabokov a Roma provvide a introdurre il personaggio dell'uomo all'interno dell'orizzonte letterario del Paese.³ Come si legge nell'intervista condotta da Alberto Arbasino, in tale circostanza Nabokov ribadì la propria indifferenza verso qualunque interpretazione biografica delle proprie opere, deplorando altresì il nascente fenomeno del lolitismo (cfr. Arbasino, 1971, pp. 341-4). Il pubblico si mostrò interessato ai lati pruriginosi del romanzo, cercando di riconciliarne l'argomento con la distinzione e la cortesia del suo autore (cfr. Scalinci, 2007, p. 160), benché, ad esempio, Giancarlo Vigorelli sostenne che *L* fosse un'opera perversa in cui il sesso diventava sessismo, definendola inoltre un arido gioco intellettuale (ivi, p. 159).

L'accusa di artificiosità stilistica era stata mossa all'autore anche dalla stampa estera, che non l'aveva rivolta solo a *L*. Sfogliando l'antologia delle recensioni straniere nabokoviane curata da Norman Page, apprendiamo che già negli anni Trenta ci si preoccupava di difendere l'autore da tali rimproveri; scrive ad

² Scalinci ricorda i dati forniti da Vladimiro Lisiani, il quale osservò che nel giro di un paio di mesi si vendettero quarantacinquemila copie e produssero quattro edizioni del testo nabokoviano, rimuovendo così dal podio *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (*ibid.*).

³ A proposito del rapporto di Nabokov con il nostro Paese, Gavriel Shapiro scrive: «Italy always meant a great deal to Nabokov. According to his son Dmitri, Nabokov possessed an 'innate love for the country and its language'. He shared with Véra 'her love for the Italian poets perhaps more intensely than before the move to Europe'. His interest in the Italian language and culture evidently intensified in the 1960s after Dmitri, a professional opera singer, settled in Italy, where Vladimir and Véra visited him from Montreux. They also 'did love and frequent Italy, especially for her art'. We recall that at the time Nabokov visited Italy, and specifically Italian museums, due to his work on the *Butterfly in Art* project, as well as because of his contacts with 'Mondadori and other Italian publishers'. Even though Nabokov 'did not really know the language', 'the refinement of his understanding was nonetheless amazing' (Dmitri Nabokov's electronic communications of February 13 and November 28, 2005)» (Shapiro, 2009, p. 212, nota 61).

esempio Gleb Struve: «His artificiality is deliberate, it is not a defect, it is not due to his inability to hit the mark, so to speak – it is entirely desired, a part of his artistic *credo*» (Page, 1982, pp. 48-9).

Il grande comparatista George Steiner, in merito a siffatta diatriba, si esprime sottolineando il carattere extraterritoriale del nostro scrittore, che ne avrebbe condizionato l'idioma letterario (cfr. Steiner, 1970, p. 127). Steiner conia addirittura un neologismo *ad hoc* per commentare il peculiare impasto linguistico:

'Nabokese', the Anglo-American interlingua in which Nabokov has produced the bulk of his work since the early forties. There are those who regard the language of *Lolita* and its successors as a wonder of invention, elegance and wit (cf. *Time*: 'the greatest living writer of English fiction'). To other ears Nabokov's prose is a macaronic, precious, maddeningly opaque and self-conscious piece of candy-floss. It is alien not only in details of lexical usage, but in its primary rhythms which go against the natural grain of English and American speech. In the main, this kind of disagreement is a matter of olives; one has the taste or one doesn't. (ivi, p. 124)

Tali qualità dell'«interlingua» nabokoviana affiorano anche in traduzione e, come si diceva sopra, furono percepite in modo generalmente negativo dal pubblico di lettori italiani.

Scalinci menziona il caso di Paolo Milano, il quale fu tra i primi recensori di *L* e che, pur lodando l'intelligenza dell'autore, sostenne che il libro non si poteva definire un capolavoro a causa dell'artificiosità della lingua; il giudizio di Milano avrebbe forse inciso sulla critica italiana successiva (cfr. Scalinci, 2007, p. 158).

Indubbiamente, i detrattori di Nabokov furono molti e talvolta figure intellettuali di un certo spessore; fra di essi ricordiamo Giovanni Mariotti, Claudio Gorlier, ma anche Carlo Bo e Giorgio Zampa, Guido Piovene, tutti concordi nel deprecare le presunte ostentazioni di quello che ritenevano uno sterile universo creativo (cfr. Porfiri, 1999, pp. 266-8).

Porfiri giustamente riconduce questi giudizi all'arretratezza culturale dell'Italia dell'epoca, impreparata dinanzi all'immaginazione grottesca e al linguaggio sofisticato di uno scrittore impregnato di così tanti e vari influssi letterari: «Nel mondo cauto e realistico della letteratura italiana la provocazione nabokoviana, la sua idea aristocratica e manieristica, ironica e provocatoria di letteratura, non vennero colte, neanche in quegli ambienti in cui più vivo era il dibattito sul ruolo e la funzione della letteratura d'avanguardia» (ivi, p. 263). Di fatto, come specifica Scalinci, solo alcuni esponenti del Gruppo '63 quali Arbasino, Sanguineti e Manganelli avrebbero esaltato la visione nabokoviana della letteratura (cfr. Scalinci, 2007, p. 165).

Le voci elogiative risultano, all'orecchio odierno, appartenere a personaggi dalla statura intellettuale ancora più significativa rispetto a quelle ostili; talora a veri e propri artisti. Oltre a Manganelli (cfr. Porfiri, 1999, p. 263), sul quale ci soffermeremo poi, figurano tra gli estimatori Oreste del Buono, il quale lodò l'abile compresenza di diversi registri stilistici e il tono parodistico nel romanzo lolitiano (ivi, p. 266), nonché il poeta Eugenio Montale, il quale scagionò l'opera dall'accusa di rappresentare un prodotto della

cultura di massa (Carlo Bo *dixit*) sottolineandone acutamente l'inclassificabilità nel canone della letteratura russa o americana (cfr. Scalinci, 2007, p. 160).

Si noti che anche il dilemma di natura formale evidenziato da Montale potrebbe aver concorso a relegare Nabokov in una sorta di 'terra di mezzo' nell'ambito degli studi italiani di americanistica o slavistica. La natura «comparatista», come la definisce Montale (*ibid.*), della scrittura dell'*émigré*, spiazzò verosimilmente gli accademici nostrani, usi a quell'epoca a rigide barriere tra un settore disciplinare e l'altro. Ciò sembra del resto confermato dalla diffusione stessa dei *Comparative Studies* in anni più recenti nel nostro Paese rispetto al resto d'Europa e agli Stati Uniti, fatto che determinò di conseguenza una minore recettività nei confronti di un genere di letteratura che sarebbe poi divenuto dominante.

Detto ciò, proseguendo con la nostra disamina dei pareri positivi incontriamo Italo Calvino, che scrive: «*Lolita* è un grande romanzo, summa del '900, storia realistica e simbolica insieme, storia di un'anima, rêverie lirica, poema allegorico sull'America, divertissement linguistico, divagazione saggistica su un tema pretesto, tante cose insieme» (Calvino, cit. da Porfiri, 1999, p. 264). Porfiri tuttavia rileva che, nonostante Calvino definisca Nabokov l'autore americano prediletto, non gli riservi mai uno spazio significativo fra le proprie riflessioni letterarie, né nei propri saggi critici (*ibid.*).

Sulla scia del successo di *L*, la casa editrice Mondadori si occupò di tradurre, tra gli anni Sessanta e Settanta, quasi interamente il nostro autore. Manganelli fu tra i pochi, assieme a Citati, a dedicare un'attenzione costante alla sua produzione anche dopo gli anni dello 'scandalo Lolita' (cfr. Porfiri, 2007, p. 263). In un saggio ora contenuto nell'antologia *La letteratura come menzogna*, Manganelli riesamina due libri scritti prima di *L*, ovvero *Invitation to a Beheading* (*Invito a una decapitazione*) e *La vera vita di Sebastian Knight*; il critico è intrigato dal carattere straniante, parodistico dell'arte nabokoviana e ritiene il secondo romanzo il vertice della sua produzione (cfr. Manganelli, 2004, pp. 35-50).

Come ricorda Scalinci, il nome di Vladimir Nabokov ricadde quasi nell'oscurità durante il decennio di piombo (cfr. Scalinci, 2007, p. 165). All'inizio degli anni Ottanta la casa editrice Longanesi-Guanda presentò a Dmitri Nabokov, custode degli interessi letterari del padre, il progetto di una nuova pubblicazione delle sue opere; dapprima favorevole, il figlio dello scrittore se ne ritirò dopo alcuni screzi per la mancata revisione di una propria traduzione (cfr. Raffetto, 2007, p. 167). Vale la pena ricordare infatti che Dmitri era solito tradurre, sotto la supervisione paterna, le opere di quest'ultimo in inglese, talvolta con scelte linguistiche arbitrarie; si pensi ad esempio a *The Eye* (*L'occhio*).

Nabokov *junior*, legato all'Italia per i propri impegni di lavoro come cantante lirico, non rinunciò a un mercato che pure si era rivelato assai magro. Nel 1988, sentiti gli elogi di Milan Kundera verso i suoi traduttori italiani dell'Adelphi, decise di incontrare l'editore Luciano Foà e nel 1990 firmò un contratto per la pubblicazione di dieci opere, a cui se ne aggiungeranno altre tredici (*ivi*, p. 168). Così, agli albori degli anni Novanta, Adelphi avviò la pubblicazione, ancora in corso, dell'opera *omnia*.

Come abbiamo spiegato, anche se presso il pubblico italiano *L* andò subito a ruba, diversamente accadde al resto della produzione nabokoviana: «In Italia il successo del lavoro di Nabokov e la sua ricezione critica sono stati discontinui, intermittenti, nonché infestati dal fantasma immortale di *Lolita*» (cfr. Scalinci, 2007, p. 157). La situazione si mantenne sostanzialmente inalterata ben oltre l'inizio della ripubblicazione adelphiana: «Nel complesso, i contributi critici dedicati al Nostro alla sua seconda nascita italiana, a parte alcuni (rari) affezionati lettori-critici, non offrono grossi contributi ad una comprensione in profondità dell'opera nabokoviana» (cfr. Porfiri, 1999, p. 272).

La stagione della 'grande' critica nabokoviana, da Brian Boyd, Susan E. Sweeney, Julian Connolly a Maxim Shrayer, tanto per ricordare alcuni nomi, si è ormai esaurita e nuove tipologie di approcci interpretativi, dai *Gender* e *Postcolonial Studies* a quelli delle neuroscienze hanno preso in esame la produzione nabokoviana, la quale sembra possedere davvero una duttilità infinita all'esegesi. Le pubblicazioni e traduzioni di testi minori dell'autore negli ultimi anni (si pensi a *The Tragedy of Mister Morn*) hanno contribuito ad ampliare la conoscenza del repertorio dell'autore.

Se all'estero perciò i *Nabokov Studies* si sono evoluti aprendo nuovi scenari analitici, il nostro Paese, che non ha mai partecipato alla fase della prima fioritura critica, si trova in una posizione singolare. Solo negli ultimi vent'anni il nome di Nabokov si è fatto largo, pur lentamente, tra il grande pubblico, quello cioè non ristretto alla cerchia di critici letterari e scrittori. Malgrado in passato pochi lettori e pochi studiosi italiani, peraltro di vastissima erudizione come appunto Citati o Giorgio Manganelli, ebbero l'ardire di cimentarsi con Nabokov, da circa un decennio si sta verificando una decisa inversione di tendenza; si moltiplica sia il pubblico, spesso entusiasta, sia la mole degli apporti teorici e dei moduli universitari a lui dedicati. Degna di nota è anche l'iniziativa del Premio Letterario Nabokov, istituito nel 2006 e considerato una delle realtà migliori nel campo della promozione dei nuovi autori.

Le giovani generazioni, forse perché maggiormente aperte al contesto internazionale rispetto alle precedenti, sembrano apprezzare il tratto cosmopolita e, aggiungerei, la carica umoristica nabokoviana. Agli anni Novanta risalgono le prime monografie come quella di Stefania Pavan, *Nabokov. Una vita* (1994) e Andrea Carosso, *Invito alla lettura di Vladimir Nabokov* (1999). Per quanto concerne la diffusione universitaria, se lo studio del nostro autore si è svolto prevalentemente nell'ambito della slavistica, la fama di *L* ha generato da qualche anno ricerche e tesi di tipo comparato, ad esempio sugli adattamenti teatrali-cinematografici e più in generale sul 'fenomeno *Lolita*'.⁴

Chiudiamo qui la discussione sui contributi accademici e passiamo all'argomento centrale del prossimo capitolo. Come abbiamo mostrato in precedenza, nel corso degli anni si è accumulata all'estero una discreta quantità di ipertesti letterari nabokoviani, per non menzionare le semplici allusioni intertestuali, la cui quasi totalità concerne ovviamente *L*.

⁴ Tra i contributi italiani ricordiamo quelli di Paola Loreto (2003, pp. 409-19) e di Paolo Caponi (2009).

Può sembrare per certi aspetti sorprendente che in Italia, Paese in cui il romanzo è stato tradizionalmente quasi più citato che letto, ne esistano almeno tre riscritture. È però indicativo il fatto che, nell'arco di più o meno un sessantennio dalla data di uscita italiana, due dei tre testi in questione siano stati redatti tra gli anni Novanta e l'inizio della seconda decade dei Duemila; ciò conferma quanto sostenuto in precedenza a proposito della crescente attrazione per l'opera e la figura di Vladimir Nabokov in Italia negli ultimi vent'anni.

Una di queste due riscritture, *Diario di Lo* (1995), della slavista e scrittrice Pia Pera, riuscì addirittura a oltrepassare i confini nazionali con diverse traduzioni, suscitando parecchie polemiche negli Stati Uniti. L'altra risale al 2013, quando il comico e un tempo membro dei Giovani cannibali Daniele Luttazzi ha dato alle stampe *Lolito. Una parodia*, surreale biografia satirica dell'imprenditore ed ex primo ministro Silvio Berlusconi.

Il testo derivativo che ci accingiamo ad analizzare nel prossimo capitolo è il meno recente, ovvero la breve parodia di Umberto Eco dal titolo *Nonita* (1959), la quale fu inserita successivamente in quella raccolta di pezzi eterogenei che è *Diario minimo* (1963). Che il futuro semiologo dalla notorietà internazionale abbia avuto l'estro di comporre un esercizio burlesco sul capolavoro americano, anticipando di fatto gli stessi traspositori stranieri, segnala al lettore contemporaneo la portata del clamore scandalistico di *L*, ribadendo altresì la tesi che, almeno all'inizio, il romanzo fosse troppo poco 'maneggevole' per l'allora lettore medio, o parodista medio, e perciò destinato ad essere oggetto di parodia da parte di personaggi eccezionalmente colti; quali, appunto, Umberto Eco.

3. Gli ipertesti di *Lolita* in Italia

3.1 *Nonita* (Umberto Eco)

Breve *divertissement* scritto da Umberto Eco sulla scia del romanzo ‘scandalo’ americano, che era stato pubblicato in Italia dalla casa editrice Mondadori il medesimo anno, *Nonita* (d’ora in poi *N*) apparve per la prima volta sulla rivista letteraria “Il Verri” nel 1959.

A quei tempi, Eco collaborava con la rivista curandone la rubrica mensile “Diario minimo”, che conteneva osservazioni su argomenti minori, spesso di attualità e costume, nonché parodie letterarie. Quattro anni dopo, *N* e altri testi confluirono nel libro cui egli diede il nome omonimo di *Diario minimo*, che ricevette subito recensioni positive, garantendo ampia notorietà al suo giovane autore, come ricorda Michele Cogo (cfr. Cogo, 2010, pp. 44-9).

A dispetto della fama di *L*, l’attenzione critica si è soffermata principalmente su altri brani della raccolta, in particolare sull’assai citato *Fenomenologia di Mike Bongiorno*. Ciononostante, il racconto del semiologo italiano costituisce probabilmente una delle prime realizzazioni ipertestuali in letteratura sulle opere dell’autore russo, nonché certamente una delle rarissime in ambito italiano.

Come leggiamo nella prefazione di *Misreadings*, traduzione inglese di *Diario Minimo*, Eco sostiene che l’obiettivo di *N* fosse appunto quello di parodiare il romanzo di Nabokov, benché ciò che ne risulti sarebbe più precisamente una parodia della versione italiana:

Granita was meant as a parody of Nabokov’s *Lolita*, exploiting also the fact that the translation of the protagonist’s name is Umberto Umberto. Of course, my piece is not so much a parody of Nabokov as of the Italian translation of his novel; but what I wrote, even translated from Italian, is still readable, I think. The parody is set in the small towns of Piedmont, the region where I was born. (Eco, 1993, p. 3)

L’unica traduzione ufficiale italiana di *L* che fosse consultabile dallo scrittore mentre componeva *N* era quella data alle stampe da Mondadori, che fu eseguita da Bruno Oddera.¹ Sulla sua onda, lo stile di Eco si caratterizza per un’esilarante aulicità di lessico e sintassi, carico com’è di apposizioni e aggettivi elevati, inversioni sintagmatiche, accumulazioni, dal sapore decadente tardo ottocentesco.

Tema centrale di *N* è, come nel testo modello e in quelli derivativi fin qui analizzati, ciò che in termini psichiatrici viene definito «parafilia», ovvero: «Disturbo psicosessuale caratterizzato dal fatto che chi ne è affetto deve, per ottenere eccitamento o soddisfazione sessuale, perseguire fantasie o compiere atti anomali o perversi; ne sono esempi il feticismo, il masochismo, il sadismo, il travestitismo, ecc» (*Dizionario di medicina online Treccani 2010*).

¹ Per una maggiore fedeltà testuale si è perciò deciso di utilizzare, nella nostra argomentazione, non una versione qualunque in lingua italiana, bensì quella di Oddera.

Eco capovolge la devianza del protagonista maschile di *L*, poiché il suo Umberto non è membro dei «ninfolettici» (Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, p. 28), cioè bramoso di giovinette in età prepuberale, bensì «gerontofilo», cioè manifestante una «morbosa inclinazione erotica per le persone anziane» (*Vocabolario online Treccani*). Il caso clinico di Umberto si configura dunque analogo a quello dello statunitense Hubert, il narratore di *Colita*, di cui abbiamo proposto una veloce disamina al capitolo primo. Ma se il suo autore J. B. Miller trasfigura il mito artistico-letterario della ninfa in quello di un prodotto di consumo, anzi del prodotto di consumo per eccellenza data la popolarità internazionale della Coca Cola, Eco compie un'operazione di rovesciamento all'interno della tradizione classica stessa; il mito della ninfa diviene infatti quello della parca.

Sebbene questa figura del pantheon latino sia più conosciuta nella declinazione al plurale (lat. *parcae* “parche”), il narratore ne rievoca implicitamente l'origine unaria e l'etimo legato al parto allorquando descrive la causa della propria perversione erotica:

Così per mesi ed anni corsi insaziato alla caccia illusa di adorabili parchette, teso ad una ricerca che, lo so, traeva l'indistruttibile sua origine dal momento ch'io nacqui, ed una vecchia sdentata ostetrica – infruttuosa ricerca del padre mio che a quella ora di notte non fu capace di trovare altro che costei, un piede sull'orlo della fossa! – mi sottrasse alla prigionia vischiosa del grembo materno e mi mostrò alla luce della vita il suo volto immortale di *jeune parque*. (Eco, 2016, p. 14)

La Parca era in effetti la divinità che presiedeva alle nascite (lat. *Par[iz]ca*, da *pario* “partorire”).² Si noti che il suo ruolo è qui attribuito, con un abbassamento comico, a una «vecchia sdentata ostetrica».

I momenti epifanici del professor Humbert e dello studente Umberto non scaturiscono dunque dalla medesima esperienza fondamentale, dal momento che l'immagine ritrovata evoca all'uno l'assoluto fisico e spirituale della prima esperienza amorosa, all'altro la primordiale percezione del volto umano, il riconoscimento dell'Altro negli attimi della venuta al mondo:

E nel riquadro della porta vidi lei, il viso della lontana parca dello choc prenatale, segnato dall'entusiasmo spiovente della chioma canutamente lasciva, il corpo rattrappito che segnava di angoli acuti la stoffa dell'abituccio nero e liso, le gambe ormai esili piegate inesorabilmente ad arco la linea fragile del femore suo vulnerabile profilata sotto il pudore antico della gonna veneranda. (ivi, p. 15)

La rimembranza dello «choc prenatale» è ovviamente fasulla, dato che nessuno conserva una *tabula* della memoria vergata in tempi così remoti. Eco opera perciò un capovolgimento ludico dell'ipotesto nabokoviano, in quanto la visione indimenticabile, che tutti noi abbiamo esperito, è paradossalmente tale perché impossibile da ricordare. Ma si noti che l'assurdità in questione è stata quasi di sicuro suggerita

² «La documentazione archeologica e letteraria anteriore a Catullo non dà notizia delle Parche come gruppo di divinità, mentre testimonia l'esistenza di una singola Parca, dea originaria del pantheon latino» (Colafrancesco, 2004, p. 9).

all'autore proprio dall'ipotesto lolitiano; per l'appunto, nel segmento testuale in cui il ricoverato Humbert irrideva la categoria degli psichiatri: «E poi aggiunsi a questo periodo ancora una settimana per il gusto di continuare con un formidabile nuovo venuto, un celebre medico profugo (e certo anche squilibrato), noto per la sua specialità di far credere ai pazienti di avere assistito al proprio concepimento» (Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, pp. 55-6).

Tornando al riuso del mito delle parche nel nostro racconto, è quasi superfluo sottolineare che fra i tre nomi delle donne (Parca, Nona, Decima), lo scrittore italiano predilige, per l'anziana protagonista, quello di Nona, essendo quasi un omofono di “nonna”.³

La storia dell'evoluzione della Parca romana in triade è legata a quella delle dee elleniche del Fato, come dimostra il fatto che nella letteratura latina le Parche risultano totalmente equiparate alle Moire e assolvono gli stessi compiti (cfr. Colafrancesco, 2004, pp. 11-3). Il poeta elegiaco Catullo, ad esempio, le raffigura come femmine senescenti e tremanti, dalle facoltà profetiche, intente a filare l'ordito dell'esistenza terrena (cfr. LXIV, vv. 305-381). Il racconto di Eco non manca di alludere all'attività della tessitura, nel passo in cui Umberto, appartatosi con una coetanea dietro un cespuglio, è testimone di una scena inaspettata:

E fu in quell'istante, mentre le concedevo svogliatamente l'ambito caduceo della mia pubere taumaturgia, che vidi, lettore, quasi indovinai da una finestra del primo piano, la sagoma di una decrepita nutrice piegata curvamente in due mentre si dipanava lungo la gamba l'ammasso informe di una nera calza di cotone. La vista folgorante di quell'arto ingrossato, segnato di varici, accarezzato dal moto inabile delle vecchie mani intese a srotolare il groppo dell'indumento mi apparve (occhi miei concupiscenti!) come un atroce ed invidiabile simbolo fallico blandito da un gesto virginale [...]. (Eco, 2016, p. 13)

Il gesto dell'anziana sconosciuta richiama obliquamente quello della parca antica, poiché «l'ammasso informe di una nera calza di cotone» è corrispettivo dell'intricata e amorfa trama della vita, che nel momento in cui viene sbrogliata assume senso. Ciò avviene qui, scherzosamente, attraverso la sensualità (si perdoni il gioco di parole) del capo di biancheria. Un'epifania erotica dunque, sottolineata dal dettaglio dell'«arto ingrossato, segnato di varici» sfiorato dalla donna durante l'operazione, il quale diviene un «simbolo fallico» nella mente del nostro eccitato *voyeur*. L'accento al simbolismo mitico strizza ovviamente l'occhio al mondo della psicanalisi tanto invisibile a Humbert e allo stesso Nabokov.

Ciò detto, Eco si serve di uno dei più triti stereotipi dell'eccitazione maschile, ovvero l'osservazione furtiva di una bellezza semisvestita (si pensi alle rappresentazioni nella pittura e nel cinema), facendone una parodia basata sul cambiamento d'età; la creatura femminile in questione non sarebbe comunemente ritenuta allettante dal sesso forte, essendo un'attempata signora incartapecorita. In secondo luogo, come

³ D'altronde questo sostantivo femminile deriva da quello tardo latino *nonna*, che significava “monaca, balia” (*Vocabolario online Treccani*).

già indirettamente accennato sopra, il rituale di norma insignificante della calza gli permette di stabilire un contrastante parallelo con la mitica occupazione delle Parche; vi è quindi un ulteriore movimento nobilitante di sapore comico.

Durante la stesura della scena, Eco pensava presumibilmente al seguente episodio dell'ipotesto:

Potrei elencare un gran numero di questi piccoli incontri amorosi unilaterali che a volte svanivano in una penetrante fumata di zolfo. Così, ad esempio, mi capitava di notare dal balcone una finestra illuminata al lato opposto della strada, e quella che sembrava una ninfetta nell'atto di spogliarsi dinanzi a uno specchio cooperante. Così isolata, così staccata, la visione acquistava un fascino particolarmente acuto che mi costringeva a precipitarmi per il mio solitario soddisfacimento. Ma di colpo, con infernale perversità, la tenera, quelle nude forme che stavo adorando si tramutavano nel disgustoso, nudo braccio illuminato dalla lampada di un uomo in canottiera che leggeva il giornale accanto alla finestra aperta, nella afosa, umida, disperata notte estiva. (Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, pp. 33-4)

Entrambi gli autori hanno attualizzato l'episodio mitico della nudità delle ninfe, causa di follia, con finalità facete, chi in direzione più ludica, ossia Eco, chi in direzione più grottesca, ossia Nabokov.⁴

Vale la pena sottolineare che Nonita assume le vesti sia di agente del Fato in quanto Parca, sia di strumento del Fato in quanto personaggio posto fortunatamente sul cammino del protagonista. Questa coincidenza attanziale (Fato=Parca=oggetto del desiderio) mira forse a biasimare l'insistenza di Humbert sulle circostanze esterne («McFate» nell'originale inglese, Nabokov, 2006, p. 131; «McFato» in italiano, Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, p. 165) che avrebbero diretto il corso degli eventi nella sua vita, quasi che esse attenuassero la sua colpa verso la ninfetta. La seguente dichiarazione del narratore Umberto ridicolizzerebbe perciò il concetto humbertiano di fatalità: «Non cerco giustificazioni per voi che mi leggete (à la guerre comme à la guerre), ma voglio almeno spiegarvi quanto *fatal* fosse stato il concorrere di eventi che mi portò a quella vittoria» (Eco, 2016, p. 14, corsivo mio).

Ma non solo; di fatto, nel testo di Eco, l'identificazione dell'amata con il Fato enfatizza parodisticamente la corresponsabilità di Lolita nella turpitudine di Humbert («Sto per dirvi una cosa assai strana: fu lei a sedurmi»; Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, p. 204); ciò che, in termini sociologici e meno divertenti, è avvenuto con la creazione del mito di Lolita, a causa della tendenza di pubblico e critica a interpretare il personaggio della preadolescente in malafede, facendone una viziosa e consumata mangiatrice di uomini.

Si noti infine che Nonita, oltre che parchetta, è anche musa ispiratrice, dal momento che le confessioni del giovane carcerato costituiscono un inno a tale amore senescente. La sua sorte di scrittore sarebbe perciò determinata dalla Parca; il che ricorda, nella letteratura latina, alcuni versi di Orazio, il quale nelle *Odi* attribuisce alla divinità la propria predestinazione alla poesia (cfr. II, 16, pp. 37-40). Anche se non

⁴ Sulla follia provocata dalla visione del corpo delle ninfe cfr. Roberto Calasso (2005).

sappiamo se questi versi fossero presenti consciamente a Eco durante la redazione, medesimo sarebbe l'effetto ludico sul lettore che ne abbia memoria; a garantire la fama del poeta dell'*ars vivendi* e quella dei due Umberti piemontesi non è la medesima parca, l'immortalità non sarà la stessa.

Il mito possiede peraltro un riferimento poetico diretto e moderno nell'ipertesto. Come Nabokov, tramite il nome del primo amore di Humbert, allude al componimento di Edgar Allan Poe *Annabel Lee* (1849), così Eco non disdegna un'incursione nella tradizione letteraria, precisamente con *La Jeune Parque* (*La giovane parca*) di Paul Valéry (1917). Vi è infatti una probabile allusione ad essa nelle parole di Umberto circa il volto «immortale di *jeune parque*» della levatrice (Eco, 2016, p. 14).

Il termine diminutivo «*parchette*» (*ibid.*) evoca inoltre, ironicamente, l'abitudine delle anziane signore di frequentare i parchi, o parchetti, pubblici; luogo di adescamento prediletto non solo da Umberto, ma anche da coloro che come Humbert erano in cerca di «ninfette» (Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, p. 33).

In verità, è assai probabile che Eco, per la creazione della figura della parchetta, abbia tratto proprio ispirazione dai succinti resoconti humbertiani sui contatti, incompleti e furtivi, con le ragazzine nei giardini; a un certo punto della narrazione, il professore francese rammentava l'inevitabile presenza di qualche seccatore durante tali occasioni di beatitudine: «La vecchia vestita di nero che mi siede accanto sulla panchina, sul mio supplizio di gioia (una ninfetta cerca a tastonì sotto di me la pallina di vetro che ha perduto), mi domanda se ho il mal di stomaco, strega insolente» (ivi, p. 34). Non è da escludere che la decrepita comparsa nerovestita abbia mosso lo scrittore italiano nell'ideazione del personaggio di Nonita, che avrebbe poi acquisito altri caratteri, come il riferimento al mito delle Parche (se la stessa fuggevole figura nabokoviana non vi alludeva già reconditamente).

Per quanto riguarda gli aspetti ipertestuali più significativi, Eco opera una decisa «prossimizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 364) spaziale delle vicende narrate nell'ipotesto, dato che *N* è ambientato nella regione italiana del Piemonte, luogo d'origine dell'autore. Tale restrizione di campo sortisce sin dall'inizio sul lettore un effetto di comicità; agli Stati Uniti si sostituisce il ben più marginale ex territorio sabauda (non l'Italia, si noti). Se nel romanzo le peregrinazioni di Humbert e Lolita avvenivano in uno spazio geografico di estensione notevole, coprendo quasi l'intero suolo degli Stati Uniti, quelle di Umberto e la parchetta si snodano all'interno un territorio dai confini assai più ristretti, le cui attività ricreative e soprattutto meraviglie della natura non possono rivaleggiare con quelle dell'ipotesto.

Un elemento vistoso che distingue il testo derivativo dal modello è l'espedito finzionale dell'interruzione del manoscritto; infatti, il prefatore o colui che introduce alla vicenda si dice costretto a decifrare quel che rimane della rovinosa attività dei topi per fornire al lettore un quadro complessivo dell'evoluzione della storia. La seconda parte di *N* è costituita perciò da un ipertesto «riassuntivo» (ivi, p. 290), il quale ha inizio dopo l'apparizione della parchetta alla festiciola studentesca (cfr. Eco, 2016, p. 15).

La scelta di siffatta opzione formale pone degli interrogativi, ai quali vi sono più risposte plausibili che non si escludono a vicenda. Bisogna tuttavia premettere che la brevità di *N* costituisce in parte di per sé la ragione della scelta; data la destinazione in rivista, l'autore piemontese non si era certo proposto una trasposizione dell'intera opera americana, bensì un esercizio parodico non troppo esteso, che sarebbe rimasto tale anche alla pubblicazione in volume. Sarebbe ozioso chiedersi il motivo per cui Eco non trasformò mai il proprio testo in romanzo; quel che è certo, un potente disincentivo era rappresentato dal timore di rappresaglie, per usare un'espressione colorita ma non inadeguata, messe in atto dall'allora in vita Vladimir Nabokov, il quale manifestava estrema possessività e un atteggiamento controllante circa la diffusione e gli adattamenti delle proprie opere, per quanto protette da *copyright*.⁵

Detto ciò, non pare un caso che Eco muti lo stile dell'ipertesto a una specifica altezza narrativa. Si potrebbe pensare a un'esibizione della sua natura ludico-umoristica: il racconto umbertino s'arresta nel momento di massimo *pathos* per essere poi trasposto sinteticamente da un altro narratore, con un brusco e comico passaggio da un registro stilistico e tematico di tipo aulico (l'epifania della Parca) a uno di tipo quotidiano (l'asciutto resoconto delle tappe successive della vicenda). Si pensi al *climax* comico creato dall'elenco degli svaghi intrapresi da Umberto e Nonita in varie cittadine e paesi delle Langhe: «la Fiera dei vini di Canelli», «la Festa del Tartufo di Alba», «la sfilata di Gianduja a Caglianetto», il «mercato del bestiame di Nizza Monferrato», l'«elezione della Bella Mugnaia di Ivrea», la «corsa nei sacchi per la festa patronale di Condove» (*ibid.*). Tal serie richiama d'altronde quella umoristica humbertiana: «La meta in vista poteva essere qualsiasi cosa... un faro nella Virginia, una grotta dell'Arkansas tramutata in caffè, una collezione d'armi e di violini in qualche località dell'Oklahoma, una ricostruzione della grotta di Lourdes nella Louisiana, malconce fotografie del *boom* minerario nel museo d'una località di soggiorno nelle Montagne Rocciose, assolutamente qualsiasi cosa...» (Nabokov, 1955, trad. it. di B. Oddera, p. 231).

Non è peraltro da escludere che l'adozione di uno stile neutro e agile, che si verifica in concomitanza con la fuga dell'eccentrica coppia, sia da interpretarsi come un segno di *pruderie* nei confronti di un argomento essenzialmente indecente per il lettore italiano dell'epoca; benché nelle intenzioni di Eco fosse anche senza dubbio uno scrupolo ironico, volto a canzonare certi stereotipi di morigeratezza senile inculcati e promossi dal cattolicesimo, in primo luogo la presunta asessualità.

Il lettore odierno, assuefatto alla vista di caparbi pensionati in ambigue località esotiche e a cavallo di sfibranti *cyclettes*, penserebbe che Nonita sia verosimilmente appagata dalle attenzioni dei giovanotti e soprattutto dai trattamenti di bellezza ottenuti grazie al secondo seduttore.

⁵ Come scrive Leving, citando Stephen Blackwell, «the main theme that emerges from an overview of Nabokov's publishing career is 'not one of money, but rather one of control. Control of his image, his texts, his privacy, his scholarly reputation – these are the features that strike us when we examine the various ways he participated in the production and marketing of his books'» (Leving, 2013, p. 111). Nabokov decise di non ingaggiare nemmeno un agente letterario, delegando alla moglie Véra la gestione di tali affari (*ivi*, p. 110).

Ciononostante, tale interpretazione è condizionata, oltre che dalla trama di *L*, dalla comicità dell'ipertesto, senza essere in verità suffragata da alcun indizio nel carattere della protagonista. Genette avrebbe probabilmente incluso *N* tra i «romanzi-quesito» (Genette, 1982, trad. it. p. 350) o, per meglio dire, tra i testi-quesito, poiché quell'«l'essere di fuga» (*ibid.*) o oggetto del desiderio che è Nonita rimane in linea di massima sconosciuto al lettore e, aggiungerei, ben più di Lolita. Sotto il profilo narratologico, ciò avviene in virtù della focalizzazione «esterna» (Genette, 1972, trad. it. p. 125) dell'accidentale curatore del manoscritto, il quale verosimilmente non riesce a ricostruirne altro che la *fabula* degli avvenimenti; sul lato delle motivazioni tuttavia, il mistero dell'anziana è da ricondurre forse a quella reticenza morale di cui sopra (di Eco? Di Umberto? Dell'anonimo curatore?).

A causa di tali aspetti, risulta difficile stabilire se la parchetta fosse consenziente ai 'rapimenti' e alle relazioni; difficile capire se Umberto o l'altro ragazzo l'abbiano in qualche modo manipolata psicologicamente, malgrado siamo portati a credere che la donna abbia gradito le cure di bellezza e dunque sia riconoscente al secondo maniaco. In altre parole, il lettore non sa se prestare fede all'adagio "da vecchi si ritorna un po' bambini", che scagionerebbe Nonita, per minorate capacità d'intendere e di volere, dallo scandalo (si consideri quello che negli anni Sessanta avrebbe suscitato una notizia simile), oppure se giudicarla alla stregua di una *femme fatale* decisamente *agée* che avrebbe colto l'occasione di spassarsela con ben due *jeunes hommes en fleurs*. Questa seconda interpretazione corrisponde più o meno a quella che si darebbe di Colita e forse non incidentalmente.⁶

Vorrei concludere la mia analisi con un giudizio estetico. La parodia di Eco, pur nell'intelligenza delle allusioni erudite, il vocabolario raffinato e l'abile sintesi narrativa, manca di quella densità verbale che invece connota la scrittura di Vladimir Nabokov. La sua parola, al di là di poche eccezioni, non conosce la forza della più autentica inventività retorica, la potenza dell'organizzazione significativa della grande letteratura. Si può controbattere a queste affermazioni sostenendo che la brevità del testo esaminato non consente il dispiego di una complessità cognitiva paragonabile a quella che si potrebbe riscontrare in un romanzo. Ciononostante, chi abbia letto altre opere finzionali del semiologo piemontese (da *Il nome della rosa* a *Numero zero*) senza lasciarsi condizionare dal successo di critica e pubblico e sia uso ai capolavori dei maestri del passato, sa che la sua prosa difetta di quell'energia indefinibile, causa di quel «brivido alla spina dorsale» (Nabokov, 1973, trad. it. p. 61), che contraddistingue l'opera d'arte.

Ciò detto, *N* rimane comunque un ottimo esercizio di letteratura al secondo grado.

⁶ È verosimile, data la notorietà internazionale di Umberto Eco a seguito del film con Sean Connery, che Miller abbia tratto ispirazione proprio da *N*, come già specificato accessibile anche in lingua inglese. Dietro a Nona Cola potrebbe celarsi dunque la parchetta Nonita.

3.2 *Diario di Lo* (Pia Pera)

...oh, se fossi una scrittrice e potessi farla posare nuda in una nuda luce!

Humbert Humbert in *Lolita*

3.2.1 «On a Book Entitled *Lo's Diary*»: Nabokov vs Pera

Se in Italia le vicissitudini editoriali di Pia Pera sono passate a malapena alle cronache, la comparsa della traduzione inglese di *DL* ha suscitato, presso la comunità accademica e giornalistica d'oltreoceano, un focoso dibattito intorno alla questione dei diritti d'autore. È interessante rievocare qui tale polemica, alla quale David Roh ha dedicato uno studio comparato con *The Wind Done Gone* di Alice Randall, poiché assai indicativa dello statuto giuridicamente incerto di molte pratiche ipertestuali postmoderne.

DL uscì in Italia nel 1995, presso la casa editrice Marsilio. Dmitri Nabokov, figlio dello scrittore e custode dei suoi interessi letterari, era già informato dell'esistenza del romanzo; la stessa Pera, nella speranza di un parere, gliene aveva inviato una copia alcuni mesi addietro, ricevendo per tutta risposta un cortese monito a non diffonderlo in altre lingue (cfr. Pera, 1999, p. ix). La scrittrice non vi badò e *DL* si fece presto strada in Spagna, Finlandia, Olanda, Grecia e Brasile in altrettanti idiomi (cfr. Roh, 2010, p. 118). Dmitri, quando ebbe notizia di un accordo con la Farrar, Straus & Giroux per una versione da commercializzare negli Stati Uniti, decise tuttavia di rivolgersi agli avvocati, in virtù della legge sulla violazione dei diritti d'autore; *L* risultava infatti, al pari della restante produzione nabokoviana, soggetta a proprietà intellettuale almeno fino al 2050 (ivi, p. 119).

Ciò che si annunciava come una dura battaglia fra le parti si risolse invece in un compromesso al di fuori dei tribunali. Dmitri Nabokov promise di non ostacolare la pubblicazione dell'opera a condizione che gli fosse destinata una percentuale del ricavato, che per fugare ogni malignità avrebbe devoluto all'International Pen Club a scopi filantropici; inoltre, egli aveva facoltà di redigere una prefazione in cui si specificava che il proprio consenso alle stampe era richiesto dalla legge, mentre a Pera era garantita una postfazione, alla quale comunque rinunciò (cfr. Pera, 1999, pp. ix-x). Il libro apparve infine per la Foxrock Inc. nel 1999.

Il clamore provocato da *LD* illustra perfettamente il burrascoso clima contemporaneo in materia di *copyright*, in particolare nei Paesi con un ampio numero di lettori, quali gli Stati Uniti o l'Inghilterra. Gli avvocati di Dmitri parlarono di un potenziale decremento delle vendite di *L* e del rischio di stabilire un precedente (cfr. Roh, 2010, p. 118); quelli della contendente replicarono che il nuovo lavoro non screditava, bensì arricchiva l'originale e rientrava nei limiti del «fair use» (ivi, p. 119).¹ Pera così argomentò

¹ È bene precisare che l'ordinamento in merito riguarda quasi i soli Stati Uniti d'America. Il «fair use» infatti, più o meno simile al «fair dealing» britannico, è una norma originaria di quel Paese, che dagli anni Duemila si sta peraltro

a propria difesa in un'intervista a Ralph Blumenthal: «'Lolita' belongs not just to literature but to everyday language and contemporary mythology. This suit makes one wonder whether new light can be cast on our cultural heritage only after the term of copyright has expired» (1998, s.p.).

Malgrado il giusto appello al concetto di condivisione del patrimonio culturale, Roh osserva che la scrittrice non poteva misconoscere l'attuale realtà legislativa e la natura ibrida del rifacimento, la quale costituiva l'autentico nocciolo del problema anche a detta del suo avvocato Martin Garbus:

This was a unique case, and could potentially have ended up before the Supreme Court, setting a precedent in the increasingly contentious arena of copyright law. *Lo's Diary* simply doesn't fall into any traditional category that the law, or literature, is used to dealing with: it's not parody or criticism, which don't require permission; it's not a prequel or sequel, which do. (Garbus, cit. da Roh, p. 119)

Analogamente, in una breve disamina storica sul plagio, Richard Posner si esprime nei seguenti termini:

The book is of course derivative from *Lolita*, but it is not a parody, where greater license in copyright is permitted; that is, it is not a critique of *Lolita*. And it is not plagiarism, because it makes no effort to conceal its debts to the original; indeed it flaunts them. Nor is there any effort to pass off the work as Nabokov's; he died many years before *Diario di Lo* was written, and Pera does not pretend that it is a previously unknown Nabokov manuscript. (Posner, 2007, pp. 104-5)

Dal canto proprio, Pera non appariva interessata a speculazioni teoriche di sorta; alla domanda di un giornalista se considerasse *DL* finzione paratestuale (ipertestuale, direbbe Genette) del romanzo di Nabokov oppure vicenda autonoma, rispose che il libro poteva essere interpretato in entrambi i modi (cfr. Cinotti, 2015, s.p.). Come vedremo più avanti, ciò che le stava a cuore era semmai la sua portata ideologica.

Qual era invece il cruccio di Dmitri Nabokov? La prefazione «On a Book Entitled *Lo's Diary*», il cui titolo ricalca non casualmente quello paterno a *L*, non lascia dubbi sui sentimenti del compilatore. Dmitri vi sostiene che, pur non avendo l'intenzione di comportarsi alla stregua di un «possessive, censoring ogre» (ivi, p. ix), non poteva esimersi dal ricorrere agli strumenti penali, dato che Pera non aveva richiesto alcuna autorizzazione a pubblicare l'opera: «Nevertheless, although PP has recast, transformed and adapted *Lolita*, she and her Italian publisher declined to seek permission, declined to acknowledge that *Lo's Diary* is a derivative work» (ivi, p. viii). Dalla ripetizione del termine «declined» trapela chiaramente l'irritazione nei confronti della slavista, presentata così al lettore:

progressivamente adottando anche in Europa. Per eventuali approfondimenti in materia di *copyright* rinvio al 17 U.S. Code § 107, disponibile sul sito del governo americano.

Outright piracy persists in Russia, and in the Western world, as some readers may know, one Pia Pera (henceforth “PP”), an Italian journalist, author of some stories that I have not read and of a translation of *Eugene Onegin* into Italian which I have, decided to seek inspiration, fortune and fame from a book called *Lolita*. (ivi, p. vii)

Un ritratto da cui si intuisce con facilità il giudizio dell'autore sul soggetto. Liedeke Plate, citando Marilyn Randall, sostiene che fin dall'inizio egli avesse puntato strategicamente a raffigurare la controparte in veste di plagiaria:

Condescending in its tone and choice of words, refusing to recognize her as an author by referring to her as a journalist and a translator, Nabokov's description of Pera fits well enough into what has been identified as 'a significant strategy in constructing plagiarism': 'to construe the potential plagiarist as something other than an author', that is, a literary upstart, untalented yet bent on success, and 'achieving fame – or notoriety – by virtue of a genius to which he can, however, only pretend'. (Plate, 2011, p. 161)

In effetti, l'erede conclude lo scritto puntualizzando che esso era inteso a «apprise the reader and the would-be plagiarist of the dry, legal aspects of the copyright issue» (in Pera, 1999, p. x), parole che non possono non suonare quale avvertimento diretto ad altri, a suo dire, potenziali plagiari.²

Secondo Roh, l'autentico timore del figlio di Nabokov sarebbe stato pertanto quello di un danno all'immagine del padre e della sua opera:

While both the Mitchell and Nabokov estates sued for financial damages, at one point or another they publicly declared that their cases were not about recouping financial damages, a statement supported in part by their decision to donate their settlements to charities. They were more concerned that Pera and Randall would tarnish the memories of Nabokov and Mitchell as well as the reputations of their works in the public consciousness. (Roh, 2010, p. 134)

Parimenti Mim Udovitch, pur attaccando aspramente *LD* su basi estetiche, rammenta come, al contrario del permesso alla pubblicazione reclamato da Dmitri, la sua prefazione non fosse affatto necessaria dal punto di vista legale e non avesse altro obiettivo che denigrare l'opera a seguire (cfr. Udovitch, 1999, p. 6).

Riprendendo dunque l'osservazione di Randall citata da Plate, l'evitamento della parola *scrittrice* induce a credere che il suo principale movente fosse l'avversione al testo stesso, cioè riguardasse questioni di stile.

² La scrittrice non mancò di replicare alle altezzose dichiarazioni di Dmitri, come leggiamo nell'articolo di Doreen Carvajal: «In an E-mail note from Italy, Ms. Pera dismissed Nabokov's preface as 'a disappointingly dull emulation of his father's mastery of irony and, on occasions, virtuoso contempt'» (1999, s.p.). Ciononostante, come lamentò ad Alexandra Gill del *Toronto Globe*, la propria reputazione era stata ormai intaccata: «People are still in doubt whether I am a villain or not» (1999, s.p.).

3.2.2 Questioni di stile

Come ricorda Rocco Capozzi, *DL* ebbe recensioni favorevoli al momento dell'esordio in Italia (cfr. Capozzi, 2000, p. 429). Un gruppo di recensori così scrisse l'anno successivo sulla rivista "Fabula Review": «In conclusione, pur non potendo certo rivaleggiare in termini di valore assoluto con il suo modello, si può dire [che] con il *Diario di Lo* la Pera è riuscita in modo convincente nel suo ambizioso tentativo» (Vanamonde *et al.*, 1996, s.p.).

Se nel nostro Paese l'accoglienza fu tutto sommato positiva, ciò non si può dire della critica estera; senza contare ovviamente i detentori dei diritti di altre opere, che temevano ripercussioni su un piano giuridico, essa si dimostrò assai inclemente, parlando di fallimento artistico e occasione perduta. Parte dei commenti negativi risente senza dubbio della potente influenza di Dmitri Nabokov, pronto come abbiamo visto a drastiche misure; nondimeno, sarebbe riduttivo e altrettanto pregiudizievole ricondurre queste valutazioni a moventi di tipo esclusivamente extratestuale.

Gli affondi, per usare una metafora sportiva, sono stati rivolti a vari aspetti del romanzo. Graham Vickers li compendia così nella propria descrizione della *Lolita* di Pera:

Pera's *Lolita* is a child assembled to realize unclear literary ambitions, a twelve- or thirteen -year old girl of the late 1940s with an impossibly sophisticated writing style and a tendency to incorporate into her diary musings that clearly derive from an adult sensibility acquired during a later period of twentieth-century history. (Vickers, 2008, p. 208)

Uno dei più frequenti biasimi concerne anzitutto lo stile del diario di Dolores Maze. Pressoché unanime è l'osservazione che, sebbene nutra qualche ambizione letteraria, le sue capacità nel campo della scrittura sorpassino decisamente, quanto a verosimiglianza, quelle di possibili coetanee dell'universo non cartaceo. Udovitch parla di «tin-eared similes» (1999, p. 6) assai improbabili per il vocabolario di un'undicenne che vive in una cittadina americana del secondo dopoguerra e perfino Capozzi, complessivamente ben disposto verso il romanzo, è costretto ad ammettere che alla protagonista mal si addicono il linguaggio talvolta sofisticato e gli artifici narrativi: «With the exception of the word metaphysical she has no problem using difficult terms. Also, the teenage 'Dolores of the present' who writes for a 'Dolores Maze of the future' shows a little too much knowledge of narratological skills in addressing different readers» (Capozzi, 2000, p. 430).³

³ A coloro che deplorano gli usi linguistici di Dolores Maze, Ernest Machen ha peraltro ribattuto che la versione inglese di Ann Goldstein, l'unica che potessero aver letto, conteneva più d'una svista e scelte traduttive discutibili, dovute a un inappropriato eccesso di letteralismo: «Literal translation has its place in scholarly editions of classic poems, such as Nabokov's of *Eugene Onegin*, but probably not in the fictional diary of an attitudinous school girl» (Machen, 2001, p. 199). Machen giustamente evidenzia le difficoltà nella resa di un'opera come il diario fittizio di una preadolescente; ciò a maggior ragione, aggiungerei, nel passaggio dall'italiano all'inglese, per via dell'ostacolo intrinseco della terminologia di matrice latina, tradizionalmente associata al mondo 'alto' della cultura. Non stupisce

Poiché John Ray, revisore fittizio del manoscritto, afferma di essersi limitato a interventi correttivi come tagli, a capo, punteggiatura, suddivisione in capitoli (cfr. Pera, 1995, p. 14), le critiche summenzionate appaiono tutto sommato condivisibili. Cito qui, a mo' d'esempio, un passo dalle pagine iniziali, solo ingannevolmente semplice:

Se un diario deve servire a qualcosa, sarebbe a dire a ricordarsi quello che succede, è assurdo che cominci non si capisce bene perché da questa estate, dal giorno in cui Robert L. Hilton, per gli amici Bobby, mi ha costruito un nascondiglio. Mica sono nata quel giorno. Ci sono tutti i giorni di prima, tutti gli anni, il tempo che c'era il mio papà e il tempo che c'era mio fratello, e di quei giorni non resta nulla, e tu, Dolores Maze del futuro, magari li hai dimenticati completamente quei giorni, e nemmeno io, Dolores Maze di oggi, 28 giugno 1946, riesco a ricordarmi giorno per giorno cosa è successo nella mia vita, non vorrei che alla fine saltasse fuori che è come se non fosse successo mai niente. (ivi, p. 18)

L'imitazione del discorso orale tramite accumulo sintattico è un ovvio stratagemma autoriale, impiegato per trasmettere l'impressione di quell'urgenza e irriflessività tipica dello stile dei giovanissimi; le speculazioni temporali di Dolly, l'atto locutorio al proprio 'doppio' adulto risultano tuttavia troppo ponderati per appartenere genuinamente a una bambina. Oppure, si pensi alle frequenti sentenze pseudoliriche composte durante il soggiorno nel deserto: «Grigio, morbide colline grige, la strada grigia, infinita, segnata da una punta di spillo sul tavolato di cera delle colline» (ivi, p. 235). Ma è soprattutto un lessico che include forme come «costernata» (ivi, p. 43) «parlottio» (ivi, p. 95), «demiurgo e astro ascendente» (ivi, p. 110), «svettanti» (ivi, p. 244) e così via, pur ridotto rispetto alle espressioni familiari e colloquiali o perfino adolescenziali come «super» (ivi, p. 107), «sciccosissime» (ivi, p. 110), a interferire in tal senso. Viene da chiedersi se il cambiamento di voce e punto di vista da Humbert a una giovanissima Lolita non sia stata una scelta tecnicamente troppo ardua da poter realizzare con successo.⁴ Se pensiamo alle versioni di Tison e Morrissey, che pure si presentano come diari fittizi, esse sono, a ben vedere, ancora più distanti del *DL* dal linguaggio preadolescenziale e convincono forse solo in virtù del loro stile uniformemente letterario.

Anche l'interesse per argomenti d'attualità seria, come gli esperimenti atomici, sarebbe alquanto implausibile in una scolarotta, nonché bizzarro da attribuire al personaggio di Lolita (cfr. Vickers, 2008,

dunque che tali recensori abbiano percepito l'estraneità di un vocabolario per loro necessariamente colto, non a torto del tutto innaturale per una piccola americana. Ciò detto, l'originale italiano non è comunque immune da inopportune cadute libresche.

⁴ Vale la pena riportare un aneddoto su *What Maisie Knew* (*Quel che sapeva Maisie*) di Henry James (1897), ricordato da Genette: «Si dice, e a suo modo (molto velato) la Prefazione del 1908 lo fa capire, che Henry James avesse in un primo tempo cominciato a scrivere *Maisie Knew* "in prima persona" – con la stessa Maisie come narratore, naturalmente –, e che la prospettiva di dover adottare uno stile infantile e un vocabolario limitato gli avesse fatto abbandonare questa decisione e *devocalizzare* il racconto, senza per questo defocalizzarlo, poiché esso è rimasto, come sappiamo, esemplarmente incentrato sulle percezioni e i sentimenti della bambina» (Genette, 1982, trad. it. p. 347).

p. 209). Nell'ipertesto la protagonista aspira infatti a diventare fisico nucleare, almeno finché non opta per la recitazione, esprimendosi spesso su temi dei 'grandi' con uno sguardo talvolta non banale e spesso irriverente. Machen giustifica la precocità di Dolly Maze rintracciandone l'origine nel celebre passaggio nabokoviano in cui Humbert coglie un frammento di conversazione tra Lolita e l'amichetta Eva Rosen: «Sai, quello che è tremendo della morte è che l'uomo è completamente abbandonato a se stesso» osservava Dolores con stupore di Humbert, convinto fino ad allora della convenzionalità dei suoi pensieri (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 354).⁵ Qui, come ha sempre sottolineato la critica, il narcisista *émigré* prende consapevolezza di quanto il mondo interiore della propria piccola schiava gli sia in verità lontano; motivo bastevole, secondo Machen, a fondare l'ipotesi di capacità e qualità alternative della ragazzina (cfr. Machen, 2001, p. 203).

Ma i detrattori proseguono la loro arringa affermando che, accanto a dubbie doti intellettuali, la narratrice manifesti un grado di scaltrezza altrettanto improbabile e per l'età e per il personaggio dell'ipotesto. Michiko Kakutani definisce Dolly Maze «a calculating vixen» (1999, s.p.), mentre Vickers, pur ammettendo che Dolores Haze non difettesse certo d'astuzia, parla di intelligenza machiavellica quasi degna di quella di Humbert o Nabokov (cfr. Vickers, 2008, p. 210). In effetti, la Lolita di Pera non solo conosce, ma dispiega fruttuosamente una serie di strategie seduttive e manipolatorie non infantili, che assorbono a poco a poco la narrazione dirigendo il corso degli eventi come accade nella seconda metà dell'ipotesto. La rivincita di Dolly Maze, tuttavia, è intrisa di una carica di rabbia e cinismo che il lettore del romanzo di Nabokov poteva solo immaginare, la quale non sorprende poi troppo Michael Greenberg, che con correttezza rileva una sorta di mancata evoluzione psicosessuale; Dolly Maze apparirebbe pressoché formata già al principio della narrazione e non soggetta a cambiamenti significativi fra gli undici e i quindici anni, periodo in cui invece dovrebbe avvenire il turbolento passaggio dall'infanzia all'adolescenza (cfr. Greenberg, 1999, s.p.). Della medesima opinione è Kakutani allorquando la descrive come «a pubescent girl who acts and talks like a woman twice her age» (1999, s.p.).

L'immagine impietosa di Pera ha disturbato notevolmente la critica, che ha stentato a riconoscere la ninfetta mitopoetica di Humbert Humbert nella perfida e incallita Lo. Quello che ci propone Pera è verosimilmente, possiamo dire, il personaggio di una minore adultizzata, ovvero di una giovanissima che ha bruciato le tappe dello sviluppo accedendo a una condizione adulta inautentica, per usare le parole di Schinaia (cfr. Schinaia, 2001, p. 206).⁶

⁵ Abbiamo scelto di utilizzare, nella nostra analisi comparata, un'altra traduzione italiana di *Lolita* (nello specifico, quella piuttosto recente di Giulia Arborio Mella), dal momento che le convergenze fra il testo di Pera e quello nabokoviano sono essenzialmente di natura tematica e non stilistica. Quando è stato necessario, tuttavia, abbiamo indicato anche l'edizione inglese.

⁶ Schinaia, riassumendo le osservazioni di Franco De Masi (1999), aggiunge in proposito: «La complicità successiva all'adescamento, che talvolta si osserva nelle relazioni pedofile, non va confusa con la reciprocità, ma va associata a fenomeni di precoce "adultizzazione" che, manifestandosi con una certa promiscuità confusiva e con un esibito

Attraverso tale figura si percepirebbe, ad ogni modo, l'ingombrante spettro della scrittrice; la protagonista sarebbe in sostanza «Pera's ventriloquist's dummy», poiché non sviluppa una coerenza interna propria, ma dà semplicemente voce alle sue idee (cfr. Vickers, 2008, p. 211). L'intento di Pera era certo, come si accennava qualche pagina addietro, di carattere ideologico, in quanto non si trattava soltanto, come disse l'autrice stessa a Cinotti, di smascherare il *cliché* del lollismo per 'restituire la parola alla vittima': «La sua voce, estranea alla mistificazione estetizzante di Humbert Humbert, sconfigge il *silenzio assordante* della Lolita nabokoviana, *dileggia* un potere, una scienza e un'arte incapaci di rispettare la vita» (2015, s.p.).

Benché sia innegabile che lo scarso uso del discorso diretto da parte della protagonista, nonché lacune ed ellissi, abbiano contribuito a una parziale enigmaticità, quello di Dolores Haze si potrebbe definire solo forzatamente un «silenzio assordante»; inoltre, i suoi stati emotivi risaltano ancor di più in quei non numerosi momenti che Humbert decideva di raccontare: il pianto nascosto ogni notte (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 221), il già menzionato dialogo con Eva Rosen (ivi, p. 354), l'idealizzazione di Clare Quilty (ivi, p. 343). Nell'ipotesto perciò l'orrore non è mai in primo piano, ma emerge, per così dire, *in absentia*, nelle tristi supposizioni del lettore intorno ad esso, a partire dai pochi appigli testuali. Viceversa, l'ipertesto si propone di mostrare *in praesentia*, ma fatica a conseguire la demistificazione sperata, perché la voce di Lo è gravata dalla coscienza storica e adulta di Pera, che antepone, volente e nolente, il *proprio* «dileggio» a qualsiasi altro criterio compositivo. Non a caso, Stefania Lucamante situa la significatività dell'opera a partire da una prospettiva storico-culturale (cfr. Lucamante, 1998, p. 293, in nota).⁷

L'ultima ripetuta osservazione dei recensori ha riguardato la mancanza di qualsiasi ironia e dimensione ludica del linguaggio, com'è noto assai care a Nabokov. Greenberg sostiene che Dolores Maze posseda «none of Nabokov's wit or ironically high-blown rhetoric» (1999, p. 34); analogamente, Kakutani parla di «irony-free portrait of Lolita» (1999, s.p.) e in generale di «a book that is completely bereft of the love of language that animated Nabokov's famous novel, and devoid, too, of that earlier novel's wit and glittering subtext» (*ibid.*). A tal proposito, uno stile anti-letterario e un'espressività 'senza filtri' erano nelle ovvie intenzioni dell'autrice, basti pensare alla profusione di vocaboli osceni e d'uso quotidiano. Resta il

desiderio di sedurre, sono evidentemente difese dalla percezione del dolore dell'abbandono e della mancanza di cure» (*ibid.*).

⁷ Lucamante giustamente richiama le teorie di Linda Hutcheon (1988) sulla ricodificazione operata dalle riscritture postmoderne per quanto riguarda *DL* (cfr. Lucamante, 2008, p. 166). Machen elogia l'abilità di Pera nel rielaborare anche i dettagli della vicenda in sintonia con il nuovo punto di vista: «Of course Pera is going to seem to have failed to those who don't understand what she's trying to do. A 'transformation' of Lolita is not what you want in a book that is meant to be about Lolita. The value of Pera's book resides not in its novelty or invention but in the precision with which she 'gets' the original (an Italian reviewer says Pera's version follows the original 'corpo a corpo' 4) while operating under the constraints of her *donnée*, which is that Nabokov's Lolita must have some subjective experience of her own that explains why she does what she does» (Machen, 2001, pp. 201-2).

fatto che Pera aveva scelto di confrontarsi con uno dei ‘mostri’ della letteratura (come ce lo presenta ironicamente Sorokin in *Goluboe salo*), con il quale non era assolutamente in grado di competere.

Ancora una riflessione. Come avrebbe reagito Vladimir Nabokov a questa riscrittura? Per un amante della densità verbale come lui, l’opera di Pera, in italiano o inglese o qualsiasi altro idioma, sarebbe stata chiaramente di mediocre, se non nullo, valore estetico; una prosa che si distingueva solo per volgarità e monotonia. Al contrario dei critici però, non avrebbe forse provato alcun «morbid fun» (Vickers, 2008, p. 210) nell’apprendere il modo in cui certe scene del proprio romanzo erano state rivisitate. Ma al di là della risaputa allergia verso le interpretazioni dei propri personaggi, si può supporre che *questa* Lolita non avrebbe riscosso né simpatia né approvazione da parte sua. Intelligente e calcolatrice, interessata a serie questioni di attualità, quasi priva d’ingenuità sessuale e psicologica, perfino un poco sadica, Dolores Maze esaspera di gran lunga alcuni tratti identitari presenti in Dolores Haze e ne ignora o altera altri, fornendoci, abbiamo detto, un impietoso autoritratto di Lolita, che l’avrebbe rammaricato.⁸

«...oh, se fossi una scrittrice e potessi farla posare nuda in una nuda luce!» (*L Nabokov*, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 60) sogghigna, dietro l’esclamazione humbertiana, Nabokov. Come è accaduto alla maggioranza dei critici, anch’egli avrebbe subodorato Pia Pera oltre la maschera di Lo, confermando il proprio pregiudizio verso gli autori donna.⁹ Il rigetto di qualsiasi tipo di ‘letteratura sociale’, che gli impediva di apprezzare persino Dostoevskij (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 62) avrebbe colpito anche il *DL*, in cui l’elemento ideologico appunto, come ricordava Lucamante, costituisce un’imprescindibile chiave d’accesso al testo. Testo che non avrebbe avuto per lui nemmeno valore di testimonianza, non essendo un documento storico, ma un puro prodotto di fantasia.

3.2.3. «Quella parodia di morale». Le confessioni di un prefatore

DL, come abbiamo già annunciato, è un romanzo sotto forma di diario fittizio, in cui Dolores Maze, *alias* Lolita, assume il ruolo di narratore «autodiegetico» (Genette 1972, trad. it. p. 293). Analogamente all’ipotesto, *DL* si bipartisce in una prefazione a cura di John Ray e nelle cronache vere e proprie dell’io narrante.

⁸ Nabokov aveva definito come autenticamente «commovente» il personaggio della ninfetta, al contrario del suo carceriere Humbert (cfr. Nabokov, 1973, p. 122).

⁹ Mariya Lomakina ha recentemente indagato peraltro la nota antipatia di Nabokov verso gli scrittori di sesso femminile, argomento già discusso (ad esempio da Maxim Shrayev, 2000, pp. 52-63) ma non sufficientemente problematizzato. Lomakina dimostra che le sprezzanti dichiarazioni sulla qualità delle opere d’arte prodotte dalle donne sono controbilanciate da altrettanti esempi positivi, sottolineando come in ogni circostanza egli ponesse il criterio estetico al di sopra di qualunque altro.

La scena si apre a Parigi, presso la casa editrice Olympia, presumibilmente intorno alla fine degli anni Cinquanta.¹⁰ John Ray, già curatore delle memorie di Humbert in *L*, riceve un'inaspettata visita: una signora americana di nome Dolores R. Schlegel, nata Maze, accompagnata da marito e figlioletto sordi, la quale sarebbe nientemeno che la celebre Lolita, ovvero la protagonista dello scandaloso romanzo dato alle stampe qualche anno prima.¹¹ Ray aveva infatti giudicato interessanti i *mémoires* sul rapporto illecito tra un professore europeo e una preadolescente del Nuovo Mondo, redatti da un certo Monsieur Humbert Guibert, che vi aveva confessato i propri peccati.¹²

Mrs Schlegel, in dolce attesa per la seconda volta, si presenta dunque all'ufficio di Ray, consegnando il proprio diario della tarda infanzia in cui vi sono anche le «*impressioni*», definite «*sicuramente meno letterarie*» (Pera, 1995, p. 7), degli anni trascorsi con il patrigno Humbert Guibert; la donna intende offrire la propria versione dei fatti per rimediare alla sua «*storia assai inventata*» (*ibid.*), irritata dal falso e tetro finale che contempla la propria morte e quella del cosiddetto Clare Quilty. Ray si dichiara colpevole di tale epilogo, adducendo la predilezione del pubblico per «*le storie con una morale*» (*ivi*, p. 11) e promettendo di esaminare il malconco quadernetto. Dopo averlo passato a Guibert, che manifesta disinteresse a collaborare («*sosteneva di non avere mai avuto la minima idea di cosa passasse per la testa della sua giovane amica, e non mostrò nessun interesse per la mia ricostruzione*»), Ray ottiene il responso negativo della signora Houdenot, redattrice editoriale (*ivi*, p. 12). Ray, pur conscio che il diario fosse frutto di una mente puerile, sperava che trovasse almeno il favore del pubblico femminile, inclusa la redattrice, la quale è invece infastidita dal tono di

¹⁰ Se il bambino di Dolores, come suppone Ray, ha più o meno cinque anni (cfr. Pera, 1995, p. 7), ciò induce a situare l'azione verso il 1957, dato che la protagonista non sarebbe deceduta per parto nel 1952, come invece apprendevamo nella prefazione a *L* (cfr. Nabokov, 1955, ed. it. del 2007, p. 12).

¹¹ Si noti l'onomastica dei personaggi: «Maze» significa «labirinto», termine che segnala al lettore che di questa Lolita verrà evidenziata la complessità psicologica, non l'enigmatica opacità («Haze»). «Schlegel» per «Schiller» è altrettanto indicativo: i fratelli Karl Wilhelm Friedrich e Wilhelm August von Schlegel furono tra i celebri esponenti del cosiddetto gruppo di Jena, che diede avvio alla *Frühromantik*. In particolare, il riferimento è forse a Friedrich Schlegel (1772-1829), avversario di Schiller e Goethe e fondatore della poetica romantica. All'ideale dell'anima bella, dell'equilibrio tra razionalità e sensibilità nella bellezza, incarnato dalla creazione nabokoviana, Pera intende contrapporre dunque un'estetica dell'eccesso, della disarmonia e della riflessione critica. Si ricordi che a F. Schlegel appartiene *Lucinde* (1799), all'epoca controverso romanzo, in cui la donna diviene il paradigma stesso dell'umanizzazione. La moglie Dorothea fu parimenti scrittrice e si pensava avesse ispirato il personaggio di Lucinde. Su F. Schlegel cfr. Giovanna Pinna (2007).

¹² Il cognome «Guibert» potrebbe alludere a quello di Jacques Antoine Hippolyte conte di Guibert (1743-1790), generale francese del diciottesimo secolo che scrisse un importante e apprezzato trattato sull'arte militare; egli fu anche amante di Mlle de Lespinasse, la nipote illegittima di Madame du Deffand. Jeanne Julie Élenoire de Lespinasse (1732-1776), intelligente *salonnière* come la zia, fu autrice di una serie di lettere di pregevole intensità lirica, in cui è descritta l'infelice relazione sentimentale con Guibert, il quale da ultimo sposò un'altra donna. Per queste informazioni cfr. Benedetta Craveri (2001). Si osservi che nell'ipotesto Humbert si definiva scherzosamente «Jean-Jacques Humbert» (Nabokov, 1955, ed. it. del 2007, p. 158), da cui forse la suggestione ironica di Pera per il circolo degli illuministi, intesa a sottolineare la dicotomia fra la scrittura 'strategica', maschile (Humbert, i due Guibert) e quella 'patetica', femminile (Dolores Maze, Julie de Lespinasse).

«adolescente grandiosità» della protagonista (ivi, p. 13). Comunicata la spiacevole notizia alla signora Schlegel, la quale gli rammenta con sarcasmo le sue edificanti frasi in *L*, così rimugina:

Mi sentivo in colpa. È vero, non me ne è mai importato niente dell'infanzia difficile, o, se è per questo, dell'infanzia in generale. Ma mi era rimasto dentro qualcosa della posa letteraria del John Ray prefatore di Lolita. Per quanto false, io quelle parole le avevo scritte. In qualche modo mi aderivano ancora. Il mio solito difetto. Non sono mai riuscito a dire una bugia senza sentirmi in dovere di farne una verità. Se mi tiro fuori da un pranzo inventando un mal di pancia, posso stare sicuro che poi starò male sul serio. Per questo ho cominciato a inventarmi delle bugie dalle conseguenze meno sgradevoli.

Dal tono che avevo usato come prefatore delle malefatte di Monsieur Guibert sicuramente trasparivano ironia e condiscendenza, eppure quella parodia di morale aveva avuto l'effetto di farmi sentire a disagio al momento di rifiutare i ricordi di Dolores Schlegel nata Maze (non Haze). (ivi, pp. 13-4)

Ray si dice dispiaciuto per la «parodia di morale» vergata anni prima, ammettendo la propria indelicatezza, nonché indifferenza per il mondo dei piccoli e le loro insidie. Come si era espresso dunque nella famosa prefazione? Alla serie di aggettivi che caratterizzavano Humbert quale individuo moralmente abominevole, facevano seguito queste riflessioni:

Ma con quanta magia il canto del suo violino sa evocare una tenerezza, una compassione per Lolita che ci fanno leggere rapiti il libro mentre ne aborriamo l'autore!

Come caso clinico Lolita diventerà senz'altro un classico negli ambienti psichiatrici. Come opera d'arte il libro trascende i propri aspetti espiatori; e ancor più importante, per noi, del significato scientifico e del valore letterario è l'impatto etico che esso dovrebbe avere sul lettore serio; giacché in questa tormentata analisi di un caso individuale si cela una lezione universale; la bambina traviata, la madre egoista, il maniaco ansimante – questi non sono soltanto i vividi personaggi di una storia unica nel suo genere: essi ci segnalano tendenze pericolose; ci indicano potenziali catastrofi. Lolita dovrebbe far sì che tutti noi – genitori, assistenti sociali, educatori – ci applichiamo con ancora maggior vigilanza e perspicacia al compito di allevare una generazione migliore in un mondo più sicuro. (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 14)

L'auspicio di un «*impatto etico*» invocato da Ray era dunque personalmente non sentito, una «*bugia*» (Pera, 1995, p. 13). Pera interpreta il secondo paragrafo del brano, dall'andamento edificante, a partire dalle ripetute dichiarazioni d'indifferenza di Nabokov per qualsiasi storia dall'intento meramente educativo (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 19, p. 33, p. 40, pp. 52-3); autentica sarebbe piuttosto l'ammirazione di Ray per la mistificazione letteraria di Humbert, schernita invece da Dolores Maze, in quanto, per dirlo con le parole di Pera, irrispettosa verso la vita.

La prefazione di *DL* conferma dunque al lettore che anche tal testo si situa all'interno della linea reinterpretativa volta alla demistificazione e al recupero di voce e prospettiva della protagonista di *L*, come dimostrano altresì le parole di Pera a Cinotti: «La trasformazione fondamentale è dovuta al fatto che Lolita acquista una voce, strategie e desideri propri» (2015, s.p.). La difesa di Ray circa l'interesse che il diario potrebbe suscitare «a un occhio femminile» (Pera, 1995, p. 13) ne è un chiaro indizio.

Non casualmente perciò la critica straniera si spinse a designare il personaggio di Dolores Maze «a crude protofeminist» (Vickers, 2008, p. 210). Udovitch, peraltro, ha sostenuto che l'opera non apporti alcun beneficio ai diritti delle donne, promuovendo anzi un'immagine di potenza sessuale delle giovanissime che sono state vittime di abusi:

Foxrock's publicity copy has suggested that this is a feminist work, but given the nastiness, not to mention the extreme sexual aggressiveness, of its 11-to-14 year-old narrator, it doesn't do the cause of women any favors, unless that cause is to promote a greater social acceptance of the sexually empowered nature of little girls who have been abducted and held captive by their unsatisfactory 30-something lovers. (Udovitch, 1999, p. 6)

A parere di chi scrive, se c'è una morale in *DL* è la denuncia della portata dei mali che madri come Mrs Maze possono causare alle giovani figlie, dalla diffidenza verso le donne alla ricerca compensatoria di attenzioni maschili, ottenibile tramite il proprio corpo, che induce a sottovalutare le possibili conseguenze, come vedremo fra poco.

Ma tornando ai turbamenti del John Ray prefatore di *DL*, sorge un dubbio ironico: egli è davvero mosso da un sentimento di giustizia per la storia di Lolita o l'«occhio femminile» per lui significa soltanto una nuova strategia commerciale, che troverà ampio successo dagli anni Novanta?

3.2.4 Il mondo prima di Humbert. Il *prequel* di *Lolita*

La piccola Dolores Maze comincia a scrivere il proprio diario dopo il trasferimento con la madre, rimasta vedova, da Whiskey a Goateescreek, «Pisky» e «Ramsdale» in *L* (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 63); le sue annotazioni risalgono quindi al 1946, anno successivo alla morte del padre (cfr. Pera, 1995, pp. 16-8). Fin dall'inizio il lettore apprende informazioni sui complicati rapporti vigenti fra i membri della famiglia Maze, funestata non solo dalla scomparsa del capofamiglia, ma anche dell'unico maschio in tenera età (*ibid.*), come accennato dall'ipotesto, (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 105). Pera reinventa, tramite *flashback* nella narrazione di Lo, le circostanze della dipartita di entrambi, che provocheranno il crollo nervoso di Mrs Maze (cfr. Pera, 1995, p. 20), dando parola in tal modo a quel vuoto che necessariamente aveva condizionato le vite di Lolita e Mrs Haze.

Nelson, il piccolo Maze, muore folgorato come la madre di Humbert, toccando per gioco dei fili elettrici durante un tornado; i genitori e la sorellina assistono impotenti al macabro evento (ivi, p. 28-9). La morte di Nelson viene revocata da Lo ogni anno in occasione del tema in classe l'«episodio più importante della nostra vita» (ivi, p. 29). La ragazzina argomenta così tale scelta: «Io penso che continuerò a scrivere che è più importante la morte di Nelson, perché eravamo in tre a pensarlo, il mio papà la mamma e io, mentre a pensare che è più importante la morte di mio papà siamo rimaste solo in due, e in

un sistema democratico questo fa tre a due» (ivi, pp. 29-30). Analogamente all'ipotesto, Mrs Maze tiene in camera propria la sola foto del bimbo perduto (ivi, p. 28).

Lo, infantilmente, accenna anche al doloroso senso di colpa di Gerald Maze, il quale, in stato di ubriachezza, si dedicava a un sadico rituale di 'friggitura' di lucertole su una piccola sedia elettrica di propria invenzione (ivi, p. 38), finché la morte l'aveva colto improvvisamente davanti agli occhi di moglie e figlia (ivi, p. 20). Dolores si rivolge a lui con triste rammarico nel diario, chiamandolo pur ironicamente «Caro papà che sei nei Cieli» (ivi, p. 175), a testimonianza della perduta relazione di fiducia e complicità, che è invece assente fra lei e Mrs Maze.

Dolly è appunto in conflitto con la madre, che si comporta da «ficcanaso» (ivi, p. 18) e viene etichettata con un crescendo di epiteti ostili quali «carogna» (ivi, p. 18), «brutta cretina» (ivi, p. 29), «mammoplastica» (ivi, p. 113), per approdare all'infernale anagramma «madremerda» (ivi, p. 118). Fin da bambina, Lo non si sente amata dalla madre. Le richieste di compagnia dopo la morte del padre vengono ripetutamente respinte, con la scusa che non vi sarebbe tempo da perdere, in quanto bisogna pensare al futuro (ivi, p. 37); tanto che, rievocando il momento del trasloco, così l'orfana decifra lo sguardo smarrito di Isabel Maze: «Forse si chiedeva se includermi o meno nei bagagli» (ivi, p. 20). Concentrata esclusivamente sulle apparenze, la pigra e suscettibile casalinga mostra un'immaturità di fondo nei confronti della figlia, per la quale manifesta scarso interesse e con la quale si relaziona come a una fastidiosa pari pur esercitando la propria autorità. Presto emerge una reciproca rivalità sul piano dell'immagine («Un giorno io sarò una donna stupenda, e lei può ridere quanto le pare e piace tanto non lo sarà mai e poi mai»; ivi, p. 35), che giunge al culmine con il litigio sul nuovo inquilino francese (ivi, pp. 101-102), fino alla convinzione dell'odio materno: «Da come imperversa si direbbe che quando mi ammalo lei è semplicemente felice» (ivi, p. 80).

Pera non solo è fedele all'acrimonia descritta nell'ipotesto, fatta di scenate e silenzi rabbiosi cui assisteva anche Humbert, il quale parlava di «rapporti anormalmente freddi» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 357), ma decide di spostare il *focus* della vicenda esistenziale di Lolita proprio su questo tormentato legame, senza il quale non si sarebbe probabilmente sviluppato quello con Humbert Guibert. L'autrice dichiarò in effetti a Cinotti: «Per lei la conquista del vecchio Humbert è il campo di battaglia su cui affrontare la rivalità con la madre, molto più importante per lei, per la sua crescita, che non una passione più capricciosa che matura» (2015, s.p.). Si discuterà meglio di tale rivalità all'entrata in campo dell'affascinante *émigré*. Qui basti dire, a commento del comportamento di Mrs. Maze nei confronti di Lo, che esso appare segnato, pur non gravemente, da quelli che Di Blasio definisce «trascuratezza» (2000, p. 14), «abuso emozionale» e «maltrattamento psicologico» (ivi, p. 15).¹³ Rispetto all'ipotesto, il

¹³ Di Blasio, sulla base della classificazione di K. P. O'Hagan, distingue l'«abuso emozionale», cioè una «reazione emozionale stabile, ripetitiva e inappropriata alla esperienza del bambino e alle sue espressioni comportamentali» (ivi, p. 15), dal «maltrattamento psicologico», cioè una «risposta comportamentale stabile, ripetitiva e inappropriata

romanzo di Pera enfatizza significativamente queste varie forme di violenza della vedova verso la figlia. Tale combinazione negativa risulta favorevole, aggiunge Di Blasio, all'adescamento del minore da parte del pedofilo (ivi, p. 36); si pensi, oltre a *L*, a quanto abbiamo detto di *RF*.

Isabel Maze nutre l'ambizione, inizialmente non contestata, che la figlia diventi un giorno fisico nucleare (cfr. Pera, 1995, p. 21). Influenzata dalla passione paterna per le invenzioni, Lo è incuriosita dai temi scientifici ed ha il desiderio di inventare a propria volta qualcosa (ivi, p. 60); come sappiamo dalla prefazione di Ray, Mrs Schlegel escogiterà giochi educativi per bambini sordi (ivi, p. 14). Queste aspirazioni non compaiono in *L*, in cui si descriveva una ragazzina esclusivamente attratta dal luccicante mondo dello spettacolo (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 187). A proposito di siffatta messa in rilievo della scienza dell'epoca, ricordiamo ancora le dichiarazioni dell'autrice a Cinotti:

Per me tornare alla Lolita originaria, dandole però corpo e voce, è stato quindi un modo di riflettere criticamente non solo sulla ragazzina, ma anche sul mondo in cui il suo personaggio ha preso forma. Lolita, bambina spezzata dalla prepotenza di un adulto, viene al mondo insieme agli esperimenti di scissione dell'atomo, alle prime bombe nucleari, ai primi apparecchi televisivi. (2015, s.p.)

Accanto alla dignità di prospettiva di Lolita, ridotta al silenzio dalla retorica accattivante di Humbert, si registra la volontà di approfondire alcuni elementi significativi della Storia di allora in chiave critica: «Riaffermando l'importanza del romanzo di Nabokov come sua base di ricerca, *Diario di Lo* cerca di presentare una ricezione del testo modificata da congiunture ideologiche inesistenti o quasi nel periodo di pubblicazione di *Lolita*» (Lucamante, 1998, p. 293, in nota).

Come ha scritto di recente Susan Mizruchi, nel romanzo nabokoviano la presenza della Storia, pur relegata a sfondo di quella privata di Humbert, è in verità tangibile e determinante:

History within the novel, like everything else – from Lolita's heart and soul to the pedophilic villain of Humbert's vengeful detective story, Clare Quilty – is submerged within the narrator's claustrophobic drama of sexual obsession. Yet world events swirl around the narrative, leaving unmistakable traces, for the novel is as haunted by history as its narrator is haunted by his lost love, Annabelle [*viz.*] (Mizruchi, 2003, p. 631)

Douglas Anderson ha dedicato ad esempio un saggio al tema del genocidio atomico nell'opera, a cui si allude, per esempio, nella commedia di Quilty intitolata «*The Strange Mushroom*» e con il nome della classe di Lolita, «Mushroom» (cfr. Anderson, 1996, p. 84): «Through the novel's rich amalgamation of post-war America with pre-war Europe, Nabokov succeeds in linking an unbearable memory of genocidal holocaust with elements of the prospective holocaust generated by modern physics» (ivi, p. 75). Anderson

che danneggia o inibisce lo sviluppo di alcune facoltà cognitivo-emotive fondamentali quali l'intelligenza, l'attenzione, la percezione, la memoria», che si esprimerebbe attraverso «denigrazione verbale, critiche e svalutazioni» (*ibid.*).

si sofferma sul «sense of patriotic and technological excitement» (ivi, p. 85) dell'epoca, evidenziando una convergenza tra Storia e finzione forse non casuale:

In 1947 the Manhattan Project officially came to an end and the control of America's nuclear research and development programs passed to the civilian authority of the Atomic Energy Commission – a transfer from direct military supervision that remained controversial throughout the year and which took place in fact on January 1, Lolita's birthday. (*ibid.*)

In *DL*, la madre della protagonista non discute il valore dei progressi scientifici come l'arma nucleare («Alla mamma piace così tanto il fungo atomico che ha attaccato la fotografia sulla porta della cucina»; Pera, 1995, p. 22), celebrata in quel periodo dal popolo americano quale simbolo della fine della guerra e garanzia di pace futura. Lo accetta il giudizio comune finché, dopo la morte del criceto Nelson Secondo, giunge alla conclusione che sia meglio evitare tale settore, in quanto legge spesso sui giornali della vivisezione cui vengono sottoposti gli animali per testare l'effetto delle radiazioni (ivi, pp. 85-6). Successivamente, la violenza impostale da Humbert la renderà furiosa verso l'uccisione degli animali a scopi scientifici (ivi, p. 228) o per puro divertimento (ivi, p. 225).

La Storia entra nel romanzo di Pera anche come rivalutazione, benché proposta in modo un po' schematico e ingenuo, dei pochi personaggi afroamericani dell'ipotesto. Scrive Mizruchi circa *L*: «Throughout the narrative, African Americans appear in servant roles, among them 'a cheerful Negro' chauffeuring a limousine and 'the Negro maid' of Charlotte Haze, represented, in synecdoche, by her 'large glossy black purse'» (Mizruchi, 2003, p. 634).¹⁴

È proprio la cameriera, che in *L* si chiamava «Louise» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 53), Céleste in *DL*, a ricevere uno spazio inedito, che in termini genettiani definiamo «valorizzazione» (Genette, 1982, trad. it. pp. 408-9). Dolly Maze è testimone e confidente della tristezza della donna circa la minaccia di licenziamento da parte di Mrs Maze nell'eventualità della nascita di un bambino, apprendendo poi la notizia della sua perdita (un aborto?), in seguito al litigio con la signora (cfr. Pera, 1995, p. 65). Oltre a mettere in luce la difficile situazione delle lavoranti afroamericane, si evidenzia anche il loro ruolo spesso influente nell'educazione dei ragazzi dei datori di lavoro: Céleste tenta di insegnare a Lo il valore della pietà e della non violenza dopo che la ragazzina ha torturato e ucciso, per vendicarsi di un morso, il criceto Nelson Secondo (ivi, pp. 58-9). Pera traccia così anche un parallelo fra la condizione di Céleste, vittima di chi è in posizione di forza, cioè Mrs Maze, e quella dell'indifesa creatura della signorina Maze. Contrariamente alle credenze dell'epoca, la donna inoltre ammonisce Lo sulle conseguenze nocive del fumo, basandosi sull'osservazione diretta (ivi, p. 104). Dolly apprezza il suo contatto fisico e la sua spontaneità, preferendo l'atmosfera catartica della sua chiesa a quella monotona

¹⁴ Sulle allusioni alla questione razziale in *L* cfr. anche Steven Belletto (2005, pp. 1-17). A scanso di equivoci, non è ozioso ricordare che Vladimir Nabokov, come nota Lawrence L. Lee, aborrisce qualsiasi tipo di razzismo, sia nella vita reale sia nella letteratura (25).

della chiesa della propria madre (ivi, p. 67). Infine, l'intelligente Céleste non ha timore di esprimere le proprie opinioni: «Quando Céleste ha saputo come era contenta la mamma della morte di Nelson Secondo ha detto che la mia mamma odia le cose vive perché le creano complicazioni, la stessa ragione per cui compra i fiori di plastica invece di quelli veri» (ivi, p. 65). Per i propri insegnamenti, Céleste ha una funzione paterna, nonché, per il paziente ascolto della negletta Lo, anche materna al contrario di Mrs Maze. Un'altra figura femminile positiva per Lo sarà Mrs Webster, madre dell'amica Liza (ivi, p. 294), cioè la madre di «Mona Dahl» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 238).

Soggetta ad approfondimento, rispetto al testo modello, è la vita sociale di Dolores Maze, in particolare i rapporti con i coetanei e *in primis* con l'amica del cuore «Mary Jo Hilton» (Pera, 1995, p. 26), in *L* «Mary Rose Hamilton» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 75), la cui situazione familiare è assai diversa dalla propria. L'universo di Lo è composto dalle gelosie, invidie e battute tipiche dei ragazzini; si ricordi lo scherno all'orgoglio della compagna Gitta, che si è curata dal dottor Ellis Filthy, zio del rinomato scrittore Gerry Sue Filthy, rispettivamente «Ivor» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 116) e «Clare Quilty» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 44-5): «Viene fuori che anche avere la carie curata da Ellis Filthy è un segno di distinzione sociale. Chissà se questo basterà a toglierle il fiato cattivo» (Pera, 1995, p. 41).

L'arrivo del commediografo Filthy in città è piuttosto atteso, specialmente dalle signore del *club* del libro, nella cui sede terrà una conferenza; Mrs Maze costringe la figlia ad accompagnarla al simposio letterario, sebbene costei si opponga temendo di perdere l'amicizia di Mary Jo, cui sono giunte voci negative su di lui (ivi, p. 40). Tema del discorso di Filthy è il fascino delle bambine nella letteratura, da cui la propria intenzione di inaugurare un genere teatrale in cui si esplori il mondo interiore dell'infanzia e della preadolescenza americana (ivi, p. 42). Per dimostrare la propria fedeltà all'amica, Lo mette in difficoltà l'uomo chiedendogli perché non si dedichi all'insegnamento, dato che sembra condividere le stesse idee dei professori (*ibid.*). Il conferenziere, a sorpresa, l'elogia per la sua schiettezza, che la rende un vero esempio dell'«adolescente ideale della grande era atomica»; prima di andarsene l'attira sulle ginocchia e la bacia «quasi sulla bocca», facendola vergognare perché queste effusioni la fanno passare per una bambina davanti a Ted, il proprio principe azzurro, che è lì presente (ivi, p. 43). Così Pera ricrea dunque il primo incontro tra il commediografo e Lolita, condensato in poche frasi da Nabokov:

Be', lo sapevo che lui conosceva sua madre? Che era praticamente un vecchio amico? Che era andato a trovarle a Ramsdale con suo zio? Oh, tanti anni prima... e aveva parlato al club della mamma, e l'aveva presa per un braccio nudo, lei, Dolly, e se l'era tirata in grembo davanti a tutti e le aveva dato un bacio in faccia, e lei aveva dieci anni e si era arrabbiata moltissimo? (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 340)

La futura passione di Dolores per il mondo dello spettacolo viene motivata non solo dall'incontro con l'uomo, ma anche da quello con un personaggio assente nell'ipotesto, ovvero un'amica della madre,

l'ambiziosa e calcolatrice Nora Elon, truccatrice a Hollywood: «Con questo nasino all'insù, questi occhioni grigio fumo e soprattutto questi contorni che sembrano disegnati con la matita a grafite dura saresti un trionfo nel cinema» (Pera, 1995, p. 73). Dolly Maze non vorrà più studiare le scienze in conseguenza sia del rimorso per la morte del proprio criceto sia della conoscenza di Nora, la quale insiste sul suo possibile successo come attrice (pp. 84-6). Con la sua morale della menzogna necessaria e della scaltra lusinga, Nora è l'*alter ego* femminile di Filthy, se non una sua emissaria: un'osservazione incidentale di Lo induce a credere che Nora fosse in qualche modo in contatto con lui («Nora e le sue bugie: mi ha detto che è venuta apposta per conoscermi ma non ci credo. È uscita un mucchio da sola senza dirmi mai dove andava o chi vedeva»; *ivi*, p. 76), senza contare che la protagonista della commedia di Filthy, ispirata chiaramente a Dolly, ipnotizza gli uomini grazie allo studio di un «manuale» (*ivi*, p. 302), forse quello regalato da Nora a Mrs Maze, «*Alla conquista dell'uomo bianco. Cento e una strategie vincenti*», che diventerà la Bibbia di Lo (*ivi*, p. 79).

Le tensioni fra Mrs Maze e Lo spingono quest'ultima a cercare una guida e un esempio in Nora, la quale peraltro non sembra particolarmente materna, ma rappresenta semmai quella donna indipendente e navigata che Mrs Maze non è riuscita a diventare, abile nel cogliere e forse approfittare del punto debole dell'amica, ovvero l'ostilità con la figlia. Il personaggio di Nora ha origine probabilmente da una battuta della preside della scuola di Beardsley in *L*: «Voglio sapere se la sua povera moglie, o lei stesso, o qualche altro membro della famiglia – mi dicono che Dolores ha parecchie zie e un nonno materno in California? Oh, *aveva!* Mi dispiace» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 245). In *DL*, la ragazzina finge con Humbert che Nora sia una zia paterna che vive a Los Angeles (cfr. Pera, 1995, p. 198), dando altresì a intendere alle compagne di collegio di avere degli zii in quella città che lavorano nel mondo del cinema (*ivi*, p. 270).

3.2.5 Ciò che sapeva Lo. Transfocalizzazione, trasposizione motivazionale e valoriale

Quando la casa di Gitta Turtle va improvvisamente in fiamme, il signor Turtle irrompe da Mrs Maze chiedendole di affittare una stanza al proprio inquilino mancato, un professore francese; la vedova acconsente e si prepara in fretta per accogliere l'ospite, che infine si presenta (*ivi*, pp. 94-5).

L'intreccio dei fatti del romanzo segue, dall'arrivo di Humbert Guibert in poi, essenzialmente quello dell'ipotesto.¹⁵ Ma ciò che segna una profonda discrepanza rispetto a quest'ultimo è la «transfocalizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 344) dal protagonista maschile a quello femminile, della quale discuteremo ora comparando, all'interno del nostro commento, le scene più salienti dei due testi.

¹⁵ Così diceva Pera a Cinotti: «Il fatto che gli eventi siano, a parte alcune cruciali smentite, gli stessi dell'intreccio della Lolita nabokoviana, serve più di uno scopo: proporre una metafora dell'infanzia con Lolita personaggio-bambino costretto a fare i conti con un testo/universo altrui, ma anche mantenersi filologicamente e quindi criticamente fedeli al testo genitore di un personaggio, Lolita, che ha trascorso la letteratura per entrare nella dimensione del mito ma anche del luogo comune» (Cinotti, 2015, s.p.).

Viene riproposta anzitutto quella che in *L* è la scena faticosa della 'riapparizione' di Annabel (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 54). Sdraiata sul prato nell'atto di sfogliare una rivista, Dolores Maze, che si finge noncurante, si stupisce innanzitutto che il signore lì presente, malgrado europeo, sia ben nutrito (cfr. Pera, 1995, p. 95). Le prime impressioni di Lo sono quindi di tipo culturale, e sfatano il *cliché* dell'immaginario americano secondo cui ogni rappresentante del Vecchio Mondo soffriva di denutrizione a causa della recente guerra. La giovane Maze giudica inoltre il nuovo arrivato di bell'aspetto e dall'aria simpatica, stranamente familiare: «Ha un'aria a metà fra qualcuno uscito da un film di Hitchcock, con quell'aria tutta pulitina e perbene, e Gerry Sue Filthy con il suo sguardo malandrino» (ivi, p. 96). Se Humbert nell'ipotesi si sofferma sulla somiglianza con la propria antica fiamma mentre descrive la bellezza di Lolita, Dolly Maze nell'ipotesi rileva prima il dato culturale e poi quello estetico.

Nella speranza che l'atmosfera di casa migliori per tutti, magari con un matrimonio con Mrs Maze, Lo decide di seguire le strategie descritte nel manuale di Nora, dalla «seduzione fluttuante» alla «seduzione multipla rinforzata» (ivi, p. 97), per convincere il francese a stabilirsi da loro, consapevole che altrimenti avrebbe cercato altrove (ivi, p. 98). L'estrema giovinezza la porta a sottovalutare l'immediato interesse dell'uomo per lei, impedendole di comprendere i rischi di qualsiasi atteggiamento provocante. Ben presto però Lo intuisce che l'ospite è più coinvolto da lei che dalla madre, la quale reagisce in modo aggressivo verso la figlia, allorché costei si dichiara in buona fede nella 'missione' di trattenerlo (ivi, pp. 100-1). Dolly decide dunque di 'tenersi Humbert per sé' nonostante la differenza di età, la quale, con un ragionamento puerile, non la spaventa, dato che anche tra il padre e la madre c'erano molti anni di mezzo (ivi, p. 102). Con l'avvicinamento alla fase puberale, la passione per gli esperimenti di Lo evolve dalla tortura degli animali al piacere della seduzione degli uomini, anzitutto M. Guibert, il quale ha facilità nello sfruttare a proprio vantaggio il desiderio di Lo di avere un nuovo padre e di sostituire la madre nel rapporto con lui; un desiderio, quest'ultimo, infantile ed illecito, analogo a quello di Lucky in *RF*.

La seconda scena transfocalizzata degna di menzione è costituita dall'equivoco 'episodio del divano' (ivi, pp. 131-3; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 77-81). La quasi certezza di Humbert circa l'innocenza della ninfetta in tal frangente è clamorosamente smentita, dal momento che è Dolly a dirigere il gioco amoroso; con indosso un rossetto e munita di una mela ugualmente rossa, memore della vicenda biblica di Adamo ed Eva, si avvicina all'uomo sul divano (cfr. Pera, 1995, pp. 130-2). Con i propri movimenti agevola intenzionalmente il suo piacere, chiamando «ipocrisia» il fatto che l'altro cerchi vigliaccamente di nascondere ciò che invece le è palese e ben gradito; la consapevolezza del godimento di Humbert, benché ignota nel dettaglio, non la spaventa (ivi, p. 133). L'interpretazione più o meno in questo senso dell'equivalente passaggio ipotestuale era già stata avanzata da alcuni critici, tra cui Tony Moore, secondo il quale il compiacimento autoerotico impedirebbe al protagonista di comprendere lo stato d'animo della ragazzina (cfr. Moore, 2002, p. 97).

Altra scena interessante è quella della telefonata di Humbert al campeggio estivo di Lolita (cfr. Pera, 1995, pp. 139-40; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 94-5). Dolores Maze ammutolisce alla notizia dell'imminente matrimonio tra Humbert e la madre, fingendo la presenza di un cagnolino molesto per giustificare il proprio silenzio; mente all'interlocutore dichiarandosi entusiasta e, per non scoppiare in lacrime, continua la farsa del cane. In *L*, il francese, dalle pause e dal tono di voce della propria preda, si convince che sia già emotivamente coinvolta nella novità della vacanza e lo abbia già dimenticato (*ibid.*). Vi è perciò un cambiamento di motivazione nel passaggio dall'uno all'altro testo; inoltre, Pera ha dato uno spazio testuale maggiore al fatto, corredandolo di una sequela di rimuginamenti rabbiosi da parte di Lo, che sono in netto contrasto con le laconiche riflessioni di Humbert nell'ipotesto. Dolores Maze si convince che lui e la madre l'abbiano usata «per sedursi a vicenda» e che il pensionante miri al denaro della vedova americana: «C'è pieno di spiantati che vengono qui da noi a rimettersi in polpa. Con tutte quelle Siberie che hanno laggiù... [...] Capacissimo di fregarmi la mia eredità quello» (Pera, 1995, p. 141). Riappare qui lo stereotipo del povero espatriato in cerca di facile fortuna. C'è da chiedersi, come fa il lettore nel romanzo nabokoviano, quanto la vedova abbia davvero intuito del carattere dell'ospite; l'assenza del suo punto di vista lascia un margine di dubbio.¹⁶

Il passaggio di focalizzazione in *DL* consente, nello specifico, di rielaborare in modo creativo certi indizi dell'ipotesto, colmando le lacune temporali necessariamente insite in tal punto di vista narrante. Un esempio è costituito dal fortuito incontro di Lo con il 'doppio' di Humbert, all'albergo dei *Cacciatori incantati*; mentre il patrigno scende al bar, come avveniva in *L* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 157), la protagonista sente raschiare alla porta della camera, l'apre e trova il cane di Filthy, il quale occupa la stanza accanto insieme a una «specie di Cleopatra altissima e magrissima» (Pera, 1995, p. 164), nonché muta, evidentemente la nabokoviana «Vivian Darkbloom» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 276-7). La protagonista informa l'uomo del proprio sogno di fare l'attrice e lui l'invita a mantenersi in contatto, dandole l'indirizzo del proprio ranch nel Nuovo Messico, ma ammonendola di non menzionare il loro incontro a Humbert. Il lasso di tempo durante il quale, nell'ipotesto, il francese non si trovava in stanza con Lolita è così parzialmente ricostruito, al fine di giustificare la trama del segreto legame della giovane. Nel testo modello vi è solo un'osservazione di Lolita sulla somiglianza di un uomo in sala da pranzo con il famoso commediografo (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 155), confermata dalle rivelazioni finali sulla sua effettiva presenza (*ivi*, p. 340).

Giungiamo ora a uno dei momenti più controversi dell'opera nabokoviana, cioè alle impressioni di Lolita durante e dopo il primo contatto sessuale con Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 168-70), così come sono esposte in *DL* (cfr. Pera, 1995, pp. 165-70). Dolly Maze esordisce definendo Guibert quale noioso «parassita sessuale» (*ivi*, p. 165), peggior del figlio della direttrice del

¹⁶ Certamente, la modalità preferenziale di riscrittura della storia di Lolita non è stata quella della prospettiva materna; non ne abbiamo trovato alcun esempio durante le nostre ricerche.

campeggio, mentre, come sappiamo, Humbert nell'ipotesto si credeva superiore al ragazzo (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 174). All'alba di quella giornata, Lo, lieta di poter mostrare al patrigno i progressi in materia amorosa compiuti senza di lui (cfr. Pera, 1995, p. 167), aveva preso l'iniziativa, ormai stomacata dalla sua codardia nel fingere disinteresse sessuale per lei e dall'ipocrisia di impartirle ordini e parlarle come se tra loro vi fosse davvero una relazione padre-figlia. Ma la ragazzina è delusa dal comportamento passivo dell'uomo perfino in quell'inequivocabile frangente; terminata l'esperienza, afferma di non avere rimpianti solo perché il sesso «fa comunque bene alla pelle», come dichiarava anche Lolita a Humbert (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 174) e ha ora la certezza che non valga la pena perdere tempo con lui (cfr. Pera, 1995, p. 170), avendo ormai soddisfatto il desiderio di rivalsa nei confronti della madre (ivi, p. 168).

Rispetto all'ipotesto, colpiscono innanzitutto la calcolata attesa della protagonista e la sua mancanza d'esitazione nel portare a termine l'atto, senza includere ovviamente la pianificazione seduttiva operata sin qui. Il pensiero corre subito a quanto Humbert proclamava in *L*: «Sto per dirvi una cosa molto strana: fu lei a sedurre me» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 168); tale affermazione sembra realizzarsi pienamente nell'ipertesto, escludendo qualsiasi tipo di ingenuità da parte della ninfetta, nonché qualsiasi contingenza dell'evento. Inoltre, non vi è traccia della risposta humbertiana circa le proprie esperienze infantili, quale leggiamo in *L* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 170). La scena descritta da Pera è così spogliata di qualsiasi ambiguità, invece presente nell'originale, che non a caso è stato oggetto di dibattito da più parti, dal momento che il protagonista adottava in più punti un linguaggio allusivo e metaforico. Elizabeth Patnoe, indignata, giunge a sostenere, a proposito dell'ipotesto: «Clearly, Humbert, while wanting us to believe he is disempowered, is empowered, and he manipulates the voice and the dialogue of this passage in his effort to convince us that he is seduced, while there is covert evidence that this is not the case, that Lolita does not have intercourse in mind, but an adolescent petting game» (Patnoe, 2002, p. 122). La studiosa si oppone alla lettura dominante del primo rapporto fra i due, secondo la quale Lolita sedurrebbe l'uomo in vista del sesso, osservando che è Humbert ad accarezzare Lolita, la quale intraprende sì un gioco erotico, ma è l'uomo infine a imporle l'atto sessuale, cioè lo stupro (ivi, p. 126). Maurice Couturier riflette inoltre sulle conseguenze psicologiche sulla ragazzina:

Lolita's attitude, assuming he reports it faithfully, does not prove that the experience was not disturbing for her at her age. She is still in her latency period, despite the fact that she has been involved in sexual games at the camp and had intercourse with Charlie, an experience not unlike the aborted one shared by H. H. and Annabel earlier in the novel. (Couturier, 2014, p. 184)

Nel testo di Pera emergono i risvolti degli abusi, che vanno dalla rabbia incontrollata, talmente palese al lettore da non richiedere ulteriore commento, all'insonnia e ai pensieri autolesionisti; durante il primo

tour per gli Stati Uniti Lo comincia ad avere difficoltà a dormire e vorrebbe tagliarsi i polsi (cfr. Pera, pp. 258-9), immaginando con soddisfazione i guai giudiziari di Guibert se quest'ultimo un giorno si svegliasse accanto al suo cadavere (ivi, p. 261).¹⁷

Talvolta Pera capovolge certe inferenze che il lettore dell'ipotesto dà per scontate. Esemplare e alquanto scioccante è il racconto della protagonista circa la notizia della morte della madre. Lo non manifesta alcun dispiacere per la sua tragica scomparsa, quanto smarrimento e preoccupazione per il proprio destino, costringendosi dunque a «trattare col nemico» (ivi, p. 175), cioè il patrigno, dinanzi al quale recita la parte della bambina bisognosa. Questo cinismo disturbante sarebbe giustificato dall'«ambiguità» dei singhiozzi di Lolita nell'ipotesto, per motivi anche di *ordo* narrativo; il sorprendente annuncio era posto infatti a chiusura di capitolo, mentre il seguente, brevissimo, consisteva in un elenco di doni acquistati per Lolita all'arrivo a Lepingville e nel lapidario resoconto della loro 'riconciliazione': «All'albergo prendemmo camere separate, ma nel mezzo della notte lei venne singhiozzando nella mia e ci riconciliammo con grande dolcezza. Vedete, non c'era altro posto al mondo dove potesse andare...» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 180). Il lettore in buona fede è indotto a non dubitare del dolore di Lolita per la defunta, né tantomeno dell'autenticità di tali singhiozzi. Pera invece decide non solo di motivare la tristezza della protagonista in senso esclusivamente egoistico, ma anche di sottolineare cinicamente l'inautenticità delle sue manifestazioni emotive («Hummie, caro Hummie, mi sento sola, ho paura del buio, aprimi, tienimi stretta»; Pera, 1995, p. 175). Si noti infine che il professor Guibert non rinuncia a godere di lei perfino in tale inopportuna circostanza. Tuttavia, pur al corrente dell'implacabile risentimento di Lo verso la genitrice, al lettore resta un'ulteriore possibilità interpretativa, valevole d'altronde per l'intero romanzo: la menzogna della diarista, al pari di quella imputata all'altro compilatore, Humbert.

La focalizzazione sulla protagonista in *DL* consente di evidenziare le dinamiche infantili della sua mente, corresponsabili della sopraffazione del 'lupo' Humbert. Lo sottovaluta il potere del patrigno sulla propria vita, perdendosi in ragionamenti immaturi: si dichiara oltraggiata dalla codardia e falsità dell'uomo, che non osa dirsi invaghito di lei né in privato né in pubblico («Sarebbe così bello essere una coppia di innamorati veri invece di uno stupido patrigno vedovo con una bambina non sua. Dopotutto, se aveva più coraggio, potevamo essere un'altra cosa»; ivi, p. 191), mostrando tutta la propria vulnerabilità in queste fantasticherie, comuni alle giovanissime vittime di uomini come Humbert, i quali astutamente non mancano di incoraggiarle (ivi, p. 171). La disillusione e la frustrazione dello squilibrio gerarchico le palesano d'improvviso l'anomalia del loro rapporto, tanto che all'inizio del primo viaggio in automobile per il nordamerica le pare di trovarsi in una di quelle «carceri modello, con cella mobile per svagare i prigionieri e occupazioni varie perché, non potendo scappare loro, non si lascino scappare la voglia di

¹⁷ Si vedano i sintomi del disturbo post-traumatico da stress, menzionati a proposito di Lucky in *RF*.

vivere» (ivi, p. 177). Quando Humbert si proclama suo tutore, lamenta i paradossi della legge: «La mamma poteva chiedere il divorzio, io invece non posso divorziare dal vedovo di mia madre. Bizzarro, molto bizzarro. Tanti divieti perché non ci si possa divertire e poi queste assurde leggi fatte da gente priva d'immaginazione» (ivi, p. 183) e in una puerile sete di verità discolpa il proprio abusatore dal presunto omicidio della madre, in base al principio che le leggi proibiscono la libertà degli uomini: «Perché il momento che io volevo stare con Hummie c'era la legge a proibirlo, adesso che non vorrei starci lo stesso c'è una legge che dice che ci devo stare altrimenti finisco in riformatorio» (*ibid.*).

Lo ha comunque la consapevolezza di essere sfruttata, definendosi «schiavetta sessuale di un francese» (ivi, p. 178) e «piccola mantenuta che non ha nemmeno il diritto di licenziarsi» (ivi, p. 201). Accennando a incubi in cui non riesce a ingiuriare a voce alta la madre e il patrigno, commenta:

Perché io soffoco sempre, da sveglia e in sogno, perché una che è orfana e minorenni è un essere che la legge ha deciso di non difendere. Si direbbe che per potere venire difesi dalla legge bisogna essere già molto forti, molto autonomi, e sapere esattamente a chi rivolgersi. Non fosse che da grande ho deciso di fare l'attrice mi butterei nella politica e farei emendare la costituzione in modo da rendere cittadini degli Stati Uniti d'America anche i minorenni, anzi, io lo abolirei del tutto, questo concetto di minorenni. C'è stata una guerra per abolire la schiavitù dei neri adulti, ma chi farà una guerra per abolire la schiavitù dei bambini? (ivi, pp. 251-2)

Conscia di essere una vittima ignorata dalla legge, giunge a nutrire il desiderio che vi siano azioni politiche volte a impedire situazioni come la propria. Ciononostante, le contraddizioni emotive, come il benessere fisico provato talvolta con Guibert (ivi, p. 180), nonché forse la paura della sua violenza (ivi, p. 175), le impediscono tentativi di fuga o richieste di aiuto, laddove nell'ipotesto Humbert attribuiva la 'prudenza' di Lolita solo alla sua mediocre intelligenza (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 191). Si noti che il lamento di Dolores Maze è pervaso da una sfiducia di fondo circa la possibilità di un intervento dei rappresentanti della giustizia, che non l'abbandonerà anche in seguito.¹⁸

Un altro elemento discordante rispetto a *L* risiede nell'attribuzione d'importanza a certi aspetti, e non ad altri, di medesimi luoghi o fatti. Durante il primo viaggio attraverso gli Stati Uniti, Humbert si soffermava a menzionare dettagli dei motel americani, degli svaghi civili, nel costante timore di essere scoperto per gli atti illeciti con la ninfetta; al contrario, Dolores Maze indugia quasi esclusivamente sui paesaggi e sui propri stati d'animo, malgrado le affermazioni di Humbert in merito a Lolita nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 192). Altro esempio caratteristico è l'episodio del rapporto intimo in un luogo di montagna. Mentre in *L* il protagonista insisteva sulla piacevolezza della

¹⁸ «Coloro che hanno subito vessazioni, maltrattamenti, abusi, punizioni ingiuste, soprattutto in età infantile quando erano impotenti e incapaci di difendersi, vivono tra gli altri anche il problema di una profonda deformazione dei sentimenti di fiducia nelle norme, nella giustizia e nella possibilità di una punizione» (Di Blasio, 2000, p. 111).

situazione e poi sull'imbarazzo per l'imprevisto dell'arrivo di altri gitanti (ivi, pp. 212-3), in *DL* la protagonista descrive soprattutto il proprio furioso disagio per il mancato rispetto di ciò che Humbert nell'ipotesto definiva *en passant*, senza rivelarcela, «una stupida promessa» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 213). Pera immagina che Dolores gli avesse chiesto di interrompere, almeno in privato, la messinscena padre-figlia (cfr. Pera, 1995, p. 193).

L'ipertesto introduce anche argomenti di cui non si fa cenno nel modello, come le riflessioni di Lo sul triste ricordo humbertiano di Annabel Leigh, del quale nemmeno è certo che Lolita fosse a conoscenza. Ebbene, Lo è disgustata dai rimpianti nostalgici di Guibert per la vita nel favoloso albergo del padre e per «una certa stronzetta di nome Annabel che è stata il suo primo grande amore» (ivi, p. 237), pensando che il patrigno, nonostante la perdita giovanile, abbia perlomeno avuto un'infanzia, al contrario di sé (ivi, p. 225). Secondariamente, definisce «desiderio fossile» (ivi, p. 249) ciò che il francese prova nei suoi confronti, dato che lei è semplicemente la copia del suo antico amore, nutrendo la sensazione che esso non abbia nulla a che vedere con lei e forse nemmeno con il lui attuale (ivi, p. 250). La ragazzina si augura che il tempo passi in fretta, benché vorrebbe viverlo appieno, poiché capisce che è tempo sottrattole ingiustamente, il che la spinge ad immaginarsi altrove (*ibid.*). Lo si sente un'attrice di fianco a Guibert, il quale nulla sa dei propri sentimenti (ivi, p. 251), ritenendo ridicola e nauseante, oltre che incomprensibile, la sua ossessione per lei (ivi, p. 322).

Degna di nota è la presenza (ivi, p. 295), di un episodio assente nel romanzo nabokoviano, ma non nell'adattamento filmico di Stanley Kubrick. Si tratta della visita dello psicologo della scuola di Dolores a casa del patrigno, con il quale vuole avere un colloquio privato; in entrambi i casi, lo sconosciuto altri non è che il perfido 'doppio' di Humbert, abilmente camuffato.¹⁹ Il commediografo convince il diffidente europeo ad accondiscendere alla passione di Lo, con la quale è in contatto, per il teatro (*ibid.*).²⁰

Accade pure che l'autrice scelga di confermare i più foschi presentimenti di Humbert. Ad esempio, i timori sul tradimento del proprio segreto da parte della figliastra si rivelano fondati: durante una conversazione tra Lolita e l'amica Mona Dahl, Humbert coglieva una battuta sul maglione in lana vergine di Lo, che lo incupiva («La sola cosa di te che lo sia, piccola...»; Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 240); Dolores Maze si è in effetti confidata con Liza Webster (cfr. Pera, 1995, p. 281), anche nella circostanza sospettata da Humbert. Lo rompe il silenzio con l'amica di scuola, alla quale fin da subito il suo patrigno era parso viscido; tuttavia la ripugnante informazione resta un segreto fra amiche per volontà di Lo, che teme il riformatorio e la dottoressa della scuola, tale signora Sharp (*ibid.*).²¹ Oppure, si pensi allo sguardo di gelosia e invidia da parte dell'orfana nabokoviana allorché le si compone dinanzi

¹⁹ Il personaggio in questione si chiama Dr. Zempf nell'opera cinematografica del regista inglese.

²⁰ In *L* era la preside Pratt ad intercedere con successo durante un colloquio nel proprio ufficio (cfr. Nabokov, 1955, ed. it. del 2007, pp. 245-7).

²¹ Cfr. Di Blasio (2000, p. 111).

un affettuoso quadretto familiare, con al centro la compagna Avis Byrd, «che aveva un papà così grasso e roseo e meraviglioso e un fratellino cicciottello, e una sorellina nuova di zecca, e una casa, e due cani sorridenti, e Lolita non aveva nulla» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 356). Così in *DL*:

Mentre i nostri due papà parlano di stupidaggini Audrey monta in braccio alla sua mamma, si vanta dei suoi splendidi lassie e poi del suo fratellino e della sorellina appena nata, fa le moine da bambina piccola attaccata al collo della mamma in un modo così disgustoso, ciccia rosa su ciccia rosa, pfuh, che schifo, almeno poteva starsene a casa sua con i suoi cani e fratellini e mamma sempre incinta, e non venirmeli a sbandierare in casa col pretesto di farsi aiutare, la stronza, ma giuro che me la paga. (1995, p. 285)

Lo detesta Audrey Hawks («Avis Byrd» in *L*) perché crede che non la aiuterà né la comprenderà mai (cfr. Pera, 1995, p. 286). La rabbia della narratrice è tale da renderle intollerabile la felicità altrui, come quella degli Hawks, definiti «schifosamente buoni e allegri» (ivi, p. 301).

Se dovessimo confrontare i due protagonisti di *DL* con quelli dell'ipotesto, giungeremmo alle seguenti conclusioni a proposito di ciò che Genette chiama statuto valoriale del personaggio (cfr. Genette, 1982, trad. it. p. 407). Innanzitutto, per quanto riguarda Humbert, si verifica un «aggravamento» (ivi, p. 421) della sua posizione, poiché il professor Guibert è, o quantomeno è mostrato, più uso alla violenza e alla menzogna rispetto all'analogo nabokoviano. Si noti infatti che Guibert esercita la forza con la figliastra per ottenere ogni prestazione che desidera, riuscendovi infine grazie a promesse in denaro, che poi riduce (cfr. Pera, 1995, p. 299); ancora, Mrs Schlegel accenna a John Ray che l'assegno datole dal patrigno anni prima era in realtà vuoto (ivi, p. 10), presumibilmente, aggiungiamo noi, a causa del rifiuto di raccontargli le vicende posteriori all'improvvisa fuga con il commediografo; infine, Guibert ha inventato le «situazioni penose» (ivi, p. 8) in cui si sarebbe trovata Dolly al *ranch* dello scrittore (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 344). Anche la «devalorizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 419) è un procedimento implicato nell'opera: Guibert disprezza gli interessi scientifici di Dolores, reputandoli inferiori rispetto alle questioni letterarie (cfr. Pera, 1995, p. 236 e p. 238), mentre nell'ipotesto non vi è traccia di tali interessi, che renderebbero meno banali i gusti della ninfetta.

Che possiamo dire invece di Dolores Maze? Benché l'autrice, narrando la storia di Lolita dalla sua prospettiva, accentui i dettagli della violenza psicologica e fisica del professore francese, introduce anche un aggravamento della sua posizione, dato l'odio per la madre, i calcoli, anche devalorizzanti, per sedurre l'uomo, la cattiveria verso alcune coetanee (ivi, p. 153).²² Tuttavia, il comportamento distratto e aggressivo

²² Si vedano i tiri mancini in combutta con Roger e l'amica Rowe al campeggio estivo, ai danni di una ragazzina di nome Chloé, che tentano invano di coinvolgere nei loro giochi sessuali e, temendo che si confidi con altri, riescono a convincere di soffrire di allucinazioni, simulando per giunta delle sedute psicanalitiche (cfr. Pera, 1995, p. 158). Una precisazione: Rowe, nell'ipotesto «Barbara Burke» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 174), la quale si dà ad effusioni saffiche con Lo, porta il cognome di un noto critico nabokoviano, William Woodin Rowe, il quale negli anni Settanta lesse alcune opere di Nabokov sulla scorta del simbolismo sessuale freudiano (cfr. Rowe, 1971). Nabokov, che nutriva la massima ostilità verso il padre della psicanalisi, rigettò sarcasticamente le sue

da parte della madre, altro personaggio che subisce un deciso aggravamento, nonché l'ovvio infantilismo delle proprie illusioni manipolatorie, giustificano l'incoscienza della preadolescente valorizzando, per così dire, la sua posizione di vittima di un abuso; abuso ancor più spaventoso se ripensiamo ai lutti del padre e del fratellino, non solo menzionati bensì illustrati nell'ipertesto.

3.2.6 *Lo disparue*. Un epilogo alternativo

Concludiamo il capitolo dedicato a *DL* commentando l'assai meno turbolento e per nulla delittuoso finale escogitato da Pera.

Dopo un incontro alle prove della commedia dei *Cacciatori* (ivi, p. 315), inferibile nell'ipotesto da indizi sparsi (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 246, p. 253 e p. 343), Lo e il commediografo organizzano la fuga di quest'ultima. Alla ninfetta, che sogna un futuro da attrice, Humbert risulta ormai intollerabile. Ha inizio il secondo viaggio di patrigno e figliastra, durante il quale la protagonista è euforica e divertita per le abili mosse di Filthy e la stupidità di Guibert, che è incapace di comprendere le ragioni del grottesco inseguimento (cfr. Pera, 1995, pp. 321-34). Dopo l'evasione dall'ospedale, Filthy conduce la ragazzina al proprio *ranch* (ivi, p. 336), come faceva Clare Quilty nel romanzo di Nabokov (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 344). Ma al contrario che in quest'ultimo, in cui il lettore apprende solo alcuni particolari scabrosi sulle attività del luogo e sulla cacciata di Dolly (ivi, p. 345), nel *DL* vi è la cronaca dei giorni lì trascorsi dalla protagonista, finalmente vicina all'ammirato scrittore, l'«angelo custode» (Pera, 1995, p. 295) che il padre avrebbe mandato per salvarla dall'incubo del professore francese.

Lo è disorientata dalla silenziosità del posto, che dapprincipio crede disabitato, dal momento che Filthy è ripartito subito dopo l'arrivo; presto però scopre altri ospiti oltre a sé, fra i quali la coppia di tennisti adolescenti incrociati con il patrigno giorni addietro (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 344-5; cfr. Pera, 1995, p. 337). In particolare, incontra di nuovo l'assistente e compagna del commediografo, la quale si presenta come Joe e afferma di essere non una donna, ma un giovane che si finge muto (ivi, p. 346). Nell'ipotesto, Humbert descriveva il personaggio di Vivian Darkbloom, appena intravisto al teatro di Wace, come «una donna straordinariamente alta, dai capelli corvini e il profilo di falco» (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 277).²³ La sua dimessa presenza al fianco di Quilty è dunque motivata nell'ipertesto non solo da ragioni professionali; il commediografo dai «gusti molto strampalati» (ivi, p. 344) in materia di sesso, con il quale Dolores non avrebbe mai «tradito» (*ibid.*) Humbert, frequenterebbe il mondo transessuale. L'interpretazione di Pera è legittimata dalla parziale elusività del racconto di Dolores Haze, la quale accennava ai «sudici ragazzi» (ivi, p. 345) di Quilty, con i

interpretazioni, tacciandole d'assurdità (cfr. Nabokov, 1873, pp. 361-4). Per ulteriori approfondimenti sul rapporto con le teorie di Freud, cfr. Geoffrey Green (1988).

²³ Vivian Darkbloom è, fra l'altro, anagramma di "Vladimir Nabokov" (cfr. Appel, 1967, p. 216).

quali nelle intenzioni dell'uomo avrebbe dovuto compiere, come leggiamo nell'originale inglese, «filthy things» (Nabokov, 2006, p. 316); da cui la suggestione per la figura del commediografo nell'ipotesi. Una soluzione, quella di Pera, forse contemplata dallo stesso Nabokov, ma rischiosa da inserire nel romanzo all'epoca di pubblicazione.

Malgrado il *ranch* appaia come un luogo alquanto inappropriato per una ragazzina (si ricordino le stanze dai 'colori volgari', cfr. Pera, 1995, p. 339), non vi accade nulla di quanto riferito nell'ipotesi; i suoi abitanti sono lasciati a se stessi e Dolores Maze si annoia a tal punto da volersene andare, oltremodo delusa da Filthy, il quale non la desidera, ma recita soltanto il ruolo dello zio amante delle bambine (ivi, p. 349). L'autrice compie dunque anche una «valorizzazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 408) del personaggio del commediografo.

Dolly origlia infine un concitato dialogo fra gli ospiti, Filthy incluso, sulla propria sorte: chi propende per un suo allontanamento dal *ranch*, a scuola o presso Nora Elon; chi per la possibilità di un'audizione, magari nei panni di una maliziosa Shirley Temple, per poi maritarla a Filthy, il quale ride di tale idea (cfr. Pera, 1995, pp. 353-5). Il commediografo, spiegando il motivo del proprio interesse per Lo, insiste comunque per un provino (ivi, p. 356). Sebbene Joe la informi della decisione di Filthy, la protagonista decide di andarsene, poiché ha compreso che l'uomo non l'ama; così, si reca in treno da Nora, l'unica persona di fiducia che le è rimasta (ivi, pp. 358-63).

Si tratta di un finale decisamente in tono minore rispetto all'ipotesi, in cui Dolores Haze veniva bandita dal *ranch* dello scrittore essendosi rifiutata di partecipare ad orge filmate (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 345).²⁴ Udovitch critica la scelta dell'autrice: «Lolita survives in *Lo's Diary* not because she has any greater resources of self-reliance than the original, but because she runs away to the home of a conveniently gullible Pera-created old friend of her mother's» (Udovitch, 1999, p. 6). Vickers all'opposto ha parole di elogio, poiché ai tragici eventi da dramma dickensiano, vale a dire l'omicidio di Quilty e la morte di Humbert e di Lolita, Pera preferisce l'*anticlimax* di una risoluzione più plausibile, ovvero l'allontanamento volontario di Lolita presso un'amica della madre. Tale conclusione, osserva Vickers, è infatti in linea con le esperienze reali delle bambine vittime di rapimento a sfondo sessuale, come lo fu Sally Horner, sul cui caso Nabokov si documentò per *L*, o recentemente Natascha Kampusch:

Like Horner, this Lolita has been in occasional telephone contact with a friend on the other side of the country but has somehow never got around to telling her the full story until now. As in Kampusch's case, when escape comes in *Lo's Diary*, there seems to be no particular reason why it should not have come earlier or, for that matter, later. (Vickers, 2008, p. 211)

²⁴ Couturier sostiene che fra Humbert e Quilty l'autentico sadico sarebbe quest'ultimo, che vorrebbe infliggere a Lolita le umiliazioni di una Justine (cfr. Couturier, 2014, p. 193).

Qual è invece il destino di Humbert Guibert? Non ci è dato sapere le sue vicissitudini nel periodo seguente all'abbandono da parte di Lo, eccetto per l'incontro con l'ormai sposata ninfetta, accennato sarcasticamente da Mrs Schlegel a Ray (cfr. Pera, 1995, pp. 8-10); certe sono la sua presenza a Parigi nel periodo del soggiorno della famiglia Schlegel (ivi, p. 10) e le informazioni sui suoi ultimi anni di vita, menzionate dal prefatore (ivi, p. 14).

Apprendiamo infatti che Monsieur Guibert, dopo aver insegnato in un *college* californiano, si è trasferito in una località non distante da dove si trovava l'hotel del padre; al momento è un arzillo ottantacinquenne, viene assistito da una certa Annabel, «la figlia mulatta della sua cuoca, da lui doverosamente sposata» (*ibid.*). Pera decide di ricongiungere Humbert con il suo primo amore, o meglio, con una più giovane copia. Se si legge con attenzione la frase, si nota un'ironica ambiguità: Humbert si è ammogliato con Annabel, oppure con sua madre la cuoca? Quel «doverosamente» spinge a riflettere sulla natura del rapporto dei tre, poiché è anche possibile che lo scaltro vecchio abbia sposato la madre di Annabel allo stesso scopo per cui aveva sposato la vedova Maze/Haze, ovvero per godere più facilmente della figlia...

3.3. *Lolito* (Daniele Luttazzi)

Del resto, quanti sono i personaggi memorabili che vorremmo far incontrare alle nostre nipotine?

A.S. in *Lolito*

3.3.1 Un insolito ipertesto nabokoviano: la trasposizione satirica

Daniele Luttazzi è di professione attore comico, con scarni trascorsi letterari; il suo nome appare comunque legato al gruppo dei Giovani cannibali, scrittori influenzati dalla narrativa americana granguignolesca contemporanea, o *Pulp Fiction*, che furono attivi a partire dagli anni Novanta.¹ Luttazzi aveva contribuito al manifesto collettivo con un racconto parodico, dal titolo *Cappuccetto splatter*:

L'autore del racconto *Cappuccetto splatter* dell'antologia *Gioventù cannibale*, mescola insieme la favola tradizionale con elementi della quotidianità, tra i quali marchi di prodotti di consumo, tanta violenza e volgarità: il suo Cappuccetto è una modella che viene uccisa e consumata da un P.R., e infine ci aggiunge caratteristiche di fantascienza, perché la ragazza viene salvata dallo stomaco del malfattore dopo essere già stata divorata. (Firlej, 2010, p. 88)

Alcuni dei Cannibali, in particolare Niccolò Ammaniti, assursero a commerciale fama, perdurante sino ai giorni nostri. Luttazzi si dedicò principalmente al mondo dello spettacolo, benché fu altresì autore di una dissacrante parodia del romanzo di Susanna Tamaro *Va' dove ti porta il cuore* (1994), trasformato nell'altrettanto intimo *Va' dove ti porta il clito* (1998); com'era prevedibile, la scrittrice fece causa a Luttazzi per plagio, ma perse.²

Il comico italiano non era dunque propriamente estraneo all'ambito della parodia letteraria. L'occasione più propizia per un ulteriore esperimento si diede in seguito alle dimissioni di Silvio Berlusconi, con il quale aveva avuto contrasti legali in merito di satira,³ dalla carica di Presidente del Consiglio. Come spiegò l'autore stesso in un'intervista a Malcom Pagani, nacque allora l'idea di *Lolito* (d'ora in poi *LO*), romanzo che consterebbe di «tre livelli di lettura»:

Primo livello: il libro è una satira del berlusconismo e del rapporto tra Berlusconi e l'Italia attraverso la parodia della *Lolita* di Nabokov. Il secondo: il libro è una parodia di tutti i libri di Nabokov. Il terzo: il vero libro è il commento in appendice che spiega le tecniche dell'intertestualità moderna, di cui il romanzo non è che un lussuoso esempio. (2013, s.p.)

¹ Per eventuali approfondimenti rinvio alla raccolta di saggi critici curata da Stefania Lucamante (2001).

² Sullo scontro Tamaro-Luttazzi cfr. l'articolo di Susanna Nirenstein (1996, s.p.) e altresì l'articolo di Marco Passaraello (1996, s.p.).

³ Luttazzi fu accusato di diffamazione nel corso del programma televisivo *Satyricon* e allontanato dalla Rai, ma la richiesta di risarcimento di Berlusconi è stata respinta in sede giudiziaria. La notizia fu riportata su tutte le principali testate nazionali.

Senza dubbio, trattasi di un'opera esemplificativa dell'intertestualità (o più precisamente, ipertestualità) postmoderna di massa, tanto che Aldo Busi, come apprendiamo da un articolo di Antonio Prudenzeno, l'ha definita con spregio un «feticcio antiberlusconiano» (2013, s.p.). Analogamente al caso di *DL*, ma per ragioni diverse, un giudizio estetico risulterebbe in effetti alquanto sfavorevole: l'umorismo satirico in *LO*, che pure è l'elemento di punta, scade spesso in gratuite e ripetitive banalità; la lunghezza del romanzo è forse eccessiva per un argomento che invece avrebbe beneficiato di maggiore concisione e *labor limae* per acquistare incisività; l'apparato delle note è provvisto anche di divagazioni delle quali non si comprende esattamente la necessità e la pertinenza. In generale, il libro appare pubblicato abbastanza frettolosamente, mentre sarebbe stata indispensabile almeno un'ulteriore revisione.

Come ipertesto di *L*, esso costituisce nondimeno un caso insolito: trasfigurare in senso satirico un personaggio reale in quello fittizio di Humbert Humbert, e non solo in quello, non rappresenta certamente la modalità preferenziale dei parodisti nabokoviani, anzi era forse operazione mai tentata.

Tale scelta, per quanto motivata da risentimenti anche privati e realizzata in maniera non di rado grossolana, restituisce il ritratto di un *villain* di successo, Lolito, dalla voce ben distinta rispetto a quella di Humbert e tuttavia convincentemente affine; la personalità di Lolito, benché non possa cogliere nell'integralità il mistero dell'individuo autentico, è a mio avviso nel complesso artisticamente riuscita.

Passiamo dunque ora a una disamina preliminare dell'opera nelle sue componenti narratologiche principali.

LO, oltre all'ipertesto propriamente detto, contiene due paratesti fenzionali: il primo, sul risvolto di copertina, è una breve nota biografica sull'autore Daniele Luttazzi, rielaborazione parodica di quella di Nabokov; il secondo è un apparato di note, a imitazione di quello presente nelle edizioni di *L* successive alla prima.

L'intreccio narrativo del romanzo abbonda di salti temporali, sia *flashback* sia *flashforward*, in sintonia con gli umori di Lolito, il quale accennando a questioni estranee alla *liaison* con Beba si abbandona a più o meno estese digressioni che coinvolgono altri ipotesti nabokoviani. Come già specificava Luttazzi, *L* non è infatti l'unico testo modello per la propria opera: fra gli altri romanzi spiccano soprattutto *Ada, or ardor: a family chronicle* (*Ada o ardore*), *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vera vita di Sebastian Knight*), *The Eye* (*L'occhio*), mentre fra i racconti figurano *A Nursery Tale* (*Favola*), *Ultima Thule*, *The Visit to the Museum* (*Una visita al museo*), *Bachmann*, *A Forgotten Poet* (*Un poeta dimenticato*), *An Affair of Honor* (*Una questione d'onore*), *Terra Incognita*.

In *LO* si assiste a una parodica «trasposizione eterodiegetica» (Genette, 1982, trad. it. p. 356) degli ipotesti di tipo «prossimizzante» (ivi, p. 364). Le vicende spaziano infatti lungo un arco temporale che va dagli anni Trenta fino al 2018, mentre i luoghi sono quelli realmente esistenti dell'Italia e dell'Europa, che, indipendentemente dalla verità fattuale degli eventi ivi collocati, si prestano a conferire

verosimiglianza alla storia; in particolare, il protagonista si muove tra le città di Milano, Stresa, Torino, Roma.

Coerentemente all'ambientazione nostrana sono menzionati molti marchi di prodotti reali, spesso con intento umoristico: ad esempio, Lolito era stato un ragazzo «che si nutriva quasi esclusivamente di riso Scotti e di prosciutto cotto Rovagnati, che credeva ancora supinamente alle notizie del Corriere della Sera» (Luttazzi, 2013, p. 11); oppure, si citano i grandi magazzini «Coin» (ivi, p. 389) e «la Rinascente» (*ibid.*), nonché altre note firme di abbigliamento e oggettistica.

Se dovessimo identificare una pratica ipertestuale, fra quelle teorizzate da Genette, alla quale ricondurre *in toto* il romanzo, ci troveremmo comunque in difficoltà. La rielaborazione degli ipotesti consiste quasi interamente in un *collage* di citazioni pressoché letterali che, per inciso, in assenza dei riferimenti a Nabokov e alla sua produzione nei paratesti, sarebbe stato passibile dell'accusa di plagio (d'altro canto, la natura palesemente satirica e umoristica del libro impedirebbe comunque di muovere tale imputazione).

È possibile forse parlare di una parodica trasposizione umoristica, con elementi satirici, come abbiamo accennato alla pagina precedente. Ciononostante, proprio come sosteneva Genette stesso, molte opere hanno uno statuto composito, fra cui certamente questa; forte è infatti in *LO* anche il quoziente di metatestualità, cioè di commento critico, costituito dall'apparato delle note.

La mole dell'opera, invero assai 'satura', impone la necessità di un'analisi testuale che segua da vicino, anche a costo della prolissità, la trama delle vicende. Si è poi preferito impiegare una traduzione italiana dei lavori nabokoviani (per l'ipotesto lolitiano la medesima di *DL*); benché Luttazzi conosca l'inglese, come emerge dall'apparato di note, non sappiamo se si sia basato sugli originali stranieri per la rielaborazione degli ipotesti, i quali sono comunque funzionali all'autore più in virtù del fattore tematico che di quello stilistico.

3.3.2 «Lo studioso di storia che c'è in ogni cronista». Un certo giornalismo sensazionale

La prefazione fittizia di *LO* prende satiricamente di mira un certo giornalismo 'sensazionale' imperante in Italia negli ultimi decenni, in cui la cronaca rosa diviene sempre più scandalistica, svelando squallidi retroscena di diffamazione e di ricatto.

Il prefatore è un tal «Carlo R*s*s*ll*» (Luttazzi, 2013, p. ix), al quale sarebbe stato affidato il manoscritto di Lolito, un individuo deceduto «in esilio a Malindi, di trombosi coronarica, il 26 gennaio 2018, a pochi giorni dalla ripresa del processo in cui era stato dichiarato contumace» (*ibid.*).⁴ Fin dall'inizio, Luttazzi non

⁴ Il libro di Luttazzi uscì nel 2013. Silvio Berlusconi sarà ancora vivo ben oltre la data di morte di Lolito.

nasconde anche la satira sull'efficacia della giustizia italiana, dal momento che Humbert, al contrario di Lolito, veniva a mancare «in carcere» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 11).

Le dichiarazioni del prefatore fittizio di *L* differiscono umoristicamente, in modo sistematico, da quelle di R*ss*ll*. Come sappiamo, Ray appoggiava il romanzo di Humbert in virtù della bellezza dello stile, convinto si trattasse di un'opera d'arte da giudicare al di là della moralità dell'autore, il quale era così descritto: «Egli è indubbiamente un individuo ripugnante ed abietto, un fulgido esempio di lebbra morale, una commistione di ferocia e lepidezza che rivela forse un'infelicità estrema, ma non contribuisce affatto a rendercelo simpatico» (ivi, p. 13).

Diversamente, R*ss*ll* è attratto dalla personalità del protagonista Lolito: «Senza dubbio, egli è orribile, è abietto, è un fulgido esempio di lebbra morale; ma lo contraddistingue un misto di buffoneria e di ferocia che, nel suggerire un'infelicità suprema, contribuisce a rendercelo simpatico» (Luttazzi, 2013, p. x).⁵ Inoltre, pur ammirando la «poderosa fantasia burlesca» dispiegata dal narratore, reputa il romanzo «un classico esempio di abilità dilettantesca», nonché «banale, banale, banale in modo pretenzioso, e maliziosamente fatuo» (ivi, p. ix). Esso sarebbe degno di pubblicazione solo in quanto si menzionano certi particolari reali e 'interessanti' per «lo studioso di storia che c'è in ogni cronista» (*ibid.*); in altre parole, a causa del valore scandalistico delle memorie ivi contenute. Se Ray si premurava di sopprimere dettagli di poco buon gusto, R*ss*ll* si proclama favorevole alle stampe proprio per la possibilità della loro diffusione, con la nobile scusante della verità storica.

LO abbonderebbe di sconcezze tali da scandalizzare perfino il lettore uso ad esse (*ibid.*), al contrario del libro di Humbert, che avrebbe stupito il lettore navigato per l'assenza di vocaboli osceni (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 13); le scene piccanti assolverebbero comunque, a detta di entrambi i prefatori, a scopi morali (cfr. Luttazzi, 2013, pp. x-xi; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 13-4). È immaginabile che, ironicamente, quelle dell'opera curata da R*ss*ll* siano volgarità vere e proprie, esposte senza il minimo pudore. Le sue affermazioni invitano peraltro a una riflessione sull'odierno clima culturale, nel quale il lettore è ormai assuefatto a una 'mancanza di veli' in letteratura; ciò sarebbe in linea con l'imperativo perverso della nostra società, esemplificato come vedremo da Lolito e dai suoi sostenitori, fra i quali chiaramente R*ss*ll*.

Ulteriore scarto umoristico avviene con la negazione, da parte del prefatore italiano, che la 'tenerezza' espressa dall'eroe per le *jeunes filles en fleurs* sia indice di anormalità. Accanto a tale benevolenza potremmo ancora evidenziare un dato di costume; rispetto alla pudibonda America degli anni Cinquanta, nel Bel

⁵ Si noti l'attitudine, caratteristica del Bel Paese, alla compassione verso i mascalzoni; chiaramente il prefatore parla anche a nome personale.

Paese molti uomini maturi non si astengono dall'adocchiare e desiderare ninfe ventenni o addirittura adolescenti, per via di una certa eredità culturale e del mito dell'eterna giovinezza.⁶

La chiusa del testo svela, ancora umoristicamente, quell'ipocrisia complice, celata sotto una maschera di moralità, che distingue R*ss*ll* da Ray. Laddove quest'ultimo auspicava uno sforzo comune per «allevare una generazione migliore in un mondo più sicuro» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 14), l'invito del nostro è così formulato: «Educare una generazione migliore per edificare un mondo più elegante» (Luttazzi, 2013, p. xi). Al lettore non ingenuo non sfugge l'ambiguità di quell'«elegante»; a quello informato tale aggettivo è ormai familiare quale eufemismo, passato alle cronache, per definire quei conviti serali trascorsi da Silvio Berlusconi in compagnia di ragazze belle e disponibili (le cosiddette cene eleganti).⁷

Se in *DL* la retorica edificante del giovane Ray è schernita da Dolores Maze poiché non in sintonia con il suo autentico sentire, che è piuttosto di indifferenza, qui si evince una connivenza palese fra l'autore fittizio e il prefatore, il quale fa leva in modo perverso sull'umanità dei lettori per la comprensione dei misfatti di Lolito, al fine di suscitare indulgenza verso il personaggio.

3.3.3 La statuetta di Priapo. L'incipit divino

Passiamo ora al commento dell'incipit, affiancandolo sotto al celeberrimo nabokoviano:

Lolito, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-to: la punta della lingua fa tre passetti lungo la vulva per battere, al terzo, sul clito. Lo. Li. To.

Ero Lo, semplicemente Lo al mattino, ritto nel mio metro e settantuno con un calzino solo. Ero il Silvio in famiglia. Ero Silvio! Silvio! nelle piazze. Ero il presidente del Consiglio sulla linea punteggiata dei documenti. Ma tra le gambe di lei fui sempre Lolito.

Una sua simile l'aveva preceduta? Oh sì, certo che sì. A dire il vero, forse non ci sarebbe stato alcun Lolito se non avessi amato, un'estate, due certe minorenni iniziali. In una località turistica sull'Adriatico. (C'era l'estate, e lo stormire costante del fogliame, e le pedalate a capofitto lungo i vialetti tortuosi del parco per vedere chi, da direzioni diverse, sarebbe arrivato per primo alla spiaggia).

Signore e signori della Corte, il reperto numero uno è ciò che invidiarono i serafini, i disinformati, ingenui serafini dalle nobili ali. Guardate questa statuetta di Priapo (Luttazzi, 2013, p. 5).

Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta.

⁶ Tendenza alla quale certo non ha nuociuto l'esibizione di una fresca fauna femminile, a scopo di intrattenimento, nelle reti televisive di Berlusconi.

⁷ Sull'argomento cfr. Piero Colaprico (2011).

Era Lo, semplicemente Lo al mattino, ritta nel suo metro e quarantasette con un calzino solo. Era Lola in pantaloni. Era Dolly a scuola. Era Dolores sulla linea tratteggiata dei documenti. Ma tra le mie braccia era sempre Lolita.

Una sua simile l'aveva preceduta? Ah sì, certo che sì! E in verità non ci sarebbe stata forse nessuna Lolita se un'estate, in un principato sul mare, io non avessi amato una certa iniziale fanciulla. Oh, quando? Tanti anni prima della nascita di Lolita quanti erano quelli che avevo io quell'estate. Potete sempre contare su un assassino per una prosa ornata.

Signori della giuria, il reperto numero uno è ciò che invidiarono i serafini, i male informati, ingenui serafini dalle nobili ali. Guardate questo intrico di spine. (Nabokov, 1955, ed. it. del 2007, p. 17)

Il protagonista si attribuisce il soprannome di Lolito, metonimicamente allusivo del proprio membro; con un effetto doppiamente comico, è dunque sia (s)oggetto desiderante sia oggetto desiderato, essendo innanzitutto invaghito di sé oltre che ambito dalle donne. La vicenda fatale si sposta dalla Costa Azzurra al litorale Adriatico, segnalandosi per un ironico rovesciamento, dal momento che concerne non una, bensì due *Ur*-minorenni, promiscuità che degrada l'unicità dell'amore. Anche la chiusa è rivelatrice del personaggio: Humbert invitava il lettore ad osservare l'«intrico di spine», il carattere complesso e misterioso della propria storia, esortandolo cioè a un'operazione ermeneutica del testo; all'opposto, Lolito mira ad affascinare il lettore mediante l'ipnosi feticistica, grazie a quella «statuetta di Priapo» che nell'antica Roma simboleggiava la fertilità e il vigore sessuale maschile. Lolito diviene dunque letteralmente egli stesso quel feticcio.

La sua spudoratezza briccona lo distingue immediatamente da Humbert, il quale manteneva un tono sobrio e poetico. Possiamo dire che Lolito palesi in maniera grottesca ciò che anche Humbert intimamente credeva di essere, ovvero, per usare le parole di Couturier, un «phallus incarnate» (2005, p. 24), allorquando descriveva la propria eccezionale virilità e il potere di attrarre qualsiasi donna.

3.3.3 Infanzia e adolescenza di Van

Come si è già accennato, molti sono i testi modello presenti nel romanzo luttazziano. I più importanti personaggi ipotestuali scelti dall'autore per la caratterizzazione di Lolito risultano, oltre a Humbert Humbert, Van Veen in *Ada* e Smurov nell'*Occhio*.

L'infanzia di Lolito è calata in un'atmosfera apparentemente nostalgica che attinge, oltre che a *L*, a *Sebastian Knight* e *Ada*, suscitando un'impressione tra il grottesco e il patetico, per la presenza altresì di elementi satirici. Il protagonista cresce nella Milano del dopoguerra, figlio prediletto di un impiegato di banca e di una casalinga, i quali sembrano impartirgli soltanto i valori grettamente borghesi del

perbenismo e dell'accumulo di denaro, dal momento che la felicità familiare dipendeva, a detta di Lolito, dai buoni guadagni del padre (cfr. Luttazzi, 2013, p. 7). Stereotipo del fanciullo soddisfatto e felice, tanto da paragonarsi al tipico bambino delle pubblicità televisive, piace a tutti, più o meno come il piccolo Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 19), incluse tuttavia servette libidinose e ambigui vecchi nei parchi pubblici (cfr. Luttazzi, 2013, p. 7).

Lolito procede con la narrazione dei propri innumerevoli talenti ed esperienze, che rendono comicamente letterale l'espressione 'aver fatto un po' di tutto nella vita': dalla prefazione alle opere di Čechov a soli cinque anni (*ibid.*), all'ingaggio in un circo l'anno successivo, con il nome d'arte Patatino e la presenza dell'illusionista Choc che richiamano il breve racconto nabokoviano *The Potato Elf (Il folletto patata)*; tra i sette e i quindici anni non solo si dimostra un buon scolaro, ma lavora anche come «garzone di barbiere, manovale in una fornace, lavapiatti in un albergo di Lugano, bracciante in una fattoria, cantante sulle navi da crociera, cercatore d'oro nelle basse terre dell'Honduras [...], marinaio a Buenos Aires e venditore porta a porta di scope elettriche a Piacenza» (Luttazzi, 2013, p. 9). Il protagonista si scopre un venditore formidabile, dicendo di sé: «Avrei potuto vendere un diaframma a Madre Teresa» (*ivi*, p. 9). La vita di Lolito è densa di avvenimenti come quella di Van Veen e, ancor più che in questo personaggio e in quello di Humbert, è radicata in lui la convinzione di essere, come scrive Lowen a proposito dei narcisisti, «estremamente speciale» (Lowen, 1983, trad. it. p. 27).

Nel frattempo nasce l'interesse per le «divinità stradali» (Luttazzi, 2013, p. 10), cioè le prostitute, di Viale Monza a Milano; i frequenti sogni erotici lo inducono a credere di appartenere a «una razza di sognatori, coloro che in tempi lontani erano chiamati 'ninfatici'» (*ivi*, p. 11). Lolito parla della propria passione per le giovani donne e le ragazze in termini metaforici, paragonandosi talora a un entomologo alla ricerca di esemplari eccezionali, talaltra a un cane in primavera (*ivi*, p. 12), con un brusco quanto divertente cambiamento di tono.

L'ormai adolescente protagonista convince una povera vedova ad affidargli una collezione di fumetti, che poi vende all'ingegner Otto Otto, facoltoso collezionista di Bolzano (*ivi*, p. 8), la cui descrizione fisica combina tratti di vari personaggi dell'*Occhio* con quelli di Pnin nell'omonimo romanzo. Ingannata la vedova sul compenso e ricambiate le sue *avances*, parte per Parigi dove può frequentare le professioniste di Pigalle e la Sorbona (a sedici anni!); ancora una volta ha successo e diviene, poco prima dell'autunno 1956, un «provetto e popolare *tombeur des femmes*» (*ivi*, p. 15).

Determinato a laurearsi in letteratura, scrive saggi astrusi su Proust e una storia della poesia inglese e della letteratura francese (il cui ultimo tomo avrebbe dovuto uscire prima del suo arresto: «Possiamo permettere che siano i giudici a condizionare la critica letteraria, la storia della letteratura? Non lo credo,

e non lo crederò mai»; *ivi*, p. 24). Nel tempo libero, si dedica alla scherma con un certo Heinz von Lichberg.⁸

3.3.5 Apologia della *escort* minorenni

Con un'analessi lunga alcune pagine, Lolito narra a questo punto dell'esperienza destinata a segnare per sempre la sua vita amorosa; un episodio che sarebbe l'equivalente di quello ipotestuale di Annabel Leigh (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 20-5).

Sebbene già durante l'estate del 1950 Lolito fosse stato attratto da una ragazzina in pattini a rotelle (si veda la ninfetta di *The Enchanter*, in italiano *L'incantatore*), la «prima, autentica avventura romantica» (Luttazzi, 2013, p. 15) avviene a Gabicce nell'agosto dell'anno successivo. Il ragazzo è incantato dal miracolo complementare della bellezza di due dodicenni:

Flessuose e intercambiabili, erano una coppia di gemelline assolutamente identiche, come le due eternità fatte di tenebra fra cui dondola a mo' d'amaca il breve spiraglio di luce della nostra esistenza. L'avvenenza dell'una sembrava completare quella dell'altra, come se le due metà insieme formassero qualcosa di simile alla perfetta bellezza, nel senso platonico (Luttazzi, 2013, p. 17).

Le gemelle portano i nomi delle passioni infantili di Van e Humbert: la «perfida Ada» (*ibid.*), legata incestuosamente al fratello e gelosa dell'infatuazione della sorellastra Lucette per lui, è la protagonista dell'omonimo romanzo; l'«impudica Annabella» (*ibid.*) è ovviamente l'antico amore di Humbert, con il quale si era quasi unita carnalmente. La storia familiare di entrambe attinge non solo da *L*, ma anche da *Ada*, ad esempio per il particolare morboso delle effusioni saffiche fra le gemelle, come avveniva tra Ada e Lucette (cfr. Nabokov, 1970, trad. it. p. 389).

Lolito riesce nell'agognato amplesso sulla spiaggia, assolutamente disinibito nonostante le urla di un occasionale *voyeur* (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 20-1), a differenza di Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 22). Lolito, dalla descrizione dell'atto, pare che posseda sia l'una sia l'altra sorella; nondimeno, non è possibile discernere fra le due: «Il mio tesoro – che pura estasi in questo uso voluto del singolare!» (Luttazzi, 2013, p. 20). Del resto, come confessa candidamente al dottor Arfilli, non prova nemmeno a distinguerle (*ivi*, p. 22).

L'episodio è evidente parodia dell'omonimo nabokoviano, data la duplicazione umoristica dell'archetipo della ninfetta. Il «colpaccio» (*ivi*, p. 21) rivela il sentimento profondo del protagonista verso l'unicità dell'amore; Lolito esalta la promiscuità carnale con le gemelle quale mezzo di elevazione

⁸ Autore negli anni Trenta di un racconto rinvenuto dallo studioso Michael Maar, il quale lo mise in sospetta relazione con il successivo e più famoso romanzo nabokoviano (cfr. Maar, 2005). Alcuni parlarono di clamoroso plagio, tuttavia si è anche ipotizzato un caso, non infrequente in letteratura, di reminiscenza inconscia. Nel nostro passaggio, Lolito è controfigura dello scrittore Vladimir Nabokov.

dell'anima, ed esse, nella loro indistinguibilità, rappresentano fisicamente ciò che per lui tutte le donne sono nella loro interiorità. A dispetto della retorica mielata, non vi è dunque alcun incontro amoroso, seppur adolescenziale, come per Humbert, bensì godimento indifferenziato dei corpi.⁹

Laddove il professore *émigré* si è condannato alla sterile e perversa ripetizione del fantasma di Annabel, il futuro imprenditore e politico italiano si dedicherà alla ricerca compulsiva del godimento tramite la moltiplicazione di giovani corpi femminili, conquistati per lo più a pagamento. Pur stimolato da ogni avvenente esemplare del gentil sesso, da vero intenditore preferisce una cerchia più esclusiva:

A questo punto vorrei introdurre la seguente idea. Accade a volte che alcune donne, tra i quindici e i venticinque anni, rivelino a certi utilizzatori finali, i quali hanno parecchie volte la loro età, la propria vera natura, che non è umana, ma ninfatica, cioè demoniaca: queste creature, assolutamente eccezionali, che solo a fortunati prescelti rivelano il proprio segreto con un accecante bagliore, propongo di chiamarle *escort*.

Entro quei limiti d'età, potrebbe domandare la Corte, tutte le ragazze sono dunque *escort*? Risposta: no di certo. Se così fosse, noi iniziati, noi pochi, noi banda di fratelli saremmo impazziti da tempo. Il novero delle vere *escort* è sensibilmente inferiore a quello delle coetanee ordinarie, informi, essenzialmente umane, con pancine e codini, provvisoriamente bruttine, o appena carine, o «simpatiche», o anche «dolci» e «attraenti», che possono o meno trasformarsi in esemplari adulti di grande bellezza (guardate quei brutti anatroccoli che la metamorfosi tramuta in stupende stelle del cinema). Né la bellezza è un criterio valido: se mostrate a un uomo normale un video di giovani vallette televisive e gli chiedete di indicare la più avvenente, non è detto che scelga la *escort*. (Luttazzi, 2013, pp. 25-6)

Oggetto del desiderio non sono le preadolescenti, ma le giovani *escort*, ovvero prostitute di lusso, che avrebbero anch'esse una «natura di ninfa, (e cioè demoniaca)» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 26). Vi è dunque una degradazione rispetto all'ipotesto, con elementi satirici: tra gli indizi rivelatori dell'affascinante creatura troviamo, dice il nostro eroe, «una presentazione di Tarantini, e altri segni che la prudenza mi impedisce di tabulare» (Luttazzi, 2013, p. 26). I quindici e i venticinque anni rappresentano ai suoi occhi i cancelli dell'età dell'oro, «i confini rosei di una villa incantata, invasa da quelle mie *escort* e circondata da un vasto mare brumoso (*ibid.*)».

A distanza di tempo, Lolito identifica nelle gemelle «le prime fatali *escort* della mia vita. Dopo l'amplesso sulla spiaggia, le nostre gole riarse reclamarono del liquido e tornammo al bar, simulando un'indifferenza che non ingannò nessuno. Benissimo. Ma chi pagò le bibite? Il sottoscritto. Un fatto che l'osservatore di polso sa subito come inquadrare» (ivi, pp. 26-7). Malgrado la *escort* sia notoriamente una piacente ragazza pagata in cambio di prestazioni sessuali, il protagonista vorrebbe convincere il lettore che tale disposizione

⁹ «L'amore è sempre amore per il nome» (Lacan, 2004, trad. it. p. 369). Il solo desiderio sessuale non esige il segno del riconoscimento, il segno d'amore, bensì la presenza del corpo dell'Altro o quantomeno di una sua parte, un «divino dettaglio» (Recalcati, 2012, p. 134). L'incapacità di attribuire correttamente i nomi alle gemelle è una classica variazione umoristica sul tema.

si sarebbe già manifestata nelle dodicenni Ada e Annabella, dinanzi a ciò che era un'innocente offerta di bibite.

Lolito si dichiara dedito alla ricerca di «frazioni della bellezza» (ivi, p. 33), che sarebbe possibile trovare solo nelle *escort* e nelle minorenni. Il romanzo perpetra l'equivoco umoristico fra le due categorie, dal momento che il nostro eroe adopera sovente l'espressione «*escort* minorenne», quasi che certe minorenni fossero *in nuce* prostitute d'élite; ovviamente, fra le signorine che esercitano il mestiere più antico del mondo, le predilette sarebbero quelle che non hanno ancora spento diciotto candeline. I termini «minorenne» e «maggioresne» sono del resto luogo di curiose argomentazioni:

Tutti, di recente, abbiamo febbrilmente compulsato internet per riuscire ad adocchiare i *frames* azzurrini del video hard con la Belen: un video che sarebbe illegale diffondere e anche guardare, si è detto, perché, quando venne girato, la Belen era minorenne. Davvero? Sarà. Per quel che mi riguarda, mai vista una minorenne più maggiorienne di quella, una convinzione che volentieri condivido con il selvaggio più vistosamente dipinto. (Luttazzi, 2013, p. 29)

Si noti il gioco etimologico, basato sui concetti di minore e maggiore, con il quale Lolito definisce la bellezza non immatura di Belen e le sue movenze provocanti nel filmato.

Lolito, come il principe Adulf in *Solus Rex*, lamenta l'ipocrisia sociale di chi condanna colui che soddisfa «apertamente e assiduamente» (Luttazzi, 2013, p. 33; Nabokov, 1995, trad. it. p. 579) le proprie voglie, al contrario di chi si nasconde o non osa dar loro sfogo.

La storia del rapporto con le *escort* include alcuni episodi degni di menzione. Un giorno, a causa di un «sms equivoco» (Luttazzi, 2013, p. 48), un certo Emilio si presenta con un «*book* fotografico» (*ibid.*), in cui Lolito scorge l'immagine di una *escort*; identificandosi subito come il Presidente del Consiglio contatta perciò la ragazza, la quale starebbe facendo «i compiti» (*ibid.*), per invitarla a trascorrere il Capodanno nella propria villa in Sardegna. All'arrivo, Tamara è definita quale «apparizione mitologica [...] in *golf cart*» (*ibid.*).

Tamara è il nome fittizio dell'amore giovanile russo di Nabokov.¹⁰ Ciononostante, l'episodio ipotestuale di riferimento è quello dell'incontro di Humbert con la maliziosa e fresca prostituta Monique (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 32-4). Se il tono della scena in questione era di pudico erotismo, l'ipertesto si premura di calcare il tratto trasformandosi in una farsa mistificatoria, burlesca, sull'atteggiamento di cliente e prostituta, i quali paiono due colombini innamorati. Tutta la situazione è velata da un linguaggio metaforico:

Non potei fare a meno di dirle quale tesoro fosse ai miei occhi; al che rispose, modesta, che ero gentile, e distolse educatamente lo sguardo, stordita dalla timidezza; poi, notando quel che notavo anch'io, nello

¹⁰ Cfr. il capitolo dedicato alla giovane nell'autobiografia letteraria *Speak, Memory (Parla, ricordo!)* di Nabokov (1967, trad. it. pp. 247-61).

specchio che rifletteva il nostro piccolo Eden, la sottomessa, piccola *escort* si voltò a guardarmi il boma, e i suoi occhi furono come abissi esultanti, vi si coglieva il deliquio del volo. (Luttazzi, 2013, pp. 49-50).

Si noti il narcisismo sessuale del protagonista allorché la donna gli osserva il membro, indicato come «boma», termine del lessico nautico. La metafora aviaria è poi sfruttata estensivamente in relazione sia alla ragazza sia a se stesso, con effetti assai comici, ad esempio quando il «misero usignolo accecato e trepido» (ivi, p. 50) sviene addirittura per qualche minuto dal piacere.¹¹ La vicenda si conclude con la menzione di un tal ragionier Spinelli, che infila qualche centinaio di euro in più nella busta per la donna (*ibid.*).

Dopo questo fatto, Lolito si risolve a coinvolgere più ragazze contemporaneamente, decisione che tuttavia si rivelerà un fatale *boomerang* per la propria carriera politica. Il protagonista afferma che le *escort* foriere di disgrazia sarebbero state dei soggetti instabili, che avevano colto il suo punto debole: «Quel che più conta avevano intuito, in modo infallibile, qualcosa di me; se non erano minorenni, ne imitavano lo stile; e io ci cascavo» (ivi, p. 51). Lolito lamenta l'imbroglio perpetrato da *escort* che si fingevano minorenni; senonché, tale vocabolo si presta per l'ennesima volta ad ironia. Il nostro eroe si sente tradito sul lato personale, di fiducia e piacere intimo, poiché gradisce le minorenni anagraficamente tali e non quelle che ne imitano i modi, oppure deplora il fatto che le minorenni con aspetto e modi di fare da maggiorenni, le quali per lui sarebbero *davvero* maggiorenni, si rivelino poi minorenni nella realtà anagrafica, dunque per la giustizia? In quest'ultimo caso, *imitare* non significherebbe fingere, ma essere, il che per il protagonista è comunque un inganno dato che la propria impressione iniziale risulterebbe erronea. A proposito di Ruby, sostiene di non conoscerne esattamente l'età, perché i suoi documenti, come i suoi discorsi, erano falsi: «Seppi trarre qualche spasso da quella frivola serata, la pagai perché non si prostituisse, e all'alba la piccola sgualdrinella (che ero convinto fosse la nipote di Mubarak) era fuggita» (ivi, p. 52).

3.3.6 “La bellezza delle relazioni spirituali”. Il matrimonio con Carla

Nel 1965, Lolito decide di sposare una certa Carla Dall'Oglio, in quanto il padre medico aveva denaro da investire nella sua impresa edile di Brugherio; in altre parole, per opportunismo. La consorte del protagonista organizza sedute spiritiche alle quali parteciperebbero, oltre ad alcuni parenti defunti, nientemeno che Toscanini, Napoleone, Romolo, Garibaldi (ivi, pp. 55-6). L'eccezionalità di queste comparse è l'ennesimo esempio della megalomania di Lolito, il cui focolare sarebbe stato onorato dalle visite di personaggi storici. Il padrone di casa riporta altresì alcuni dialoghi, allora annotati da Carla, in cui gli illustri fantasmi replicano con vere e proprie freddure per sbeffeggiarla (*ibid.*), facendo sorgere al lettore

¹¹ «Parlando in linea generale, il grado di narcisismo è inversamente proporzionale alla potenza sessuale» (Lowen, 1983, trad. it. p. 84). Non stupirebbe se Lolito mentisse anche su tale fronte...

il sospetto che Lolito goda crudelmente nell'umiliare la donna. Questa digressione sullo spiritismo, assente in *L*, è tratta dalle sedute del libraio Weinstock nell'*Occhio* (cfr. Nabokov, 1965, trad. it. pp. 45-8) e da quelle di Cynthia in *Le sorelle Vane* (cfr. Nabokov, 1959, trad. it. p. 703).

L'atmosfera matrimoniale è descritta in termini parzialmente analoghi a quelli fra Humbert e Valeria, ma sarà Lolito ad abbandonare la moglie, fin qui dipinta come una ricca signora credula e dagli eccentrici passatempi; tormentato dalla noia e stanco di recitare la parte del marito mite, nel 1985 le annuncia di attendere un figlio da un'attrice di teatro (Luttazzi, 2013, pp. 57-9).¹² Benché desideri convincere il lettore di non essere indifferente al dolore inflitto («Non posso nemmeno concepire di essere causa di dolore o di repulsione indelebile»; *ivi*, p. 121) con riflessioni filosofiche a buon mercato («In altri mondi, più profondamente morali di questa biglia di letame, esisteranno forse limitazioni, principi e consolazioni trascendentali; e forse si potrà provare fierezza nel rendere felice qualcuno che non si ama veramente; ma su *questo* pianeta le Carla sono condannate»; *ivi*, pp. 58-9), davanti al gesto comprensibilmente brusco e alle lacrime di sincera disperazione della donna in un bar («Suo padre me lo aveva detto, che la Carla poteva essere di una maleducazione fragorosa con coloro per cui provava affetto e rispetto»; *ivi*, p. 60) dà prova di un'insensibilità inquietante, che la dice lunga sulla scarsa empatia verso coloro che danneggia per il proprio interesse:

Parlava in modo incoerente, con una pronuncia blesa, come faceva quando era arrabbiata. Io sedevo con le braccia conserte, indifferente come il bacino di una diga: mi limitai ad ascoltarla, il più era fatto. Fuori sfilavano bocconcini di ragazze. Credo che un uomo risparmierebbe a se stesso un sacco di noie, sposando la seconda moglie per prima. Alla fine rimpiansi solo di non aver rubato dal tavolino uno di quei sottobicchieri tondi di cartone che servono per i boccali di birra. (Luttazzi, 2013, p. 60)

La reazione cinica di Lolito conferma nuovamente la pervasività del suo narcisismo; anch'egli, come afferma Lowen a proposito di questi caratteri, mostra di essere «totalmente fuori posto nel mondo dei sentimenti» (Lowen, 1983, trad. it. p. 26) e non riesce a relazionarsi verso il prossimo «in maniera reale, umana» (*ibid.*).¹³

¹² Qui la storia privata di Lolito s'incrocia nuovamente con quella di Silvio Berlusconi che nel 1985, dopo vent'anni di matrimonio, divorziò da Carla Elvira dall'Oglio e rese pubblica la propria relazione con l'attrice di teatro Veronica Lario. Cfr. Concina *et al.* (2001, p. 11).

¹³ «La negazione dei sentimenti che caratterizza tutti i narcisisti è evidentissima nel loro comportamento verso il prossimo. Possono essere spietati, sfruttatori, sadici o distruttivi nei confronti dell'altro perché sono insensibili ai suoi sentimenti e alle sue sofferenze. E lo sono perché sono insensibili ai loro stessi sentimenti» (Lowen, 1983, trad. it. p. 50). La ricerca affannosa, da parte di Lolito, di sempre nuove giovani concubine e del potere, rappresenta, direbbe Lowen, una difesa dalla perdita di controllo su di sé e sugli altri, nonché dalla paura della propria umana vulnerabilità (cfr. Lowen, *ivi*, p. 73).

3.3.7 I tormenti del giovane Lolito. *Un colpo d'ala*

Dopo un *flashback* sul periodo trascorso a Parigi nei tardi anni Cinquanta, durante il quale avviene lo sfortunato e rocambolesco incidente della povera minorenne obesa (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 61-2), analogo a quello di Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 34-6), un giovane Lolito provato da stenti e malattie ritorna a Milano, in vista degli esami all'università Statale (cfr. Luttazzi, 2013, p. 62). Il progetto della Sorbona sembrerebbe dunque abbandonato.¹⁴ Disposto ad affrontare estenuanti ricerche libresche per via dell'esercito delle studentesse, accetta di compilare un paio di manuali di letteratura per l'università di Londra, finché è costretto a ritirarsi in un sanatorio di montagna (ivi, pp. 62-3), ancora una volta in linea a quanto accadeva al protagonista di *L* (cfr. Nabokov, 1955, ed. it. del 2007, pp. 46-7). Dal ricovero Lolito trae freddure di questo tenore:

Primario Fuori da qui! Questo reparto è riservato ai maniaci delle auto.

Io Ma la stanza è vuota. Dove sono i pazienti?

Primario Sotto i letti per le riparazioni.

(Luttazzi, 2013, p. 63)

Curato dal dottor Aloisio Walzer, nome del protagonista della tragicommedia nabokoviana *The Waltz Invention* (*L'invenzione di Valzer*), Lolito, come Humbert, si unisce a una spedizione nelle regioni artiche, dove non esisterebbero escort minorenni, dato l'aspetto e il puzzo di pesce delle giovani eschimesi (ivi, p. 65; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 47).

A causa del trauma dell'apparizione dell'angelo/piccione a casa dell'amico Sassi (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 64-6), è soggetto a un esaurimento nervoso e viene nuovamente ricoverato, a seguito di molestie, furti e atti osceni in luogo pubblico (ivi, pp. 66-7). Il suo caso attira il frenologo Giovanni Borvis, il quale è convinto che la causa del disagio siano i sogni; quando il malato gli rivela il presunto enigma dell'universo il professore muore di infarto (ivi, p. 67). Questa parentesi metafisica è tratta da *Ultima Thule* (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. pp. 547-9). Si noti che nei confronti delle terapie psichiche Lolito (cfr. Luttazzi, 2013, p. 68) condivide la posizione sprezzante e irrisoria di Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 48-9), il quale a propria volta aveva subito l'ennesimo internamento.

La trama del romanzo di Luttazzi converge ora progressivamente verso quella di *L*. Se Humbert riceveva un'offerta di alloggio nella cittadina di Ramsdale (ivi, p. 49), Lolito parte alla volta di Stresa, ospite di un parente custode di una villa, il quale ha un'allettante figlia sedicenne (cfr. Luttazzi, 2013, p. 69).

¹⁴ Il personaggio reale indicato da Luttazzi nell'intervista non possiede alcuna laurea in letteratura alla Sorbona.

Durante il viaggio in treno il nostro eroe dialoga di rivoluzione politica con una graziosa bionda, rammentando all'improvviso di essere andato a letto con lei in passato; baldanzoso, alle sue domande sulla propria professione («Chiedimi che cosa so fare, non che cosa faccio, adorabile fanciulla con l'aureola»; *ivi*, p. 73) elenca mentalmente le proprie strabilianti capacità (dalle prestazioni sportive e artistiche alla levitazione), estraendo nel frattempo dalla valigia un piccolo campionario di specchietti alla moda (*ivi*, pp. 70-3). Intuiamo così che lavori come umile venditore porta a porta, pur volendosi raffigurare quale superuomo; quest'immagine grandiosa di sé è coerente, come abbiamo detto, con il suo smisurato narcisismo, che del resto l'aiuterà nella scalata sociale.¹⁵ Fin qui, l'autore ripercorre le linee salienti di *A Dashing Fellow (Il dritto)*, storia dell'avventura di un commesso viaggiatore con una sconosciuta di facili costumi (cfr. Nabokov, ed. it. 2009, trad. it. pp. 225-35).

Dopo un tiro imbarazzante al controllore (cfr. Luttazzi, 2013, p. 76), giocato altrove dal personaggio di Sebastian Knight (entrambi amano le freddure e le burle inappropriate), Lolito approccia una cameriera, Manuela, la quale viene intrattenuta con una bizzarra rielaborazione del racconto di guerra di Smurov nell'*Occhio* (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 77-84; cfr. Nabokov, 1965, trad. it. pp. 51-4), su cui ci soffermeremo poi. I due hanno un rapporto in una toilette, finché all'arrivo il protagonista si accorge del furto delle proprie valige e della concomitante scomparsa della bionda, probabilmente un'astuta *escort* (cfr. Luttazzi, 2013, p. 86).

Da questo momento si entra nel vivo dell'ipotesto lolitiano, poiché la relazione tra Lolito e Barbara occupa le restanti pagine del romanzo di Luttazzi; si esauriscono, benché non del tutto, le parentesi sugli eventi dei decenni successivi o precedenti della vita del protagonista.

3.3.8 Storia di una *escort* chiamata Beba e dell'imprenditore che s'infatuò di lei

3.3.8.1 Casa Borletti

Lolito apprende dal trafelato zio che la residenza sul lago è stata distrutta da un misterioso incendio; tuttavia, ancorché deluso e seccato, accetta la proposta alternativa dell'uomo, il quale gli ha garantito una sistemazione presso una tal vedova Borletti (*ivi*, pp. 91-2).

Villa Borletti è un'abitazione degli anni Trenta trascurata e puzzolente di fumo, con tracce di arredamento della *belle époque* e del boom economico, nonché qualche rozzo ninnolo alpino (*ivi*, pp. 93-6); il pensionante, già incupito dalla tristezza dell'appartamento, inorridisce come Humbert alla vista dello

¹⁵ A proposito del carattere di Silvio Berlusconi, Alessandro Amadori osserva che la peculiare combinazione di ottimismo e narcisismo riscontrabili in lui ne fanno un «narcisista realizzativo» (Amadori, 2002, p. 65), ovvero un individuo che, unendo un'immagine idealizzata del Sé alla volontà di fare, è destinato al successo.

squallido bagno e della stanza-ripostiglio a lui destinata (ivi, pp. 96-7; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 52-3).¹⁶

La signora Loretta Borletti si rivela inoltre una casalinga sciatta e grassa, il cui viso sembra «una traduzione in dialetto bergamasco di Marlene Dietrich» (Luttazzi, 2013, p. 94); variante lombarda di Charlotte Haze, la donna è sulla cinquantina (*ibid.*), dunque più anziana di entrambi i protagonisti maschili.¹⁷

Mentre Lolito già medita di allontanarsi dalla desolante dimora, una fanciulla appare in giardino:

Era la stessa fanciulla che avevo amato, in duplice copia, a Riccione. Stesse esili spalle color miele, stesso serico, luccicante, flessibile dorso nudo, stessi riccioli di un bruno dorato. Un bikini rosso a pois bianchi celava ai miei occhi da macaco, ma non agli occhiali a raggi X dei miei ricordi di adolescente, il seno e il pube immaturi che avevo accarezzato quel pomeriggio immortale. Come la nutrice omerica, riconobbi la piccola cicatrice sull'elegante ginocchio (dove l'aveva colpita, in un'altra vacanza, il pattino a rotelle di un bambino). Con reverenziale timore e con delizia (Telemaco piangente di gioia, le trombe squillanti, i Proci uccisi, Penelope ubriaca) rividi il bell'addome incavato sul quale aveva brevemente indugiato la mia lingua diretta al sud; e i fianchi puerili sui quali avevo baciato, dopo un tuffo, l'impronta corrugata impressa dall'elastico del costume da bagno. I dieci, erratici anni che in seguito avevo vissuto si ridussero a un punto palpitante e svanirono. (Luttazzi, 2013, p. 98).

Era la stessa bambina – le stesse spalle fragili e sfumate di miele, la stessa schiena nuda, serica e flessuosa, gli stessi capelli castani. Un foulard nero a pois, annodato sul petto, nascondeva ai miei occhi di attempato scimmione, ma non allo sguardo della giovane memoria, i seni immaturi che avevo accarezzato un giorno immortale. E come la nutrice nella fiaba della principessina (perduta, rapita, scoperta nei laceri panni di una zingarella, attraverso i quali la sua nudità sorrideva al re e ai suoi seguaci) riconobbi il minuscolo neo bruno sul suo fianco. Sgomento ed esultante (il re che piange di gioia, lo squillo delle trombe, la nutrice ubriaca) rividi il suo adorabile addome rientrante, dove la mia bocca, diretta a sud, aveva brevemente indugiato; e i fianchi puerili sui quali avevo baciato l'impronta merlata dell'elastico dei calzoncini – quell'ultimo, folle giorno immortale dietro le «Roches Roses». I venticinque anni che avevo vissuto da allora si affusolarono in una punta palpitante e svanirono. (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 54).

¹⁶ Villa Borletti, in via Rovani (Milano, non Stresa) fu sede operativa della Fininvest e luogo in cui Silvio Berlusconi convisse con Veronica Lario. Cfr. Concina *et al.* (2001, pp. 46-7).

¹⁷ I trentacinque anni di Charlotte Haze (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 51) oggi giorno non appaiono certo 'crepuscolari' come negli anni Quaranta; malgrado la storia di Lolito e Beba sia ambientata nei primi anni Sessanta, epoca in cui tale età era considerata ancora più che matura, Luttazzi sembra aver adattato il personaggio della vedova secondo parametri decisamente contemporanei.

Ecco dunque entrare in scena Beba, diminutivo di Barbara, la figlia della vedova. Lolito trova così «la piccola *entraîneuse*» (Luttazzi, 2013, p. 99) che ritiene potrebbe guarirlo dall'angoscia, colei che nell'ipotesto era definita «Herr Doktor» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 54). Il solo nome «Barbara Borletti» (Luttazzi, 2013, p. 115) provoca a Lolito un onomatopeico «brivido di piacere» (*ibid.*).

Dalle coordinate temporali nel testo, inferiamo che Lolito incontra Beba nel 1961; il nostro eroe ha venticinque anni, la ragazza quindici (ivi, p. 109). Contrariamente all'ipotesto, vi è perciò una differenza di due e non quattro lustri fra i personaggi, senza contare la fase già puberale di Beba; dettagli non trascurabili, in quanto inducono a 'normalizzare' il loro legame nella mente del lettore, il quale è meno scandalizzato rispetto a quello tra Humbert e Dolores Haze.

Stabilitosi dalle Borletti, il protagonista annota piccoli eventi quotidiani e riflessioni nel proprio taccuino, come Humbert nella propria agenda (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 55), sicuro di un possibile esito favorevole con Beba:

Il fascismo accertò che l'età media della pubertà nelle ragazze italiane è di tredici anni e nove mesi. L'età varia dai dieci anni, o meno, ai diciassette. Stando ai sessuologi, io ho tutte le caratteristiche che interessano le ragazzine e possono avviare in loro delle reazioni: mascella forte e ben profilata, mano muscolosa, voce sonora e profonda, spalle ampie. Per giunta, c'è chi dice che il mio volto somiglia a quello di un urlatore di cui la Beba pare sia cotta. (Luttazzi, 2013, p. 104)

L'incanto volgare dell'amata è paragonato esclusivamente a quello delle giovanissime prostitute dei bordelli (ivi, p. 106; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 61), senza menzionare quello delle fotomodelle e delle servette europee nell'ipotesto (*ibid.*). La figura della ninfetta subisce di fatto una degradazione, o abbassamento comico: Lolito apostrofa sovente tra sé e sé la ragazza, sempre con delizioso compiacimento, di essere una «troietta» (Luttazzi, 2013, p. 118), senza contare che il linguaggio della coppia è assai più boccaccesco di quella nabokoviana («Sposta il c***» esclama Beba; ivi, p. 114).

La situazione fra gli abitanti della villetta si tinge sempre più di sfumature equivocate, con risvolti ancora più esplicitamente umoristici rispetto all'ipotesto; ad esempio, se consideriamo la richiesta di Charlotte Haze a Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 63), anche Loretta chiede all'ospite di aiutare la figlia a fare i compiti (cfr. Luttazzi, 2013, p. 109), ma noi già sappiamo che tale espressione rappresenta, per Lolito, l'equivalente di avere rapporti intimi, come abbiamo appreso dalla telefonata alla *escort* Tamara. La perversione del protagonista si manifesta pure in siffatto scenario della scolaretta diligente, il cui dovere è il godimento del suo maestro Lolito.

«A questo punto si sarà accorto anche lei, Signor Giudice, che lo schema messo in atto dalla Beba rimaneva ogni giorno lo stesso. Prima mi tentava, poi mi deludeva, lasciandomi in preda a un dolore sordo. Dopo tre settimane, era giunto il momento di procedere oltre le mie macchinazioni patetiche» (ivi, p. 121). Malgrado l'adolescente, esattamente come Lolita, si diverta semplicemente a saggiare la propria

desiderabilità, Lolito è risoluto ad andare oltre, senza risparmiare al lettore spudorate sentenze: «Via, non sono uno stupratore. Spiritualmente sono un santo» (*ibid.*).

Il santo ama i profumi, si aggira in pantofole di marocchino e vestaglia dai vivaci arabeschi (ivi, p. 125), in ciò che ritiene un'«accurata interpretazione dell'intellettuale mite e maldestro» (ivi, p. 131). Lolito è calato dunque pienamente nella parte del colto e un po' *dandy* Humbert, con un effetto grottesco data la grossolanità fondamentale del suo personaggio, l'elemento satirico e l'eterogeneità delle 'maschere ipotestuali' indossate (tra le quali quella del millantatore Smurov, del timido e represso Erwin, dell'*enfant prodige* Van Veen ecc).¹⁸ Il santo ha successo, come il predecessore, nel godere impunemente della vicinanza fisica della ninfetta sul divano; si noti che durante l'attività autoerotica, per distrarre Beba, canta in un tripudio d'esultanza l'italianissima *Volare* (ivi, p. 127), uno dei numerosi brani musicali citati nel romanzo.¹⁹

Le dinamiche interpersonali fra vedova e figlia non si segnalano per particolari differenze rispetto a quelle in *L*; la Borletti si esprime comunque in maniera meno obliqua di Charlotte Haze, palesando la sottile rivalità sul piano dell'immagine tra lei e la figlia:

Le ho detto che non doveva indossare durante il viaggio il vestitino costoso che le ho comprato per i giorni di festa. Sa, lei si vede bella come una stella del cinema. Io la vedo robusta e sana, ma bruttina. Questo è il vero motivo di tutti i nostri litigi. (Luttazzi, 2013, p. 137)

[L]e ho detto che domani andremo a cambiare con qualcosa di più sobrio certe cosine da notte un po' troppo civettuole che mi ha costretto a comprarle di prepotenza. Lei capisce, si vede come una stellina del cinema; per *me*, invece, è una bambina sana e robusta, ma decisamente insignificante... C'è questo, credo, alla radice di tutti i nostri dissapori. (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 85-6).

Alla partenza di Barbara per il campeggio estivo, Lolito è ormai «innamorato per sempre» (Luttazzi, 2013, p. 137) della propria passione, ovvero di una «Beba eterna» (*ibid.*), la propria immagine mentale della ninfetta. Il nostro eroe trema al pensiero che la sua grazia sia destinata a svanire: «A diciotto [anni] avrebbe smesso di essere minorenne e, finita la scuola alberghiera, si sarebbe tramutata, orrore degli orrori, in una lavoratrice» (*ibid.*).

¹⁸ Una *mise en abyme*, per così dire, della messinscena perversa del passaggio da un Io a un altro, come già accennato circa il personaggio di Roger Fishbite.

¹⁹ Fra i quali *La donna di picche* di Little Tony (cfr. Luttazzi, 2013, p. 244), *Il ragazzo della via Glück* di Adriano Celentano (ivi, p. 310), *Piccola Kitty* di Claudio Baglioni (ivi, p. 441) e altri; comune denominatore è l'appartenenza alla tradizione della musica leggera italiana dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, mentre altrove si allude al concerto dei Beatles tenutosi allo stadio Vigorelli nel 1964 (ivi, p. 320).

Il godimento è pur sempre il benvenuto per entrambi i protagonisti maschili; come Humbert nei riguardi di Charlotte Haze, anche Lolito sarebbe disposto a confessare sotto tortura di aver lanciato occhiate alla scollatura della Borletti (cfr. Luttazzi, 2013, p. 142; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 92) ed è costretto ad accettare l'offerta di matrimonio della vedova, unica possibilità per rimanere accanto alla seducente figlia (cfr. Luttazzi, 2013, p. 143; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 93).

Lolito è introdotto nella cerchia di conoscenze di Loretta (cfr. Luttazzi, 2013, p. 152), fra le quali si annovera il dottor Corazza, ovvero il dentista Ivor Quilty (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 102); i coniugi Gallo, con il marito, un geometra, che è nella parte del commediografo Clare Quilty (ivi, p. 461); i coniugi Arpinati, corrispondenti alla coppia di amici intimi di Charlotte Haze, Jean e John Farlow (ivi, p. 103).

Nel corso di una gita domenicale alla spiaggia di Feriolo (si veda l'episodio del «Lago a Clessidra» in *L*), il protagonista apprende sgomento che Loretta intende mandare Beba in collegio; medita perciò di annegare la consorte nel lago, ma poi desiste, timoroso della giustizia (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 165-7; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 112-4).

A differenza di Humbert nei confronti della signora Farlow, Lolito è attratto da Franca Arpinati, venticinquenne bellezza bruna la quale, come Jean, è pittrice per hobby (cfr. Luttazzi, 2013, p. 154). Il protagonista le accenna delle proprie copie di quadri famosi scambiati per originali ed esposti al Louvre, aneddoto di cui segnaliamo l'apparente mancanza di stupore degli uditori; Lolito li raffigura come creduloni, da un lato per non smascherare al lettore ingenuo la palese menzogna, dall'altro perché vorrebbe far credere di essere comunque superiore a chiunque (ivi, pp. 168-9). Del resto, non perde occasione di mostrare che è un amante delle cose belle, come il proprio prezioso e particolare orologio di marca che suscita la curiosità e l'ammirazione di Franca (ivi, p. 170), la quale durante la conversazione sostiene che il capo dei vigili Pezcoller sia l'amante della moglie del geometra Gallo (ivi, p. 171).

Analogamente a quanto accadeva al professore francese (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 99-101), la nuova vita matrimoniale non disturba troppo Lolito, oggetto dell'adorazione di Loretta (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 150-1), la quale è un personaggio meno artefatto della signora Haze; tuttavia, con le femmine *agées* il protagonista luttazziano si dimostra assai più scortese e cinico dell'altro, approfittando di loro anche economicamente («Dovresti proprio dimagrire un po'»; «Spero che ti sia ricordata di fare quel bonifico come ti avevo chiesto»; ivi, p. 174). Lolito è di fatto nella comica posizione di *gigolo*, considerando che la donna ha pure il doppio dei suoi anni. Si noti il siparietto tipicamente italiano: mentre la moglie gli parla, un incurante Lolito, che sta leggendo la gazzetta calcistica, ci riferisce dell'acquisto di Mario Corso.²⁰

²⁰ Famoso centrocampista dell'epoca.

Nemmeno dinanzi alla morte accidentale della consorte, in seguito alla scoperta del diario, s'incrina tale cinismo, come dimostrano «i resti macellati della Loretta» (ivi, p. 181) rispetto al più aderente all'inglese «i resti straziati della signora Humbert» (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 127), e soprattutto le lacrime «di gioia e di gratitudine» (Luttazzi, 2013, p. 189).²¹ Quest'ultimo è peraltro un esempio genettiano di «motivazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 386) nei confronti dell'ipotesto, dal momento che Humbert non specificava la tipologia delle proprie emozioni: «Adieu, Marlene! La stretta di mano del fato, ponderosa e formale (così come la riprodusse Beale prima di lasciarmi), mi strappò al mio stordimento; e allora piansi. Signori e signore della giuria... io piansi» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 133). Potremmo ipotizzare si tratti delle medesime che colgono Lolito, avendo entrambi riflettuto poco prima sulla combinazione fortuita degli ingredienti del Fato, oppure, che Humbert sia semplicemente travolto dallo stress della giornata; in tal caso, parleremmo piuttosto di una «transmotivazione» (Genette, 1982, trad. it. p. 386).

L'investitore di Loretta, soprannominato da Lolito «Longhi il Benefattore», sarebbe «magro come Gandhi» (Luttazzi, 2013, p. 186); con la solita malvagia irriverenza, l'involontario assassino è paragonato al più celebre dei pacifisti. Nella guerra fra il Bene e il Male, la cui vittoria ha determinato il destino tragico dell'ex vedova Borletti, colui che ha il volto del Bene si rivela emissario del Male; con una logica blasfema, per Lolito l'assassino di Loretta non può che essere un sant'uomo...

Come vedremo adesso circa la conclusione dell'episodio della morte dell'ex-vedova, la trasposizione meccanica dall'ipotesto è attuata talvolta per dar volutamente luogo a grottesche incongruenze, consone al *modus operandi* del protagonista dell'ipertesto. Nel corso delle visite di condoglianza, Lolito esibisce ai Verdacchi una foto di Loretta in India nel 1947, sostenendo di trovarsi allora in quel Paese per affari; lì lui e la donna si sarebbero innamorati, benché quest'ultima fosse fidanzata con Gigi Borletti (ivi, p. 183). Successivamente, Franca inferisce che l'orfana sia la figlia naturale del protagonista, come faceva Jean nel medesimo episodio (cfr. Luttazzi, 2013, p. 185; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 130). Ma nel romanzo di Luttazzi l'inferenza è a priori un assurdo: Lolito, classe 1936, sarebbe troppo giovane per essere il padre biologico di Beba, così come non è possibile che a undici anni abbia avuto una *liaison* con Loretta... Improbabile che gli Arpinati si confondano a tal punto sulla sua età; o l'autore si prende gioco della conclusione affrettata di Jean Farlow nell'ipotesto, o trattasi dell'ennesima riprova dei tentativi di Lolito di abbindolare le persone, facendo passare per vere le menzogne più evidenti.

²¹ Tra i vari nomignoli affettuosi, Loretta era stata definita «culona inchiavabile» (Luttazzi, 2013, p. 178), nonché resa oggetto di metafore crudeli: «[L]a kapò era stata appena eliminata dal commando alleato e io, rientrato in casa come un evaso da un campo di concentramento, avevo bevuto d'un fiato due caraffe di brandy» (ivi, p. 186). Luttazzi allude alle inopportune frecciate di Silvio Berlusconi ad alcuni importanti politici tedeschi.

3.3.8.2 «Un sultano in viaggio». All'hotel Mirana di Montreux

Dopo un caloroso saluto a Franca Arpinati e a tutte le donne che gli hanno provocato sogni erotici (cfr. Luttazzi, 2013, p. 192), «il lupo Ezechiele» (ivi, p. 182) si prepara ad assaporare la «piccola porcellina» (*ibid.*).²² Giunge perciò alla colonia estiva fondata da un certo don Verzè (ivi, p. 135), i cui alloggi delle ragazze portano i nomi di personaggi biblici (ivi, p. 205), in accordo alla tradizione cattolica di siffatti luoghi; le camere di Dolores Haze e compagne erano dedicate invece ai personaggi di Walt Disney (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 141).

In attesa della figliastra, l'attenzione di Lolito è captata da una farfalla, identica a quella che, anni dopo, avrebbe distratto la propria figlia Barbara durante una partita di calcio (cfr. Luttazzi, 2013, p. 205). Questa breve prolessi o *flash forward* segnala, al lettore non informato, l'elemento satirico insito nella scelta del nome Barbara per il personaggio della ninfetta.²³ Il tema dell'incesto in *LO* è dunque anche, per così dire, extraletterariamente parodico, al contrario di quello nabokoviano.²⁴ In ogni caso, attenendoci alla realtà romanzesca, si può affermare che Lolito abbia battezzato così la figlia in memoria del proprio grande «*phéché radieux*», per usare un'espressione verlainiana impiegata altresì da Humbert a proposito di Lolita (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 346).

Durante il viaggio in automobile, Lolito il Confessore chiede a Beba del campeggio; la giovane, che come abbiamo accennato si esprime in un linguaggio più scurrile di quello di Lolita, ne sbeffeggia i principi evangelici (cfr. Luttazzi, 2013, p. 210). Il protagonista sostiene di appoggiare appena le proprie labbra alle sue («Lo giuro sulla testa dei miei figli»; ivi, p. 208), mentre l'altra gli riserva un focoso bacio.

La coppia si ferma a Montreux, in Svizzera, presso l'«Hotel Mirana» (ivi, p. 207); se il nome dell'hotel è quello del padre di Humbert in Costa Azzurra (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 19), il luogo fu invece la cittadina di residenza dei coniugi Nabokov negli ultimi vent'anni di vita dello scrittore (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. pp. 70-1).

La ricerca del parcheggio, rovello costante di ogni guidatore italiano, viene paragonata agli sforzi di ricostruzione di una città distrutta da terremoto: «Finalmente accadde il miracolo, uno di quelli, credo, che richiedono un minimo di collaborazione da parte di tutti, come la ricostruzione dell'Aquila» (Luttazzi, 2013, p. 214). Si noti che perfino l'atto di parcheggiare è descritto tramite metafora sessuale (ivi, p. 215), a riprova della perversione di Lolito, per il quale tutto assume facilmente connotazioni lubriche.

²² Il lupo e i tre porcellini sono i personaggi dell'omonima favola settecentesca, poi passati nel film di Walt Disney *I tre porcellini* (1933) e *Cappuccetto Rosso* (1934), per approdare infine al fumetto.

²³ La primogenita di Silvio Berlusconi e Veronica Lario si chiama infatti Barbara. Cfr. Concina *et al.* (2001, p. 12).

²⁴ Si ricordino le argomentazioni difensive di Nabokov in merito a presunte analogie tra il libro e la propria vita; egli affermò una totale estraneità al mondo delle bambine, dato che aveva solo un figlio maschio (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. pp. 32-3, p. 44, p. 226).

Patrigno e figliastra sono accolti da due dipendenti dell'albergo, «Shem» (ivi, p. 217) e «Shaun» (*ibid.*); il protagonista non tarda inoltre a puntare una cameriera, che gli rammenta «Kissy Suzuki» (ivi, p. 219).²⁵ La maggioranza degli ospiti del Mirana è costituita da prelati e anziane signore (cfr. Luttazzi, 2013, p. 215), esattamente come ai *Cacciatori Incantati* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 150). Lolito dà qui prova di una maleducazione assai più scandalosa rispetto a Humbert, dal momento che irride malignamente un esponente della prima categoria e mortifica una «venerabile bisnonna in stato di putrefazione» (Luttazzi, 2013, p. 228), la quale aveva riso per la sua facezia, lanciandole un tovagliolo nella scollatura allorché costei gli si avvicina; nell'ipotesi, l'*émigré* si limitava a una battuta innocua e gettava la carta «nell'apposito ricettacolo» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 160) del bagno degli uomini. Secondo la mentalità tanghera di Lolito, il contenitore della spazzatura diviene dunque il *decolleté* dell'anziana donna. Nel buio, qualcuno rivolge la parola al protagonista (cfr. la conversazione tra Humbert e Quilty; Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 161-2), il quale pensa subito che quell'uomo non sia all'albergo per caso (Luttazzi, 2013, p. 231).

«O *humilima Beba, fac me tecum similem*» (ivi, p. 221); con questa invocazione alla Vergine, rivolta in modo dissacratorio a Beba, il nostro eroe pregusta il momento in cui potrà godere impunemente della ninfetta nella tranquillità della camera d'albergo. «Lolito Diderot» (ivi, p. 226) si ritiene «un libertino d'altri tempi» (*ibid.*), deprecando le convenzioni della propria epoca circa i rapporti intergenerazionali in materia di sesso: «Il fatto è che l'antico legame tra adulti e minorenni è stato reciso da nuove leggi e da nuovi usi; ma la natura, pur recisa, ricresce» (*ibid.*). Questa affermazione rievoca il discorso sulla Natura del marchese de Sade in *La Philosophie dans le Boudoir* (*La filosofia nel boudoir*) del 1795; il protagonista si proclama «un fedele seguace della Dea Natura» (Luttazzi, 2013, p. 244) al pari di Humbert (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 172), senza sentirsi assolutamente un criminale (cfr. Luttazzi, 2013, p. 237).²⁶

L'episodio d'intimità fra Lolito e Beba esplicita il tipo di atto, che il francese aveva invece preferito velare; inoltre, se quest'ultimo dichiarava di non averlo mai praticato da bambino, il nostro afferma lo stesso «in tutta fasulla sincerità» (ivi, p. 240). La freddura di Beba, la quale, ribadiamo, ha quindici anni, confermerebbe candidamente la sua consensualità:

Io Chiamerai aiuto se provo a baciarti?

Lei Ti serve un aiuto?

(Luttazzi, 2013, p. 239)

²⁵ Gli impiegati portano i nomi di personaggi di *Finnegan's Wake* (1939) di Joyce. Kissy Suzuki compare nel romanzo e poi film *Si vive solo due volte* (1967) con protagonista James Bond. Vale la pena notare l'accostamento, assai comune nel postmoderno, di riferimenti culturali elevati e di massa.

²⁶ L'opera citata del marchese de Sade è un intertesto lolitiano già individuato dalla critica; cfr. Julian W. Connolly (2009, p. 18).

Rievocando quei momenti d'estasi con l'adolescente, il protagonista immagina lo sceneggiato che avrebbe scritto e diretto se a quell'epoca avesse avuto un impero televisivo, esercitando su tutta la troupe una volontà tirannica nella direzione dei lavori, «poiché non c'è nulla al mondo che odio di più dell'attività di gruppo, quel bagno turco dove il peloso e lo scivoloso si mischiano in una moltiplicazione di mediocrità» (ivi, p. 242). Il passo cita indirettamente le affermazioni di Nabokov sul proprio disprezzo verso le attività di gruppo (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. pp. 19-20 e p. 144), che nel romanzo luttazziano assumono tuttavia, umoristicamente, contenuti licenziosi.²⁷ L'autore coglie altresì l'occasione per una stoccata satirica al potere mediatico di Berlusconi, ma non solo. Si confrontino il testo derivativo e il modello:

Ci sarebbe stato un sultano in viaggio, con il volto atteggiato a un'espressione di grande contegno, dentro un immenso vagone-letto di onice con il suo harem callipigio. [...] Ci sarebbero state attività ricreative di ogni tipo da parte di un gruppo di ragazzine capricciose, suddite zuccherine racchiuse in un grande studio televisivo, cori, gare, sfilate di moda. (Luttazzi, 2013, p. 243)

Ci sarebbe stato un sultano, il viso contratto da una grande sofferenza (smentita, per così dire, dalla sua plasmante carezza), che aiuta una piccola schiava callipigia a montare su una colonnina d'onice. Ci sarebbero stati quei globuli luminosi come gonadi che scalano le fiancate opalescenti dei juke-box. Ci sarebbero state attività di ogni sorta per le bambine delle medie, Canottaggio, Coreografia, Corsi di Coiffure, Cori nel sole lacustre. (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 171)

Il sultano di Humbert diviene, con qualche dettaglio in più, una probabile allusione a fatti reali avvenuti a Roma in occasione della visita ufficiale di un capo di Stato straniero.²⁸ Il personaggio attua, senza conseguenze, il sogno erotico di Lolito, di cui discuteremo più avanti in merito all'ipotesi *Favola*. La sostituzione delle «bambine delle medie» con le ragazze nello studio televisivo costituisce un'ulteriore allusione satirica.²⁹

²⁷ A giudicare dalle giovani baccanti nella propria villa (cfr. Luttazzi, 2013, p. 37), Lolito apprezza decisamente siffatte occupazioni.

²⁸ Il leader libico Gheddafi si presentò nella capitale in tenda, accompagnato da molte esponenti del gentil sesso.

²⁹ Alle innumerevoli *soubrettes* o, con un termine entrato ormai nell'uso comune e perfino nei dizionari, veline che allietano le competizioni a premi, i *talk show*, i programmi delle reti di proprietà di Berlusconi (benché non solo quelle ormai) per aumentarne gli ascolti.

Lolito confessa che il godimento sessuale supera per lui l'incanto dell'arte e il terrore metafisico (cfr. Luttazzi, 2013, p. 244), una posizione che Humbert apparentemente non condivideva (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 170).

Il nostro eroe (cfr. Luttazzi, 2013, p. 247), contrariamente al predecessore (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. del 2007, p. 173), è interessato alle esperienze saffiche della ninfetta, i cui trascorsi erotici ricalcano non solo quelli di Lolita (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 172-4), ma anche quelli di Ada (cfr. Nabokov, 1970, trad. it. p. 389), il che conferisce una dimensione aggiuntiva di morbosità all'ipertesto. L'orripilante corruzione di Beba, d'altra parte, sarebbe nient'altro che il frutto dell'opinione pubblica e delle istituzioni, accanitesi contro di lui: «Tutta colpa della stampa comunista! Io sono l'Unto del Signore» (Luttazzi, 2013, p. 245). L'argomentazione di Humbert, secondo il quale la precocità di Dolores era dovuta alle «moderne scuole miste» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 170), è sfruttata dal protagonista in modo da ribaltare l'argomento per discolarsi, sicché il quarto potere, esclusivamente di sinistra, e le istituzioni medesime avrebbero letteralmente creato la corruzione a lui imputata. I rimuginamenti di Lolito circa le conseguenze della violazione della minorenne stridono però umoristicamente con tali aggressive e spudorate accuse, assai più di quelli humbertiani.

Alla notizia della morte della madre, Beba, come Dolly, è costretta ad affidarsi al patrigno: «Sei così forte [...] ma devi ammettere che non hai forza di volontà» (Luttazzi, 2013, p. 258); tramite questo scambio di battute, assente nell'ipotesto, Lolito intende dipingersi fino in fondo come una creatura debole, allo scopo di ingannare i giudici.

Hanno dunque inizio le peregrinazioni della coppia, non attraverso gli Stati Uniti come Humbert e Lolita, ma per la Svizzera, nonché in hotel puliti e sicuri, a differenza dell'altra, dato che il protagonista conduce volentieri Beba in strutture di lusso (ivi, pp. 261-2). Cedendo a «un sentimento un po' eccentrico di compassione» (ivi, p. 264) si impegna a prendersi cura dell'orfana, presto edotta, come Lolita (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 190), sulle conseguenze che una rivelazione esterna dei loro rapporti causerebbe: «La minorenne che consente a un individuo di età superiore ai diciotto anni di conoscerla carnalmente, fa sì che la sua vittima venga considerata colpevole di stupro, e il massimo della pena prevista è di dieci anni» (Luttazzi, 2013, p. 265). Tale parodia della legge intimorisce la fanciulla italiana (*ibid.*), come aveva intimidito quella americana (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 191).

3.3.8.3 *Una visita al museo. L'unheimliche del godimento sessuale compulsivo*

Fra i vari siti esplorati in Svizzera, patrigno e figliastra capitano un giorno al museo delle bambole di Basilea.³⁰ L'episodio, che vale la pena commentare diffusamente, è una trasposizione assai libera del racconto fantastico *Una visita al museo*.³¹

L'edificio elvetico si caratterizza per un colore «rosa chewing-gum» (Luttazzi, 2013, p. 267) ed è «smisuratamente largo, inquietantemente simmetrico» (*ibid.*) al pari di «un'illustrazione di Maxfield Parrish» (*ibid.*).³² Lolito e Beba sono accolti da una sorridente signora, la quale si premura di mostrare loro la collezione unica di bambole d'ogni luogo ed epoca (*ibid.*). L'atmosfera è all'insegna del grottesco: da un lato fiabesca, da paese dei balocchi, come dimostra la presenza dei lecca-lecca degli avventori e l'ambiente realizzato a mo' di casa di bambole a dimensioni reali (ivi, p. 268), nonché il paragone fra la rassicurante custode vestita di rosa e una delle tre fate in *La bella addormentata nel bosco* (ivi, p. 267); d'altro canto, affiorano elementi disturbanti, come la schiera di teste-trofeo, una delle quali sembra ammiccare a Lolito (ivi, p. 268), senza contare un bambolotto preservato in un misterioso liquido e bambole metalliche (ivi, p. 269). Fra i preziosi esemplari museali figura in particolare una straordinaria bambola di gomma a grandezza naturale, dotata di aperture e adagiata in un sarcofago di cristallo (*ibid.*). L'attenzione di Lolito è catturata a un certo punto da un quadro raffigurante una bambina di spalle, assai somigliante a Beba, issata su una scala a pioli e nell'atto di raccogliere ciliegie; l'opera sarebbe, e lo è davvero, di Balthus (*ibid.*).³³

Bramando di acquistare il dipinto, il protagonista si avvia dal direttore museale, M'sieur Melampo (ivi, p. 270).³⁴ Il direttore, che per qualche motivo dubitava dell'effettiva presenza dell'opera, invita i due a sondare altre zone del museo in propria compagnia (ivi, pp. 271-4). Il percorso diviene però sempre più labirintico, finché la coppia perde la guida e si smarrisce in una sorta di mondo alternativo di carrolliana memoria («le scale in discesa in realtà salivano», ivi, p. 276; un cartello ortograficamente scorretto recita «fficio», ivi, p. 277), in cui le bambole si moltiplicano all'infinito (ivi, pp. 275-6). Con orrore Beba e Lolito si accorgono che una scolaresca di bambine scalmanate, entrate poco prima e definite «piccole baccanti»

³⁰ Peraltro realmente esistente.

³¹ Nabokov narra la bizzarra esperienza di un espatriato russo, incaricato da un conoscente di recuperare il ritratto di un antenato conservato in un museo francese; l'uomo si smarrisce nei meandri stregati dell'edificio, mettendo infine piede nella Russia sovietica, da cui però fa fortunatamente ritorno (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. pp. 249-59).

³² Pittore e illustratore americano (1870-1966), dallo stile rarefatto, neoclassico e le intense saturazioni cromatiche.

³³ *Le Cerisier*, del 1940. I dipinti a tema infantile di Balthus compaiono su alcune copertine del romanzo di Nabokov. Uno studio sulle affinità tra i due artisti, a partire dalla predilezione dello scrittore per la pittura balthusiana (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 207), è stato pubblicato da Annadea Salvatore (2016).

³⁴ Da «Melampo», nome di un personaggio mitologico in grado di comunicare con gli animali; l'annotatore di *LO* ne ricorda alcuni discendenti illustri, come il bracco di Atteone nelle *Metamorfosi* ovidiane e il cane in *Pinocchio* (cfr. Luttazzi, 2013, p. 561). Nell'ipotesto di Nabokov, Monsieur Godard possiede fattezze che evocano il cane infernale, ma anche Cerbero, per cui l'avventura del protagonista si configurerebbe, appunto, come una discesa nell'Ade (cfr. Engelking, 1985, p. 352).

(ivi, p. 274), sembra stranamente riflessa nelle sembianze di un drappello di bambole dall'immobilità paurosa, che prendono il tè con una badessa dalla croce altrettanto immobile, la quale pare chiedere: «*Et toutes vos fillettes, elles vont bien?*» (ivi, p. 276). Alla fine i terrorizzati visitatori riescono a uscire dall'edificio (ivi, p. 277).

Avanziamo ora un'ipotesi interpretativa di questo episodio, che costituisce il *pendant* di quello tratto da *Favola* di cui parleremo più in là nella trattazione. Anzitutto, la logica surreale, onirica che animava l'avventura della *Visita* (cfr. Barta, 1995, p. 229) è la medesima riscontrabile nel nostro breve ipertesto; anche il museo luttazziano in cui si svolge il *tour* è organizzato, come scrive Jedličková a proposito di quello ipotestuale, secondo le regole della psiche, che include oggetti, situazioni e azioni incompatibili (cfr. Jedličková, 2006, p. 7), non più rispondenti, aggiungiamo noi, al «principio di realtà» (Freud, 1920, trad. it. p. 216).

Possiamo identificare due, anzi tre momenti fondamentali in cui è scandita la visita al museo di Beba e Lolito, la quale rappresenta una sorta di 'discesa agli inferi' nell'inconscio del protagonista. Inizialmente domina il principio di realtà, in quanto le bambole appaiono semplicemente come oggetti fra altri oggetti, benché l'esemplare nel sarcofago sia già indice allusivo del paradosso fra il carattere mortifero di cosa e la giovinezza eterna. Alla visione del quadro di Balthus, Lolito parla di «ipostatizzazione di un proprio sogno» (Luttazzi, 2013, p. 270); in termini psicanalitici, potremmo affermare che esso sia una mostrazione dell'oggetto del suo «fantasma».³⁵ La fissazione fantasmatica, tuttavia, è foriera di disastri; accettando l'invito di M'sieur Melampo a continuare l'esplorazione, il principio di piacere si esaurisce nel proprio eccesso, il «principio di morte» (Freud, 1920, trad. it. pp. 213-77). Quest'ultima fase della visita è infatti d'incubo: il proliferare infinito e *unheimlich* delle bambole animate svela la riduzione delle fanciulle possedute dal protagonista, il quale si definisce «un Casanova» (Luttazzi, 2013, p. 85), a puri oggetti di godimento, mostrando il carattere anonimo e la meccanicità dell'atto sessuale con esse.³⁶

Il *climax* dell'angoscia è raggiunto con la domanda in lingua francese, citazione lolitiana appartenente a Gaston Godin, al quale sfuggiva che la ragazzina a casa di Humbert fosse una sola (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 229). L'interrogativo, proferito o meno dalla Badessa automa, suona

³⁵ «Il fantasma offre un inquadramento al carattere allucinato del desiderio e alla realtà stessa. [...] Esso indica la modalità inconscia, singolarissima, attraverso la quale ciascun soggetto organizza il proprio desiderio e il proprio godimento» (Recalcati, 2016, p. 270).

³⁶ Sul concetto freudiano di *unheimliche*, ossia "perturbante", rimando alla celeberrima analisi del racconto di Hoffmann (cfr. Freud, 1991, pp. 78-95). L'omonimo protagonista del *Casanova* di Fellini, personaggio che è anche il «fratello spirituale di Don Giovanni», si accoppia da ultimo con una bambola meccanica: «La trasformazione dell'oggetto del desiderio in una macchina, in un ingranaggio solo apparentemente umano, in un puro apparecchio di godimento, è qualcosa che definisce [...] la declinazione maschile del desiderio sessuale. Ma nel suo *Casanova* Fellini rivela come la ricerca compulsiva e seriale dell'oggetto sia in realtà una forma di scongiuro nei confronti dell'inaggrabilità della morte. [...] Lo scongiuro della morte appare allora come il vero significato dell'operazione seduttiva e dell'incubo fallico della prestazione» (Recalcati, 2012, pp. 85-6). A proposito della passione per le donne di Berlusconi, Recalcati osserva il suo «uso solo psicofarmacologico e non erotico dei corpi femminili» (ivi, pp. 86-7).

sinistramente quale *memento* nei confronti di Lolito, la cui cupidigia per le belle fanciulle sembra insaziabile e l'intrappola fatalmente, tanto che decenni dopo sarà estromesso dalla partita politica proprio a causa del peccato di lussuria.

3.3.8.4 Torino '60

Lolito rimpiange i due mesi di beatitudine girovaga attraverso la Svizzera, tra l'agosto e il settembre 1964.³⁷ A beneficio del giudice elenca le tappe segnate, come il protagonista di *L* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 195-200), fra le quali: Zurigo, lo zoo di Le Vaud, il lago di Seeberg, Thur, Berna, Flachsee, Brugg, il Parco nazionale svizzero, «de rosse voragini del Gran Canyon nella Valle del Reno» (Luttazzi, 2013, pp. 281-2).

Con l'intento di diminuire, agli occhi della legge, la colpevolezza della propria relazione con la ninfetta, il nostro eroe (ivi, p. 279), come il predecessore, sottolinea con vittimismo che il viaggio non fu certamente di piacere, per via del carattere della ragazza (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 195). Lolito non stima la propria compagna come persona, menzionando «il suo cervello da due soldi e il cuore come un fico secco» (Luttazzi, 2013, p. 284). Quale rimedio contro i frequenti malumori, le dà lezioni di tennis; ovviamente, Lolito sarebbe stato campione europeo di quello sport, battendo il grande Laver (ivi, p. 286).³⁸

Beba sembra divertita dalla fantasia e dalle barzellette del patrigno: «La pellicola sulla cioccolata. Tirala su proprio al centro con due dita e cosa ottieni? Un increspato gonnellino marrone. Adesso indossalo, Beba» (ivi, p. 289). Lolito si commuove al ricordo della birichina Beba nascosta dietro a un divano mentre le portava il vassoio della colazione (ivi, pp. 289-90); al lettore sorge però qualche dubbio che il *tombreur de femmes* abbia frainteso un gesto di ripulsa e fuga. Malgrado l'umore altalenante della ragazza, i litigi, la possibilità di essere scoperti, il protagonista sostiene di aver vissuto «oltre la felicità» (ivi, p. 291), dal momento che non ci sarebbe al mondo emozione positiva equiparabile al possesso di una minorenni (ivi, p. 292).

Il protagonista, rievocando l'imbarazzante escursione 'adamitica' (ivi, pp. 292-6) che compare anche nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 212-4), accenna fra le righe al terrore che lo assale nel dormiveglia mattutino, quando si ricorda che la morte attende anche lui (cfr. Luttazzi, 2013, p. 295). Questo dato è di notevole rilievo perché l'angoscia per la propria finitudine rappresenterebbe, come ricorda Recalcati, l'autentico movente del soggetto perverso.³⁹

³⁷ Lolito conosce Beba nel 1961, ma successivamente gli eventi risultano postdatati al 1964.

³⁸ Rod Laver, ex-tennista australiano tra i maggiori di tutti i tempi.

³⁹ «Lo scenario della perversione radicale di Berlusconi è [...] il mausoleo che ha costruito nella sua villa di Arcore: quello è il suo viaggio di marmo. Quello riflette la verità radicale della sua posizione: il suo terrore della morte, il terrore della fine, il

Nel periodo della convivenza con la minorenni, Lolito si interroga, allo stesso modo di Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 216), sulla possibilità di essere considerato il tutore legale dell'orfana; un tal «avvocato Cesare» (Luttazzi, 2013, p. 297) lo convince che potrebbe essere benissimo una sua figlia naturale, benché, data l'età di Lolito, ciò non sarebbe affatto possibile.⁴⁰

Il protagonista decide di trasferirsi con la figliastra a Torino, sapendo che l'amica Graziella, insegnante all'Accademia di Belle Arti che aveva usato un suo libro in uno dei propri corsi, ha una casa da affittare (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 299-300). Graziella fa quindi le veci di Gaston Godin nell'ipotesi (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 220).

L'abitazione torinese è una versione più ampia e antica del villino dei Borletti e apparteneva al nonno materno di Graziella, Augusto Gayda, professore di ingegneria chimica al Politecnico; la biblioteca è costellata di *curiosità* del defunto docente (cfr. Luttazzi, 2013, p. 303). In un cassetto il nuovo inquilino trova un misterioso uovo, che esposto alla luce del sole si schiude rivelando un piccolo drago (un'allusione al racconto *Drakon*, in italiano *Il drago*); un bigliettino raccomanda in effetti di avvisare nel caso avesse problemi con «draghi od orchii» (ivi, pp. 305-7).

Beba è iscritta presso il costoso educando femminile Boncompagni, il cui programma formativo è imperniato sulle cosiddette «quattro D: Dramma, Danza, Discussione e Disinibizione» (ivi, p. 308). Il nostro eroe è entusiasta dell'indirizzo non tradizionale dell'istituto (ivi, p. 309), al contrario di Humbert, il quale era preoccupato da quello di Beardsley, che apparentemente puntava su «Dramma, Danza, Discussione – e sugli appuntamenti coi giovanotti» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 222-4).

Lolito, temendo che qualcuno possa indovinare i veri rapporti che intercorrono fra lui e la figliastra, è sempre all'erta nei confronti di eventuali vicini ficcanaso (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 311-3), come lo era l'*émigré* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. pp. 225-7), ma ripone fiducia in Graziella, la quale intuisce la scabrosa verità (cfr. Luttazzi, 2013, p. 314), all'opposto di Gaston Godin (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 227).

L'equilibrio dell'illecita coppia diviene col tempo assai precario, esattamente come accadeva a quella dell'ipotesi (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella. pp. 230-2). Anche la ninfetta italiana esige compensi sempre più alti per le prestazioni erogate e Lolito non può che commiserarsi:

Conoscendo la magia e il potere dei suoi morbidi anfratti, Beba riuscì, nel corso di appena due mesi, addirittura a raddoppiare la propria tariffa, Signor Giudice! Non rida nell'immaginarvi sulla ruota di tortura, intento a elargire banconote come un imprenditore televisivo costretto a pagare il pizzo alla mafia; non appena, al margine di ogni sussultante mattina, sentivo che la sua risata crepitante s'allontanava tra fitte al

doversi riconoscere non come un Dio – l'aspirazione di ogni perverso è quella di essere Dio – ma come un mortale» (Recalcati, 2013, p. 73).

⁴⁰ Anche postdatando, come fa Lolito stesso, le vicende al 1964 (p. 278), la difesa dell'amico sarebbe comunque assai fragile, poiché presuppone che il nostro eroe avesse generato la ninfetta alla tenera età di tredici anni...

cuore e foglie morte, subito mi precipitavo a rubare dai suoi nascondigli. Frugavo nei suoi soprabiti, penetrando con dita cieche nel mondo inanimato delle sue tasche. Lì non c'era mai niente. Fu l'ultima volta in cui misi le mani nelle tasche degli italiani. (Luttazzi, 2013, pp. 315-6)

Il protagonista trova perciò un impiego presso un'agenzia pubblicitaria e le giornate sono scandite dai propri ritmi lavorativi e da quelli scolastici di Beba.

A differenza del professore francese, non esita a «piallare» (ivi, p. 323) le amiche della ragazza, che tuttavia si rivelano piuttosto deludenti; Lolito menziona l'iraconda Serena, che si interesserà di questioni femministe e consultori per donne; Linda «dall'orgasmo difficile» (ivi, p. 323); Eva dalla «sensualità grossolana» (ivi, p. 324); Carmen la raffinata e infine Alessandra, della «razza delle scivolose» (*ibid.*).

La migliore amica di Beba è l'astuta «Gaia Meroni» (*ibid.*), l'equivalente di Mona Dahl nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 239). Un pomeriggio, Gaia attende a casa di Lolito il rientro di Beba, con la quale deve provare una parte dalla commedia *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (cfr. Luttazzi, 2013, p. 325).⁴¹ Il comportamento deferente ma allusivo della giovane, la quale sembra ricevere delle banconote dopo un focoso bacio col padrone di casa, induce quest'ultimo a sospettare che Beba stia cercando di fare la mezzana, mandando così «in vacca» (ivi, p. 326) il suo piacere della conquista, movente principale, a suo dire, della passione per le ragazze. Se confrontiamo tale episodio con quello in *L* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 239-41), cogliamo immediatamente l'umorismo della situazione nell'ipertesto, al cui protagonista non importa che la figliastra riveli all'amica lo scandaloso legame con lui, quanto piuttosto ribadire il proprio ruolo attivo nella seduzione delle ragazze; ma soprattutto, l'incontro tra Gaia e Lolito si tinge di sfumature piccanti e nuovamente satiriche (che l'amica di Beba sia una *escort?*) assenti nel romanzo nabokoviano.

Questo tipo di sfumature emerge parimenti durante il colloquio individuale di Lolito con la signorina Ongaro, la direttrice del collegio; costei gli comunica che Barbara potrebbe compiere ottimi progressi se solo si applicasse, come già accade a molte sue compagne che figurano brillantemente nelle «bettole fumose» (Luttazzi, 2013, p. 332). La donna è stupita del disinteresse di Beba verso il sesso, il che la porta a credere che la repressione della fanciulla sia la causa dei suoi maltrattamenti a insegnanti e compagne, le quali invece hanno esperienza in tal campo; all'educandato, precisa la direttrice, ci si preoccupa anche di informare le ragazze sui «temi della contraccezione» (ivi, pp. 333). La Ongaro infine affronta quello che sarebbe il vero problema del colloquio, ovvero il linguaggio osceno di Beba, essendo la scuola frequentata dalle «figlie dei più facoltosi industriali e uomini d'affari torinesi» (ivi, p. 334).

Questo episodio, come il precedente, non manca nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 242-8) e rispetto a quest'ultimo assume egualmente significati ulteriori. Nel testo modello, il grottesco scaturiva semplicemente dal paradosso tra le convinzioni della direttrice, cioè la

⁴¹ Di Edward Albee, anche autore di uno sfortunato adattamento teatrale di *L* nel 1981.

repressione sessuale dell'allieva, e la realtà, cioè l'abuso da parte del patrigno. Nell'ipertesto però la signorina Ongaro si esprime, più che da direttrice di un collegio per signorine, da *mâtresse* di un bordello di lusso, per cui l'educazione delle ragazze si trasforma in un apprendistato alla prostituzione. In verità, si tratta da un lato di un caso in cui il testo derivativo fa la caricatura di un elemento del modello, ovvero l'educazione agli «appuntamenti coi giovanotti» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 222-4) su cui puntava la scuola di Lolita; dall'altro, del noto scenario perverso del protagonista, bersaglio anche satirico. Ultimo ma non meno significativo punto, il discorso è interpretabile come una parodia del perbenismo ipocrita e bigotto del sistema educativo italiano in quegli anni, più inquieto per il vocabolario delle adolescenti che per la loro consapevolezza del funzionamento dell'apparato riproduttore.

La festa natalizia organizzata a casa per Beba, graziosa concessione di Lolito, è ben diversa da quella per l'altra ninfetta (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. pp. 249-50); il protagonista di Luttazzi coglie l'occasione per «farsi» alcune ragazze, tutti si divertono (cfr. Luttazzi, 2013, p. 340). La festa è dunque un successo, eppure il narratore parla di «ostentato tradimento» (*ibid.*) da parte di Beba, rea di lunghi baci con un ragazzo; nonostante il reciproco divertimento con altri invitati, per il nostro è una ferita narcisistica, che conferma la sua mentalità maschilista.

I preparativi per la recita scolastica lo lasciano indifferente, ma non tanto in virtù del soggetto:

Benché certe insulse aspirazioni umanistiche tornino gradite alla mia anima sentimentale, in ultima analisi disprezzo il teatro, non ci si fanno abbastanza soldi (secondo il mio commercialista, il vero movente dello Shakespeare, l'autore di *Otello* eccetera, era che con il teatro ci scaricava le tasse, e questa opinione mi pare, tutto sommato, condivisibile) (Luttazzi, 2013, p. 341)

Lolito finge di amare l'arte, ma in realtà è interessato solo al profitto, come risulta da tale osservazione sul teatro.⁴²

3.3.8.5 Lezioni di piano. *Bachmann e Un poeta dimenticato*

Al fine di un miglioramento delle proprie capacità espressive, Beba prende lezioni di pianoforte da un amico del patrigno, il «Fedele» (Luttazzi, 2013, p. 344), pianista eccellente che si esibiva sulle navi da crociera.⁴³

La storia della relazione amorosa tra il Fedele e la russa Perova, che Lolito introduce qui, è tratta dal racconto sul musicista *Bachmann* (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 65-71). Nel

⁴² Si noti che Berlusconi fu proprietario del Teatro Manzoni a Milano, dove conobbe l'allora giovane attrice e futura consorte Veronica Lario. Cfr. Concina *et al.* (2001, p. 11).

⁴³ Evidente allusione a Fedele Confalonieri, amico e collaboratore di vecchia data di Berlusconi, con il quale in gioventù suonava sulle navi da crociera.

romanzo di Luttazzi, il ruolo di Bachmann è impersonato da Caterina Perova, quello della donna innamorata di lui, da Fedele.

Il pianista è invitato da un impresario di nome Paone alla sua villa, affinché conosca la celebre cantante Caterina Perova; il nuovo venuto appare piuttosto timido (cfr. Luttazzi, 2013, p. 349), come Sebastian Knight in una situazione analoga (cfr. Nabokov, 1941, trad. it. p. 77), e inizialmente scambia un travestito Paone per la signorina Perova, la quale ha il vizio dell'alcool (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 344-8). Il pianista e la donna diventano amanti; lui assiste sempre ai suoi concerti, finché un giorno si ammala e la cantante, notando la poltrona vuota, fa un inchino al pubblico con il fondoschiena (Bachmann «il gesto volgare della fica»; Nabokov, 1995, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 71), per poi dileguarsi senza lasciar traccia (ivi, pp. 349-53).

A questo punto l'autore prosegue la vicenda avvalendosi di un altro ipotesto nabokoviano, *Un poeta dimenticato* (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. pp. 627-39). Caterina Perova è ora nella parte dello scrittore scomparso che è protagonista di quel racconto.

Anni dopo la drammatica sparizione della cantante, si celebra pubblicamente la sua memoria a Berlino, senonché un'anziana signora si presenta alla cerimonia sostenendo di essere la Perova; i membri del comitato organizzativo credono sia un'impostora e cercano di allontanarla, il pubblico invece è tollerante (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 353-7). La donna, seduta in disparte sul palco come se nulla fosse, assiste allo svolgersi della commemorazione: una canzone al grammofofono causa uno scroscio di applausi fra il pubblico, al quale lei si inchina; un'altra interprete esegue un suo brano e la vecchia si commuove; infine, la sconosciuta si avvicina al podio e tiene un discorso amaro e nostalgico sulla gloria, affermando tuttavia il proprio bisogno di aiuto economico, finché due poliziotti la trascinano via (ivi, pp. 355-8). Il narratore insinua che, a eccezione di una rivista scandalistica, il resto dell'opinione pubblica non avesse compreso che la signora ricomparsa fosse davvero Caterina Perova (ivi, p. 358). Con una scioccante dichiarazione al Giudice, Lolito afferma che Ruby sarebbe figlia della Perova, ma di non aver mai detto ciò a Fedele (ivi, p. 359).⁴⁴ Si noti che, nel complesso, il Fedele è raffigurato come un personaggio educato, leale e ingenuo; il patetismo della vicenda della Perova, con la rivelazione finale sulla presunta figlia, esprime però tutta la falsa condiscendenza di Lolito nei confronti dell'amico.

Allorquando il nostro eroe comprende che Beba non si reca alle lezioni di piano, ma presumibilmente altrove con i ragazzi, avviene un feroce litigio: l'uomo le dà della «troia, ma con tenerezza» (ivi, p. 361), Beba replica con una ginocchiata «comunista» (ivi, p. 361) facendo «un certo segno sacramentale con le dita serrate, relativo a un certo gruppo religioso» (*ibid.*), che ustiona la fronte del patrigno, e si allontana nella notte.

⁴⁴ Ennesima satira intorno alle speculazioni giornalistiche sull'identità di Ruby.

Lolito vola alla ricerca della fuggitiva, incrociando un anziano e famoso attore di teatro, in abito da sera con mantello nero foderato di rosso, il quale tiene per mano una *escort* minorene dalla scollatura profonda (ivi, p. 363). Questa bizzarra coppia, menzionata nel racconto *Favola* (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. p. 126), è evidentemente interpretabile in senso attanziale, cioè quale controfigura di Lolito e Beba, coerentemente con il tema vampiresco della sete di gioventù del protagonista luttazziano.

Lolito rintraccia infine in un bar la propria «Pippi» (Luttazzi, 2013, p. 367).⁴⁵ La ragazza esprime il desiderio di viaggiare di nuovo con lui e i due apparentemente si riconciliano (ivi, pp. 367-9), analogamente a Humbert e Lolita in tale circostanza (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 259-60).

Lolito lascia intendere alla direttrice dell'educandato che deve recarsi a Roma, dove avrebbe contatti con politici di rilievo (cfr. Luttazzi, 2013, p. 370). In verità, sta meditando di cogliere l'occasione del viaggio per decidere se lasciare Beba: «Era ormai più alta di me e pesava cinquantacinque chili» (*ibid.*).⁴⁶ Il lettore, dopo il capitolo precedente, si potrebbe sorprendere di questa incertezza, che svela tuttavia fino a che punto le emozioni tenere del protagonista siano sempre in secondo piano rispetto alla sua fame di giovani corpi; del resto, anche Humbert era colto da pensieri analoghi (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 261).

Alla fine tuttavia Lolito si consola riflettendo che, nonostante la crescita inevitabile di Beba, la sua immagine di minorene sarebbe comunque trapelata da lei anche negli anni successivi; la ragazza avrebbe associato la memoria del proprio sviluppo alla relazione con lui, il suo «amante viviparo» (Luttazzi, 2013, p. 374), vedendo il futuro come una semplice continuazione del rapporto. Analogamente al caso di Humbert e Dolores, il lettore si domanda se il protagonista desideri realmente ciò, oppure cerchi di ingannare se stesso o il lettore quando parla di amore per Beba.

3.3.8.6 Lolito della Mancina e l'ispettore Clouseau

Questo secondo viaggio ha luogo nell'Europa mediterranea dell'ovest e ripercorre sostanzialmente l'intreccio dell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 260-309). Discutiamo qui i momenti più rilevanti.

Mentre patrigno e figliastra attraversano la Costa Azzurra, si profila in scena un'automobile celeste di marca Citroën, che sembra seguirli; Lolito pensa a un ispettore di polizia e a dispetto della paura lo soprannomina «Clouseau» (Luttazzi, 2013, p. 386).⁴⁷

⁴⁵ Pippi Calzelunghe; Lolito si immedesima nella sua beneamata scimmietta, il signor Nilsson.

⁴⁶ Quello dell'altezza è un comico *leitmotiv* di Lolito.

⁴⁷ L'ispettore Clouseau fu un personaggio della serie *La pantera rosa*, interpretato da Peter Sellers; la scelta non è casuale perché l'attore recitò anche nel ruolo di Clare Quilty nella *Lolita* di Kubrick (1962).

Il protagonista si insospettisce sempre di più: l'uomo con cui parla Beba presso una stazione di servizio gli sembra il medesimo incontrato durante l'imbarazzante fuga da una radura di montagna (ivi, p. 388). Lolito, che avrebbe vinto parecchi rally (ivi, p. 390), si convince a un certo punto di aver depistato il seccatore, senonché un altro uomo dai capelli scuri è in piedi dietro a Beba, durante la festa patronale di El Frasno, in Spagna (ivi, p. 391).

Il protagonista subisce il furto della macchina e mentre sporge denuncia si accorge che la compagna è svanita; quando la ritrova poco dopo, la schiaffeggia (ivi, p. 403) come faceva Humbert con Lolita in un frangente analogo (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 284).

In un paesino della Mancía avviene l'incontro con una coppia di tennisti, «Mogol» (Luttazzi, 2013, p. 410) e «Patty Pravo» (*ibid.*), che propongono loro un «doppio misto» (*ibid.*); durante la partita, qualcuno contatta bizzarramente al telefono Lolito, il quale al ritorno vede giocare accanto a Beba uno sconosciuto, uno «storpio alla Bosch» (ivi, p. 411), che subito fugge. La «santissima trinità» (*ibid.*) ossia Mogol, Patty e Beba, non batte ciglio.⁴⁸ Lolito inferisce che si tratti semplicemente di una burla di Patty e Mogol, i quali sostituiscono nell'ipertesto i complici di Quilty, Bill e Fay (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 293).

Dopo tanti chilometri percorsi, Beba e Lolito giungono all'ennesima pensione, gestita dalla signora Butirro.⁴⁹ L'adolescente si ammala forse di malaria, sicché il patrigno deve ricoverarla in un ospedale di Madrid, un fatiscante immobile settecentesco (cfr. Luttazzi, 2013, p. 414).

Mentre si reca in ospedale per una visita, Lolito sviene, anch'egli malato, davanti a un agente della milizia franchista e viene trasportato in landò a destinazione (ivi, p. 418). Dopo un secondo rapporto intimo con un'infermiera di nome Maria Rosaria, si accorge che costei è un transessuale, ma il fatto non pare sconcertarlo troppo; fiero del proprio sempreverde vigore, Lolito dice di sé: «Era l'eroe di ogni storia, il Don Chisciotte a cui basta essere speranzoso e audace» (ivi, p. 420). Questo evento è assente nell'ipotesto, in cui l'infermiera che accudiva Lolita, di nome Mary Lore, «nutriva [...] un'esplicita antipatia» verso Humbert, il quale ne sottolineava malignamente il «deretano scodinzolante» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 303); tale dettaglio ha probabilmente suggerito all'autore il personaggio del transessuale.

Lolito il Picaro si reca nuovamente da Beba, scoprendo che della sua dimissione si è già premurato un sedicente zio, un tal «Parenti» (Luttazzi, 2013, p. 424), con cagnolino al seguito. Il protagonista cerca dunque il proprio Doppio tra Fleury e Madrid; il proteo Clouseau è paragonato a «Zelig» (ivi, p. 427) e a

⁴⁸ Si allude probabilmente alla canzone *Pensiero stupendo*, il cui tema è un triangolo amoroso. Ovviamente con intento dissacratorio verso un'altra Trinità.

⁴⁹ L'ambientazione spagnola consente all'autore di espandere alcuni riferimenti intertestuali già dell'ipotesto. L'albergatrice, che sta con il fidanzato della figlia dopo che quest'ultima è fuggita con un altro, possiede il cognome della madre di Carmen nell'omonima opera.

«Parandro» (*ibid.*).⁵⁰ Lolito adopera anche mezzi violenti per ottenere informazioni; stordisce l'infermiera con una randellata, abusa di lei e l'interroga duramente (ivi, p. 428), a differenza di Humbert che si gettava ai piedi della donna (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 311).

Il catalogo degli pseudonimi del Doppio include: «Walter Campanini»; «Leo Merumeci»; «Eugenio Dühren»; «J. Clouseau»; «Luigi Trento»; «Francesco Prelati»; «Barron»; «Florabelle»; «Humbert Humbert, Cornell, USA»; «Luigi Borletti, Cimitero, Stresa» (Luttazzi, 2013, pp. 428-430).⁵¹ In preda allo sconforto, Lolito commenta: «Tutti quei nomi, falsificati con tanta scaltrezza da non rivelare mai un comune denominatore, mi dicevano soltanto che i proprietari degli alberghi non si curano mai di controllare, neanche sotto una dittatura franchista, che i dati dei clienti siano trascritti con precisione» (ivi, p. 430).

Nel corso delle proprie vane peregrinazioni, il protagonista si trova dinanzi nientemeno che Francisco Franco, il quale necessita di un passaggio in automobile; i due riprendono il tragitto insieme, ma dopo l'ennesima sosta in un bar per via dei problemi di prostata del generale, il guidatore italiano viene fermato per strada da una pattuglia e si accorge che l'eccezionale passeggero non è più al proprio fianco, bensì, presumibilmente, sperduto in qualche toilette del posto (ivi, p. 431). Il sensazionale episodio è un ulteriore sfoggio di vanità del nostro eroe, il quale si compiace segretamente di narrare tali aneddoti improbabili, che gli permettono di sbeffeggiare con particolari umoristici i personaggi politici entrati nella Storia.

3.3.8.7 *La veneziana e la piccola Ketty*

Rientrato in patria, Lolito si convince che il rapitore sia un insegnante di storia dell'arte che aveva tenuto qualche lezione alla figliastra (ivi, p. 432), come riteneva l'*émigré* francese (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. p. 315). In attesa dell'uomo nel corridoio dell'Accademia di Belle Arti, Lolito contempla, assonnato e avvinazzato, un dipinto rinascimentale di donna; riuscito a entrare magicamente in esso, afferra l'arancia che la bella dama gli porge (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 434-5). Un paio di studenti lì vicino, notando nell'opera l'immagine di un giovane sconosciuto in impermeabile, pensano a un atto vandalico, la cui responsabilità potrebbe ricadere sull'intero corpo studentesco; di conseguenza, si accingono a cancellare con gli strumenti del mestiere la bizzarra macchia, ma improvvisamente un gruppo di studenti si precipita fuori da una porta e, dopo un momento di accecante oscurità, il nostro eroe vede accanto a sé un giovane che stava chiacchierando con lui (ivi, pp. 435-6). Lolito si era in realtà addormentato, dopo aver chiesto a questo professore, il principale indiziato, di raccontargli un evento che confermasse la sua teoria sulla possibilità di entrare nei quadri (ivi, p. 436). Il narratore esclude il professor Brandimarte dalla rosa dei

⁵⁰ Rispettivamente il personaggio dell'omonimo film di Woody Allen e quello dell'opera fittizia *Esmeralda e il suo Parandro*, citata in *Look at the Harlequins! (Guarda gli arlecchini!)*.

⁵¹ Nell'elenco compaiono, fra gli altri nomi, quello del protagonista di un romanzo di Moravia (Leo Merumeci); lo pseudonimo che lo psichiatra Iwan Bloch usò per pubblicare la prima edizione berlinese delle sadiane *120 giornate di Sodoma* (Eugenio Dühren); un'allusione al protagonista dell'ipotesi e a Nabokov, il quale insegnò alla Cornell.

potenziali colpevoli, in quanto ritiene sia omosessuale; pur giudicando l'esperienza del quadro un sogno assurdo, tornato a casa si mangia l'arancia (ivi, p. 437). Tale digressione, assente in *L*, è tratta in più punti dal racconto *La veneziana* (cfr. Nabokov, ed. it. 2009, p.135, p.145, pp. 159-60 e pp.162-3).

Dovrebbe risultare evidente, giunti a questo punto della trattazione del romanzo luttazziano, che il genere fantastico, con i temi tipici del Romanticismo ottocentesco, ha qui maggior rilievo rispetto a quanto ne avesse nel suo ipotesto principale. Ciò è in linea con la personalità menzognera, dall'immaginazione fervida e burlesca, dell'intraprendente Lolito, che lo distingue da Humbert; al 'visionario' Lolito si addice perciò, umoristicamente, tal genere, praticato da Nabokov in molti racconti della prima maturità fra i quali, come abbiamo visto, alcuni sono stati scelti dall'autore italiano quali ipotesti minori.

Rassegnatosi alla scomparsa di Beba, in seguito a un altro ricovero Lolito sposa Carla, benché sappia di non essere guarito dalla passione per le *escort*; la sua «maledetta natura», infatti, è immutabile come quella di un vampiro (cfr. Luttazzi, 2013, p. 440).

Trascorrono intanto gli anni e una sera decide di accompagnarsi alla «piccola Ketty» (ivi, p. 441), studentessa diciottenne dalla gola eccitante, che corrisponde al personaggio di Rita nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 321). Tra il 1972 e il 1974 girovaga con la giovane amante, della quale non resiste a descriverne al lettore le espressioni di godimento intimo (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 442-3). Ketty gli è sinceramente affezionata ed è collocata in un appartamento di Milano; tuttavia, il protagonista si dice sempre distratto dal desiderio per le altre *escort* minorenni (ivi, pp. 445-7).

Lolito continua la propria vita finché un giorno trova due lettere nella cassetta postale, come Humbert (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 330); una è forse da parte di Ketty, che da tempo lo supplica di sposarla (il lettore deduce che Lolito il Meschino non le abbia comunicato di aver già moglie); anni dopo, scoprirà che la ragazza sarebbe poi morta in un incidente stradale (cfr. Luttazzi, 2013, p. 448). Il protagonista apre la seconda lettera, che è di Andrea Arpinati, il quale gli ingiunge di dargli notizie di Beba poiché vi sono degli acquirenti per villa Borletti (ivi, p. 449). La prima lettera è di Beba, ora moglie di Riccardo Wagner; ai novelli sposi serve denaro per trasferirsi in Germania, dove al giovane è stato promesso un lavoro (ivi, p. 450), come ai tanti italiani in carne ed ossa che in quei decenni emigrarono dal Paese.

3.3.8.8 *Brigitte retrouvée*. L'ira della femminista e la trasformazione pragmatica

Lolito parte per Torino, luogo di residenza dei Wagner, in automobile inglese, *tight* e pistola in tasca, come un lord in procinto di un duello (ivi, pp. 451-2). Durante il percorso si imbatte in un veterano della Grande Guerra, in una minorenne, nella signora di un negozio di alimentari, dalla quale acquista comicamente un

panino al prosciutto dopo un amplesso con la medesima; infine, arriva in un quartiere di periferia, con rifiuti e fabbriche in lontananza (ivi, pp. 452-5).

Il protagonista rivede dunque Barbara, meravigliandosi di quanto i suoi lineamenti somiglino a quelli di Brigitte Bardot: «lo stesso morbido nasino, lo stesso broncio, la stessa nebulosa bellezza» (ivi, p. 458). Mentre Humbert scorgeva in Lolita il viso della nobile Venere di Botticelli, il personaggio dell'ipertesto percepisce in lei qualcosa del mito maschile della propria generazione.⁵²

Lolito scopre infine l'identità dell'amante segreto di Beba, circa il quale si noti l'ironia del «nome sensazionale» (ivi, p. 460) poiché, al contrario di Clare Quilty, Renato Gallo non è un famoso commediografo, ma un semplice, benché eccentrico, geometra; dietro al fantomatico Clouseau altri non si celava che l'insospettabile vicino di casa Borletti. Il Geometra conosceva Beba da quand'era bambina e aveva spiato, da autentico *voyeur*, lei e Lolito sin dall'inizio; la ricca moglie intratteneva, come vociferava Franca Arpinati, una relazione extraconiugale con un vigile del luogo (ivi, p. 461).

Il protagonista rifiuta l'invito dei coniugi Wagner a fermarsi qualche giorno da loro, con la scusa di dover ritornare a Milano, dove sta costruendo un nuovo quartiere di periferia (ivi, p. 462).⁵³ Il personaggio dell'amico della coppia, presente nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 337) è qui invece assente e l'incidente domestico occorre al marito di Beba, la quale durante la medicazione fissa Lolito in modo malizioso (cfr. Luttazzi, 2013, p. 462). La signora Wagner, incalzata dal protagonista, racconta infine che cosa era avvenuto di lei dopo la fuga dall'ospedale, come faceva la signora Schiller con Humbert (cfr. Nabokov, 1955 trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 343-5).

Il Geometra, che possiede più o meno i vizi di Quilty, conduceva Beba in una «villa palladiana sul Brenta» (Luttazzi, 2013, p. 463), ritrovo di «coppie disinibite» (*ibid.*) in cerca di divertimenti stravaganti, che Lolito non avrebbe potuto neanche immaginare («Io, Silvio Lolito del Bunga-Bunga, non avrei potuto immaginare!»; *ibid.*). Un giorno si era rifiutata di partecipare perché innamorata del Geometra e per la presenza di un suo amico del mondo del cinema, il quale avrebbe filmato tutto (ivi, pp. 463-4).⁵⁴ Renato l'aveva dunque lasciata e lei aveva lavorato in ristoranti di piccole località, fino all'incontro con il futuro marito; non sapeva dove visse l'ex-amante, divorziato dalla moglie (ivi, pp. 464). Lolito si commuove:

Provai una tenerezza nuova, quale si può provare per una giovane creatura volubile che è stata a noi sottratta e brutalmente goduta da un mostro, ma che ora è di nuovo al sicuro tra le mura di un giardino incantato, a

⁵² Simone de Beauvoir scrive, in relazione al fenomeno Bardot, che i cineasti avrebbero inventato con Brigitte l'«erotica ragazza 'maschiaccio'», la «donna-bambina», la quale risulta trionfante sul grande schermo e in letteratura, come attesta la popolarità di *Lolita*, per il seguente motivo: «Oggi la donna adulta vive nello stesso mondo dell'uomo, ma la donna-bambina si muove in un universo a cui il maschio non ha accesso. La differenza di età ristabilisce tra di loro la distanza che sembra necessaria per far nascere il desiderio. Almeno, è quanto sperano coloro che hanno creato una nuova Eva combinando il "frutto acerbo" e la "fatalissima". [...] Brigitte Bardot è il più perfetto esemplare di quelle ambigue ninfe» (Beauvoir, 1979, trad. it. p. 13).

⁵³ Allusione al complesso residenziale di Milano 2, costruito da Silvio Berlusconi negli anni Settanta.

⁵⁴ Probabile allusione al film di Pier Paolo Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

ballare con le amiche, a giocare con loro in piscina. [...] e io la contemplai e la contemplai, e seppi chiaramente, *come so di essere stato il miglior presidente del Consiglio degli ultimi centocinquant'anni*, che l'amavo più di qualsiasi altra cosa avessi mai visto o immaginato sulla Terra, o avessi mai sperato di trovare altrove, sugli altri innumerevoli pianeti con casette e mucche al pascolo, e che l'eternità non sarebbe riuscita a farla sloggiare dal mio cuore. Potete schernirmi, e minacciare di far sgombrare l'aula, ma fino a quando le toghe rosse non mi avranno imbavagliato, continuerò a urlare la verità! (Luttazzi, 2013, p. 465, corsivo mio)

Nel momento *clou* del romanzo nabokoviano, l'autore di *LO* inserisce prevedibilmente un elemento dissonante, umoristico, nonché satirico. Il nuovo dettaglio muta anche il senso del testo; si potrebbe infatti ipotizzare che il protagonista sia conscio dell'esagerazione dei propri meriti politici, il che inficerebbe pure le dichiarazioni d'amore vero per Beba.

Dopo un bacio d'addio, le porge una busta con del denaro, un assegno e un ciondolo a forma di farfallina (ivi, p. 466).⁵⁵ A questo punto tuttavia il romanzo si discosta significativamente dall'ipotesto per mezzo di una «trasformazione pragmatica» (Genette, 1982, trad. it. p. 373).

Beba rivela a Lolito di aver già scoperto la menzogna della vendita della casa materna, in realtà data in affitto e il cui reddito netto corrisponde circa alla somma che lui le offre; inoltre, sostiene di possedere le registrazioni di alcuni incontri sessuali con lui all'epoca in cui era minorenni (cfr. Luttazzi, 2013, p. 466). La signora Wagner minaccia: «“Il tuo futuro, il tuo successo imprenditoriale, la tua carriera, la tua felicità coniugale; tutto è nelle mie mani, ora” disse. “E lo sai chi mi ha aperto gli occhi? Renato. Farai quello che ti dico, o per te è la galera”» (ivi, p. 467).

La questione del ricatto è assente nel testo modello, in cui Lolita pareva semplicemente felice di acquisire gli inaspettati proventi della casa di Ramsdale (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 348).⁵⁶ Beba risulta dunque più scaltra rispetto a Lolita; di fatto, l'unico vero dono di Lolito è il ciondolo. Ma le differenze con l'ipotesto non finiscono qui. In lacrime, Lolito chiede a Beba di ricongiungersi a lui, promettendole di lasciare la moglie, ma la ragazza rifiuta, replicando che preferirebbe piuttosto Renato: «Lui ha solo spezzato il mio cuore. Tu hai spezzato la mia vita» (Luttazzi, 2013, p. 467). Considerevole è il divario fra questa affermazione e quella attribuita da Humbert a Lolita: «*Lui* mi ha spezzato il cuore. *Tu* hai soltanto spezzato la mia vita» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 348). L'autore insinua che per Barbara conti dunque maggiormente la propria dignità di persona rispetto a un'infatuazione; traspare in lei la lucida e combattiva consapevolezza, senza vergogna né timore d'espressione, di aver subito un abuso lesivo della propria dignità e libertà individuale.

Questa variante dell'incontro finale tra patrigno e figliastra problematizza ciò che stupisce il lettore di *L*, ovvero l'apparente mancanza di rancore dell'ex-ninfetta nei confronti del protagonista e la remissività

⁵⁵ Il gioiello ha una chiara connotazione satirica.

⁵⁶ L'avarizia di Humbert, forse per ripicca dell'abbandono da parte di Dolores, è, come abbiamo visto, un elemento che compare anche nella riscrittura di Pera.

di costei nell'accettare semplicemente ciò che in verità sarebbe già proprio.⁵⁷ Se volessimo proporre una spiegazione per così dire sociologica, si potrebbe pensare a un mutato clima culturale; negli anni Settanta, infatti, emersero in Italia le prime rivendicazioni femministe. Nondimeno, si potrebbe anche interpretare la scena in senso satirico, quale incubo ricattatorio orchestrato dalle *escort* («Beba stava ricattando Lolito! Dunque questo era stato il piano. Sapeva che non mi sarei dato pace finché non l'avessi trovata, e, fredda e calcolatrice, aveva seminato indizi affinché ci riuscissi, per poi ricattarmi. Un'aspra sedizione, giunta come un rutto alla fine di una cena lunga e spensierata»; Luttazzi, 2013, pp. 466-7).

Lolito rimugina una punizione crudele per il Geometra, che dovrebbe essere, a suo dire, ben peggiore della morte; ovvero, rinchiuderlo a vita nel sotterraneo di casa propria (ivi, pp. 468-9). L'idea è mutuata dal racconto *Russian Spoken Here (Si parla russo)*, in cui una famiglia di espatriati russi riesce a segregare in un angolo di casa un agente sovietico (cfr. Nabokov, ed. it. 2009, pp. 46-51).

Tuttavia, Lolito escogita infine una vendetta plateale:

La realizzazione del progetto avrebbe richiesto molti soldi; e appoggi politici e fratellanze massoniche e protezioni mafiose, che mi avrebbero obbligato a innumerevoli servitù per il resto dei miei giorni; e truppe giornalistiche a libro paga, linguacciute e rotte a tutto (questo sarebbe stato facile; erano molti quelli tra i quali scegliere, me ne rendevo conto); e una cerchia di amici fedeli e omertosi (cinque, sei al massimo), tumultuosi con me. Mi era evidente quanto un'impresa del genere, mai tentata prima, fosse difficile, irta di ostacoli, trascendentale; ma se fossi riuscito nell'intento, un bel giorno (oh sì, un bellissimo, bellissimo giorno, gelido di ghiaccioli, in una città ricamata dalla brina) con la più grande, studiata semplicità avrei potuto scatenare contro quel geometra (che mi aveva sottratto impunemente, non va dimenticato, ciò che era, di diritto, *mio*) la pressione nera dei miei giornali, delle mie tv, della mia macchina del fango [...] (Luttazzi, 2013, p. 471)

Perché mobilitare un intero esercito di detrattori per un semplice geometra? L'oggetto della macchinazione di Lolito è probabilmente, con intento satirico, un personaggio ben più importante.⁵⁸

Il nostro eroe si allontana dalla residenza dei Wagner, ma sulla strada incontra una donna, la quale lo informa che i coniugi si sono uccisi una settimana prima; le tapparelle del loro appartamento sono effettivamente abbassate (ivi, p. 474). Il passaggio, che costituisce un'ulteriore trasformazione pragmatica rispetto all'ipotesto, è carico d'ambiguità: Lolito ha solo immaginato di rivedere Beba, per dare un finale diverso al suo tragico destino (il protagonista aveva in effetti sbagliato il piano dell'appartamento dei

⁵⁷ Di Blasio scrive circa il bambino maltrattato: «Le persone che sono state vittima di abusi protratti nel tempo, a causa del continuo contatto con il perpetratore, non potranno dimenticare totalmente tale esperienza, e con più probabilità tenderanno a minimizzarne e a sottovalutarne l'impatto, per effetto delle difese adottate» (Di Blasio, 2000, p. 169).

⁵⁸ L'ostilità di Lolito per il Geometra allude forse ai contrasti tra Silvio Berlusconi e Carlo De Benedetti, soprannominato l'*Ingegnere*, per il possesso della casa editrice Mondadori. Lolito peraltro menziona la Mondadori (cfr. Luttazzi, 2013, p. 469), la cui fosca vicenda del lodo, negli anni Novanta, ebbe degli strascichi che si protrassero fino a tempi recenti.

Wagner; ivi, p. 457)? Oppure ha ucciso la coppia dopo aver estratto la pistola, temendo le conseguenze del ricatto (ivi, pp. 471-472)? O ancora, ironicamente, la ragazza visitata è semplicemente una delle tante che ha conquistato a pagamento, il palazzo di periferia una delle dimore delle proprie *escort*?⁵⁹

In ogni caso, il ritratto di Beba che il nostro eroe conserva è composito, fatto delle molte immagini del passato, la cui unione eccede la somma delle parti dando origine all'*imago* autentica: «Queste erano alcune tessere del mosaico, e ce n'erano altre, anche più banali, ma, accostate le une alle altre, queste particelle innocue formavano un'entità fatale e indistruttibile, un'immagine nitida che sapevo di non aver mai visto nella realtà, e che mi rimane impressa nella mente, più vera di qualsiasi vero ricordo» (ivi, p. 472).

Riflettendo in retrospettiva, il protagonista si accorge di non aver mai saputo nulla dell'animo di Beba, la quale un giorno aveva confidato a un'amica: «Sai, quel che c'è di orribile nella morte è il fatto che non possiamo portarci dietro chi odiamo» (ivi, p. 477); anche Humbert, nell'ipotesto, era colto da stupore ripensando alla dichiarazione di Dolly a Eva Rosen: «Sai, quello che è tremendo della morte è che l'uomo è completamente abbandonato a se stesso» (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 353-4). Mentre la frase di Beba esprime rabbia verso coloro che sono oggetto d'odio, ma continuano a vivere a dispetto di coloro che ne hanno subito i torti, la frase di Lolita manifesta l'angoscia della solitudine radicale, mai esperita finché si è vivi, nel momento della morte. La rabbia di Beba, di nuovo, si staglia in modo assai netto, al contrario di quanto avviene per Lolita.

In un'allusione metaletteraria all'ipotesto, apprendiamo che Lolito disprezza il romanzo di Nabokov, una delle letture serali di Beba: «Era una di quelle stronzate per ragazzine. Narrava, senza nemmeno una traccia di rossore, dell'amore ossessivo di un uomo per la figliastra di dodici anni, una bambina ingenua e nello stesso tempo volgare e corrotta di nome Dolores» (Luttazzi, 2013, p. 479).

3.3.8.9 *Una questione d'onore*

Il protagonista si reca in seguito al cimitero di Stresa, notando dei fiori sulla tomba di Loretta; poco prima, aveva commentato: «Mi sembrava che quell'aroma di foglie marce fosse l'aroma stesso della felicità. *Bonjour*, Loretta. Ero stato abile» (ivi, p. 481). Che Lolito abbia ucciso Loretta e camuffato la sua morte da incidente? Di certo, nelle sue azioni vi è sempre lo zampino del Diavolo, più favorevole nei suoi confronti (si pensi al successo economico e politico) che in quelli di Humbert.

Villa Borletti è occupata da nuovi inquilini; sul prato c'è una bambina bionda intenta a pettinarsi, che lo guarda (ivi, pp. 484-5). Il protagonista le rivolge un complimento equivoco (ivi, p. 574) e la piccola corre in casa, un uomo ne esce e lo fissa minacciosamente (ivi, p. 485). Humbert, nella corrispondente

⁵⁹ La cornice satirica di questo episodio sembrerebbe quella di via Olgettina 65 a Milano 2.

situazione ipotestuale, sosteneva di aver rivolto un complimento «senza secondi fini» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 359) alla bimba sconosciuta.

Al Grand Hotel, Lolito si imbatte nella signora Verdacchi, l'amica pettegola e snob di Loretta, che gli chiede di Beba; durante la conversazione, Lolito la informa malignamente che il giovane Adriano si divertiva con tutte le ragazze a Campo Verzè, inclusa la sua scialba figlia Fabiola (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 486-7). Dal dentista Corazza apprende che il Geometra risiede verosimilmente a Domodossola, nella casa materna, «Villa Venus» (ivi, p. 487), che porta il nome del bordello all'avanguardia ideato da Eric Van Veen in *Ada* (cfr. Nabokov, 1970, trad. it. p. 362). Saputa la residenza del Geometra, Lolito dice al dottore, con perfida soddisfazione, di preferirgli altri specialisti, più costosi ma capaci (cfr. Luttazzi, 2013, p. 488). Questi due episodi compaiono anche nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 360-3).

Villa Venus è una ragguardevole abitazione in stile *déco*, munita di una piccola torre; dopo una notte in albergo, Lolito vi si introduce di nascosto (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 490-1). Alcuni dettagli dell'arredamento, fra i quali la vasca da bagno e il *bidet* color lapis alludono forse ironicamente all'ultima dimora di D'Annunzio, il Vittoriale degli italiani, sul lago di Garda; lo stesso abbigliamento del Geometra, che appare in vestaglia arabescata e pantofole di marocchino, rafforza l'ipotesi di un'allusione al vizioso esteta decadente.⁶⁰

Il padrone di casa, avvertendo una presenza estranea, scambia il protagonista con un altro individuo e sembra non riconoscere l'intruso finché quest'ultimo non gli spara; allora, replica all'aggressore sostenendo di aver salvato la ninfetta da un pervertito, pur ammettendo la stupidità della fuga (ivi, pp. 493-5; cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 367-70).

Il Geometra, che è sotto l'effetto di stupefacenti, sfida dunque Lolito a duello, come capitato a lui anni addietro; segue il racconto di tale avventura, che sarebbe stato una conseguenza dell'adulterio della moglie con il capo dei vigili Pezcoller (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 495-520). La lunga digressione è tratta da *Una questione d'onore*, con qualche incursione in *Terra incognita*. Se nella *Questione* l'avversario del protagonista rinuncia allo scontro esattamente come lui, che nel frattempo si era allontanato dai propri secondi nel tentativo di una fuga (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. pp. 179-85), la conclusione dell'ipertesto è all'insegna della barzelletta. Mentre il Geometra, il dottore e i secondi si recano sul luogo prestabilito per il duello, decidono di far colazione in un bar-pasticceria, dove incontrano per caso Pezcoller e i suoi secondi, uno dei quali è Andrea Arpinati, l'altro uno sconosciuto ben vestito; Pezcoller comunica agli avversari che ci sarebbe stato un equivoco (chiedendo conferma allo sconosciuto, che chiama avvocato), per cui la sfida non ha ragion d'essere: la donna nella doccia non era la moglie del Geometra, bensì la cognata (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 518-20).

⁶⁰ D'Annunzio è peraltro menzionato in una nota al romanzo, circa un incidente aereo cui riuscì a scampare miracolosamente (cfr. Luttazzi, 2013, p. 554).

Terminato il racconto, il Geometra colpisce Lolito, ma ha infine la peggio, il che lo spinge a cercare di prendere tempo lamentando di essere tossicodipendente e offrendo al nostro eroe la propria villa, con ragazzine incluse; tuttavia, il protagonista continua a sparare finché il Doppio, ferito mortalmente, perde i sensi in giardino:

Non accadde niente, o forse accadde tutto e il mio destino si biforcò in quello stesso istante, come succede in sogno, dove la mente può imboccare sempre nuove diramazioni o prosecuzioni. Ne esistono molte, a me basta questa: una scintilla gli incendiò i capelli, e lui fece una mezza piroetta e cadde a terra di schiena, inerte, con una lacerazione rossa là dove aveva avuto l'orecchio, che già apparteneva a un mondo diverso. (Luttazzi, 2013, p. 523)

Lolito si dice ebbro di un ineffabile godimento nell'aver dato la morte, l'assassinio diviene per lui addirittura un'esperienza di «estasi» (ivi, pp. 524-5); una reazione diametralmente opposta a quella di Humbert dopo l'omicidio di Quilty, dal momento che l'*émigré* non solo non percepiva sollievo, ma si sentiva gravato da un «fardello» (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 377-8). La coscienza morale di Lolito è ancora più debole di quella humbertiana.

Mentre Lolito contempla il proprio capolavoro di vendetta, l'abitazione del Geometra si riempie di amici del defunto, fra i quali tossicomani (una bionda che tira cocaina), pervertiti (un uomo grasso abbracciato a due ragazzine), prostitute (una maliarda che pratica una *fellatio* all'uomo grasso, che intanto palpaggia le ragazzine); il tutto in presenza del capo della polizia, che porta un vassoio di bicchieri, in una perfetta connivenza tra forze di giustizia e illegalità (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 526-8). Il protagonista è turbato dalla naturalezza con cui si svolge l'atto sessuale dinanzi agli altri invitati e si allontana, per rientrare però poco dopo, mostrando la pistola ed esclamando comicamente: «Chi devo ammazzare, qui, per liberare un parcheggio?» (ivi, p. 528).

Lolito abbandona dunque il luogo del delitto guidando contromano (ivi, p. 529) come il professore francese (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 380), benché con gioia. Infine, sentendo il bisogno di svuotarsi la vescica, si ferma vicino a un centro abitato: «Sarà capitato anche a lei, Signor Giudice, di vedere qualcuno passare col rosso. Ma quel giorno nessuno, se non un me stesso più vecchio, era lì a vedermi mentre wpnphCv m'mooqxqDmFADq, tra gli squarci di luce dell'oleoso fogliame» (Luttazzi, 2013, 529). Le memorie di Lolito si concludono così con l'esibizione di un bisogno corporale, degradazione estrema rispetto al poetico commiato di Humbert al lettore (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 383).

3.3.9 Altri paratesti

“A proposito di un romanzo intitolato *Lolito*” (cfr. Luttazzi, 2013, p. 530) è, ovviamente, da leggersi in parallelo alla postfazione scritta da Vladimir Nabokov a *L* (cfr. Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, pp. 387-95).

Il lettore scopre che l'autore fittizio della nostra storia non è Lolito, ma un certo «A.S.», medesimo personaggio della parentesi posta al termine delle memorie, che sono state da lui composte a partire «dall'encomiabile canovaccio di lunghe conversazioni con il Cavaliere, registrate durante una vacanza mastia in una delle sue venti ville» (Luttazzi, 2013, p. 530).

È interessante confrontare le dichiarazioni di A.S. con quelle di Nabokov a proposito del possibile 'significato' delle rispettive opere:

Ora, accade che io sia uno di quei *ghost-writer* i quali, mettendosi al lavoro su un libro, si propongono una cosa sola, l'agiografia ben pagata, in quel reciproco gioco fra prestazione e remunerazione che, fatti i dovuti distinguo, accomuna i tipi come me alle *escort* di cui si occupa il libro. In questo senso, quanto più il volume si sarà conformato nel colore e nelle linee alle richieste del committente, tanto più ampia e uniforme sarà, per me, la sua luminosità. (Luttazzi, 2013, pp. 530-1)

Ora, si dà il caso che io sia il tipo di autore che, quando comincia a lavorare a un libro, non ha altro intento se non quello di liberarsi del libro medesimo, e che, se qualcuno gli chiede di spiegarne l'origine e l'evoluzione, deve ricorrere a termini vetusti come l'Interreazione di Ispirazione e Combinazione – il che, lo riconosco, ricorda un prestigiatore che spieghi un trucco con un altro trucco. [...] Questa presenza, questo bagliore del libro in una lontananza sempre accessibile è di grande compagnia, e quanto più il libro si è conformato alla sagoma e al colore prefigurati, tanto più ampia e costante ne è la luce... (Nabokov, 1955, trad. it. di Arborio Mella, p. 387).

Evidente la satira luttazziana sugli intenti estetici o morali dello scrittore; A.S., come Nabokov, afferma di non interessarsi al messaggio del libro ma, al contrario di quest'ultimo, ha il solo obiettivo economico e di soddisfazione del cliente.

Il *ghost-writer* di Lolito è disinteressato ai giudizi di valore sulla letteratura, dunque anche sulla propria fatica: «A me piace per quello che è: una pozzetta di acqua piovana nell'incavo di una roccia. Una pozzetta e il Gange sono entrambi acqua» (Luttazzi, 2013, p. 531). Si considerino invece le riflessioni di Nabokov: «Per me un'opera di narrativa esiste solo se mi procura quella che chiamerò francamente voluttà estetica,

cioè il senso di essere in contatto, in qualche modo, in qualche luogo, con altri stati dell'essere dove l'arte (curiosità, tenerezza, bontà, estasi) è la norma» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 392).

All'accusa che il tema del romanzo sia eccessivamente scabroso e perciò inopportuno, A.S ribatte che «in fin dei conti siamo tutti un po' perversiti» (Luttazzi, 2013, p. 532), frase che, sostituendo l'ultimo termine a quello ipotestuale di «adulti» (Nabokov, 1955, trad. it. di G. Arborio Mella, p. 394), vorrebbe costituire una giustificazione ai peccati del protagonista italiano.

Che *LO* sia «un'opera tragica» (Luttazzi, 2013, p. 532), come afferma A.S., è ovviamente una definizione tecnicamente inadeguata; ciononostante, la vicenda umana di Lolito rappresenta un caso assai triste, nonché eccezionale, di narcisismo e perversione. Il suo vitalismo si è irrigidito in un'insaziabile brama di potere e di giovinezza, privandolo della pienezza di felicità dell'amore.

Commentiamo adesso il secondo paratesto dell'opera luttazziana, costituito da un folto apparato di note al romanzo, che sono per lo più una gratuita ostentazione erudita, dal sapore talvolta demenziale. Parte di esse è di carattere ironico-satirico, come l'osservazione che l'identità fattuale di Lolito non necessiti di essere precisata (ivi, p. 536), oppure la trascrizione di un curriculum di Berlusconi, «milanista dalla nascita» nonché «uomo di una proverbiale riservatezza: sono pochissimi fra gli stessi abitanti delle sue città a conoscerlo» (ivi, pp. 537-8). La maggioranza delle note consiste però in commenti dalla funzione «metatestuale» (Genette, 1982, trad. it. p. 6): di tipo narratologico, come il cenno alla brevità del primo capitolo del romanzo (Luttazzi, 2013, p. 537); di tipo retorico, come la battuta sul «circolo non vizioso Artico» (ivi, p. 542), nonché storico-letterario (ivi, pp. 543-4) e traduttologico (ivi, p. 544). L'autore si diffonde anche su talune scelte nabokoviane, sia con finalità svalutativa o ironica, ad esempio il costruito «inciampando nei meloni» (ivi, p. 542), che è citazione dal poeta secentesco Marvell, sia puramente informativa, come le digressioni sulla presenza di certi personaggi storici nelle sue opere, ad esempio Edgar Allan Poe (ivi, pp. 551-2).

Alcune osservazioni sono «appunti di Lolito in margine alla bella copia» (ivi, p. 543), fra le quali ricordiamo la spiegazione della causa dell'incendio della villa in cui lavorava lo zio e quella su alcune righe non perfettamente comprensibili (ivi, p. 548); altre annotazioni sarebbero di Ada e Annabella, le quali dunque non sarebbero decedute decenni addietro. L'espediente delle aggiunte dei tre personaggi su minuta, bella copia o bozza ricalca peraltro le chiose di Van e Ada nel romanzo omonimo.

Si ricordino poi le citazioni di autori diversi da Nabokov, soprattutto Borges, nonché quelle di critici letterari (Annapaola Cancogni, ivi, p. 551; Alexander Dolinin e J.B. Forster Jr., ivi, p. 552; Gérard Genette, ivi, p. 574 ecc.), con le relative opere.

Infine, non si dimentichino alcune glosse esplicative destinate al lettore medio per agevolarne la comprensione della terminologia meno consueta, come «uranisti» (ivi, p. 540), o perfino di ricette particolari, come «*zuppa 'e suffritto*» (ivi, p. 541).

3.3.1.0 Un eroe del nostro tempo. *Solus Rex*

Sebbene il romanzo si concentri sostanzialmente sulle avventure amorose del protagonista, *in primis* quella con Barbara, che costituisce ipertesto di *L*, non mancano meditazioni o allusioni circa la sua carriera politica nella tarda maturità. Come apprendiamo già dall'incipit, Lolito ha infatti ricoperto, pur «a tempo perso» (ivi, p. 27), la carica di Presidente del Consiglio.

Fra i vari ipotesti nabokoviani disponibili sul tema politico, la scelta di Luttazzi è caduta anzitutto su *SR*, in particolare attorno al personaggio di Adulf, principe ereditario del regno immaginario di Ultima Thule.⁶¹

Il Principe era descritto come uno «*charmeur* chiassoso, corpulento, d'aspetto indecentemente giovane» (Nabokov, 1995, trad. it. p. 574), dotato di «un tipo d'istinto tale da permettergli di indovinare la più efficace esca per chiunque si fosse messo ad ascoltarlo» (ivi, p. 577) e rinomato soprattutto per le proprie «sconce baldorie» (ivi, p. 586), che suscitavano la simpatia della plebe e del ceto piccolo-borghese (ivi, p. 579). Palesi le affinità con l'affabulatore Lolito, il quale è popolare per le proprie «turpi [...] baldorie» (Luttazzi, 2013, p. 33) presso tali strati sociali: «Contadini, tessitori, fornai, falegnami, commercianti, pescatori, l'Italia che produce [...] la cui mimica di approvazione è indistinguibile dall'approvazione autentica» (ivi, p. 33-4). A conferma del proprio straordinario *appeal* sulle masse, il protagonista rievoca un episodio dei tempi dorati, tratto da *SR*:

Un dettaglio tipico: un giorno, in volo di Stato, stavo sorvolando un paesino del boscoso entroterra campano quando notai dall'alto le grazie elastiche di una studentessa popputa. Feci atterrare il mezzo e, nell'insistenza dei genitori (appena frenata dal rispetto), le offrii, con il vigore di una eccitata virilità, di passare il Capodanno nella mia villa in Sardegna. Ebbene: l'intero paesino manifestò la sua ammirazione con sorrisi compiaciuti, si congratulò con la famiglia, si diletò con le supposizioni, e risparmiò maligne indagini quando la piccola riapparve dopo l'Epifania, trascinando con una mano il suo lucido trolley rosa e tenendo sul palmo dell'altra un passerotto zoppo, raccolto lungo la strada di casa, che al suo passaggio era caduto dal nido dentro un boschetto di petunie, quasi fosse il pegno di un misterioso compimento. (Luttazzi, 2013, p. 34)

Un dettaglio tipico: un giorno il principe, a cavallo, un sigaro fra i denti, passava per un paesino del boscoso entroterra; notò una ragazzina graziosa alla quale offrii di fare un giro e, malgrado l'orrore dei genitori (appena frenato dal rispetto), se la portò via al galoppo, mentre il vecchio nonno correva lungo la strada finché non cascò in un fosso; ebbene, l'intero villaggio – come riferivano gli agenti – manifestò la sua ammirazione con risate fragorose, si congratulò con la famiglia, si diletò con le supposizioni, e non risparmiò maligne indagini quando la piccola riapparve dopo un'ora di assenza, tenendo in una mano un biglietto da cento krun e nell'altra

⁶¹ Il nome Adulf rimanda ovviamente a un ben più reale e spietato oppressore del Novecento, sotto la cui dittatura Vladimir Nabokov perse il fratello Sergej, come apprendiamo nella sua autobiografia letteraria (cfr. Nabokov, 1967, trad. it. p. 279). *Ultima Thule* è anche titolo del poema epico fittizio dell'omonimo racconto.

un uccellino che era caduto dal nido in un boschetto desolato dove lei l'aveva raccolto mentre tornava al villaggio. (Nabokov, 1995, trad. it. pp. 586-7)

L'aneddoto di Lolito colpisce subito, rispetto all'ipotesto, per il dettaglio comicamente inverosimile della 'pesca' dall'alto e per il fatto che i genitori della prescelta, a detta del narratore, sarebbero più che lieti della sua offerta (ma la frase si presta ad ambiguità circa quell'«insistenza»: sollecitazione o riluttanza?). Si noti poi l'ipocrisia messa dal nostro eroe in quel «maligne indagini», a sottintendere che la studentessa, poiché è tornata sana e salva dalla villa, non ha certo subito violenze e semplicemente è là accaduto ciò che per natura dovrebbe accadere in tali situazioni, dunque tutto è nella norma. Il fatto innominabile è poi ammantato di un significato simbolico non tanto per decenza, quanto per suggerirne la sacralità («misterioso compimento»).

La squallida storiella è versione contemporanea delle scenette medievali o *Ancien Régime* in cui un potente signore, durante un viaggio nelle proprie terre, incontra una povera ma leggiadra donzella, possedibile quasi per diritto e con il beneplacito della comunità, per via dell'«onore» e dei possibili vantaggi di tale predilezione. Ironicamente, la liberalità del cavalier Lolito è qui null'altro che libertà d'azione innalzata «alla 'dignità' anarchica dell'arbitrio» (Recalcati, 2013, p. 74); arbitrio che gli individui più facoltosi potevano attuare impunemente in un governo come quello di Ultima Thule, che ormai abbiamo capito essere allusivamente accostato all'Italia berlusconiana.

L'ascesa al trono del Principe, vizioso e disinteressato ai problemi nazionali, avrebbe rischiato di rendere lo Stato il «balocco di un ribaldo lascivo» (Nabokov, 1995, trad. it. p. 584); nella speranza di impedirne la successione smuovendo l'opinione pubblica, alcuni influenti antiadulfiani («certi uomini di Stato, redattori di giornali, e giuristi»; ivi, p. 587) si accordavano perciò con un morigerato intellettuale affinché costui fosse da loro accusato delle gesta dissolute dell'altro in un tribunale.

Anche Lolito è implicato in procedimenti giudiziari, in prima persona e con eterogenei capi d'imputazione (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 36-7). La farsa dei ruoli in *SR*, in cui l'attante 'colpevole' era impersonato dall'attore 'innocente', assume una differente sfumatura umoristica nell'ipertesto: le scandalose vanterie più o meno private di Lolito contraddicono i suoi proclami d'innocenza, decretandone la colpevolezza.

Il popolo italiano che assiste al suo processo, anche mediatico, è paragonato, analogamente a quello dell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1995, pp. 590-1), ai divertiti spettatori di una recita di marionette, il cui Pulcinella, pur bastonato dal gendarme, mantiene il favore del pubblico (cfr. Luttazzi, 2013, p. 35).⁶² In

⁶² Il motivo del teatro della Commedia dell'Arte è ormai stereotipo internazionale per indicare le dinamiche politiche del Bel Paese in anni recenti. Noelle J. Molé fra gli altri rileva il filo rosso tra la percezione pubblica di Silvio Berlusconi e le figure maschili della commedia dell'arte e di quella all'italiana: «I think it is also worth bearing in mind that the male figure has dominated the genre of Italian humor and comedy for several decades, or for centuries if we consider the tradition of 16th-century improvisational and theatrical comedy (*commedia dell'arte*; Rudlin 1994). [...] In the world of postwar cinema, the Italian style of comedy (*commedia all'italiana*) often centered on ridiculing 'the ineptitude...of the Italian male' (Bini 2011:111). Many

entrambi i testi, il consenso ai personaggi non viene irrimediabilmente compromesso dagli esiti giudiziari, anzi; come accade per la maschera burlesca, più forte è il colpo, più fragorosa è la risata.

Abbiamo detto che la monarchia di Ultima Thule permetteva al principe ereditario di agire, entro certi limiti, nell'impunità; la posizione reale lo situava *de facto* al di là delle leggi parlamentari, sollevandolo dalle conseguenze perniciose che le sue trasgressioni, ad esempio il ratto dell'adolescente, avrebbero potuto innescare nella popolazione, la quale era pertanto rassegnata a coglierne solo l'aspetto goliardico. Ma ciò sembra avvenire anche nella democrazia elettiva di Lolito, le cui sordide vicende continuano a suscitare il plauso, e non lo sdegno morale, di parecchi cittadini italiani.

Possiamo introdurre a questo punto alcune considerazioni di natura extratestuale sulla questione del potere riguardante Lolito. Secondo lo psicanalista Recalcati, una certa esibizione spudorata della pulsione rappresenterebbe, nella nostra era cosiddetta post ideologica, la modalità paradigmatica di consolidamento del potere:

Se il populismo novecentesco nutriva un fantasma masochistico fondato sul sacrificio fanatico di sé, quello ipermoderno nutre un fantasma perverso e narcisistico, centrato sull'affermazione della Legge *ad personam*, su una mentalità profondamente anti-istituzionale e antipolitica, che rigetta come un peso inutile la fatica del confronto e della mediazione, il calcolo e la strategia necessari alla politica. (Recalcati, 2013, p. 96)

Se fino agli anni Settanta il buon politico era considerato colui in grado di mediare tra Legge e desiderio in nome del bene comune, al centro dei contemporanei «neototalitarismi iperedonistici» o «dell'oggetto» (ivi, p. 69) ci sarebbe d'altro canto non l'universale dei totalitarismi storici (dalla vocazione «paranoica»; *ibid.*), bensì il godimento pulsionale e cinico dell'individuo, che viene posto come assoluto.

Il *self-made man* Lolito deve dunque il consenso politico a tale primato di valore, condiviso da buona parte della popolazione. Pare appropriato qui rilevare la convergenza tra ciò che Recalcati afferma in merito a Berlusconi e l'atteggiamento del protagonista luttazziano, ovvero sia la consapevolezza di incarnare le contraddizioni dell'italiano medio contemporaneo, ma impunemente e a dispetto delle discrepanze tra parole e atti (cfr. Recalcati, 2013, p. 102). Non a caso, Lolito cita il detto su colui che percepisce l'arto amputato, paragonandolo al rapporto dell'Italia con la propria forzata eclissi (cfr. Luttazzi, 2013, p. 37).

Nonostante il malvagio *battage*, il nostro eroe giudica incomprensibile il verdetto di fallimento politico: «Il tempo si prende cura di ridimensionare sogni e progetti, ma questo non autorizza i nani a decretare la cancellazione legale di un'esperienza politica e personale unica al mondo. *Chapeau a me*» (*ibid.*).

of the celebrated works of comedian Alberto Sordi were satires of the emerging middle class and, in particular, a 'childish, conformist, cowardly, irresponsible, and sly' man (Bini 2011:136). While the films' comedic figures represented the flaws of Italian society, they also illustrated the viewer's own collusion in the country's social and political arrangements» (Molé, 2013, p. 291).

Esponendo sinteticamente il bilancio della propria attività, Lolito si raffigura come un governante illuminato:

Il mio governo, quasi ventennale, sarà ricordato dagli studiosi perspicaci come un governo di pace e di eleganza. Grazie a un sistema flessibile di alleanze assennate (Clinton, Bush, Obama, Putin, Lukašenko, Gheddafi, Mubarak, Ben Ali, Arafat, Netanyahu), Marte non ne deturpò mai le cronache. All'interno, fino al momento in cui non si insinuarono tradimento ed estremismo, il parlamento lavorò in perfetta armonia con la presidenza del Consiglio. Armonia, sì, questa fu la parola d'ordine del mio governo. Fiorirono le arti gentili e le scienze pure. Permissi che prosperassero tecnologia, fisica applicata, chimica industriale e simili. Il clima stesso pareva in via di miglioramento. Il regime fiscale era diventato anch'esso una bellezza: i poveri diventavano un po' più ricchi, e i ricchi ancora più ricchi. In una parola, tutti erano soddisfatti. (Luttazzi, 2013, p. 35).

Malgrado sostenga che non gli si debbano tributare onori divini, Lolito scrive che la condanna per i diritti televisivi mirava alla sua «*damnatio memoriae*» (ivi, p. 36). L'astuta strategia retorica del personaggio, posta comicamente in rilievo nel romanzo, è indicativa dell'immagine di sé che in verità intende trasmettere al lettore; benché affermi che a dispetto dei propri meriti non brami esser considerato alla stregua di un imperatore, adopera il lessico caratteristico del potere imperiale. E come ogni imperatore, anche la sua figura è soggetta a divinizzazione, per quanto, più modestamente, privata: «Intorno al drago immobile, fanciulle invasate si esibivano in libertà, come se egli fosse stato la statua familiare di un dio antico cui offrire sacrifici» (ivi, pp. 36-7).

Il narcisismo di Lolito possiede tratti megalomaniaci, umoristicamente iperbolici rispetto al personaggio reale. Alcune fole riportate dal personaggio sono assai gustose. Un esempio è l'episodio del soggiorno in Liguria presso un amico, il Sassi, durante il quale un'indefinita creatura alata irrompe nella notte nella propria camera da letto; un angelo, o piccione, ipotizza Lolito, che se ne disfa dopo una breve colluttazione. Tale avventura è tratta dal racconto *Udar kryla*, in italiano *Un colpo d'ala* (cfr. Nabokov, ed. it. 2009, pp. 74-5). Si notino le emozioni del nostro eroe: «Mi vergognavo, fino a provarne orrore, al pensiero che qualcuno potesse entrare e trovarmi insieme a quell'essere inverosimile» (Luttazzi, 2013, p. 66). Il presunto angelo è un'aberrazione per Lolito, simpatico al Diavolo, nonché un'ulteriore dimostrazione del suo protagonismo patologico, che lo induce a sostenere di essere stato visitato da creature sovrumane. Altrove nel romanzo tenta di captare l'attenzione dell'uditorio affermando che al Louvre vi sarebbe una propria copia di un Rembrandt, che nessuno avrebbe ancora identificata come un falso (ivi, p. 105). O ancora, dichiara che un antenato fu un poeta cattolico francese in odore di santità (ivi, p. 482), lasciando intendere che la propria stirpe sia prediletta da Dio.

A ogni piè sospinto Lolito si raffigura, oltre che maschio dalla «bellezza rinascimentale» (ivi, pp. 190-1), quale individuo dalle molteplici capacità, affidabile e laborioso, amante del proprio lavoro imprenditoriale ma anche dell'arte e dello sport, nonché Casanova provetto. Non c'è dubbio che Lolito intenda perciò mostrarsi quale vero e proprio superuomo; un'inclinazione, secondo Recalcati, presente in Berlusconi:

Abbiamo l'esaltazione fallica del corpo come infrangibile, bionico, capace di performance strabilianti che provocano invidia nei suoi simili. [...] È l'idea di un corpo inossidabile, non-castrato, che nelle analisi di Reich o di Fromm, ma anche di altri psicoanalisti che si sono occupati del consenso di massa, viene situato come fenomeno basilico di aggregazione del consenso di massa. La massa si aggrega sulla condivisione di una identificazione all'Uno, a un corpo bionico – quello del Duce, del Capo, del Führer – che scongiura la castrazione... (Recalcati, 2013, pp. 99-100)

3.3.1.1 Le idiosincrasie del Capo. *Favola e l'Occhio*

Il principale soggetto che interferisce con il godimento di Lolito è la magistratura, dalla quale è indagato; sebbene all'apparenza scriva le proprie memorie nel tentativo di discolarsi, i ripetuti e ambivalenti appelli al Giudice Lettore tradiscono comicamente l'odio nutrito per la Legge e soprattutto chi la esercita a suo discapito.

Gli attacchi del protagonista sono talvolta gratuitamente puerili («Sono certo che davanti a queste righe lei aggrotti le sopracciglia; ma almeno sta trascurando la colazione»; Luttazzi, 2013, p. 166), tuttavia la maggioranza di essi è diretta a minare le pretese di credibilità della professione medesima.

Fin dall'inizio Lolito degrada l'operato dei magistrati assimilandolo a un'attività ludica, resa peraltro possibile, a suo dire, su iniziativa personale; essi avrebbero infatti ricevuto gentilmente dal suo governo «una bella scatola di nuove leggi fiammanti con cui giocare» (ivi, p. 26). Durante la lettura della *Montagna incantata*, il nostro eroe si rivolge con sufficienza al giudice presumendolo appassionato di gialli o *noir*: «Lei si diletta di intrighi polizieschi, Signor Giudice? Sia benedetta la sua anima candida» (ivi, p. 339); ciononostante, l'obiettivo non è tanto quello di denigrarne i gusti mediocri: «È facile per lei, adesso, decifrare un destino che si è già avverato; ma un destino *in fieri* non è mica come un romanzo giallo, dove basta tener d'occhio gli indizi e l'enigma è risolto. Non è questo il sistema adottato dal demonio, anche se, col tempo, si impara a riconoscerne certe oscure indicazioni» (ivi, p. 376). Lolito tratta derisoriamente il giudice come un lettore del giallo della propria vita. In un'altra occasione, si scusa perché non ricorda né il titolo né la trama di un film visto a Calatayud con Beba (ivi, p. 392), come se al collegio giudicante importasse una simile minuzia.

Laddove lo reputa necessario, il protagonista è costretto a subdole lusinghe, ad esempio quando, dopo i primi rapporti sessuali con Beba, definisce il giudice paziente e remissivo in confronto alla ragazzina

(ivi, p. 253). Da vero maestro di libertinaggio, lo invita a condividere le proprie licenziose abitudini, come il palpeggiamento di fondoschiena femminili sui tram (ivi, p. 368), sicuro che non avrebbe resistito a sua volta all'avvenenza di Beba (ivi, p. 121), per poi affermare provocatoriamente: «Oh tu, incallito giudice di delitti; e tu, vigile urbano agli arresti dopo aver ornato per anni quell'incrocio davanti alla scuola; e tu, sciagurato intellettuale porcaccione letto da un ragazzino: non sarebbe proprio il caso che io cercassi di farvi innamorare della mia Beba, vi pare?» (ivi, p. 242).

In questa manovra retorica è possibile discernere il desiderio di angosciare il (Giudice) Lettore: «Il perverso vuole mostrare che la Legge, i giudici, la magistratura, la Civiltà, la Cultura, tutto ciò che ha a che fare con l'ordine simbolico, è corrotto e falso» (Recalcati, 2016, p. 432). Gli esempi di tal genere nelle argomentazioni di Lolito non si contano: dall'elogio della grazia di Beba, che «diversamente dai favori di qualche giudice, non è acquistabile» (Luttazzi, 2013, p. 121), alle rimostranze verso la «legge brodolona», pur avendo appena attraversato un centro urbano a 100 km all'ora (ivi, p. 297), o ancora, sperando di accattivarsi il popolo italiano: «Signor Giudice! Sia paziente! Mi consenta di rubarle solo una minuscola porzione del suo tempo prezioso pagato con i soldi di tutti i contribuenti» (ivi, p. 225). Ma il culmine grottesco è probabilmente raggiunto in occasione della morte di Loretta: «Piangevo, Signor Giudice? Lacrime cocenti. Lacrime irrefrenabili. Lacrime...di gioia. Di gioia e di gratitudine. Ah, ma che può saperne, lei? I giudici sono matti, antropologicamente diversi dal resto della razza umana» (ivi, p. 189). Con questa dichiarazione sull'intera categoria, Lolito vorrebbe legittimare la propria aberrante letizia per l'incidente quale segno di sanità mentale dei membri dell'umanità.

Lolito sarebbe una vittima della peculiare 'iniquità' della giustizia, che aborrisce naturalmente: «La legge (la cui zelante, abbagliante luce solare penetra ovunque) mi perseguitava con la sua giustizia uguale per tutti» (ivi, p. 28). Questa argomentazione paradossale e umoristica assume contenuti decisamente immaginosi; in particolare, per quanto riguarda lo scandaloso *affaire* del bunga-bunga, Luttazzi si avvale di *Favola* (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. pp. 115-29), racconto berlinese degli anni Venti dagli echi fiabeschi e hoffmanniani.⁶³ La bizzarra storia del patto di Erwin, impiegato represso, con il Diavolo, al secolo Frau Monde, è riproposta dunque in chiave satirica.

Una sera Lolito incontra in un bar di Casoria un'affascinante signora di mezz'età, la quale si presenta come moglie di un tal «ThyssenKrupp» (Luttazzi, 2013, p. 41), ma subito gli rivela di essere, in realtà, nientemeno che il Diavolo. Prima di incarnarsi nuovamente, poiché ha causato un problema molto serio, intende concedersi un po' di divertimento offrendogli un *harem*, a condizione che il numero delle di lui

⁶³ Per un'analisi di questi ultimi aspetti rimando a Susan E. Sweeney, la quale osserva che, nella produzione nabokoviana, ivi compare per la prima volta il Diavolo (cfr. Sweeney, 1999, p. 524). *Favola* anticipa *L'incantatore* e *Lolita* circa il tema della trascendenza temporale raggiungibile dai protagonisti maschili grazie al sesso con giovanissime fanciulle (cfr. ivi, p. 511).

prescelte risulti sempre dispari a fine giornata (ivi, pp. 41-3).⁶⁴ Lolito le espone i propri gusti in materia femminile («Le preferisco molto allegre e affettuose, vestite con un vestitino nero dalla linea morbida, e non troppo alte»; ivi, p. 43), pur essendo già rassicurato dall'interlocutrice: «Ciò che senti, il tuo desiderio, sono di per se stessi un ordine» (*ibid.*). La promessa del Diavolo si avvera; allorché desidera una donna, il nostro eroe riceve 'segnali d'assenso' (dagli slogan pubblicitari alle interiezioni casuali) dall'ambiente in cui si trova la favorita (ivi, pp. 44-6). Il protagonista conclude: «Ecco, Signori Giudici: adesso sapete in che modo la fantasia divenne realtà e la patonza cominciò a girare» (ivi, p. 46).

Nell'impossibilità di trovare un credibile capro espiatorio che giustifichi il proprio folto *harem*, Lolito chiama in causa nientemeno che il Diavolo. La caduta in tentazione è perciò riscritta nel quadro della tradizione fantastica, in cui la massima del desiderio diviene magicamente legge, com'è nelle aspirazioni perverse del personaggio; nonché, a fini più persuasivi, in quella spiccatamente religiosa, il cui motto "Odia il peccato, non il peccatore" fa assai presa sugli italiani, piuttosto indulgenti a proposito di peccati sessuali maschili. D'altro canto, si profila una scherzosa interpretazione alternativa circa l'identità della donna: e se fosse semplicemente una mezzana, una «malafemmina» (ivi, p. 44) come la chiama Lolito?

In effetti, un anno dopo il fatale patto, il protagonista scorge la Mefistofele, abbigliata da prostituta di lusso, nel ristorante di Montecitorio; anche un certo Gianni Letta, che siede a tavola con lui, riconosce il Diavolo e si allontana ossequiosamente, lasciando i due soli (ivi, p. 52). Rammentando le recenti sventure («La magistratura di sinistra mi vuole morto e l'opinione pubblica mi si è rivolta contro dopo la faccenda del bunga-bunga»; ivi, p. 53), Lolito scopre la causa dei guai: ha posseduto otto ragazze in un giorno. La sua caduta politica sarebbe stata quindi provocata da un tiro del demonio, in conseguenza dell'infrazione della clausola dell'accordo.

A dispetto delle parole del Diavolo sulla sua distrazione (*ibid.*), che rimandano all'errore involontario di Erwin nell'ipotesto (cfr. Nabokov, 1995, trad. it. p. 128), ci si può domandare se Lolito abbia davvero trasgredito inconsapevolmente o meno, incapace in questo caso di frenare gli impetuosi appetiti. In secondo luogo, come si accennava sopra, si potrebbe anche pensare che la misteriosa signora sia nient'altro che una *escort* e l'apparizione del Diavolo il Male intorno e in Lolito, allorché costui commette, appunto, azioni diaboliche; ironicamente, il «Signore» (Luttazzi, 2013, p. 53) cui si rivolge Letta potrebbe riferirsi a Lolito medesimo, il quale si tramuterebbe così nel demonio stesso. In ogni caso, l'epilogo è sfavorevole al protagonista al pari di quello di *F*, in cui Erwin sceglieva due volte la prima fanciulla senza riconoscerla.

⁶⁴ Luttazzi mantiene la singolare richiesta, che non è arbitraria. In accordo a molti racconti popolari e superstizioni, Nabokov associa i numeri pari a ciò che è sicuro e usuale, quelli dispari alla stranezza, alla devianza sessuale e alla fortuna inaspettata (cfr. Sweeney, 1999, pp. 515-6).

L'ipertesto commentato fin qui costituisce una sorta di parodia di quella strategia comunicativa, che secondo Alessandro Amadori sarebbe tipica di Berlusconi, denominata «edulcorazione fiabesca della realtà» (Amadori, 2002, p. 27); essa si propone l'obiettivo di modificare, alla percezione altrui, «ciò che è in ciò che ci piacerebbe che fosse» (*ibid.*) tramite un «gioco degli specchi fra apparenza e realtà» (*ibid.*) tale che il discorso edulcorato o prospettico non contraddica i fatti noti al destinatario. L'apologia di Lolito fallisce per eccesso, poiché la sua demonizzazione della donna e del peccato diviene grottescamente letterale, vanificando il senso stesso di una verifica referenziale, o quantomeno facendone una questione di fede religiosa o di follia.

Ciò detto, il confronto con Humbert s'impone. Le argomentazioni difensive di Lolito sono spudorate e arroganti fantasie, assai più bellicose rispetto alle decadenti pose del personaggio dell'ipotesto. Nonostante entrambi si dichiarino esponenti della nobile schiera dei ninfatici, non bisogna dimenticare che Lolito appartiene all'esclusiva falange dei ricchi e potenti amanti delle *escort* minorenni, la quale sarebbe in grado non solo di minacciare ma anche di attuare ritorsioni di vaste proporzioni:

Siamo gentiluomini infelici, con gli occhi malinconici di un segugio, pronti a dare anni di vita per mordicchiare la nostra selvaggina prediletta; sufficientemente ricchi per pagarne le prestazioni e i silenzi; e soprattutto, soprattutto, potenti quanto basta per mettere ogni cosa, se necessario con il ricatto o con una legge *ad personam*, a tacere. Non vorrei davvero, Signor Giudice, che i miei giornali e le mie tv, da domani, fossero costretti a occuparsi dei suoi obsoleti calzini azzurri. (Luttazzi, 2013, p. 167)

È innegabile che Lolito, in parziale conseguenza di questi fattori di privilegio, si senta autorizzato allo scherno pesante e scoperto della magistratura, diversamente dallo straniero e alquanto malridotto professor Humbert. Ma il nostro eroe è anche più propenso ai piccoli crimini: attraversa un centro urbano guidando a velocità proibite (*ivi*, p. 297), accompagna Beba a rubare nei grandi magazzini (*ivi*, p. 299), dimentica di pagare l'affitto della cassetta postale (*ivi*, p. 448); in sostanza Lolito non sembra perder occasione di eludere la legge anche nelle piccole cose, fino a scagliarsi, come abbiamo dettagliatamente discusso, contro i capisaldi della giustizia stessa (*ivi*, p. 28).

Possiamo dunque rilevare che se la perversione di Humbert si manifestava pressoché esclusivamente nella sfera sessuale, con l'eccezione dell'omicidio di Quilty, quella di Lolito è multiforme, palesando in modo ulteriore, tramite l'attacco alla magistratura, la natura del rapporto che l'individuo dalla struttura di personalità perversa intrattiene con l'ordine simbolico.

Concludiamo questo capitolo dedicato al romanzo di Luttazzi menzionando il secondo cavallo di battaglia del protagonista, ovvero il comunismo. L'autore satirico mette a profitto il noto e implacabile

disprezzo di Nabokov per il sistema totalitario sovietico, frutto della disastrosa deriva politica e civile data dal predominio dei Rossi dopo la Rivoluzione d'ottobre.⁶⁵

Gli esempi della retorica anticomunista in *LO* sono numerosi: dal ricordo infantile della rabbia dell'illusionista siberiano Choc per le nefandezze del regime sovietico (cfr. Luttazzi, 2013, p. 9), alla menzione di Stalin da parte del Diavolo fra le varie incarnazioni assunte (ivi, p. 41), fino alla freddura subita al ristorante napoletano da un cameriere, il quale è definito perciò comunista (ivi, p. 46). La porzione testuale più pregnante, però, è quella che ci accingiamo a discutere ora.

Durante il viaggio in treno per Stresa, il protagonista adocchia al vagone buffet una bella cameriera di nome Manuela, emigrata meridionale; per far colpo e non apparire meno provato dalla sorte, le narra un episodio del proprio passato in cui avrebbe rischiato la vita (ivi, p. 77). La storia è una trasposizione del racconto militare di Smurov nell'*Occhio* (cfr. Nabokov, 1965, trad. it. pp. 51-4).

Nell'immediato dopoguerra, Lolito avrebbe organizzato un'unità partigiana per combattere contro i rossi; rifugiatosi sulle colline lombarde, sarebbe stato ferito gravemente, ma poi accolto nel casolare di un falegname di nome Mario, il quale gli avrebbe raccontato del secondo conflitto mondiale e della Resistenza (cfr. Luttazzi, 2013, pp. 77-81): «Che idea, mettersi a tirare bombe! Il Mascellone non ha mai ammazzato nessuno, e il confino era una villeggiatura» (ivi, p. 81). Guarito anche grazie alle cure della figlia dell'ospite, il protagonista sarebbe giunto, opportunamente camuffato, alla stazione di Como, con l'intenzione di recarsi in Svizzera (ivi, p. 82). La guardia rossa preposta al controllo dei documenti, non avendo notato che il suo passaporto fosse contraffatto, sarebbe stata in procinto di farlo passare, senonché all'improvviso si sarebbe udita la voce di una donna: «Ma quel nano con la barba finta è un bambino. Avrà sì o no dieci anni» (ivi, p. 83). Il soldato l'avrebbe allora condotto nel cortile del deposito merci per fucilarlo, ma il nostro eroe sarebbe riuscito a mettersi rocambolescamente in salvo (ivi, pp. 83-4).

In questa rielaborazione, la guerra civile tra l'armata bianca e rossa dopo la rivoluzione è sostituita da quella tra fascisti e partigiani italiani, che peraltro si confonde ironicamente con gli scontri non meno preoccupanti tra neofascisti e comunisti all'epoca del terrorismo nelle piazze; in tal senso vi è l'elogio del fascismo (il «Mascellone» essendo soprannome del Duce), contrapposto alle stragi degli anni di piombo, che però, come si sa, non furono soltanto rosse. L'incredulità della donna alla stazione rivela al lettore la menzogna del protagonista, il quale era appunto un bambino dopo il crollo della dittatura e dunque non avrebbe mai potuto partecipare alla Resistenza.⁶⁶ Se è vero che Lolito racconta il falso come Smurov,

⁶⁵ Vladimir Nabokov, appartenente all'*élite* Pietroburghese colta e progressista, fu costretto alla fine del 1917 a riparare con la famiglia in Crimea, prima dell'emigrazione definitiva (cfr. Nabokov, 1967, trad. it. p. 261). Il padre, avvocato dalle idee liberali, fu assassinato in circostanze accidentali da un sicario del nuovo regime (cfr. Nabokov, 1973, trad. it. p. 231).

⁶⁶ Il personaggio della delatrice comunista assume nell'ipertesto una connotazione satirica, alludendo indirettamente al magistrato Ilda Boccassini, la quale è profondamente invisa a Berlusconi.

quest'ultimo veniva sbugiardato da un altro personaggio all'interno del testo (cfr. Nabokov, 1965, trad. it. p. 55), mentre ciò non avviene nel caso del protagonista luttaziano (benché il silenzio dell'interlocutrice sia ambivalente); sono le palesi contraddizioni con la sua biografia a segnalare al lettore l'impossibilità della vicenda, la quale rappresenta l'ennesima offensiva all'ideologia comunista.

L'anticomunismo è un cavallo di battaglia «non solo perché fa riferimento a un'intera epoca della storia mondiale da poco tramontata, ma più specificamente perché riassume stati d'animo sedimentati in un cinquantennio di storia italiana» (Gibelli, 2010, p. 31). L'iperbolicità delle invettive di Lolito, ridotte come abbiamo visto a fole e barzellette («Che ignominia comunista, la morte, quant'è volgare il suo egualitarismo!»; Luttazzi, 2013, p. 482) mostra infatti come esse siano dettate, come scrive Recalcati a proposito di Berlusconi, più da «un'operazione di marketing, post-ideologica» (Recalcati, 2013, p. 100) che dalla fede in un autentico conflitto; nonché, ovviamente, dalla volontà di vendetta contro gli orientamenti politici di coloro che lo ostacolano: «tutto ciò che si intromette nel rapporto del soggetto perverso con il suo godimento è vissuto come una interferenza abusiva» (ivi, p. 101).

Conclusione

Siamo giunti al termine della nostra trattazione sulle riscritture ‘di secondo grado’ di *Lolita*. Ripercorrendo queste pagine, ci accorgiamo che abbiamo cominciato da un’opera con un basso indice di ipertestualità come *Blondin obeego tsveta* per chiudere con una che ne è volutamente ‘satura’ come *Lolito*.

Blondin obeego tsveta, variante omoerotica della storia di Humbert in cui il protagonista s’invaghisce peraltro del proprio Doppio, condivide solo delle affinità a livello della struttura compositiva con l’ipotesto, oltre a delle convergenze nella trama; successivamente, abbiamo commentato le apparizioni del personaggio di Nabokov nella narrativa russa contemporanea. L’analisi dei testi russi ha mostrato come la ricezione della letteratura e del personaggio di Nabokov non abbia potuto prescindere, anche a livello ipertestuale, dal riferimento alla situazione politica della Russia sovietica; gli esempi proposti non mancano di accennare metaletterariamente, quasi all’unanimità, al carattere clandestino della diffusione delle opere di Vladimir Nabokov nella patria d’origine. Proprio a causa di tale ritardo, il romanzo ha rappresentato un terreno di misura per potenziali parodisti anni dopo la sua pubblicazione in Europa e Stati Uniti e anche allora ha incontrato la concorrenza di un altro testo nabokoviano, *Primavera a Fialta*.

Per quanto riguarda l’Europa, abbiamo discusso anzitutto il caso dello scrittore, traduttore e critico spagnolo Mariás, il quale in *Lolita recontada* ha riproposto in “concisione” la storia di Humbert e Lolita, tramite un linguaggio di una musicalità dolente e raffinata; quella di Mariás, finora, è stata probabilmente l’unica occasione in cui uno scrittore d’autentica grandezza artistica si sia cimentato con una riscrittura del romanzo nabokoviano. Siamo poi passati alla Francia con le *Variations Lolita*, fra le quali la trasposizione *Un enfant modèle* conferma la varietà e la frequenza delle versioni omoerotiche possibili del romanzo nabokoviano (si pensi a *Lolito* di Multatuli e *Blondin obeego tsveta*), in questo caso alludendo al mito dell’androgino e alla pederastia religiosa. Circa il *Journal de Lolita*, abbiamo visto come esso costituisca uno dei numerosi esempi di riscritture con transfocalizzazione sulla ‘vittima’ Lolita; gli estratti fittizi del diario non mancano di raggelare il lettore per gli atti fisici e la manipolazione psicologica cui è sottoposta Dolores, né di intristirlo per la rabbia impotente con la quale reagisce la ragazzina, ma senza indulgere in una gratuita descrizione della violenza e restituendo il personaggio femminile in tutto il suo commovente e indifeso smarrimento adolescenziale. *Annabel* è una trasposizione che dilata un episodio ipotestuale e infrange un elemento della *fabula* lolitiana, ma soprattutto è uno dei pochissimi ipertesti che non scelgono né Humbert né Lolita, o i loro “attori” come personaggi focalizzatori.

Abbiamo inoltre accennato al fatto che sia il racconto di Mariás sia quelli degli autori francesi nelle *Variations* sono frutto di commissioni, dunque sono stati ideati ‘a tavolino’; il desiderio di poter dare espressione alla propria creatività di scrittori di secondo grado, frenato da questioni di *copyright*, nonché di rendere omaggio a Nabokov, si mescola pur sempre ambiguamente alla prospettiva di tali scrittori e degli editori di ottenere un facile successo commerciale, data la piccante fama dell’ipotesto.

All'interno del vasto bacino di materiale derivativo degli Stati Uniti, *Lolita at Fifty* si è rivelato un gustoso *sequel* diegeticamente infedele al romanzo, che riflette umoristicamente sia sull'intramontabile fascino del mito di Lolita sia sulla vita di una ex *star* hollywoodiana, forse con qualche allusione all'attrice Sue Lyon. *Colita*, trasposizione comica in cui uno studente è attratto dalla nonna di una sua compagna, celebra parodisticamente il divismo della Hollywood dei tempi d'oro e quell'icona del consumismo moderno che è la Coca Cola, entrambi ormai oggetto di mercificazione. Sia Martin che Miller riflettono metaletterariamente, benché in modi diversi, sull'eredità e sulla metamorfosi del mito di Lolita nelle epoche.

Roger Fishbite è stato, tra tutti i lavori statunitensi presi in esame, quello cui abbiamo dedicato maggiore attenzione analitica, essendo un'intelligente ed elaborata trasposizione seria, nonché contemporanea, dell'ipotesto. L'autrice ha operato una trasformazione tematica dal mondo del teatro e del cinema della Hollywood degli anni Quaranta a quello delle modelle-bambine del Terzo millennio. Al di là dello spostamento di voce e prospettiva sulla giovanissima protagonista femminile, ha introdotto un elemento di umorismo grottesco, estraneo all'ipotesto, nella posizione di quest'ultima, sia perché è lei, e non il pervertito, ad essere tormentata da un Doppio (Evie Naif), sia per il finale che da vittima la rende carnefice. Il libro ottiene perciò un effetto straniante sul lettore, il quale non è comunque meno impressionato dalla tragicità della storia di Lucky, da cui emerge forse più prepotentemente che nell'ipotesto il lato farsesco dell'incomunicabilità tra la vittima e il mondo esterno, perfino nell'era dell'informazione sessuale dei preadolescenti e della generale caduta della vergogna degli adulti nel parlare delle molestie sui bambini. Degno di nota nel romanzo è anche il gioco intertestuale con *Lolita*; esemplare in tal senso è la centralità del mondo Disney e della trama faustiana in *Roger Fishbite*, sviluppati a partire da accenni sparsi nell'opera nabokoviana.

Il canadese *Poems for Men Who Dream of Lolita*, sorta di diario in versi composto fittiziamente da Dolores Haze, ci ha restituito una ninfetta introversa e sensibile, concreta e orgogliosa, dall'animo più adamantino rispetto all'originale. Il suo stile, che fa a meno di argomentazioni astratte, si discosta assai da quello di Humbert-Nabokov, tuttavia con il testo modello l'opera intrattiene un rapporto di allusioni e citazioni indirette, alcune delle quali da noi menzionate. Contrariamente a quanto avviene nell'ipotesto, si dà spazio al personaggio di Kenny Knight, che per Dolly diviene un amico perduto, ma soprattutto al rapporto idealizzato con Quilty e a quello, pieno di speranza e fatica quotidiana, con Richard Schiller. La morte per gravidanza in *Lolita* sembra nell'ipertesto quasi l'ironica conseguenza dei timori e del disgusto provati da Dolores verso il nascituro; l'autrice introduce un possibile sviluppo del divenire donna di Lolita, ovvero la difficoltà ad accettare di essere madre, maternità della quale nulla ci è detto nell'ipotesto se non l'esito sfortunato.

Chiusa la rassegna delle riscritture straniere, nel capitolo successivo abbiamo discusso della ricezione dell'opera nabokoviana in Italia. La storia di tale ricezione, attraverso le poche edizioni delle opere di

Nabokov, ha confermato lo scarso interesse che la narrativa di Nabokov ha suscitato per decenni presso il grande pubblico del nostro Paese, per un intreccio di motivazioni di varia natura: la fama di *Lolita* come romanzo semi-pornografico, la complessità cognitiva dello stile del suo autore, la distanza da possibili 'interpretazioni militanti' della sua arte. I critici letterari nostrani, generalmente di sinistra, non videro di buon occhio uno scrittore che disprezzava il regime comunista e la cui scrittura sembrava in ogni caso troppo legata a un'estetica del passato. Gli elogi di *Lolita* e altre opere non potevano che provenire, dunque, da quei pochissimi intellettuali scevri da considerazioni politiche nel giudicare un'opera d'arte, individui di eccezionale cultura cosmopolita e gusto raffinato, quali ad esempio Giorgio Manganelli. Gli apporti della critica italiana ai *Nabokov Studies* e l'insegnamento dell'autore nelle nostre università sono stati quindi, inevitabilmente, limitati. Tuttavia, negli ultimi vent'anni, la situazione ha registrato un mutamento significativo; grazie alla maggiore apertura culturale al panorama internazionale e all'iniziativa editoriale adelphiana, il pubblico dei lettori italiani si è ampliato e così lo studio e i contributi accademici su Nabokov.

Il tradizionale 'ritardo' sull'autore non ha impedito che fossero prodotti almeno tre ipertesti lolitiani in ambito italiano, ovvero *Nonita*, *Diario di Lo* e *Lolito*. Prima di entrare nel merito dei suddetti testi, abbiamo rilevato che mentre il secondo e il terzo furono redatti e pubblicati durante l'ultimo quarto di secolo, il meno recente *Nonita*, pubblicato da Umberto Eco nel 1959, costituisce probabilmente anche uno dei primi, se non il primo, degli ipertesti lolitiani; il che corrobora le nostre osservazioni sull'ardua sfida che il romanzo di Nabokov poneva all'inizio non solo a lettori e critici ma anche a potenziali parodisti, sfida che solo rari soggetti preparati come Eco potevano cogliere.

Nonita rappresenta, per l'appunto, un esercizio letterario che alla parodica trasposizione geografica prossimizzante dall'effetto comico (dagli Stati Uniti al Piemonte) combina un azzecato rovesciamento tematico sul mito, dal momento che il mito della ninfa si trasforma in quello della parca, con un irresistibile effetto umoristico; l'autore seleziona vari episodi ipotestuali che si caricano di allusioni all'identità e alle attività delle mitiche parche, quali sono descritte nei testi classici. L'inclinazione gerontofilica del protagonista assume sfumature comiche simili a quelle del narratore di *Colita*, ma del carattere dell'oggetto concupito ancor meno riusciamo a sapere rispetto a *Colita* e a *Lolita*. La scelta dell'autore piemontese di riassumere cronachisticamente, adducendo la giustificazione del manoscritto rovinato, le peripezie dell'eccentrica coppia appena dopo la prima 'apparizione' della vecchia, è interpretabile non solo come parodia della seconda parte di *L* ma anche come *pruderie* (ironica o meno) verso certi argomenti all'epoca decisamente salaci e circondati da sdegno e imbarazzo, specialmente in Italia. Malgrado Eco non posseda le doti dell'eccelso artista Nabokov, il suo ipertesto figura tra le soluzioni stilisticamente più eleganti.

Per quanto riguarda il *Diario di Lo*, abbiamo ripercorso le vicissitudini editoriali di tale opera al momento dell'uscita in lingua inglese, poiché essa suscitò un certo scalpore all'estero per motivi legati al

diritto d'autore, tanto da mobilitare lo stesso figlio di Nabokov, Dmitri. La forma ambigua, ibrida di questo diario fittizio (in parte *prequel* e *sequel*, in parte riscrittura degli eventi narrati da Humbert dalla prospettiva di Lolita) costituiva il cardine del problema; il mancato 'riconoscimento' scritto di Pera del fatto che il suo romanzo traeva ispirazione da quello nabokoviano infuriò Dmitri, che temeva un danneggiamento forse non tanto economico quanto d'immagine. Non a caso, la disturbante distanza del personaggio della protagonista, sotto troppi aspetti inverosimilmente adulta, rispetto all'originale, fu oggetto di ampie critiche, così come l'intento volutamente ideologico dell'autrice e il suo stile decisamente agli antipodi dell'estetica nabokoviana, essendo un trionfo dell'"informe". Fra gli ipertesti 'dalla parte di Lolita', l'opera di Pera risulta ben più cruda e indigesta per il lettore rispetto a quella di Morrissey e Tison proprio a causa del tipo di scrittura.

Siamo poi passati all'analisi del romanzo, commentando anzitutto la nuova prefazione fittizia di John Ray, dalla quale già si evince l'indirizzo ideologico del testo. Successivamente, ci siamo concentrati sul *prequel*, in cui spiccano i *flashback* della morte del fratellino e del padre di Dolores, nonché il rapporto conflittuale di costei con la madre, aspetti che posti così in rilievo gettano di rimando anche una luce più intensa sulle condizioni favorevoli alla manipolazione di Lolita da parte del maniaco nell'ipotesto. La focalizzazione sulla ninfetta è poi occasione per rivisitare la grande storia dell'epoca con occhio contemporaneo, nonché per approfondire alcuni personaggi e introdurre di nuovi magari su allusioni dell'ipotesto. Infine, al centro della nostra disamina è stata la sezione maggiore del romanzo, nella quale la transfocalizzazione da Humbert a Lo consente all'autrice di modificare di segno alcuni episodi dell'ipotesto, come l'equivoco "episodio del divano", in cui la ninfetta, al contrario di quanto credeva Humbert, non è affatto inconsapevole, ma anzi dirige il gioco amoroso, oppure la telefonata di Humbert al campeggio di Lolita, la quale non ha affatto dimenticato l'uomo, ma finge noncuranza adducendo la presenza di un cane molesto; di ricostruire quelli che nell'ipotesto rimanevano solo indizi, come l'incontro di Lo e il commediografo ai *Cacciatori incantati*; o le scene più controverse del romanzo nabokoviano, come il primo rapporto intimo tra patrigno e figliastra; o di modificare di segno certe conclusioni che il lettore dà per scontate, come il rimpianto della protagonista per la morte della madre. In generale la focalizzazione sulla protagonista, oltre all'ovvio effetto di porre in rilievo determinati fatti o luoghi e di introdurre altri inediti, getta una luce diretta sulle dinamiche infantili della sua mente, corresponsabili del successo predatorio di Humbert: le fantasie di rivalità con la madre nella seduzione dell'uomo, l'illusione di riuscire a manipolarlo senza conseguenze sulla propria libertà, il travisamento della legge secondo il principio del proprio piacere; il *prequel*, del resto, già poneva in evidenza la situazione di trascuratezza e abuso emozionale materno in cui si trova la protagonista, più o meno come nel caso di Lucky Linderhof. La rabbia progressiva di Lo, nelle sue puerili recriminazioni e nella generale diffidenza, se non ostilità, verso il prossimo, mostra senza filtri quella confusione emotiva, caratterizzata dai prodromi di una deriva narcisistica e anaffettiva, frequente nei casi di abuso sessuale su minori che si prolungano nel tempo.

Possiamo dire, in termini genetiani, che rispetto all'ipotesto vi è un aggravamento e una devalorizzazione sia del personaggio di Dolores sia di quello di Humbert, ma soprattutto di quello della madre della ragazzina, mostrata in tutta la sua drammatica immaturità; nel caso del commediografo, invece, si verifica piuttosto una valorizzazione, dal momento che l'autrice modifica le vicende del ranch, nel quale non avvengono orge, facendo sì che le giustificazioni di Quilty a Humbert nell'ipotesto, cioè di aver salvato Dolores da un maniaco, divengano autentiche. Abbiamo infine sottolineato come l'epilogo del *Diario*, che rifiuta la laconica melodrammaticità nabokoviana, sia aderente ai casi di cronaca di rapimento a sfondo sessuale, nei quali la vittima decide a un certo punto di rivolgersi a qualche conoscente, come fa appunto Dolores Maze con Nora Elon.

L'ipotesto lolitiano con cui abbiamo concluso la nostra disamina è stato *Lolito* di Luttazzi, un'opera che, come accennato nell'Introduzione, è esemplificativa dei meccanismi inter- e ipertestuali postmoderni. Anzitutto, è stata messa in luce la natura composita del romanzo stesso, che abbiamo definito, interpretando con flessibilità la classificazione genetiana, come una sorta di parodica trasposizione prossimizzante di regime umoristico, con elementi di satira extraletteraria. Inoltre, si è subito specificato che se l'ipotesto cardine per la trama degli eventi è indubbiamente *L*, molti altri romanzi e racconti nabokoviani figurano, in diverse proporzioni, nel corso della narrazione. Siamo poi passati all'analisi dell'opera nelle sue varie componenti.

Dopo aver brevemente menzionato il paratesto autobiografico fittizio di Luttazzi, ci siamo addentrati nella prefazione alle memorie di Lolito, variante di quella vergata da John Ray, mostrando, tramite il confronto con quest'ultima, come Luttazzi prenda di mira un certo giornalismo sensazionale e l'ipocrisia di certi prefatori quali Carlo R*ss*ll*, che, a differenza di Ray, cerca perversamente di suscitare nel lettore l'indulgenza verso i misfatti del protagonista. Fin dall'incipit delle proprie memorie, Lolito si presenta come un individuo dall'eccezionale virilità, rendendo comicamente letterale il paragone con il fallo incarnato proposto da Couturier per Humbert. L'infanzia e l'adolescenza di Lolito, rievocate con nostalgico sentimentalismo attingendo anche da *Sebastian Knight*, risultano caratterizzate da una strabiliante precocità intellettuale, che, assieme alle sue inverosimili imprese, richiamano la fanciullezza di Van Veen in *Ada*. La scelta di Van non è casuale, trattandosi di un personaggio dal narcisismo notevole, che con Humbert e, come vedremo, Smurov, ben si presta per una trasfigurazione con Lolito.

L'episodio humberiano del primo amore subisce, in *LO*, un'evidente degradazione; l'adolescente Lolito s'infiamma per due gemelle dodicenni, Ada e Annabella, descritte a partire da *L* e *Ada*, ma a differenza di quanto accadeva a Humbert non vi è qui alcun incontro amoroso, bensì godimento indifferenziato dei corpi delle ragazze, preludio a ciò che avverrà nell'esperienza sentimentale adulta del protagonista. Abbiamo rilevato anche l'elemento satirico dell'episodio, poiché Lolito dichiara che Ada e Annabella furono le prime *escort* (termine che sostituisce in tutto il romanzo quello di ninfe) della sua vita;

senonché, pur frequentando delle *escort*, apprezzate in particolare se minorenni, afferma di non aver mai pagato una donna per il proprio piacere.

L'atmosfera matrimoniale tra Lolito e Carla si rifà a quella tra Humbert e Valeria, ma le lunghe digressioni sulla passione di Carla per lo spiritismo sono tratte essenzialmente dall'*Occhio*. Abbiamo anche notato che, al contrario di quanto avveniva in *L*, sarà il marito a lasciare la moglie, allorquando apprende che un'attrice di teatro aspetta da lui un figlio; il cinismo con cui Lolito reagisce alla disperazione di Carla segnala nuovamente la pervasività del suo narcisismo.

Con un *flashback* la trama delle vicende converge verso il cuore del romanzo lolitiano. La storia di Humbert e Dolores Haze viene trasposta a Stresa, nei primi anni Sessanta. Abbiamo osservato che i personaggi di Loretta e di Barbara Borletti, così come d'altronde quello di Lolito, vengono 'abbassati', degradati rispetto all'ipotesto, e le doti affabulatorie del protagonista riescono apparentemente a convincere gli amici di Loretta di assurdità ben più incredibili di quelle che Humbert spacciava ai coniugi Farlow. Alla morte della signora Borletti, della quale Lolito era diventato il legittimo e scorbutico *gigolo*, Beba è condotta, come Dolly, presso un lussuoso albergo e durante la scena del primo rapporto intimo fra patrigno e figliastra emerge la totale consensualità e il disincanto della giovane; le riflessioni di Lolito che seguono, con variazioni *ad hoc* rispetto a quelle humbertiane, s'inseriscono nella satira luttazziana sull'uso delle ragazze nelle televisioni berlusconiane e sull'*harem* mobile di Gheddafi. Del viaggio di Lolito e Beba attraverso la Svizzera abbiamo commentato la visita al museo delle bambole di Basilea, ispirata a *Una visita al museo*, argomentando come la bizzarra avventura dell'ipertesto sia una pregnante *mise en abyme* dell'*unheimlich* di quella ricerca compulsiva e seriale del godimento sessuale che anima il protagonista; riprendendo le affermazioni di Recalcati in merito al finale del *Casanova* felliniano, questo incubo fallico della prestazione svela il proprio carattere di scongiuro nei confronti dell'inaggirabilità della morte. L'angoscia per la propria finitudine sarebbe in effetti, nota Recalcati, ciò che agita il soggetto perverso. Ovviamente, non abbiamo tralasciato di menzionare l'aspetto satirico dell'episodio.

Le peripezie di Beardsley hanno luogo a Torino, dove Beba è iscritta presso un educando femminile e Lolito non si astiene dal 'saggiare' le sue amiche; non abbiamo mancato di sottolineare le sfumature satiriche di cui si tinge l'episodio di Gaia Meroni, la Mona Dahl di *L*, così come quello del colloquio con la direttrice dell'istituto, la quale si esprime da *maîtresse* di un bordello, rendendo altresì comicamente letterale ciò che pensava Humbert sulla scuola di Lolita. Le lezioni di piano di Beba sono l'opportunità per un'altra digressione, concernente la storia d'amore tra l'amico e compagno di musica di Lolito, il Fedele, e la cantante Caterina Perova; essa è tratta da *Bachmann* e *Un poeta dimenticato* e diviene l'occasione per una stoccata satirica alle speculazioni giornalistiche sull'identità di Ruby. Il secondo viaggio di patrigno e figliastra si compie nell'Europa mediterranea dell'ovest, fino alla Spagna, dove, fra l'altro, giocano a tennis con Patty Pravo e Mogol, che sostituiscono Bill e Fay in *L*; quando un'ammalata Beba viene ricoverata in un fatiscente ospedale madrilenno, Lolito ne approfitta per un rapporto intimo con

un'infermiera, che si rivela un transessuale, il che mostra come il protagonista non disdegni alcuna *chance* di godimento. Dopo la fuga di Beba dall'ospedale grazie allo sconosciuto soprannominato Clouseau, Lolito, al contrario di Humbert, non si esime dal ricorrere alla violenza per estorcere informazioni all'infermiera. L'incontro, durante il viaggio di ritorno, con il dittatore Franco, rappresenta l'ennesimo sfoggio di vanità del protagonista, che si compiace di sbeffeggiare i personaggi politici entrati nella Storia.

La scena dello scambio di battute di Humbert con il sospettato rapitore di Lolita, un insegnante di storia dell'arte, si dilata in *LO*, inserendosi nella cornice onirica della *Veneziana*. Luttazzi, al di là di *L*, si avvale spesso di ipotesi nabokoviani di genere fantastico, dal sapore romantico, che sono coerenti con la personalità menzognera e ricca d'immaginazione del suo personaggio.

La relazione con la piccola Ketty, *escort* diciottenne, ha la medesima funzione di quella humbertiana con Rita; anche in tal frangente, Lolito dimostra la propria scarsa empatia verso i sentimenti altrui e, una volta sistemata la ragazza in un appartamento milanese, se ne dimentica, sempre distratto dalle *escort* minorenni. La visita di Lolito a casa della signora Wagner, nata Borletti, presenta un finale che si discosta significativamente da quello della visita di Humbert alla signora Schiller. Beba, che ricorda a Lolito Brigitte Bardot, non certo la Venere botticelliana, svela all'uomo l'identità di Clouseau, che altri non era che il vicino di casa Borletti, un geometra; da cui l'ironia del nome sensazionale dello sconosciuto, il quale, a differenza dell'ipotesto, non è un famoso commediografo, ma satiricamente potrebbe alludere all'Ingegnere Carlo De Benedetti. Il coinvolgimento di Beba nei divertimenti sessuali di varie coppie in una villa palladiana sul Brenta, con il proposito di un filmato, allude probabilmente al film di Pasolini *Salò, o le 120 giornate di Sodoma*. L'ipotesto subisce una trasformazione pragmatica con il ricatto di Beba a Lolito, problematizzando così l'accondiscendenza di Lolita verso i 'doni' del patrigno, ma configurandosi anche satiricamente come il ricatto di una *escort*, oppure sociologicamente quale rivendicazione femminista, dato che l'episodio si situerebbe negli anni Settanta. La trasformazione pragmatica continua con la morte dei coniugi Wagner, che sviluppa un'ipotesi contemplata ma poi scartata da Humbert; tuttavia, si potrebbe altresì interpretare l'incontro come un finale fantasioso escogitato da Lolito, o ancora congetturando che la ragazza visitata davvero non era Beba, ma un'altra *escort*. L'abitazione del Geometra, Villa Venus, nome di un bordello in *Ada*, ricorda il Vittoriale degli italiani di Gabriele d'Annunzio, così come lo stesso proprietario. Lo scontro tra il Geometra e Lolito è inframmezzato da una lunga digressione tratta da *Una questione d'onore e Terra incognita*; rispetto a Humbert, Lolito rivela sentimenti assai più sadici nell'uccisione del rivale.

Terminata la storia abbiamo poi commentato gli altri paratesti fittizi, mettendo in evidenza nel primo la satira verso certi *ghost-writers* allineati agli interessi del biografato, nel secondo il carattere di metatestualità tipicamente postmoderno delle note.

Infine, nell'approfondimento di due aspetti satirici della storia di Lolito, abbiamo rilevato come la sua carriera politica s'inserisca nella cornice di *Solus Rex*, per cui l'Italia berlusconiana viene paragonata al

regno di Ultima Thule, dove la liberalità del principe Adulf, simpatico al popolino, altro non è che anarchico arbitrio, come sostiene Recalcati circa Berlusconi. In tal contesto si è poi ricordato, sempre citando Recalcati, come Berlusconi abbia guadagnato consenso tra le masse con l'esibizione spudorata della pulsione, il che vale anche per il personaggio di Lolito. Infine, commentando lo straordinario narcisismo del protagonista, che parrebbe sconfinare nella patologia, abbiamo osservato che l'immagine imperiale di sé si coniuga con quella del superuomo, una rappresentazione quest'ultima che da sempre funziona, osserva ancora Recalcati, per l'aggregazione delle masse.

Nel secondo approfondimento, incentrato sulle idiosincrasie di Lolito, abbiamo parlato della demonizzazione della magistratura, mostrando come la delegittimazione stessa della Legge da parte del protagonista esemplifichi la sua personalità perversa. L'argomentazione difensiva di Lolito circa l'origine del *bunga-bunga*, il patto con il Diavolo per un *harem*, è stata tratta da *Favola*; la strategia persuasiva berlusconiana dell'edulcorazione fiabesca della realtà, come l'ha chiamata Amadori, si fa qui caricatura di sé stessa. La demonizzazione del comunismo, altro cavallo di battaglia del protagonista, avviene in particolare tramite la trasposizione del racconto di Smurov nell'*Occhio*; la guerra tra Rossi e Bianchi nella Russia rivoluzionaria diviene quella tra fascisti e partigiani, alla quale Lolito, bugiardo come Smurov, in verità non ha partecipato, ma anche quella tra terroristi neri e rossi. Per Lolito l'attacco al comunismo è un modo per far colpo su una povera emigrata meridionale, essendo sostanzialmente motivato, come osserva Recalcati a proposito di Berlusconi, da una volontà di *marketing* post-ideologica, che si unisce all'odio verso le 'toghe rosse' della magistratura.

Bibliografia

- AMADORI A. (2002), *Mi consenta. Metafore, messaggi e simboli. Come Silvio Berlusconi ha conquistato il consenso degli italiani*, Libri Scheiwiller, Milano.
- ANDERSON D. (1996), *Nabokov's Genocidal and Nuclear Holocausts in Lolita*, in "Mosaic", 29.2, pp. 73-90.
- APPEL A. JR. (1967), *Lolita: The Springboard of Parody*, in "Wisconsin Studies in Contemporary Literature", 8.2, pp. 204-241.
- ARBASINO A. (1971), *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano.
- BAIGENT M., LEIGH R. (2010), *L'inquisizione. Persecuzioni, ideologia e potere*, Il Saggiatore, Milano, 2010 (ed. or. *The Inquisition*, Penguin, London, 1999).
- BARTA P. I. (1995), 'Obscure Peregrinations': *A Surreal Journey in Nabokov's 'The Visit to the Museum*, in "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae", 40.1-4, pp. 227-34.
- BARTH J. (1982), *The literature of exhaustion and the literature of replenishment*, Lord John Press, Northridge.
- BELLETTI S. (2005), *Of Pickaninnies and Nymphets: Race in Lolita*, in «Nabokov Studies», 9, pp. 1-17.
- BEAUVOIR S. DE. (2006), *Quando tutte le donne del mondo...*, a cura di Claude Francis e Fernande Gontier, traduzioni di Vera Dridso, Bianca Garufi e Vittoria Nencini Baranelli, Einaudi, Torino (ed. or. *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie. L'écrivaine*, Éditions Gallimard, Paris, 1979).
- BEREST C. (2006), *Diabolo-Latex*, in *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles*, préface de Maurice Couturier, Louison éditions, Paris, pp. 17-31.
- BESSON P. (2006), *Un enfant modèle*, in *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles*, préface de Maurice Couturier, Louison éditions, Paris, pp. 33-48.
- BINI, A. (2011), *The Birth of Comedy Italian Style*, in *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, ed. by Flavia Brizio-Skov, I.B.Tauris, London, pp.107-52.
- BLACK D. W. (1999), *Bad Boys, Bad Men: Confronting Antisocial Personality Disorder*, Oxford University Press, Oxford.
- BLACKWELL S. (2006), *Knigoizdatel' Nabokov*, in *Imperiia N.: Nabokov i nasledniki*, edited by Yuri Leving, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, pp. 72-84.
- BLUMENTHAL R. (1998), *Nabokov Son Files Suit to Block a Retold Lolita*, in "The New York Times" (<http://www.nytimes.com/1998/10/10/books/nabokov-son-files-suit-to-block-a-retoldlolita.html>); consultato il 15 aprile 2017).
- BIRKIN A. (2003), *J.M.Barrie and the Lost Boys. The real story behind Peter Pan*, Yale University Press, New Haven and London.
- BOUCHET M. (2016), *Poetics of hybridity: Lolita, an Imagined Opera, a creation by composer Joshua Fineberg, scenographer Jim Clayburgh, choreographer Johanne Sannier, and video artist Kurt d'Haeseleer*, in "Fabula/Les Colloques" (<http://www.fabula.org/colloques/document3898.php>); consultato il 3 marzo 2017).

- BOYD B. (1991), *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, Princeton.
- CALASSO R. (2005), *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano.
- CAPONI P. (2009), *Bambole di carne. Lolita prima e dopo il romanzo*, ETS, Pisa.
- CAPOZZI R. (2000), 'Lo's Diary', in "World Literature Today", 74.2, pp.429-30.
- CAROSSO A. (1999), *Invito alla lettura di Vladimir Nabokov*, Mursia, Milano.
- CARVAJAL D. (1999), *Retelling of Nabokov's Lolita Creates Its Own Controversy*, in "The New York Times" (<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/09/26/bookend/bookend.html>); consultato il 18 maggio 2017).
- CATULLO G. V. (2002), *I Canti*, introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato, testo latino a fronte, BUR, Milano (nuova edizione riveduta e aggiornata).
- CINOTTI E. (2015), *Pia Pera: in Diario di Lo Lolita interrompe il silenzio in cui l'ha costretta Nabokov. E raccoglie idealmente il testimone di Moll Flanders e Manon Lescaut*, in "Storie: rivista internazionale di cultura" (<http://www.storie.it/interviste/pia-pera-diario-lo-lolita-rompe-silenzio-cui-lha-costretta-nabokov-raccoglie-idealmente-testimone-moll-flanders-manon-lescaut>); consultato il 15/04/2017).
- CITATI P. (1991), *Il luminoso Nabokov*, in "Repubblica" (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/09/20/il-luminoso-nabokov.html>); consultato il 16 maggio 2017).
- COGO M. (2010), *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Baskerville, Bologna.
- COHEN M. N. (2015), *Lewis Carroll: A Biography*, Pan Macmillan, London.
- COLAFRANCESCO P. (2004), *Dalla vita alla morte: il destino delle parche (da Catullo a Seneca)*, Edipuglia, Bari.
- COLAPRICO P. (2011), *Le cene eleganti*, Feltrinelli, Milano.
- COLLINS E. (2005), *Nabokov's Lolita and Andersen's The Little Mermaid*, in "Nabokov Studies", 9, pp. 77-100.
- COLLODI C. (2002) *Pinocchio*, Giunti, Firenze.
- CONCINA M. et al. (2001), *Una storia italiana*, Mondadori, Milano. Disponibile anche online: www.tgcom24.mediaset.it/politica/silvio-berlusconi-una-storia-italiana-il-documento-completo-_3033384-201602a.shtml; consultato il 10 aprile 2017.
- CONNOLLY J. W. *The Precursors of Lolita*, in *A Reader's Guide to Nabokov's Lolita*, pubblicato online da «Academic Studies Press», pp. 9-28 (<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk0k.8>; consultato il 30 settembre 2017).
- CORBELLA W. (2006), *Strategies of Resistance and the Problem of Ambiguity in Azar Nafisi's Reading 'Lolita' in Teheran*, in "Mosaic", 39.2, pp. 107-23.
- COUTURIER M. (2014), *Nabokov's Eros and the Poetics of Desire*, foreword by David Lodge, Palgrave Macmillan, New York.
- ID. (2005), *Narcissism and Demand in Lolita*, in "Nabokov Studies", 9, pp. 19-46.

- CRAVERI B. (2001), *Madame du Deffand e il suo mondo*, con un saggio di Marc Fumaroli, Adelphi, Milano (2^a ed.).
- DE LA DURANTAYE L. (2008), *The Facts of Fiction, or The Figure of Vladimir Nabokov in W. G. Sebald*, in “Comparative Literature Studies”, 44.4, 2008, pp.425-45.
- DELAGE-TORIEL L. (2015), *Portrait of the Artist as an Old Man: Nabokov’s Evolving Body Paradigm*, in “Comparative Studies in Modernism”, 7, pp. 21-32
(<http://centroartidellamodernita.it/wp-content/uploads/2015/07/1341-4769-2-PB.pdf>; consultato il 18 aprile 2017).
- DEPAUL A. (2008), *Re-reading ‘Reading Lolita in Teheran’*, in “Melus”, 33.2, pp. 73-92.
- DE MASI F. *Il pedofilo e il suo misterioso mondo interno*, Centro Psicopedagogico per lo Studio e la Prevenzione delle Difficoltà di Apprendimento, Milano, 1999.
- DI BLASIO P. (2000), *Psicologia del bambino maltrattato*, Il Mulino, Bologna.
- DOVLATOV S. *La vita è breve [Žizn korotka]*. Traduzione inedita di Valentina Moretti
(<http://nsmatrioske.altervista.org/opere-racconti-2/vita-breve-sergej-dovlatov-traduzione-inedita>; consultato il 10 giugno 2018).
- EAGLETON M. (2005), *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Palgrave Macmillan, London.
- ECO U. (2016), *Diario Minimo*, Bompiani, Milano (23^a edizione).
- ID. (1993), *Misreadings*, translated from the Italian by William Weaver, Harcourt Brace, New York.
- EMCK K. (1999), *Revenge on Humbert*, in “The Times Literary Supplement”.
- ENGELKING L. (1985), *Some Remarks on the Devil in Nabokov’s The Visit to the Museum*, in “Canadian-American Slavic Studies”, 19.3, pp. 351-6.
- FIRLEJ A. (2010), *La letteratura “pulp” ossia “Giovani cannibali”, il “Neonoir”, la “Scuola dei Duri” o il “Gruppo 13”? Le polemiche sui confini del nuovo genere letterario*, in “Studia Romanica Posnaniensia”, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, 37.1, pp. 85-98.
- FRANK K. (1992), *A Chainless Soul: A Life of Emily Brontë*, Ballantine Books, New York.
- FRÈCHE E. (2006), *Annabel*, in *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles*, préface de Maurice Couturier, Louison éditions, Paris, pp. 97-107.
- FREUD S. (2014), *Al di là del principio di piacere*, in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, introduzione di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 211-78 (ed. or. *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien und Zurich, 1920).
- ID. (1991), *Il Perturbante*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 78-95 (ed. or. *Das Unheimliche*, in “Imago”, 5, 1919).
- GARBUS M. (1999), *Lolita and the Lawyers*, in “The New York Times Book Review”
(<http://www.nytimes.com/books/99/09/26/bookend/bookend.html>; consultato il 18 maggio 2017).
- GENETTE G. (2006), *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino (ed. or. *Figures III. Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1972).

- ID. (1997), *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di R. Novità, Einaudi, Torino (ed. or. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982).
- GIBELLI A. (2010), *Berlusconi passato alla storia: l'Italia nell'era della democrazia autoritaria*, Donzelli, Roma.
- GILL A. (1999), *Little Lo Lost in a Literary Feud*, in “Evergreen” (<http://www.evergreenreview.com/read/little-lo-lost-in-a-literary-feud/>; consultato il 10 giugno 2018).
- GREEN G. (1988), *Freud and Nabokov*, University of Nebraska Press Lincoln.
- GREENBERG M. (1999), *The Borrowers*, in “The Boston Review” (<http://bostonreview.net/fiction/michael-greenberg-borrowers>; consultato il 10 giugno 2017).
- GREIMAS A. J. (2000), *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, introduzione di Paolo Fabbri, Meltemi, Roma (ed. or. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966).
- HATCH K. (2017), *Shirley Temple and the Performance of Girlhood*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London.
- HIGBIE A. (1999), *Roger Fishbrite*, in “The New York Times”.
- HUTCHEON L. (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York.
- ID. (1988), *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, New York and London.
- ID. (1994), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, New York and London.
- JACOBS K. (2014), *Sebald's Apparitional Nabokov*, in “Twentieth Century Literature”, 60.2, pp. 137-68.
- JAMES H. (2001), *Quel che sapeva Maisie*, nuova traduzione di Ugo Tessitore, introduzione di Giovanna Mochi, Marsilio, Venezia.
- JEDLIČKOVÁ A. (2006), *From Otherworldliness and a Two-World Scheme to “Heterocosmica”: A Visit to a Museum with Cortázar and Nabokov*, in “Style”, 40.3, pp. 258-71.
- JOHNSON B. D. (1987), *Saša Sokolov and Vladimir Nabokov*, in “Russian Language Journal”, 41, 138-139, pp.153-62.
- JOYCE J. (1974), *Lolita in Humberland*, in “Studies in the Novel”, 6.3, pp. 339-48.
- KAKUTANI M. (1999), *Humbert Would Swear This Isn't the Same Lolita*, in “The New York Times Book Reviews” (<http://www.nytimes.com/books/99/10/24/daily/102999pera-book-review.html>; consultato il 10 settembre 2017).
- KAUFFMAN L. S. (1992), *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, University of Chicago Press, Chicago.
- KULBAGA T. A. (2008), *Pleasurable Pedagogies: ‘Reading Lolita in Teheran’ and the Rhetoric of Empathy*, in “College English”, 70.5, pp. 506-21.
- LACAN J. (2007), *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, traduzioni di Antonio di Ciaccia e Adele Succetti, Einaudi, Torino (ed. or. *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre X. L'angoisse*, Éditions du Seuil, Paris, 2004).

- LEACH K. (1999), *In the Shadow of the Dreamchild: The Myth and Reality of Lewis Carroll*, Owen, London; Chester Springs.
- LEE L. L. (1976), *Vladimir Nabokov*, Twayne Publishers, Boston.
- LEVING Y. (2013), *Marketing Literature and Posthumous Legacies: The symbolic capital of Leonid Andreev and Vladimir Nabokov*, ed. by Frederick H. White and Yuri Leving. Lexington Books, Lanham.
- LOMAKINA M. D. (2014), *Vladimir Nabokov and Women Writers*, University of Michigan.
- LORETO P. *Kubrick's and Lyne's Lolitas, or: what gets lost in a beautiful betrayal*, in *America today: highways and labyrinths. Proceedings of the XV biennial conference*. Siracusa, November 4-7, 1999. Siracusa: Grafià editrice, 2003. pp. 409-419.
- LOWE D. (1994), *Maramzin's Two-Toned Blond and Nabokov's Lolita*, in "The International Fiction Review", 21.1, pp. 85-9.
- LOWEN A. (2014), *Il narcisismo. L'identità rinnegata*, traduzione di Stefano Magagnoli, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Narcissism. Denial of the True Self*, Macmillan, New York, 1983).
- LUCAMANTE S. (2008), *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto.
- ID. (1998), *Diario di Lo e la metamorfosi del testo*, in "Romance Languages Annual", 10.1, pp. 292-301.
- ID. *et al.* (2001), *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*, edited and translated by Stefania Lucamante, Fairleigh Dickinson University Press, Madison [N.J.].
- LUTTAZZI D. (2006), *Cappuccetto Splatter*, in *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, con contributi di Emanuele Trevi, a cura di Daniele Brolli, Einaudi, Torino.
- ID. (2013), *Lolito. Una parodia*, Chiarelettere, Roma.
- ID. (1998), *Va' dove ti porta il clito*, Panini, Milano.
- MAAR M. (2005), *The Two Lolitas*, translated by Perry Anderson, Verso, London and New York.
- MACHEN E. (2001), 'Lolita by lamplight' (Lo's Diary, a redoing of Vladimir Nabokov's novel by Pia Pera), in "Rivista di letterature moderne e comparate", 54.2, pp. 197-209.
- MANGANELLI G. (2004), *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano (nuova edizione).
- MARAMZIN V. (1984), *The Two-Toned Blond: A Reciprocal Tale*, in *The Barsukov Triangle, The Two-Toned Blond, and Other Stories*, ed. by Carl Proffer and Ellendea Proffer, trans. by David Lowe, Ardis, Ann Arbor, Michigan.
- MARÍAS J. (1999) 'La novela más melancólica' (Lolita recontada), in *Desde que te vi morir: Vladimir Nabokov, una superstición*. Alfaguara, Madrid. pp. 72-83.
- ID. (2005), *Domani nella battaglia pensa a me*, traduzione di Glauco Felici, Einaudi, Torino (ed. or. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Anagrama, Barcelona, 1994).
- ID. (2000), *L'uomo sentimentale*, traduzione di Glauco Felici, Einaudi, Torino (ed. or. *El hombre sentimental*, Anagrama, Barcelona, 1986).
- ID. (2014), *Mentre le donne dormono*, traduzione di Valerio Nardoni, Einaudi Torino (ed. or. *Mientras ellas duermen*, Anagrama, Barcelona, 1990).

- ID. (2006), *Tutte le anime*, traduzione di Glauco Felici, Einaudi, Torino (ed. or. *Todas las almas*, Anagrama, 1989).
- MARTIN S. (2014), *Conversations with Steve Martin*, edited by Robert E. Kapsis, University Press of Mississippi, Jackson.
- ID. (1998), *Lolita at Fifty*, in *Pure Drivel*, Hyperion, New York. Barcelona.
- MARTINI M. *Nabokov in Russia*, «Riga», Vol. 16. A cura di Elisabetta Porfiri e Maria Sebregondi. Edizioni Marcos y Marcos, 1999, pp.
- MCCRACKEN T. *Lolita Talks Back: Giving Voice to the Object*, in *He Said, She Says: An RSVP to the Male Text*. Edited by Mica Howe and Sarah Appleton Aguiar. Madison [NJ]: Fairleigh Dickinson University Press, 2001. pp. 128-42.
- MENDOZA E. (1998), *El extraño caso de Javier Marías*, in “El País”.
- MEYERS J. (2011-2012), *Lewis Carroll and Lolita*, in “Salmagundi”, 172-173, pp. 88-93.
- MILLER, J. B. (2003), *Colita*, in *The Satanic Nurses: And Other Literary Parodies*, St Martin’s Press, New York.
- MIZRUCHI S. (2003), *Lolita in History*, in “American Literature”, 75.3, pp. 629-52.
- MOLÉ N. J. (2013), *Trusted puppets, tarnished politicians: Humour and cynicism in Berlusconi’s Italy*, in “American Ethnologist”, 40.2, pp. 288–99.
- MOORE T. *Seeing Through Humbert: Focussing on the Feminist Sympathy in Lolita*, in *Discourse and Ideology in Nabokov’s Prose*. Ed. David H. J. Larmour. London: Routledge, 2002. pp. 91-110.
- MORRISSEY K (1992), *Poems for Men who Dream of Lolita*, Coteau Books, Regina.
- NABOKOV V. (2000), *Ada o ardore*, traduzione di Margherita Crepax, Adelphi, Milano (ed. or. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, Penguin, New York, 1970).
- ID. (2012), *Guarda gli arlecchini!*, traduzione di Franca Pece, Adelphi, Milano (ed. or. *Look at the Harlequins!*, McGraw Hill, New York, 1974).
- ID. (1994), *Intransigenze*, traduzione di Gaspare Bona, Adelphi, Milano (ed. or. *Strong Opinions*, McGraw Hill, New York, 1973).
- ID. (2004), *Invito a una decapitazione*, traduzione di Margherita Crepax, Adelphi, Milano (terza edizione) (ed. or. *Invitation to a Beheading*, Putnam’s Sons, New York, 1959)
- ID. (2009), *La veneziana e altri racconti*, a cura di Serena Vitale, Adelphi Milano.
- ID. (2005), *La vera vita di Sebastian Knight*, traduzione di Germana Cantoni De Rossi, con un saggio di Giorgio Manganelli, Adelphi, Milano (seconda edizione) (ed. or. *The Real Life of Sebastian Knight*, New Directions, New York, 1941).
- ID. (2011), *L’incantatore*, traduzione di Dmitri Nabokov. Adelphi, Milano (ed. or. *The Enchanter*, Putnam’s Sons, New York, 1986).
- ID. (2011), *L’occhio*, traduzione di Ugo Tessitore, Adelphi, Milano (quarta edizione) (ed. or. *The Eye*, Phaedra, New York, 1965).
- ID. (2007), *Lolita*, traduzione di Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano (16ª edizione) (ed. or. *Lolita*, Olympia Press, Paris, 1955).

- ID. (1959), *Lolita*, traduzione di Bruno Oddera, Mondadori, Milano (ed. or. *Lolita*, Olympia Press, Paris, 1955).
- ID. (2006), *Lolita*, Penguin, London (nuova edizione).
- ID. (2010), *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, a cura di Anna Raffetto, traduzione di Guido Ragni, Adelphi, Milano (ed. or. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1967).
- ID. (2012), *Pnin*, traduzione di Elena De Angeli, Adelphi, Milano (terza edizione) (ed. or. *Pnin*, Doubleday, New York, 1957).
- ID. (2013), *Un mondo sinistro*, traduzione di Franca Pece, Adelphi, Milano (ed. or. *Bend Sinister*, Henry Holt and Company, New York, 1947).
- ID. (2013), *Una bellezza russa e altri racconti*, traduzioni di Dmitri Nabokov, Franca Pece, Anna Raffetto, Ugo Tessitore, a cura di Dmitri Nabokov, Adelphi, Milano (ed. orig. *The Stories of Vladimir Nabokov*, Alfred A. Knopf, New York, 1995).
- NAFISI A. (2007), *Leggere Lolita a Teberan*, traduzione di Roberto Serrai, Adelphi, Milano (16^a edizione) (ed. or. *Reading Lolita in Teberan: A Memoir in Books*, Random House, New York, 2003).
- NIRENSTEIN S. (1996), *Il tormentone Tamaro-Luttazzi*, in “La Repubblica” (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/01/08/il-tormentone-tamaro-luttazzi.html>; consultato il 19 aprile 2017).
- O'HAGAN, K. P. (1995), *Emotional and Psychological Abuse: Problems of Definition*, in “Child Abuse and Neglect”, 19.4, pp. 449-61.
- ORAZIO Q. F. (2015), *Opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, testo latino a fronte, UTET, Torino.
- PAGANI M. (2013), *Luttazzi is back! – Il comico desaparecido pubblica “Lolito”, due anni di riscrittura su Berlusconi*, in “Il fatto quotidiano” (http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/luttazzi-is-back-comico-desaparecido-pubblica-lolito-anni-51381.htm; consultato il 12 giugno 2017).
- PAGE N. (1982), *Vladimir Nabokov: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London.
- PAGLIA C. (1994), *Vamps and Tramps: New Essays*, Vintage Books, New York.
- PASSARAELO M. (1996) *Lo scrittore e l'amanuense. Note a margine del caso Tamaro-Luttazzi*, in “Fabula review” (<https://www.fabula.it/fabrev/FR4/caso.html>; consultato il 25 giugno 2017).
- PATNOE E. (2002), *Discourse, Ideology, and Hegemony: The Double Dramas in and around “Lolita”*, in *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*, ed. by David H. J. Larmour. Routledge, London, pp. 111-36
- PAVAN S. (1994), *Nabokov. Una vita*, Castelvechi, Roma.
- PELEVIN V. (2001), *Il mignolo di Buddha*, traduzione dal russo di Katia Renna e Tatiana Olear, Milano, Mondadori (ed. or. *Čapaev i Pustota*, 1966).
- ID. (2002), *Nika*, in *La lanterna blu*, traduzione di Grazia Perugini, Mondadori, Milano (ed. or. 1992).
- PERA P. (1995), *Diario di Lo*, Marsilio, Venezia.
- ID. (1999), *Lo's Diary*, translated from the Italian by Ann Goldstein, Foxrock, New York.

- PILINSKA A. (2015), *Lolita between Adaptation and Interpretation: From Nabokov's Novel and Screenplay to Kubrick's Film*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- PINNA G. (2007), *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo.
- PITTARELLO E. (2007), *Rewriting Nabokov: The Shortened Lolita by Javier Marías (with Javier Marías Lolita recontada/ "Lolita retold")*, in *Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Anglo-Americani e dell'Europa Orientale*, vol. 2, a cura di Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi, Cafoscarina, Venezia, pp. 87-109.
- PLATE L. (2011), *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, Palgrave Macmillan, London.
- POE, E. A (1995), *The Raven. Ulalume. Annabel Lee*, introduzione di Fernando Pessoa, Einaudi, Torino.
- PORFIRI E. (1999), *Grande, grandissimo, indicibile*, in "Riga", 16, a cura di Elisabetta Porfiri e Maria Sebregondi, Edizioni Marcos y Marcos, Milano.
- POSNER R. (2007), *The Little Book of Plagiarism*, Pantheon Books, New York.
- PRAGER E. (1999), *Roger Fishbite. A Novel*, Random House, New York.
- PRIOLEAU E. (1975), *Humbert Humbert Through the Looking Glass*, in "Twentieth Century Literature", 21.4, pp. 428-37.
- PRUDENZANO A. (2013), *Busi: "Nessun giornale ha scritto del mio ultimo libro. Lo considero un privilegio..."* in "Affaritaliani.it."
(www.affaritaliani.it/libri-editori/intervista-ad-aldo-busi-su-e-baci.html; consultato il 24 maggio 2017).
- PYNCHON T. V. (2017), traduzione di G. Natale, Einaudi, Torino. (ed. or. V, J. B. Lippincott Company, Philadelphia, 1963).
- RAFFETTO A. (2007) *Vladimir Nabokov e l'Adelphi: storia di una riscoperta*, in *Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Anglo-Americani e dell'Europa Orientale*, vol. 2, a cura di Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi, Cafoscarina, Venezia, pp. 167-71.
- RANDALL M. (2001), *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit, and Power*, University of Toronto Press, Toronto.
- RECALCATI M. (2016), *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- ID. (2013), *Patria senza padri. Psicopatologia della politica italiana*, a cura di Cristina Raimo, Minimum fax, Roma.
- ID. (2012), *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- REZZORI, G. VON. (2009), *Uno straniero nella terra di Lolita*, traduzione di S. Albesano, Guanda, Parma (ed. or. *Ein Fremder in Lolitaland: Ein Essay/ A Stranger in Lolitaland: An Essay*, Claassen, Hildesheim, 1993).
- RICHARD E. (2006), *Les chevaux sauvages*, in *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles*, préface de Maurice Couturier, Louison éditions, Paris, pp. 145-56.
- ROH D. (2010), *Two Copyright Case Studies from a Literary Perspective*, in "Law and Literature", 22. 1, pp. 110-41.
- ROWE W. W. (1971), *Nabokov's Deceptive World*, New York University Press, New York.

- RUDLIN J. (1994), *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*, Routledge, New York.
- SADE, D. A. F. DE (2009), *La filosofia nel boudoir*, traduzione dal francese di Lanfranco Binni, Garzanti, Milano (ed. or. *La philosophie dans le boudoir* in *Oeuvres*, vol. III, Gallimard, Paris, 1998).
- SALVATORE A (2016), *Lolita sulla tela. Poetiche dell'invenzione in Balthus e Nabokov*, Artemide, Roma.
- SANGSUE D. (2006), *La parodia*, traduzione a cura di Fabio Vasarri, Armando editore, Roma (ed. or. *La parodie*, Hachette Livres, Paris, 1994).
- SCALINCI F. (2007), *Nabokov in Italy: 1948-1962*, in *Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Anglo-Americani e dell'Europa Orientale*, vol. 2. A cura di Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi, Cafoscarina, Venezia, pp. 157-167.
- SCHIAFFINO G. (2004), *I romanzi russi di Nabokov*, Arcipelago, Milano.
- SCHINAIA C. (2001), *Pedofilia pedofilie. La psicoanalisi e il mondo del pedofilo*, con contributi di Paolo F. Peloso, Luisella Peretti, Franca Pezzoni, Clara Pitto, Giuseppina Tabò, Bollati Boringhieri, Torino.
- SEBALD W. G. (2007), *Gli emigrati*, traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, Milano (2ª edizione) (ed. or. *Die Ausgewanderten*, Eichborn, Berlin, 1992).
- SHAPIRO G. (2009), *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*, Northwestern University Press, Evanston [Ill.].
- SHRAYER M. (2000), *Vladimir Nabokov and Women Authors*, in "The Nabokovian", 44, pp. 52-63.
- SOKOLOV S. (1999), *Palisandrija*, Simpozium, Berlin.
- STEINER G. (1970), *Extraterritorial*, in *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. Alfred Appel Junior, and Charles Newman (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, pp. 119-27.
- STOWE H. B. (2009), *La capanna dello zio Tom*, traduzione di Beatrice Boffito, BUR, Milano (ed. or. *Uncle Tom's Cabin, or Negro Life in The Slave States of America*, 1852).
- STRIDBERG S. (2010), *Darling River*, Bonnier, Stockholm.
- SWEENEY S. E. (1999), *Fantasy, Folklore, and Finite Numbers in Nabokov's A Nursery Tale*, in "The Slavic and East European Journal", 43.3, pp. 511-529.
- ID. (2008), *The V-Shaped Paradigm: Nabokov and Pynchon*, in "Cycnos", 12.2, pp. 1-8 (<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1475>; consultato il 20 marzo 2018).
- TAMARO S. (1994), *Va' dove ti porta il cuore*, Baldini e Castoldi, Milano.
- TANI C. (2011), *Io sono un'assassina. Ventuno storie di ragazze che uccidono*, Mondadori, Milano.
- TISON C. (2006), *Le Journal de Lolita*, in *Lolita, variations sur un thème: recueil de nouvelles*, préface de Maurice Couturier, Louison éditions, Paris, pp. 73-95.
- TOURNIER M. (2009), *Il re degli ontani*, traduzione di Oreste Del Buono, Garzanti, Milano (ed. or. *Le roi des aulnes*, Gallimard, Paris, 1970).
- TRECCANI (2010), «parafilia», in *Dizionario di medicina*

- ([http://www.treccani.it/enciclopedia/parafilia_res-1a589b7f-9b5711e19b2fd5ce3506d72e_\(Dizionario-di-Medicina\)/html](http://www.treccani.it/enciclopedia/parafilia_res-1a589b7f-9b5711e19b2fd5ce3506d72e_(Dizionario-di-Medicina)/html); consultato il 16 aprile 2017).
- ID, «gerontofilia», in *Vocabolario* (<http://www.treccani.it/vocabolario/gerontofilia/html>; consultato il 21 aprile 2017).
- ID. «nonna», in *Vocabolario* (<http://www.treccani.it/vocabolario/nonna/html>; consultato il 28 maggio 2017).
- UDOVITCH M. (1999), *Lo. Lee. Ta.*, in “The New York Times Book Review”, pp. 6-7.
- VALÉRY P. (2012), *Opere poetiche*, testo francese a fronte, a cura di Giancarlo Pontiggia, introduzione di Maria Teresa Giaveri, Guanda, Parma, 2012.
- VANAMONDE *et al.* (1996), *Pia Pera, 'Diario di Lo'*, in «Fabula review», 4 (<http://www.fabula.it/fabrev/FR4/narrecen.html>; consultato il 10 giugno 2017).
- VICKERS G. (2008), *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*, Chicago Review Press, Chicago.
- WALKER S. (2009), *Nabokov's Lolita and Goethe's Faust: The Ghost in the Novel*, in “Comparative Literature Studies”, 46.3, pp. 512-35.
- WARD R. (1999), *Lolita revisited: Emily Prager's witty, angry parody of Nabokov's great novel is told from the viewpoint of the non-pubescent abuse victim*, in “The Globe and Mail”.
- WOOD G. J. (2012), *Javier Marias's Debt To Translation: Sterne, Nabokov*, Oxford University Press, Oxford.