

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016859>

Gli specchi di Lolita. Un'ipotesi di lettura tra neuroretorica e traduzione intersemiotica

Andrea Chiurato

Abstract • Il mio contributo intende mettere alla prova alcune delle nozioni operative proposte dalla neuroretorica applicandole a uno degli altri filoni di indagine privilegiati dalla narratologia – o meglio, dalle narratologie – del nuovo millennio: la traduzione intersemiotica e, in particolare, lo studio delle mutevoli relazioni tra linguaggi iconici e linguaggi verbali. Rivolgendomi allo specifico ambito dell'adattamento cinematografico intendo quindi illustrare come l'annosa e spinosa questione della fedeltà possa essere meglio affrontata attraverso l'utilizzo di tali strumenti, nonché di alcune preziose nozioni che costituiscono il corollario teorico della neuronarratologia – la produttiva discrepanza tra script e frame; il concetto di embodied narration; l'interazione tra memoria episodica e memoria semantica – piuttosto che di una banale comparazione tra l'ipotesto e l'intertesto invariabilmente condotta a partire dal piano dell'enunciato. Da una simile premessa si potrebbe così affermare che il successo di un adattamento sia determinato non solo e non tanto dalla rielaborazione della medesima forma del contenuto in una differente materia dell'espressione, quanto piuttosto dalla capacità dell'autore secondo di ricreare analoghi «schemi di negoziazione della conoscenza» in diversi media: come nel caso delle trasposizioni filmiche di *Lolita* realizzate da Stanley Kubrick (1962) e da Adrian Lyne (1997), oggetto specifico del mio studio.

Parole chiave • Neuroretorica; Neuronarratologia; Traduzione intersemiotica; Adattamento; Vladimir Nabokov

Abstract • The aim of my paper is to apply some of the insights from the so-called neuroretoric to the field of intersemiotic translation, thus trying to establish a dialogue between two of the more stimulating theoretical developments of narratology – or, perhaps should I say, of narratologies – in the recent years. Focusing especially on cinematographic adaptation I wish to highlight how the often discussed issue of “fidelity” could be better addressed using analytic tools as the productive friction between script and frame, the concept of embodied narration, the interaction between episodic memory and semantic memory, rather than drawing an obvious comparison between the hypotext and the hypertext based mainly on content. More importantly,

my intention is to demonstrate that in such cases the success of an adaptation is not determined by a proper transposition of the same content-form through different expression substances, but it depends on the second author's skill in re-creating similar "knowledge negotiation schemes" across various mediums and devices. A few texts will be analysed in detail: Vladimir Nabokov's *Lolita*, along with two of its best-known adaptations, directed by Stanley Kubrick (1962) and Adrian Lyne (1997).

Keywords • Neurorhetoric; Neuronarratology; Intersemiotic Translation; Adaptation; Vladimir Nabokov

Ledizioni 

Gli specchi di Lolita.

Un'ipotesi di lettura tra neuroretorica e traduzione intersemiotica

Andrea Chiurato

I. Premessa

Se intendessi cimentarmi nell'ardua sfida di descrivere a un non addetto ai lavori il panorama degli studi narratologici di inizio millennio non potrei che riassumerlo in tre scarni aggettivi: esuberante, dinamico, frammentato. La disciplina nel suo complesso sembra d'altronde attraversare una fase di intenso rinnovamento sin dalla metà degli anni Novanta quando, dopo un decennio di feroce contestazione a opera dei *Cultural Studies* e del decostruzionismo di marca derridiana, si è trovata a dover rifondare sia i propri presupposti teorici, sia la strumentazione analitica a propria disposizione.

Ciò spiega, anche se non del tutto, il riproporsi del proverbiale imbarazzo della scelta di fronte all'attuale abbondanza di spunti, nomi, prospettive, tutte meritevoli di essere qui menzionate in ragione dell'indubbia risonanza all'interno del recente dibattito teorico, sebbene non ci aiuti affatto a comprendere le ragioni della tiepida accoglienza loro riservata da parte dell'accademia italiana. Un silenzio – varrà la pena di ricordarlo – rotto negli ultimi tempi da alcune, isolate voci¹ ma, a tutt'ora, ancora assordante.

In attesa che quest'ondata di rinnovamento riveli il suo pieno potenziale in ambito nazionale, una cosa si può comunque dare per assodata: è opinione comune che il merito di questo generale fermento vada in larga misura attribuito alla feconda convergenza tra i recenti sviluppi delle scienze cognitive e i più tradizionali metodi dell'ermeneutica letteraria. Allargando l'orizzonte storico di riferimento, qualcuno non ha esitato a paragonare la portata del fenomeno a una «piccola rivoluzione copernicana»² e, in effetti, si potrebbero menzionare diversi elementi a supporto di una simile ipotesi.

Sulla scorta della breccia aperta da Monika Fludernik con *Towards a 'Natural' Narratology*³ – ritenuto una sorta di spartiacque del nuovo corso – negli ultimi anni sono state rimesse in discussione, oltre a molte nozioni operative a lungo date per scontate, le prerogative stesse della semiotica testuale e, di conseguenza, i confini del suo campo di studi.

¹ Cfr. Stefano Ballerio, *Neuroscienze e teoria letteraria I – Premesse teoriche e metodologiche*, «*Enthymema*», vol. 1, 2010, pp. 164-189, web, ultimo accesso: 15 maggio 2015, <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/585>>; Marco Bernini e Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013; Stefano Calabrese, *Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009; Id., *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2013; Alberto Casadei et. al., *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, «*Italianistica*», 40, 3, 2012.

² «A small Copernican revolution» (Reuven Tsur, *Poetic Rhythm: Structure and Performance - An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Berne-New York, Peter Lang, 1998, p. 14).

³ Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

Dalla riconcettualizzazione degli universi finzionali (*storyworlds*) proposta da David Herman,⁴ passando per i primi e generali abbozzi di una poetica cognitiva da parte di Paul Stockwell,⁵ per arrivare, infine, ai più recenti sviluppi della neuroretorica, possiamo oggi apprezzare a pieno il senso e la portata di una battaglia culturale dispiegatasi su vari fronti, sostenuta da studiosi dalla formazione decisamente eterogenea e, tuttavia, combattuta all'insegna di un'intenzione comune: riportare al centro della riflessione il ruolo del 'destinatario'.

In aperta polemica con le teorie di Claude Elwood Shannon e Warren Weaver i fautori di questo nuovo approccio di tipo 'costruttivista' ci invitano, insomma, a riconsiderare un'idea cara allo sperimentalismo degli anni Sessanta, cioè quella di un fruitore attivo, il quale – a prescindere dalla sua competenza enciclopedica o dalla propria sensibilità – partecipa alla produzione del senso all'interno di un processo di interpretazione difficilmente riducibile a una mera decodifica.⁶ Impresa tanto più apprezzabile visto che, alla denuncia dei limiti del precedente assetto concettuale, si è affiancata un'intensa *pars construens*, di sperimentazione e direi, soprattutto, di teorizzazione.

Non si possono di conseguenza liquidare le innovazioni proposte negli ultimi anni riducendole alla stregua di mere provocazioni essendo queste, a ben vedere, più di sostanza che di facciata. Nella transizione da una visione «statica, essenzialista e universale» della grammatica del racconto, al ritenerla «fluida», «determinata dal contesto», di volta in volta ricostituita e attualizzata «dal ricevente», si è di fatto riconfigurata, nell'arco di un ventennio, la concezione del processo di significazione.⁷

Una svolta di tale portata ha avuto, ovviamente, alcune profonde ripercussioni sui due filoni di indagine privilegiati dall'impostazione narratologica tradizionale, andando a incidere sia sull'analisi componenziale, da sempre interessata a «isolare gli elementi e le operazioni che costituiscono la narrazione», sia sull'analisi funzionale, la quale si focalizza invece sulle funzioni del messaggio, ossia sulle sue diverse, possibili valenze «emotive», «etiche e/o politiche».⁸

Sul primo versante, attraverso una riconcettualizzazione della struttura del testo – non più concepito in termini di metafore geologiche di 'profondità' e di livelli, bensì nei termini di una continua interazione di schemi – si sono progressivamente consolidate le fondamenta di una nuova teoria del racconto, ottenendo – bisogna pur riconoscerlo – risultati apprezzabili nella revisione e nello smantellamento di alcune nette antinomie ereditate dal

⁴ David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2002.

⁵ Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*. London-New York, Routledge, 2002.

⁶ «[Readers in fact] actively construct meanings and impose frames on their interpretations of texts» (Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit., p. 12).

⁷ «[Postclassical narratology] shifts from an essentialist, universal, and static understanding of narratological concepts to seeing them as fluid, context-determined, prototypical, and recipient-constituted» (Jan Alber e Monika Fludernik, *Introduction*, in *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, a cura di Jan Alber e Monika Fludernik, Columbus, The Ohio State University Press, 2010, p. 12).

⁸ Patrick Colm Hogan, *Continuity and change in narrative study. Observations on componential and functional analysis*, in *Narrative: State of the Art*, a cura di Michael G. W. Bamberg, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2007, p. 81 (trad. mia).

passato (*fabula*-intreccio, nuclei-satelliti, tema-motivo, etc.). Dall'altro lato la «narratologia incarnata», ispirata alla teoria del *Feeling of Body*,⁹ è riuscita a individuare e sfruttare nuovi, più efficaci strumenti atti a misurare la «distribuzione emozionale»,¹⁰ ossia il grado di empatia che l'incontro con lo *storyworld* evocato dal testo genera nel pubblico. Anche in questo caso non sono mancate scoperte degne di nota, grazie all'incredibile contributo delle più moderne tecnologie di *neuroimaging*, propulsore e volano di un rinnovato interesse nei confronti dell'interazione tra segni iconici e verbali nell'ambito della comunicazione pubblicitaria, e non solo.

La premessa teorica da cui derivano entrambi gli approcci qui brevemente abbozzati è chiara: le immagini mentali (*image schemas*) che ci permettono di riconoscere una narrazione in quanto tale deriverebbero *da* e, a loro volta, contribuirebbero *a* modificare l'esperienza sociale, depositandosi così nella memoria collettiva. Se infatti «i *frames*, gli *scripts* e i *plans*, sono strutture cognitive» le quali «si creano, si modificano e si distruggono sulla base del continuo [...] confronto» con l'universo fenomenologico, allora queste non possono che configurarsi che come «strutture *embodied*», proprio «perché presentano la dimensione incarnata dell'esperienza».¹¹ Una constatazione solo in apparenza banale che, se colta nelle sue piene implicazioni, ci spinge a riconsiderare in un'inedita prospettiva l'annoso dilemma relativo al «rapporto tra mente, corpo e mondo».¹²

I termini del dibattito sono già noti e non basterebbe uno spazio tanto breve per riassumerli, tuttavia – volendo riprendere un ardito neologismo di recente conio – non sarà vano sottolineare in che misura la 'neuronarratologia' abbia contribuito ad ampliare la nostra concezione della narratività, spingendoci a riconsiderare le mobili frontiere del racconto e ciò che si pone al di fuori di esse. A differenza di autorevoli predecessori del calibro di Mieke Bal, Seymour Chatman, Gérard Genette e Gerald J. Prince, Monika Fludernik e molti altri dopo di lei hanno preferito edificare le fondamenta del nuovo impianto teorico «non a partire dal romanzo o dalla *short story* realista e modernista», bensì da «tipi di discorso finora poco indagati» quali lo *storytelling* «orale e pseudo-orale», «i racconti conversazionali», «la poesia», «la scrittura storiografica», ivi comprese «anche alcune antiche forme di racconto scritto». A questa già consistente rassegna si aggiungerebbe poi, in una posizione di ideale contrapposizione, la composita galassia dei «testi postmodernisti» e «in senso lato» sperimentali.¹³

Lo spettro di tipologie così delineato risulta, a prima vista, più ampio rispetto a quello dei modelli narratologici 'classici' e, da comparatista, devo ammettere che la cosa mi intriga molto. Trovo infatti particolarmente stimolante il momento che si apre tra lo scardinamento di un paradigma e lo stato nascente di un altro, né intendo nascondere una personale simpatia per gli approcci analitici più ambiziosi o, per così dire, un po' spregiudicati.

⁹ Vittorio Gallese e Hannah Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, «California Italian Studies», vol. 2, n. 1, 2011, web, ultimo accesso: 30 marzo 2016, <<http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>>.

¹⁰ Cecilia Ovesdotter Alm e Richard Sproat, *Emotional sequencing and development in fairy tales*, in *Proceedings of the First International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction (ACII '05)*, web, ultimo accesso: 20 gennaio 2016, <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.87.211>>.

¹¹ Monika Fludernik, *Verso una narratologia 'naturale'*, trad. di Filippo Pennacchio, «Enthymema», n. 8, 2013, p. 160, web, ultimo accesso: 02 febbraio 2016, <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3046>>.

¹² Sara Uboldi, *La fiaba e il cognitivismo*, «Enthymema», n. 8, 2013, p. 113, web, ultimo accesso: 14 aprile 2016, <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2950>>.

¹³ Fludernik, *Verso una narratologia 'naturale'*, cit., p. 160.

Peccato che la generosa inclusione di forme narrative ‘non canoniche’, difesa a giusto titolo dai cognitivisti, rischi di tradursi in un impoverimento della definizione della narrativa la quale, venendo applicata un po’ a tutto, finisce in realtà per non indicare più nulla.

Di fronte ad un orizzonte tanto variegato diventa invero arduo stabilire un valido principio di discriminazione: cosa rientra nel nostro campo? E cosa andrebbe escluso? A prescindere dalle proprie inclinazioni personali e dall’indiscutibile fascino esercitato dall’innovazione in campo teorico, non bisogna dunque sottovalutare gli spinosi dilemmi posti dal cognitivismo né, tanto meno, le difficoltà pratiche derivanti dalla sua trasposizione nel campo della critica letteraria.

2. La problematica configurazione dell’enunciato basico

Poco mi convince, anzitutto, l’equiparazione operata dalla Fludernik tra la nozioni di *narratività* ed *esperienzialità*, «alla luce del concetto di *corporeizzazione*, vale a dire a partire dalla nostra esperienza di vita vissuta, in cui centrale è la componente corporea», ossia la «conformazione fisica». ¹⁴ Sebbene non intenda mettere in discussione lo stretto legame tra la nostra percezione dell’universo fenomenologico e «alcuni fondamentali parametri narratologici», dubito che tali parametri si riconducano alla *personhood* o, ancor meno, concordo sul fatto che la *narratività* abbia in sé «una radice antropomorfa» e debba pertanto risolversi *in toto* nel paradigma mimetico caro al canone occidentale. ¹⁵ Anche ammettendo che fosse davvero così, non vedo per quale ragione il vecchio vizio dell’antropocentrismo, già esorcizzato sul piano mitopoietico dalle nuove avanguardie del secondo Novecento, debba essere acriticamente riabilitato, per poi essere riutilizzato in un ambito quanto mai sensibile a improprie generalizzazioni quale quello della poetica.

Da parte mia preferisco continuare a considerare il linguaggio alla stregua di *virus* simbiotico con cui l’essere umano ha imparato a convivere – come suggeriva William S. Burroughs nel memorabile *The Ticket That Exploded* (1961) – e ciò non può che spingermi a guardare con un certo sospetto l’affermazione di una sorta di ‘determinismo neurofisiologico’ accuratamente dissimulato sotto nuove, seducenti vesti. Sebbene il divario «tra la nostra conoscenza degli eventi neurali, al livello delle molecole, delle cellule, dei sistemi» e le immagini mentali «di cui vorremmo capire i meccanismi di comparsa» si sia indubbiamente ridotto negli ultimi due decenni, è pur doveroso ricordare come tale divario resti ancora, in larga misura, «da colmare». ¹⁶

Passando al piano strettamente metodologico non vedo, invece, quale profitto si potrebbe trarre dal ricondurre al dominio della narrativa un «enunciato basico» del tipo «il drago sta sognando» o «John si sentiva triste», ¹⁷ preferendoli al più canonico: «Il re morì, poi morì la regina». ¹⁸ L’ipotesi di derivazione bremondiana-genettiana dell’intreccio minimo (*basic plot*) inteso alla stregua di una rappresentazione di un «cambiamento, svoltosi

¹⁴ Ivi, p. 162.

¹⁵ Basterebbe d’altro canto guardare al di fuori del proprio *hortus conclusus* per accorgersi della presenza di poetiche fondate su presupposti non-mimetici. I cosiddetti *East-West Studies* ci forniscono numerose evidenze a riguardo. Cfr. Earl Miner, *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura* [1990], trad. Gian Paolo Castelli, Roma, Armando Editore, 1999.

¹⁶ Antonio R. Damasio, *Emozione e coscienza* [1999], trad. Simonetta Frediani, Milano, Adelphi, 2000, p. 388.

¹⁷ Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 38.

¹⁸ Ivi, p. 37.

nel tempo, riferito a una realtà riconoscibile» – se non, addirittura, di evento condensato in un'«azione verbale» – ha dato vita a estremismi teorici perlomeno discutibili, non lo nego. Ma siamo davvero sicuri che la soluzione al nostro dilemma sia di non considerare «pertinente l'agire» (o meglio, «il modello attanziale», come suggeriva Vladimir J. Propp), bensì «la possibilità di rappresentare un personaggio che esiste come persona finzionale»?¹⁹

Sinceramente non credo. O almeno non ritengo che la scelta si ponga nei termini di una logica della distinzione esclusiva, secondo la quale il principio di identità coincide con la regola aristotelica di non contraddizione per cui si è questo o quello, e mai le due cose insieme. Ciò che connota un racconto è davvero solo la possibilità di esprimere un 'cambiamento di stato', come sosteneva Jurij M. Lotman? Oppure, come vorrebbero i cognitivisti, è «la rappresentazione dell'interiorità», grazie a cui «il testo riesce [...] a costruire l'immagine di una *persona*», «cui sono attribuiti dei sentimenti»?²⁰

A dispetto del loro indiscutibile fascino le considero entrambe generalizzazioni improprie e fuorvianti, ben lontane dal cogliere la «natura della narrativa»²¹ – sempre ammesso che ne esista una (e una sola) – almeno quanto lo sono state alcune derive del primo strutturalismo, o del tardo decostruzionismo. L'enunciato minimo di stampo 'tradizionalista' funziona difatti benissimo se applicato alla *fiction* romanzesca, oppure a una delle molte forme che ne hanno costituito la premessa storica (l'epica, fiaba, etc.); molto meno, invece, quando si trova a fare i conti con i testi 'non canonici' presi in considerazione dai cognitivisti. Tra questi figurano forme e modalità di enunciazione diversissime tra loro – dall'*advertising* alla sterminata galassia della *fiction* di intrattenimento – e, in tali ambiti, funzionano sicuramente meglio gli *script* e i *frames*, proprio in ragione della loro maggiore duttilità rispetto a un sistema fondato sulla rigida dialettica tra funzioni e attanti.

Se la sfuggente fisionomia del nostro oggetto di studio ci spinge oggi a confrontarci con un panorama mediatico-tecnologico maggiormente diversificato rispetto a qualche decennio fa, allora non sarà vano tentare di trarre il meglio da entrambe le metodologie, cercando di «derivare dai risultati delle ricerche neuroscientifiche» un sistema strutturato di categorie «da applicare nella lettura di un'opera»²² ridefinendo, al contempo, la situazione narrativa elementare in base a un principio meno stringente e più comprensivo, ossia come qualcosa di cui possiamo «fare esperienza».²³

Traendo le debite conclusioni da simili premesse non si può negare che la strumentazione teorico-concettuale proposta dalla narratologia classica abbia ormai perso parte del suo smalto e, per quanto negli ultimi tempi si sia stati forse ingenerosi nei suoi confronti, si deve pur riconoscere tra i suoi principali limiti la tendenza a dedicare un'attenzione pressoché esclusiva al ristretto ambito delle arti della parola, accordando una spiccata predilezione alla prosa romanzesca. L'ipotesi cognitivista, all'opposto, si dimostra più adatta a cogliere gli sconfinamenti dello *storytelling nei e attraverso i vari media*.

La questione non è quindi, a mio avviso, quale dei due strumenti è più valido? Bensì, in un'ottica pragmatica: in che misura si dimostra valido? In quali contesti di analisi, con quali risultati? Questi sono i veri dilemmi che la feconda convergenza tra il cognitivism e gli studi letterari porta inevitabilmente con sé e, dal punto di vista della comparatistica, non sono affatto dilemmi di poco conto.

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. Robert Scholes e Robert Kellogg, *La natura della narrativa* [1966], trad. di Rosanna Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1970.

²² Ballerio, *Neuroscienze e teoria letteraria I – Premesse teoriche e metodologiche*, cit., p. 188.

²³ Fludernik, *Verso una narratologia 'naturale'*, cit., p. 182.

3. Dalle scienze cognitive alla traduzione intersemiotica

Come abbiamo potuto vedere sinora l'ipotesi cognitivista si dimostra estremamente produttiva in tutti quegli ambiti che si occupano di testi narrativi, anche se non necessariamente di natura verbale. La traduzione intersemiotica figura sicuramente tra questi, sia sul piano più generale della teoria del testo, sia, nello specifico, per quanto concerne la creazione e la ricezione transmediale dei cosiddetti miti letterari. Due riferimenti molto noti possono aiutarci a comprendere la stretta connessione tra questi due aspetti, oltre che a inquadrare meglio l'argomento che andremo ora ad affrontare.

Prendiamo, ad esempio, Ulisse e Sherlock Holmes. Entrambi ci forniscono un 'tipo' estremamente riconoscibile (l'astuto viaggiatore; l'investigatore geniale); il nome stesso del personaggio evoca nella nostra mente, con un'estrema economia di mezzi, un articolato universo simbolico. Il fatto curioso è che, nonostante la maggior parte del pubblico sia in grado di riconoscere e ricostruire tale universo a partire da un numero di marcatori testuali estremamente ridotto, se interrogato in merito alle dinamiche dell'intreccio (o degli intrecci) da cui tale *cliché* ha preso vita, ammette candidamente di saperne poco o nulla. Basterebbe un sondaggio su un campione estremamente ridotto per rendersene conto.

Il famigerato adagio «lo 'leggerò' al cinema» (*I [will] read it at the movies*)²⁴ è diventato ahimè familiare per chi si occupa di simili argomenti e, secondo la mia modesta opinione, non può e non deve essere ridotto a una banale indicazione riguardo alle preferenze mediatiche del consumatore *mainstream*. Nella sua essenzialità rivela, anzi, una delle grandi verità che la neuroretorica ci ha portato a riscoprire, ossia che il dominio della narrativa non coincide affatto con quello della prosa romanzesca dimostrandosi, al contempo, più esteso e adattabile di quanto non si pensasse sino a qualche decennio fa. Il che mi riporta a una delle proposte teoriche più condivisibili avanzate nell'*incipit* di *Towards a 'Natural' Narratology*: la centralità del destinatario nel processo di costruzione del significato.

Accettando una simile premessa la *narrativity* non sarebbe una qualità intrinseca del testo, bensì un attributo che il ricevente proietta su di esso a patto che si verificino determinate condizioni. Un film potrebbe pertanto essere considerato narrativo al pari di un romanzo, dato che entrambe queste forme espressive rievocano nella mente del loro ideale fruitore delle *immagini schema* (*image schemas*). Entrambe tendono a sollecitare determinati *quadri* cognitivi (*frame*) cui si ricollegano, per *naturale* processo di associazione, una serie di potenziali *sceneggiature* (*scripts*) costituite a loro volta da un agente e da uno scenario, da una *figura* (*figure*) e da uno *sfondo* (*ground*).

In questo senso la Fludernik invita a sfumare la netta distinzione tra «i racconti imperniati su un narratore» (*telling*); quelli altresì «filtrati da un personaggio riflettore» (*experiencing*); e altri «modi» del racconto, primo fra tutti, il «racconto neutrale» caratteristico di «tutte quelle forme tradizionalmente considerate non-narrative», «fra cui si potrebbero collocare il teatro, il cinema», la televisione o i *videogames*. Negando il primato della «narrazione intesa quale atto personale di racconto o [di] scrittura»,²⁵ la studiosa austriaca supera così con decisione un confine considerato praticamente invalicabile da mostri sacri del calibro di Genette e Chatman, risolvendo una delle principali aporie della disciplina nella sua veste più tradizionale. Il nuovo orizzonte da lei delineato si allarga infatti a ricomprendere situazioni comunicative in cui il rapporto tra il destinatario e lo *storyworld* non è veicolato da una 'voce' bensì da uno 'sguardo', oltre ad ambiti di produzione svincolati dalla romantica nozione di un'autorialità individuale.

²⁴ Cfr. Mark Axelrod, *I Read It at the Movies: the Follies and Foibles of Screen Adaptation*, Portsmouth (NH), Heinemann, 2007.

²⁵ Fludernik, *Verso una narratologia 'naturale'*, cit., p. 173.

È un'inclusione legittima e non certo indiscriminata se si considerano i secolari scambi intercorsi fra il dominio delle arti della parola e quello dell'audio-visivo, nonché moderata da una certa prudenza nei confronti di altri linguaggi (la musica, l'architettura, etc.) in cui risulta praticamente impossibile isolare una specifica componente narrativa. Trovo sia un proposito abbastanza valido dal punto di vista teorico dato che entrambe queste forme espressive non presuppongono, di per sé, una riconoscibile istanza enunciativa e, in sua assenza, possono sfruttare con una certa libertà le risorse di «un altro parametro naturale», vale a dire «quello del vedere (*viewing*)».²⁶

Come osserva giustamente la Fludernik, «la narratività affonda le sue radici» nella rappresentazione di un'esperienza e «questa rappresentazione può assumere la forma tradizionale del *telling*, del raccontare vero e proprio», «o quella meno 'naturale' – benché oggi ormai percepita come tale – rappresentata da un modo di raccontare riflettorizzato».²⁷ Ma non solo:

Ulteriori modi sono possibili, beninteso, come nel caso del racconto neutrale o di tutte quelle forme tradizionalmente considerate non narrative. [...] Laddove nei racconti scritti all'insegna di un modo riflettorizzato facciamo esperienza della realtà finzionale dal punto di vista di un personaggio, il racconto neutrale e molti film sembrano essere costruiti a partire da un'esperienza puramente visiva, per così dire voyeuristica. Il racconto teatrale [...] può [inoltre] variare in modo quasi sorprendente a partire dalla combinazione di queste possibilità, oscillando dal *telling*, allorché sul palco è presente un narratore, a tecniche di tipo appunto voyeuristico.²⁸

Perché dunque tracciare degli steccati tanto rigidi da impedire la comparazione tra diverse 'sostanze dell'espressione', se non addirittura in grado di renderle incomparabili? Perché ostinarsi a concepire l'enunciato minimo alla stregua di un'azione verbale (quale ad esempio «Io cammino», «viaggio», «indago», etc.) e non, piuttosto, nei termini di un più malleabile *frame* entro cui convivono innumerevoli *scripts*? Perché, infine, non postulare la riproducibilità del medesimo *frame*, senza che gli *script* originariamente previsti dall'emittente siano nella loro interezza riutilizzati dall'autore secondo, o in parte riconosciuti dal destinatario?

Sono tutte domande a cui nella prossima sezione cercherò di dare risposta analizzando un caso ricco di spunti sotto ognuno degli aspetti appena delineati: le trasposizioni filmiche di *Lolita*, prima romanzo, poi mito letterario, destinato a tramutarsi – nel giro di mezzo secolo – in una vera e propria icona *pop*.

4. Dal debutto al successo: questioni di genere

Negli ultimi anni i *guru* del marketing non hanno smesso di ripeterci in quale misura il confezionamento del prodotto artistico contribuisca a definire una prima, fondamentale «scenografia»²⁹ destinata a esercitare un'influenza determinante nel processo di ricezione. Quand'anche un autore si dimostri irriducibile a una scuola, a un movimento o a una più sfumata tradizione, occorre comunque presentare la sua immagine nella maniera più sedu-

²⁶ Ivi, pp. 162-163.

²⁷ Ivi, p. 174.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

cente e accattivante possibile, pena l'insuccesso o, ancora peggio, l'indifferenza. A prescindere dalle proprie inclinazioni personali è una verità dura da accettare per chiunque, con la quale persino un romanziere insofferente a ogni classificazione come Vladimir Nabokov dovette fare i conti in uno dei più curiosi e sfortunati 'debutter' della storia letteraria del secondo Novecento.

Le virgolette sono d'obbligo, visto che nel 1955 lo scrittore russo aveva già al suo attivo una dozzina di opere e, ciononostante, il paragone si rivela non meno calzante se si considera la malaugurata stella sotto la quale il suo romanzo più noto fece il suo esordio sulla scena culturale.³⁰ Prima ancora di affrontare il severo giudizio della critica Nabokov si trovò difatti costretto a dissociare il suo nome da quello di Maurice Girodias, direttore di un'impresa dalla reputazione non proprio cristallina – l'Olympia Press – la stessa a cui, dopo innumerevoli rifiuti, aveva fiduciosamente affidato le sorti di *Lolita* senza immaginare di vederla relegata tra le fila di titoli che non lasciavano molto spazio all'immaginazione quali *Il bidet di Debby*, o *Tenere cosce*.³¹

Poco importa qui avallare la versione dell'autore russo,³² ignaro a suo dire della reale fisionomia del Lettore Modello i cui discutibili appetiti l'editore parigino si premurava di soddisfare, o dare ragione a quest'ultimo imputando i numerosi dissapori tra i due a motivazioni di natura economica: a prescindere dalle rispettive ragioni l'equivoca natura del paratesto indirizzerà il processo di ricezione in una direzione ben precisa. Ogni mossa successiva, soprattutto da parte dell' 'emittente', dovrà fare i conti con questo peccato originale: a dispetto dei filtri e delle cornici volte a impedire un'identificazione ingenua con il protagonista, a dispetto della politica di contenimento atta a prevenire interpretazioni parziali o aberranti da lui perseguita con ammirevole ostinazione, sarà sempre e comunque quella della sessualità – nell'accezione più o meno nobile dell'erotismo o della pornografia – la chiave di lettura predominante.

Sulla scorta di questo fraintendimento emerge un primo, essenziale *uniframe*³³ intorno al quale si dispongono in un'articolata costellazione gli *scripts* della seduzione, dell'incontro amoroso, della conquista e dell'abbandono, il tutto all'insegna di una morbosa ossessione caratterizzata dalle familiari dinamiche del desiderio frustrato e della gelosia. È una distorsione parziale ma cionondimeno essenziale, destinata a enfatizzare oltre misura l'impatto dei numerosi elementi dissonanti rispetto al canone affettivo-sentimentale della modernità occidentale, ossia dei vari aspetti tematici sui quali l'autore fa consapevolmente leva con l'intenzione di suscitare, attraverso un ambiguo senso di empatia e di riprovazione morale, un intenso effetto di straniamento.

I dettagli più oltraggiosi sono ben noti: il divario di età tra i due protagonisti; il paravento di rispettabilità intellettuale esibito da Humbert, dietro cui affiorano i disturbanti contorni di una relazione pseudo-incestuosa; senza dimenticare poi l'infrazione di un tabù radicato tanto nel senso civico, quanto nell'ordinamento giuridico dell'America anni Cinquanta – bigotta e provinciale – che fa da sfondo alla vicenda. Ognuno di questi non trascurabili

³⁰ «Lolita appeared in September 1955, but was not noticed or reviewed anywhere, and sold very poorly» (James Campbell, *Exiled in Paris: Richard Wright, James Baldwin, Samuel Beckett and Others on the Left Bank*, New York, Scribner, 1995, p. 166).

³¹ Vladimir V. Nabokov, *Intransigenze* [1973], trad. di Gaspare Bona, Milano, Adelphi, 1994, p. 239.

³² «Non ero più stato in Europa dal 1940, non avevo alcun interesse per i libri pornografici, e dunque non sapevo nulla degli osceni romanzetti che Mr. Girodias faceva confezionare, con la sua assistenza, da scribacchini prezzolati, come lui stesso racconta altrove» (ivi, pp. 323-324).

³³ Cfr. Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, cit., p. 21.

risvolti etici, pur contribuendo ad alimentare lo scandalo, finirà per risultare così disturbante da compromettere la visibilità del romanzo oltre a causarne, nell'immediato, la messa all'indice sia in Francia sia in Inghilterra.

La tardiva consacrazione arriverà solo dopo interminabili dissapori con Girodias e in seguito all'*endorsement* di autorevoli simpatizzanti oltreoceano (non ultimo Graham Green) con la prestigiosa edizione Putnam nel 1958. La conquista del mercato statunitense, lo stesso da cui il capolavoro di Nabokov era stato a più riprese cortesemente rifiutato, segna in effetti un punto di svolta nella vita dell'autore di origine russa, proiettandolo in un attimo dagli oscuri recessi delle biblioteche all'Olimpo dei *bestsellers* internazionali.³⁴ Di lì a breve persino la potente macchina dell'*entertainment* hollywoodiano si metterà in moto per accaparrarsi i diritti del nuovo caso letterario, mentre la scandalosa «ninfetta», sino ad allora disprezzata o misconosciuta, diventa improvvisamente il trampolino di lancio della sua irresistibile ascesa.

Per quanto rincuorato dalle opportunità di un successo a lungo atteso e meritato, Nabokov non si nascondeva affatto i rischi che le interessate lusinghe dell'industria culturale portavano con sé. A lui per primo, cui gli *studios* chiederanno di stendere una bozza della sceneggiatura, appariva chiara la difficoltà di trasporre la storia di Humbert e Lo sul grande schermo senza attenuarne le implicazioni perturbanti; compito certo non agevole, se si considera la complessità strutturale dell'originale. Il suo temperamento, la sua formazione, la sua sensibilità artistica erano per di più in profondo disaccordo con le ragioni dell'*intelligenza* statunitense, della quale aveva paradossalmente corteggiato i favori sin dal suo trasferimento oltreoceano nel 1941.

Non che egli fosse schizzinoso nei confronti della cultura *pop* – da cui anzi attingeva a piene mani, almeno quanto amava fare dalle aree più nobili del polisistema culturale – anche se, nelle sue intenzioni, questa attitudine postmoderna al citazionismo doveva essere intesa nel suo senso più nobile di deformazione dello *status quo* in chiave squisitamente parodica, mai satirica. Se la satira tendeva infatti, per sua stessa natura, a scadere nel pedagogismo e in un atteggiamento moralista – giustamente stigmatizzato come il rifugio degli artisti privi di originalità – solo la parodia poteva rivendicare a giusto titolo la funzione di provocazione non gratuita, o meglio, di 'gioco' volto a destabilizzare le certezze dell'annoiato pubblico borghese.

Ben più della 'storia' in sé, a preoccupare l'autore russo era quindi l'eventualità che, nel delicato passaggio da una «sostanza dell'espressione» all'altra, andasse perduta l'inestricabile compresenza *di* e l'interazione *tra* differenti schemi cognitivi all'interno dell'ipotesi. La commistione della formula del diario privato con il tono declamatorio della confessione pubblica, la tortuosa conformazione di un intreccio labirintico ricalcato sugli schemi del modello delle ottocentesche *tales of ratiocination* – a sua svolta snaturata attraverso il deliberato sconfinamento nei territori della «*detective fiction* metafisica» –³⁵ ognuno di

³⁴ «On August 21, Putnam's advertised *Lolita* in the *New York Times*: 4 days old and already in its 3rd Large Printing, 62.500 copies in print» (Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 365).

³⁵ Stefano Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 42-44.

questi *scripts* costituiva, a suo avviso, un ingrediente essenziale di *Lolita*, «una meravigliosa anatomia letteraria nella tradizione di Johnson, Sterne e Joyce». ³⁶ Né si sarebbe potuto sottrarre alcuno degli ingredienti appena menzionati senza rinunciare all'ambizione di quest'«opera mondo» ³⁷ composta da un eterogeneo ventaglio di generi.

Non stupisce, pertanto, che lo sforzo creativo volto a conciliare le ambizioni di un siffatto *pastiche* intertestuale con le potenzialità del mezzo cinematografico abbia dato vita a una sceneggiatura *monstre* di oltre quattrocento pagine, poi utilizzata solo in minima parte durante il processo di produzione. Nabokov stesso si dovrà presto arrendere all'evidenza: una trasposizione integrale era improponibile in termini di costi e di durata, qualcosa andava pur sacrificato.

Kubrick, dal canto suo, non ignorava le notevoli difficoltà poste dall'inconfondibile stile del romanzo ma, essendo fermamente convinto di dover drammatizzare i «sentimenti, le emozioni, i pensieri», preferì trovarne «uno proprio», impadronendosi del contenuto dell'opera ³⁸ in maniera non meno libera di chi, sino ad allora, vi aveva scorto null'altro che una storiella dai risvolti piccanti. Ciò spiegherebbe, oltre al disinteresse del regista nei riguardi di una fedeltà 'alla lettera', la decisione di far figurare il nome dell'autore russo quale unico firmatario della sceneggiatura nei titoli di testa, a parziale risarcimento delle numerose modifiche apportate in corso di lavorazione.

In primo luogo, il personaggio di Lolita – la precoce ninfetta in grado di turbare la sensibilità del nostro attempato anti-eroe al tal punto da spingerlo a infrangere ogni regola morale – non viene affatto rappresentata sul grande schermo come una bambina. Impersonata dalla graziosa Sue Lyon, dimostra non meno di diciassette anni, eliminando un fattore di perverso desiderio quanto mai indigesto al perbenismo della *middle class* statunitense e agevolando, di conseguenza, l'identificazione con Humbert. Considerando le preoccupazioni di una produzione comprensibilmente interessata a non incorrere nelle ire della censura si trattava, tutto sommato, di una correzione anagrafica pressoché obbligata. Lo stesso non si può tuttavia dire delle alterazioni, dei «travisamenti», dell'«omissione di intere scene», ossia di tutti quegli interventi che, secondo le parole di Nabokov, rendevano la pellicola «tanto infedele» all'originale «quanto lo sono certe traduzioni di Rimbaud e Pasternak fatte da un poeta americano». ³⁹

Riducendo l'ampiezza dell'arco narrativo e sbarazzandosi dell'ingombrante mediazione di John Ray Jr., Kubrick non si era d'altronde limitato a un superficiale *make up* volto a dissimulare l'abominevole natura dell'ossessione erotica del protagonista, aveva piuttosto cercato di neutralizzarla, trasponendola all'interno di una cornice alquanto diversa. La *dispositio* del materiale narrativo offriva numerose opportunità in questo senso e, con qualche adeguata modifica, permetteva di raggiungere l'obiettivo desiderato: passando dalla lenta progressione di un torbido *journal intime* alla cristallina intelligibilità di uno schema narrativo circolare, l'ingombrante tematica sessuale – di cui non era possibile sbarazzarsi senza snaturare la «sostanza del contenuto» – poteva infatti essere accuratamente relegata in secondo piano.

³⁶ Alfred Appel Jr., *The Annotated Lolita* [1955], New York, Vintage Books, 1991, p. xlix (trad. mia).

³⁷ Franco Moretti *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino Einaudi, 1994.

³⁸ Vladimir V. Nabokov, *Lolita. Sceneggiatura* [1974], trad. di Ugo Tessitore, Milano, Bompiani, 2001, pp. 276-277.

³⁹ Ivi, p. 26.

5. La versione del 1962

Dopo i titoli di testa il lungometraggio kubrickiano, come forse alcuni ricorderanno, si apre su una panoramica del Pavor Manor, l'antro barocco dove, di lì a breve, il confronto finale tra il nostro scellerato protagonista e il suo altrettanto mefistofelico *alter ego* – Clare Quilty – è destinato a risolversi in tragedia. L'inquadratura, in una rigorosa simmetria, si ripete alla fine, identica. Tutto comincia e si conclude qui, in una lussuosa dimora sprofondata nella nebbia. Può apparire uno spostamento insignificante nell'architettura complessiva dell'enunciato, eppure questo cambiamento in apparenza minimale è sufficiente a indurre un radicale spostamento di genere: da «confessione erotica» la vicenda scivola inaspettatamente verso le tonalità del «giallo».⁴⁰

Ciò comporta la sollecitazione di schemi cognitivi alquanto diversi, proponendo una differente modalità di partecipazione al fruitore 'ingenuo', privo di una reale conoscenza dell'originale. «Nel romanzo», infatti, «sappiamo che Humbert è un omicida, ma non chi ha ucciso». «Nel film» invece «sappiamo chi ha ucciso, ma non perché lo ha ucciso».⁴¹ L'interesse dello spettatore tende pertanto a rivolgersi verso il consolidato *script* dell'indagine psicologica in chiave poliziesca (*whydunnit*). Chi è Quilty? Quale rapporto lo lega al suo assassino?

Una volta abboccati alla facile esca non si può che proseguire lungo un canovaccio familiare, del tutto consono ai canoni hollywoodiani; l'enigma viene presto risolto senza eccessivi traumi per lo spettatore. L'abilità con cui il regista si serve delle popolari convenzioni di genere, manipolando deliberatamente le aspettative della platea, è dunque degna di ammirazione anche se, a ben vedere, neanche il suo intervento riesce a dissimulare sino in fondo le tracce di una problematica assenza. Secondo la migliore tradizione freudiana, il rimosso finisce inevitabilmente per rivelarsi attraverso l'involontaria ambiguità o il sovraccarico del senso.

Per quanto concerne il primo punto la sfrenata parlantina di Quilty, (re)interpretata da un esuberante Peter Sellers, non risparmia una serie di allusioni oscene, *calembours* e giochi di parole, sia nella scena iniziale, sia nel gradevole intermezzo ambientato nell'albergo dei Cacciatori Incantati. Ma è soprattutto in questa seconda occasione che possiamo apprezzare a pieno la maggiore reticenza del regista rispetto al romanziere.

Consapevole che 'dire di più' possa, in alcune circostanze, significare 'dire di meno', Kubrick decide infatti di sdrammatizzare il primo rapporto tra i due amanti – snodo cruciale della narrazione su cui Nabokov glissa elegantemente grazie a una calcolata parallissi –⁴² aggiungendo, a mo' di compensazione, uno *script* dalle connotazioni ironiche. Non stupisce quindi che la cruciale scena in camera da letto sia inaugurata da una farsesca lotta con gli oggetti della quale, nella versione originale, non v'è alcuna traccia:⁴³ secondo un copione da *slapstick comedy* Humbert si trova alle prese con una recalcitrante brandina che non vuole saperne di restare aperta.

⁴⁰ Robert Stam, *Film and Narration: Two Versions of Lolita*, in *Twentieth-Century American Fiction on Screen*, a cura di Robert Barton Palmer, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 114.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² «Ma tutto questi non ha importanza; il tema del cosiddetto 'sesso' non mi interessa affatto. Chiunque può immaginare quegli elementi di pura animalità. Ciò che mi alletta è un'ambizione superiore: fissare una volta per tutte il periglioso sortilegio delle ninfette» (Vladimir V. Nabokov, *Lolita* [1955], trad. di Giulio Arborio Mella, Milano, Adelphi, 2010, p. 170).

⁴³ Nella sceneggiatura originale Nabokov aveva introdotto un episodio analogo anche se, nelle sue intenzioni, la sequenza avrebbe dovuto coinvolgere solo l'inserviente, svolgendosi senza particolari

L'intercorso erotico tra i due protagonisti poneva senza dubbio molti più problemi in termini di censura rispetto ad altre scene e l'autore secondo, dal canto suo, non contentandosi di eliminare ogni riferimento esplicito dell'atto sessuale, preferisce esorcizzarne lo spettro volgendo lo sguardo altrove. Il siparietto comico, ispirato a uno *sketch* di Charlie Chaplin, non è però l'unico espediente attraverso cui il potenziale scandaloso dell'ipotesto viene neutralizzato, controllato, addomesticato. L'impressione generale – considerando l'utilizzo del bianco e nero, lo standardizzato tema amoroso della colonna sonora, la funzione meramente informativa dei commenti in *voice over* – è, nel complesso, quella di un velato «effetto di normalizzazione»,⁴⁴ il quale, pur contribuendo a stabilizzare la cornice enunciativa di partenza, finisce per ridurne l'intrinseca ambiguità.

Se è dunque lecito parlare di trasgressione, è cionondimeno una trasgressione controllata, attenta a non concedere nulla agli appetiti voyeuristici del pubblico, nonché legittimata da un allestimento conforme agli stilemi del cinema d'autore. Da opera decisamente sperimentale *Lolita* viene così sdoganata nel *mainstream*. Il suo nome diviene, come è noto, il simbolo per antonomasia di una determinata sfera dell'erotismo, cui nel libertino regno dell'*entertainment* è concessa una maggiore tolleranza rispetto alla realtà, ma il prezzo da pagare rimane comunque molto alto.

Nel corso del processo di adattamento la sua fisionomia conserva solo alcuni dei suoi attributi essenziali, per poi essere condensata in un *frame* ben più rassicurante rispetto all'originale, quasi a dimostrare una delle regole non scritte della traduzione intersemiotica secondo cui, a ogni successiva rielaborazione, i valori semantici dell'«immagine schema» vengono di fatto riconvertiti in un «diverso sistema di equivalenze».⁴⁵

Il tentativo di Nabokov nelle vesti di sceneggiatore si era dimostrato fallimentare – almeno in questo senso – proprio perché aveva voluto preservare la frizione tra gli incompatibili *scripts* della pedofilia e dell'amore romantico nel passaggio dalla parola all'immagine. Magnificando la tematica della *detection* e della vendetta passionale, Kubrick preferì invece dissimulare gli aspetti più scabrosi e, nonostante una simile dislocazione tendesse fatalmente a far riaffiorare in continuazione il perturbante *frame* che sin dall'inizio si era cercato di nascondere, gli permise di ristabilire una 'giusta' distanza tra Humbert e lo sfuggente oggetto del suo desiderio. La tanto temuta censura, a quanto pare, non ebbe nulla da ridire a tal riguardo. La pellicola fu anzi acclamata alla stregua di un «capolavoro cinematografico»⁴⁶ mentre *Lolita*, grazie al contributo del regista americano, divenne a tutti gli effetti un *merchandise* di facile consumo.

D'ora in poi saranno il suo fascino, i suoi memorabili occhiali rossi a cuore e il suo enigmatico sorriso a occupare il centro della scena, non certo i demoni interiori del tormentato protagonista nabokoviano. Né, in realtà, si può trascurare la misura in cui la sua crescente fama si trovi a dipendere da un radicale riassetto del delicato equilibrio tra 'figura' e 'sfondo'. Una volta uscita dall'ombra, la «ninfetta» non avrebbe tardato ad assurgere al ruolo di unica, indiscussa eroina agli occhi del grande pubblico: sottraendosi definitivamente al simbolico mutismo cui il suo oppressivo padre-padrone l'aveva confinata, inizierà presto a mutare – al pari di ogni segno 'di secondo grado' – in qualcosa di affatto diverso.

intoppi: «Come un granchio, lo storpio vecchio Tom dispiega al fianco del letto la branda e ciabatta via» (Nabokov, *Lolita. Sceneggiatura*, cit., p. 151).

⁴⁴ Stam, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁵ Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p.11.

⁴⁶ Rebecca Bell-Metereau, *The Three Faces of Lolita, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Adaptation*, in *Authorship in Film Adaptation*, a cura di Jack Boozer, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 204 (trad. mia).

6. La «ninfetta» che visse (almeno) due volte

Per trentacinque anni una duplice ‘angoscia dell’influenza’ tenne alla larga produttori e registi dal capolavoro nabokoviano, ponendo una serie di ostacoli pressoché insuperabili al suo ritorno nel circuito della grande distribuzione hollywoodiana. Non che mancasse la volontà, sia chiaro – numerosi furono anzi i cinematografari di seconda e terza categoria pronti a sfornare senza tregua riduzioni o nuovi adattamenti liberamente ispirati alla nostra scandalosa «ninfetta» – eppure, come si può facilmente immaginare, questo genere di sfruttamento indiscriminato del *brand* al posto di intaccare la comprensibile ritrosia degli *studios* finì, al contrario, per alimentarla.

Esauritosi l’effetto del folgorante *exploit* del ’62, *Lolita* si trovò così a essere riassorbita nell’indefinito limbo tra cultura alta e bassa, riaffacciandosi sporadicamente quale occasione di biasimo o di commemorazione, spesso decontestualizzata rispetto alla sua origine e quasi sempre utilizzata alla stregua di pretesto per affrontare altre, spinose, questioni quali l’identità di genere, la prevenzione degli abusi sui minori, il peso della censura, etc. A breve, l’etichetta stessa di mito letterario – definizione che implicherebbe, se non altro, una parziale conservazione dei mitemi originari – inizierà a starle davvero troppo stretta.

L’*immagine schema* evolve, si amplia, viene di volta in volta riplasmata e riprodotta in ambiti discorsivi eterogenei, difficilmente riconducibili a un unico comune denominatore. Sociologi, sessuologi, educatori dell’infanzia e persino insospettabili *starlettes* si dichiarano pronti a esprimere una loro opinione a riguardo. Attraverso la sua *silhouette*, ognuno riesce però a vedere solo ciò che desidera vedere. Il potere di attrattiva dell’*uniframe* risulta pertanto considerevolmente accresciuto da questa peculiare forma di condivisione ma, di fronte a una cotale abbondanza di connotazioni, sembra anche iniziare a perdere di specificità.

Cos’era realmente *Lolita*, o meglio, cosa era diventata nell’arco di tre decenni? Una *detective story* o una commedia intrisa di humor nero? Un episodio di velata pornografia oppure un caso di raffinato erotismo? Nessuno dei due o, addirittura, entrambi? Si trattava, a ben vedere, di alternative discriminanti nell’orientare il processo di ricezione, dato che la selezione dell’una o dell’altra opzione chiamava in causa differenti chiavi di lettura, non sempre consone ai limiti dell’interpretazione prefigurati da Nabokov e, se le si osserva in un’ottica storica, si comprende facilmente il motivo.

Solo per pochi, in effetti, misurarsi di nuovo con lo sfuggente profilo della sua eroina significava sfidare un romanziere ormai venerato al pari di un grande maestro ponendosi, al contempo, in un confronto da pari a pari con una delle indiscusse autorità consacrate nell’esclusivo *pantheon* della settima arte. Per molti altri invece tale problema, molto semplicemente, non si poneva nemmeno. L’iconografia del racconto, condensata in alcuni dei suoi riferimenti essenziali dall’operazione kubrikiana, offriva tanti e tali spunti a chi avesse voluto trarne occasioni di discussione, di provocazione fine a se stessa o di mero profitto economico, da risultare pressoché inesauribile. Stando così le cose, il divario tra l’approccio ‘filologico’, interessato a conservare la ricchezza semantica dell’originale, e l’approccio strumentale, volto a sfruttare gli *scripts* più congeniali al mercato di massa, non poteva che ampliarsi a dismisura, delineando due distinti orizzonti delle aspettative.

Entrambe queste tendenze giocheranno un ruolo determinante nella trasfigurazione dell’eroina nabokoviana da semplice mito letterario a icona transmediale, entrambe contribuiranno a perpetuarne il successo arricchendo in maniera sostanziale la «scenografia autoriale» di riferimento e, ciononostante, nessuna delle due riuscirà mai a riconciliarsi davvero con la propria controparte. La versione di Lyne è la proverbiale eccezione che conferma la regola, riuscendo a collocarsi – più o meno deliberatamente – a metà strada. Non

sarà quindi vano concludere la nostra breve panoramica chiudendo proprio sulla sua *Lolita* e sul suo ambizioso tentativo di adattarla alla sensibilità di fine millennio.

Cominciamo dal contesto di ricezione, in teoria più ‘libertino’ rispetto al castigato regime morale vigente nei primi anni Sessanta ma, appunto, solo in teoria. A coloro che ritenessero che l’eredità della rivoluzione sessuale, unita allo sfrenato edonismo del neocapitalismo *yuppie*, avessero allentato la morsa della censura basterebbe d’altronde ricordare il provvidenziale varo del *Child Pornography Prevention Act* (1996),⁴⁷ promosso dal senatore di simpatie conservatrici Orin Hatch e causa di inesauribili problemi alla distribuzione della pellicola sul versante statunitense.⁴⁸ La National Coalition for the Protection of Children, dal canto suo, non le risparmiò una condanna senza appello, affermando che una simile produzione avrebbe «incrementato le molestie sui minori ed esercitato un effetto nefasto sugli uomini» dai sani costumi sessuali.⁴⁹

Accolto con maggior benevolenza in Europa il film fu comunque vietato ai minori di 14 anni, mentre in Australia si dovette attendere sino al 1999 prima di vederlo comparire sul grande schermo, con restrizioni alla visione ancora più severe.⁵⁰ Se non fosse stato per l’emittente via cavo Showtime e per la sua campagna *No Limits* questa seconda versione sarebbe pertanto probabilmente scivolata nel dimenticatoio, insieme alla nutrita schiera di meno nobili antesignane grazie a cui l’associazione a un erotismo gratuito, non privo di connotazioni perverse, continuava a perdurare come *frame* predominante nell’immaginario collettivo.

I canali per soli adulti, dove era possibile consumare prodotti indigesti ai palati più fini, offrirono in questo senso una preziosa *chance* di ‘riscatto’ alla nostra scandalosa «ninfetta», utilizzando l’ostracismo e il disprezzo dei benpensanti quale cassa di risonanza della loro efficace campagna di *marketing*. Per un paradosso non privo di ironia, *Lolita* rientrò quindi nel *mainstream* dalla porta di servizio, all’interno di una cornice mediatica non dissimile da quella proposta a suo tempo dall’Olympia Press.

L’unico a non gioirne fu probabilmente l’autore secondo, trovandosi per l’ennesima volta a dover gestire una significativa dissonanza tra il contenuto dell’opera e le aspettative della comunità di interpreti legittimate da un simile patrocinio. Se è lecito parlare di rispetto dell’intenzione compositiva di partenza nel caso di Lyne si rileva, in effetti, un atteggiamento quasi reverenziale nei confronti dell’originale. Più ‘filologico’ di Kubrick, il regista inglese presta i generosi mezzi della sua arte a servizio di una restituzione da molti considerata fedele e accurata. Meno restio nell’affrontare il rapporto tra i due amanti rispetto al suo predecessore – e sicuramente più esplicito del romanziere sotto questo aspetto – non manca inoltre di una certa eleganza, proponendo alcune brillanti soluzioni di compromesso.

⁴⁷ L’obiettivo del provvedimento era di tenere al passo la legislazione con l’evoluzione tecnologica nel settore dell’audio-visivo. Particolarmente rilevante in quest’ottica l’introduzione della nozione di ‘pornografia virtuale’, applicabile a tutti quei prodotti i quali – pur di eludere le restrizioni circa la rappresentazione di atti pedofilia – si servivano di attori di età maggiore a quella dei personaggi descritti o di *avatar* digitali.

⁴⁸ La New Line Cinema, dopo aver visionato un primo montaggio, non esitò ad abbandonare il progetto affidandone le sorti a una casa minore. Il riscontro al botteghino fu praticamente inconsistente, superando a stento la cifra del milione a fronte di un budget di 62 milioni di dollari.

⁴⁹ Bell-Metereau, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ Il film fu catalogato sotto la categoria «R»: «Rated R movies mean Restricted, with no one under 17 admitted without an accompanying parent or guardian. This rating is given for strong and frequent language and violence, nudity for sexual purposes and drug abuse». *Film Ratings. Picture Association of America*, web, ultimo accesso: 1 maggio 2016 <<http://www.mpaa.org/film-ratings/>>.

Interviene, innanzitutto, sul piano compositivo, spostando l'attacco della narrazione subito dopo la cruciale scena dell'omicidio. L'impianto circolare viene quindi in parte conservato, in un chiaro omaggio alla versione del 1962, sebbene la funzione a esso assegnata risulti piuttosto diversa. La chiusura della scena iniziale – un uomo alla guida, le mani grondanti di sangue, una pistola al suo fianco – si ricollega analogamente all'inquadratura finale – l'auto esce di strada, Humbert volge le spalle agli inseguitori per contemplare un paesaggio idilliaco – a suggellare l'ideale conclusione di un tormentato percorso di espiazione interiore. Una volta realizzato il suo profondo e, sino a quel momento, inconscio amore per Lolita, il colpevole può finalmente consegnarsi nelle mani della giustizia.

Il segreto relativo all'identità di Quilty viene in tal modo gelosamente preservato sino alla fine, mentre la dinamica tipica dello *script* poliziesco fatica a innescarsi. Attraverso questi piccoli aggiustamenti la categorizzazione di genere viene ridefinita nuovamente: dalla *crime story* ci riavviciniamo al dramma sentimentale. Umanizzando il protagonista attraverso il familiare *pattern* della catarsi Lyne gli fornisce inoltre uno spessore psicologico inedito, assegnandogli un profilo quasi tragico. Reintroducendo il *flashback* su Annabel – la prima, sfortunata infatuazione all'origine delle sue ossessioni – offre allo spettatore un indizio utile a comprenderne le pulsioni devianti. La purificazione dalle passioni prende, in definitiva, il posto della meno edificante celebrazione di una vendetta.

E il sesso? Inutile dire che quelle che nel romanzo erano al più velate allusioni assumono qui un peso alquanto diverso nell'economia del racconto. Sul finire del millennio la «ninfetta» sembra ormai aver assimilato la fisionomia della precoce seduttrice, consapevole del proprio corpo e del proprio fascino. Muta di riflesso anche la caratterizzazione di Humbert, non più contrapposto a Quilty in una contesa all'ultimo sangue per le grazie della seducente Lo, bensì a Lolita stessa,⁵¹ attraverso un'inedita riconfigurazione della distribuzione emozionale.⁵²

Oltre alle già menzionate variazioni a livello strutturale vi sono difatti delle precise scelte stilistiche e formali di indubbia rilevanza, specie se si considera la narrazione nell'ottica di un'esperienza 'incarnata' (*embodied*): il collocamento del punto di vista nello spazio scenico, la scelta delle inquadrature, la tipologia di *mise en scène*, etc. Ognuno di questi fattori sollecita in una certa misura la partecipazione del destinatario, ed è proprio qui che può venirci in aiuto l'analisi funzionale:

In Kubrick we do not peek with Humbert; rather, he has us watch Humbert watching, often catching him *in flagrante*, as when Charlotte photographs him as he is admiring Lolita's undulating hula-hoop. [...] Kubrick thus simultaneously identifies us with Humbert's voyeurism and distances us from it [...]. Lyne, in contrast, rigorously identifies us with Humbert's perspective by having us look *with* Humbert through carefully constructed point-of-view shots [and even] when not deploying point-of-view editing, the Lyne film aligns us with Humbert's feelings and sensibility.⁵³

⁵¹ «I wanted to make a movie where Quilty was much more on the background and where you focus really on Humbert and his relationship with Lolita, which was what I thought was important» (Bell-Metereau, *op. cit.*, p. 220).

⁵² Cruciale in questo senso il parallelo spostamento della focalizzazione e del 'baricentro emozionale' (*deictic centre*) dello spettatore. Cfr. Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, Lynne E. Lewitt, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale (NY), Lawrence Erlbaum, 1995.

⁵³ Stam, *op. cit.*, p. 121.

A differenza del suo predecessore Lyne elimina pertanto ogni forma di distanziamento, costringendoci – volenti o nolenti – ad identificarci con il protagonista. A *guardare* attraverso i suoi occhi. Là dove Kubrick negava risolutamente un'ingenua partecipazione da parte nostra, introducendo ove necessario un pizzico di *humor* nero, egli preferisce all'opposto enfatizzare l'adesione empatica, sfruttando con indubbia padronanza le risorse di un «patinato erotismo»⁵⁴ a lui molto congeniale. Dai netti contrasti del bianco e nero viriamo risolutamente verso tonalità cromatiche dai sensuali colori pastello. L'ampiezza delle inquadrature si riduce, con una spiccata predominanza di soggettive di Humbert e di *close-up* su Lolita. L'uso combinato delle luci soffuse, delle distorsioni focali e dello *slow motion* sembrano addirittura, in varie occasioni, volerci rendere complici del suo desiderio.

Un simile scivolamento verso il voyeurismo, come si può facilmente intuire, non risulta sgradito a un certo tipo di pubblico – poco interessato a un rigido rispetto dell'intenzione autoriale di partenza – e, per quanto la critica specializzata non manchi di ironizzare a tal proposito, nel complesso il regista inglese riesce nell'arduo compito di non scontentare del tutto né gli uni, né gli altri. A prescindere da ogni ozioso dibattito sulla fedeltà, o sulla presunta riuscita della trasposizione, gli va pertanto riconosciuto il merito di essersi mosso con notevole dimestichezza tra diverse esigenze e diversi 'orizzonti' consegnandoci, quale frutto di questa riuscita azione di mediazione una *Lolita* che non si riduce a una somma delle sue precedenti incarnazioni, o tanto meno a un loro scimmiettamento, rivendicando piuttosto lo statuto di ennesima, personale, variazione su un'*immagine schema* ormai in grado di generare infinite combinazioni a partire dai propri elementi costitutivi.

7. Conclusione

«Considerando la mole di siti web, di organizzazioni» e di associazioni dedicate alla memoria di Dolores Haze verrebbe da chiedersi se Nabokov non sia entrato a far parte, insieme a Cervantes, «Bram Stoker, Mary Shelly, Lewis Carrol»⁵⁵ di quel ristretto club di romanzieri creatori di un personaggio la cui popolarità ha eclissato, oltre a quella dell'opera che l'ha generato, persino quella del proprio artefice. Chiedersi cosa resti di *Lolita*, da poco superate le soglie del nuovo millennio, rischierebbe dunque di falsare la prospettiva d'analisi, ponendo la questione nei termini di una degradazione, o peggio, di un'inesorabile impoverimento. In un'ottica cognitivista appare evidente piuttosto il contrario: le metamorfosi dell'eroina nabokoviana hanno implicato una continua ricombinazione di un ristretto numero di motivi – più o meno pertinenti alla vicenda originale – ed è attraverso questo margine di gioco che l'*immagine schema* ha accresciuto considerevolmente il proprio potenziale semantico.

Aveva dunque ragione Henry Jenkins nel sostenere che «per trasformare un'opera» in un «*cult* bisogna decostruirla, scompagnarla, sconvolgerla, così da ricordarne solo delle parti» le quali non rispettano più il loro legame originale con l'insieme».⁵⁶ Attraverso innumerevoli malintesi e manipolazioni l'icona di *Lolita* è diventata esattamente questo: un

⁵⁴ Dusi, *op. cit.*, p. 293.

⁵⁵ «It may be argued that the continued fame of the mercurial figure of *Lolita* owes at least as much to the scandals surrounding the beleaguered film adaptations as it does to Nabokov original literary masterpiece. Long after the novel's critical acceptance in the literary world, film and digital technologies gave *Lolita* new incarnations» (Bell-Metereau, *op. cit.*, p. 207).

⁵⁶ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. 86.

oggetto di culto. Grazie al cinema certo, ossia grazie al cruciale passaggio che le ha garantito l'ingresso e una perpetua fortuna nel *mainstream*, ma non solo.

Le due trasposizioni già menzionate rappresentano solo una minima parte di un universo più ampio, in cui figurano varie altre manifestazioni testuali ed extra-testuali – «adattamenti per il teatro, balletti, musical, un'opera in russo, romanzi *spin-off*, bizzarre subculture nella moda», senza dimenticare un *merchandise* che spazia «dal *kitsch* al raccapricciante». ⁵⁷ Uno sterminato repertorio che testimonia quanto la chiave del successo dell'«icona» non sia evidentemente stata la coerenza o, tanto meno, lo stretto rispetto all'intenzione autoriale di partenza, bensì la capacità del testo di spingere «in direzioni opposte», assecondando «diverse comunità e modalità di fruizione». ⁵⁸ In questo perenne processo di trasformazione e diversificazione si potrebbe, anzi, trovare un'emblematica conferma dell'affascinante e provocatoria ipotesi di Stockwell, secondo la quale «il significato» di un'opera coincide con l'«uso che se ne fa». ⁵⁹

Ad ogni successiva rimediazione l'immagine della «ninfetta», spesso deformata da fattori contingenti, ha in effetti dovuto adattarsi plasticamente a contesti diversissimi, spesso incompatibili tra loro. Una tale eterogeneità è stata fonte di interminabili contese su quale dei singoli fattori fosse più rilevante a seconda delle circostanze – la fedeltà al testo o la libertà dell'autore secondo, il primato della parola o dell'immagine – ed è proprio in base al peso attribuito a queste singole variabili che si possono individuare tre distinte fasi nel corso della sua evoluzione.

In ognuna di esse si possono apprezzare gli effetti di una svolta cruciale: la prima si verifica a metà strada tra il problematico esordio e la consacrazione del 1962, in coincidenza con il cruciale passaggio dal mercato europeo a quello statunitense; la seconda cade a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, sull'onda della rivoluzione sessuale e dell'affermazione di un'agguerrita critica femminista; la terza, infine, ci riguarda da vicino, e coincide all'incirca con la transizione dal vecchio millennio al nuovo, in perfetta coincidenza con la versione di Lyne.

A monte del processo abbiamo, innanzitutto, un fraintendimento relativo alla categorizzazione di genere. Inizialmente rubricata all'insegna della pornografia *Lolita* dovrà lottare strenuamente per sottrarsi a quest'impropria classificazione, oscillando tra parziali successi e fraintendimenti duri a morire. L'edizione Putnam e la versione di Kubrick scandiscono le tappe fondamentali della sua canonizzazione, pur non riuscendo a contrastare sino in fondo l'inerzia dell'ingannevole «scenografia autoriale» delineata dall'Olympia Press. Si inizia così a creare una curiosa 'dissociazione' tra due fazioni: da un lato coloro che vogliono riportare l'opera all'intenzione autoriale di partenza, dall'altro coloro che preferiscono adattarla al contesto, oppure alle mutevoli condizioni di fruizione del proprio tempo.

Ne deriva una peculiare alternanza tra momenti di 'costruzione' e di 'decostruzione' dell'*immagine schema* di partenza. Diversi *scripts* vengono di volta in volta ricondotti nella sua orbita, mentre altri scivolano in secondo piano. L'indagine e la confessione, il corteggiamento romantico e l'erotismo sfrenato, trasformandosi da mito a indiscussa «icona della desiderabilità giovanile» *Lolita* arriva a ricomprendere una pluralità di significazioni contraddittorie. «Nei sessant'anni successivi alla sua pubblicazione» trascende, insomma, «la sua manifestazione testuale originaria», ⁶⁰ diventando in breve tempo un 'interpretante' utile

⁵⁷ Ira Wells, *Forgetting Lolita: How Nabokov's Victim Became an American Fantasy*, «New Republic», 28 May 2015, web, ultimo accesso: 10 aprile 2016, (trad. mia).

⁵⁸ Jenkins, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹ «Meaning [...] is what literature does. Meaning is use» (Stockwell, *op. cit.*, p. 4).

⁶⁰ Wells, *op. cit.*

a significare qualcos'altro e, guarda a caso, a significare spesso proprio quello da cui Nabokov avrebbe voluto tenersi alla larga.

Il progressivo ampliamento dello spettro della sua influenza implica, d'altronde, una progressiva reificazione dell'oggetto del desiderio di Humbert. Come rileveranno giustamente i *Gender Studies*, dalla metà dei Sessanta sino ai primi anni Ottanta, la critica accademica e il senso comune sembrano difatti concordare almeno su un punto: Dolores Haze è la tipica ragazzina spudorata, la giovane ammaliatrice pronta a sedurre il suo patrigno. I due poli dell'«enunciato base» alla base del romanzo finiscono così, alla lunga, per invertirsi: non più «lui si approfitta di lei», bensì «lei si approfitta di lui».⁶¹

Nella prima fase assistiamo, di conseguenza, a una diminuzione del potere di attrattiva del *frame* contestuale della pornografia, sostituito dalla più nobile etichetta di un erotismo ricercato o, comunque, accuratamente dissimulato. La curiosa ridefinizione del rapporto di forza tra i due protagonisti, unita a un generale rovesciamento della prospettiva tra figura e sfondo, ne rappresentano i risvolti più significativi a livello strutturale.

Per ironia della sorte, attribuendo a Dolores Haze un tratto di precocità sessuale del tutto alieno alla sua caratterizzazione originaria, tra le varie comunità di fruizione inizia così a delinearsi uno terreno di mediazione, ovvero una sorta di zona franca dell'immaginario dove le convenzioni morali della vita quotidiana vengono momentaneamente sospese per dare spazio a un compiaciuto voyeurismo. Ma il provvisorio equilibrio raggiunto a prezzo di tanti sacrifici durerà poco.

Con sintomi sempre più evidenti a partire dalla fine degli anni Settanta, assistiamo a un ennesimo rimescolamento dei ruoli e delle parti. La «prospettiva» di Lolita, sin dall'inizio colpevolmente trascurata e negata, ritorna prepotentemente a galla. La sua riabilitazione in quanto vittima di un abuso etico ed estetico si ritrova al centro di una serie di letture decostruzioniste, femministe, e anti-autoritarie volte a demistificare una visione fallocentrica della donna, di cui il narratore di Nabokov è ritenuto un paradigmatico esempio. Dall'altra parte della barricata, nel frattempo, lo sfruttamento indiscriminato del *brand* nelle zone meno nobili del polisistema culturale, prosegue indisturbato. I due fenomeni procedono su binari paralleli, senza apparenti interferenze.

L'adattamento Lyne rappresenta uno dei pochi riusciti tentativi di mediazione tra questi due orizzonti e, ad oggi, può essere considerato un provvisorio punto equilibrio tra le opposte derive della strumentalità e della fedeltà a ogni costo. Non più scandalosa come sessant'anni fa, la mutevole *silhouette* di Lolita continua a provocarci quanto basta, poiché eccedere nell'uno o nell'altro senso significherebbe scivolare di nuovo nell'indistinto limbo da cui ha faticato a riemergere.

Giunta all'apice del suo successo, ormai affrancatasi dal tirannico sguardo di Humbert, l'eroina nabokoviana può infine permettersi di essere celebrata nella forma dell'omaggio a una musa ispiratrice – ed è il caso del tributo a lei dedicato dal regista inglese – oppure essere ripresa alla stregua di una vaga traccia, ricalcata su archetipo di femminilità il cui potere di fascinazione si estende ben al di là dell'immaginario occidentale. Sempre disponibile a ogni forma di «ri-uso», sempre pronta a tornare ad assecondare le inconfessabili brame dei benpensanti, o a esasperarne le pruderie morali.

⁶¹ «Bearing in mind such slippage even by sensitive readers, the cries of 'pornography' from rather less able reviewers suggest the problems were a greater inability to resist Humbert's voluble self-defence, and either a consequent belief (however insulting and foolish) that Nabokov was endorsing child abuse, or (remembering the many unreported child-rapes of the period) an inarticulate sense of alarm at the accuracy of his aim» (John Lennard, *Vladimir Nabokov: 'Lolita'*, Penrith (CA), Humanities-Ebooks, 2008, p. 54).

Dopo un repentino cambio di veste, negli ultimi tempi la sua voce è tornata a farsi sentire di nuovo, attraverso le pagine di un *bestseller* internazionale⁶² in cui si racconta l'inaspettata affinità tra le donne oppresse dal regime iraniano e l'adolescenza rubata di questa ragazzina, entrambe a loro modo private della possibilità di farsi una vita normale. Un'ennesima cornice, un'ennesima rilettura e, forse, l'ennesimo capitolo di quella vita che la 'vera' Dolores Haze – morta di parto all'età di diciassette anni – non avrebbe vissuto se i suoi molti *fan* non si fossero presi la libertà di andare oltre le esigenze del testo.

Poiché su questo, almeno, non v'è alcun dubbio, grazie a loro «Lolita [today] leads a life of her own».⁶³

⁶² Azar Nafisi, *Leggere Lolita a Teheran* [2003], trad. di Roberto Serrai, Milano, Adelphi, 2004.

⁶³ Bell-Metereau, *op. cit.*, p. 207.