

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 38, 2023

Percorsi transmediali di Lolita da Vladimir Nabokov ad Azar Nafisi

Transmediality of Lolita from Vladimir Nabokov to Azar Nafisi

CORINNE PONTILLO

ABSTRACT

A partire dal 1955, anno della sua prima pubblicazione, Lolita ha attraversato con notevole vitalità generi, media, immaginari culturali. In due delle sue configurazioni più note, la storia di colei che Humbert definisce «limpida ninfetta» prende avvio tra le pagine del romanzo di Nabokov e oltrepassa i confini del testo scritto per incarnarsi, nel 1962, nelle sequenze del film di Kubrick. Ma la figura di Lolita è stata oggetto anche di altri adattamenti cinematografici e teatrali, così come di reinterpretazioni letterarie, che ne hanno di volta in volta rimodulato i livelli semantici e metaforici. Tra gli esempi di rilettura di Lolita è possibile ricordare almeno la sceneggiatura, passaggio intermedio tra il romanzo e la pellicola di Kubrick, elaborata dallo stesso Nabokov e pubblicata nel 1974; il testo della scrittrice iraniana Azar Nafisi Leggere Lolita a Teheran, del 2003. È questo panorama ibrido che il contributo intende ripercorrere, secondo una prospettiva transmediale attraverso la quale la proposta si pone l'obiettivo di far emergere le diverse caratterizzazioni di Lolita e le peculiarità dei contesti in cui la sua storia è stata recuperata e 'rivissuta'.

PAROLE CHIAVE: *Lolita, Vladimir Nabokov, Azar Nafisi, transmedialità, sceneggiatura, letteratura, cinema.*

Since 1955, the year of its first publication, Lolita has crossed genres, media and cultural imagery with remarkable vitality. In two of its best-known configurations, the story of what Humbert defines as a «limpida ninfetta» begins in the pages of Nabokov's novel and goes beyond the confines of the written text to be embodied, in 1962, in the sequences of Kubrick's film. But the character of Lolita has also been the subject of other film and theater adaptations, as well as literary reinterpretations, which have from time to time remodeled the semantic and metaphorical levels. Among the examples of re-reading of Lolita it is possible to mention at least the screenplay, an intermediate step between the novel and Kubrick's film, elaborated by Nabokov himself and published in 1974; the text by the Iranian writer Azar Nafisi Leggere Lolita a Tehran (2003). It is this hybrid scenario that the contribution intends to retrace, according to a transmedial perspective through which the proposal aims to bring out the different characterizations of Lolita and the peculiarities of the contexts in which its history has been recovered and 're-lived'.

KEYWORDS: *transmediality, screenplay, literature, cinema.*

AUTORE

Corinne Pontillo è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, con un progetto di ricerca dal titolo *Divagrafie italiane contemporanee: il caso di Elsa de' Giorgi fra doppio talento e scrittura del sé* (settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/14), e docente a contratto di Letterature comparate presso l'Università per Stranieri di Reggio Calabria. Fa parte della redazione di «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», per la quale coordina, insieme ad Elena Porciani e Giovanna Rizzarelli, la sezione Recensioni. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura italiana contemporanea, le relazioni tra letteratura e arti visive e fra letteratura e giornalismo. Ha pubblicato diversi saggi su autori contemporanei (de' Giorgi, De Luca, Del Giudice, Pamuk, Pasolini, Scego, Vittorini, Wu Ming, Zavattini) ed è autrice dei libri *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia* (Duetredue, 2015), forma rielaborata della tesi vincitrice della XXX edizione del Premio Pasolini; «Il Politecnico» di Vittorini. *Progetto e storia di una narrazione visiva* (Carocci, 2020) e *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea* (Carocci, 2022).

corinne.pontillo@unict.it

«Certi personaggi sono diventati in qualche modo collettivamente veri perché la comunità ha fatto su di essi, nel corso dei secoli o degli anni, degli investimenti passionali».¹ Ragionando *Su alcune funzioni della letteratura*, con queste parole Umberto Eco ha offerto una spiegazione in merito alla capacità di alcune figure letterarie di oltrepassare i confini del testo in cui sono stati concepiti «per migrare in una zona dell'universo che ci riesce molto difficile delimitare».² Tra gli esempi di personaggi che 'migrano', che attraversano vari codici espressivi e diversi immaginari culturali, arricchendosi di volta in volta di nuove produzioni di senso, la *Lolita* di Nabokov occupa un posto di primo piano. Fin dalla sua prima pubblicazione, avvenuta in Francia nel 1955,³ il romanzo dello scrittore russo è stato oggetto di trasposizioni, sia per il cinema che per il teatro, e di riletture creative che ne testimoniano la vitalità. Tra gli adattamenti cinematografici, fondamentale rimane, prima della versione piuttosto banalizzante dell'opera proposta da Adrian Lyne nel 1997, il film di Stanley Kubrick del 1962; un caso di rappresentazione teatrale è invece costituito da *Lolita sceneggiatura*, per la regia di Luca Ronconi, messa in scena per la prima volta al Teatro Strehler di Milano nel 2001. Uno sguardo al panorama letterario consente di individuare ulteriori prove dell'esistenza della 'ninfetta' al di fuori della sua partitura originaria, come dimostra, ad esempio, il testo del 2003 *Leggere Lolita a Teheran* della scrittrice iraniana Azar Nafisi.

A partire da una lettura delle modalità di presentazione di *Lolita* all'interno del romanzo di Nabokov, il contributo prova a sondare lo scenario lungo il quale si estende il percorso transmediale e interculturale dell'opera e, selezionando alcune tappe di tale percorso, si sofferma su alcuni dei modi in cui è stato costruito il personaggio eponimo e sulle reinterpretazioni che ha ispirato.

Più in particolare, si metteranno a confronto il testo di Nabokov con la pellicola di Kubrick, cercando di evidenziare, mediante la specola rappresentata dalla caratterizzazione, sulla pagina e sullo schermo, della figura di *Lolita*, gli scarti generati dall'adattamento inteso – secondo Hutcheon – e sulla base degli interventi critici più accreditati nell'ambito degli *adaptation studies* – come «processo creativo»⁴ e non come mera reduplicazione dell'ipotesto. Nella comparazione tra le

¹ U. Eco, *Su alcune funzioni della letteratura*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2003, pp. 7-22, p. 17.

² Ivi, p. 15.

³ Sul successo che ha accompagnato la prima uscita di *Lolita* e per un ragguglio sulle edizioni immediatamente successive cfr. N. BERBEROVA, *Nabokov e la sua Lolita*, Passigli, Firenze-Antella 2002, pp. 13, 51.

⁴ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma 2014, cap. 1 *Per una teoria degli adattamenti: Che cosa? Chi? Perché? Come? Dove? Quando?*, edizione Kindle. Su una scia analoga si pone Donata Meneghelli nel discutere del regista-autore di un adattamento come di «una personalità creativa che reinterpreta il testo alla luce della

due opere, inoltre, non si trascurerà un tassello intermedio, costituito dalla sceneggiatura di *Lolita* elaborata dallo stesso Nabokov, su invito di Kubrick e del produttore James Harris, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, e poi pubblicata «come vivace variante di un vecchio romanzo»⁵ nel 1974.

Le espansioni a cui va incontro il testo, in questo caso messe in atto anche per mano dell'autore che per primo lo ha creato, prestano il fianco a una osservazione delle sue varie forme condotta, come già accennato, nell'ottica dell'attraversamento di media e dispositivi estetici diversi. L'orizzonte teorico relativo alla transmedialità si giova oramai di studi imprescindibili e adatti a mettere a fuoco sia la natura degli oggetti di studio – ovvero, nella fondativa definizione di Jenkins, «una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo»⁶ – sia la prospettiva euristica legata a tale categoria ed efficacemente delineata da Rajewsky nell'accento posto su una transmedialità che «si concentra su fenomeni che si manifestano o sono osservabili *across media*».⁷ Sarà proprio questa accezione più ampia – legata alle traiettorie comuni di una narrazione declinata in diversi codici e linguaggi espressivi e che intercetta anche la valenza interculturale dei processi di traduzione e ricezione – a guidare le riflessioni contenute nel primo paragrafo e a far emergere, in un contrappunto con le scelte narratologiche via via adottate, un'attitudine del personaggio di *Lolita* al progressivo affrancamento da una focalizzazione che la tiene ancorata, nel romanzo in cui fa la sua prima apparizione, ai desideri e allo sguardo opprimente di Humbert Humbert. Si cercherà dunque di tratteggiare un'ipotesi interpretativa che aprirà la strada, nel secondo paragrafo, a un affondo su *Leggere Lolita a Teheran* e sulla reinterpretazione consentita dalla escursione geo-antropologica della storia di *Lolita* offerta da Nafisi in forza di una più esplicita tensione alla ricerca della libertà individuale.

1. Uno sguardo nascosto dietro gli occhiali scuri

propria poetica» (D. MENEGHELLI, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, in «Between», II, 4, 2012, <http://www.between-journal.it/> (url consultato il 2 dicembre 2022).

⁵ V. NABOKOV, *Lolita (sceneggiatura)*, trad. it. di U. Tessitore, Bompiani, Milano 1997, p. 27

⁶ H. JENKINS, *Cultura convergente*, trad. it. di V. Susca, M. Papacchioli, Apogeo, Milano 2014, p. 84. Per una discussione delle tesi di Jenkins e per una panoramica di carattere generale si segnala, tra gli studi più recenti, P. BERTETTI, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma 2020.

⁷ I. RAJEWSKY, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, in F. AGAMENNONI, M. RIMA, S. TANI (a cura di), *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità, Between*, VIII, 16, 2018, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3526> (url consultato il 2 dicembre 2022).

«Quello che mi fa impazzire è la natura doppia di questa ninfetta [...]; questo miscuglio, nella mia Lolita, di un'infantilità tenera e sognante e di una sorta di raccapricciante volgarità, che discende dalle stucchevoli fotomodelle della pubblicità e delle riviste»: ⁸ imbrigliata nella fitta trama di una peculiare focalizzazione interna, è noto come la figura di Lolita prenda forma, nel romanzo di Nabokov, dalle proiezioni dello sguardo e dei pensieri di Humbert, la cui voce interviene a mediare, agli occhi del lettore, la rappresentazione del personaggio che dà il titolo al testo. Come ha notato Pietro Citati paragonando il narratore a «un immenso ragno grottesco, Humbert Humbert osserva Lolita, la ausculta, la spia, la studia, la impara a memoria, la scolpisce nel cuore, la possiede con occhi gelosi»,⁹ restituendo non pochi dettagli relativi al colore dei suoi capelli e della sua carnagione, al timbro della voce e all'abbigliamento, o addirittura alla misura in centimetri di singole parti del suo corpo.¹⁰

Oltre a essere destinataria della pulsione scopica del narratore, Lolita è anche discendente di un contesto sociale americano di cui l'europeo Humbert non fa che evidenziare i risvolti consumistici e gli aspetti segnati da un giovanile conformismo. «Scoprii che era una bambina disgustosamente convenzionale», sentenzia la voce enunciante al principio della lunga serie di viaggi compiuti, di motel in motel, negli Stati Uniti, «l'hot jazz edulcorato, le quadriglie folkloristiche, gli stucchevoli gelati col cioccolato fuso, i musical, i rotocalchi di cinema e così via... erano quelle le ovvie voci nella lista delle cose che prediligeva».¹¹ Assidua lettrice di riviste dedicate alla decima arte – ma anche di fumetti – Lolita è affascinata dal firmamento divistico hollywoodiano («si vede come una stellina del cinema»,¹² afferma con disappunto la madre, Charlotte Haze); aspetto, questo, che informerà di sé pure la resa del personaggio proposta da Kubrick sullo schermo cinematografico. A ben guardare, però, l'immagine di Lolita non viene delineata solo attraverso le considerazioni di Humbert, ma si configura anche come parte integrante dell'ingranaggio narrativo a incastro, vertiginosamente stratificato e connotato da molteplici livelli di lettura, sul quale si basa il romanzo. Come negare, ad esempio, lo spessore simbolico che le varie occorrenze del termine 'fantasma' assumono, all'interno del testo, in rapporto alla caratterizzazione della ninfetta. «Il fragrante fantasma di Lolita» appare al professore affittuario in uno degli iniziali vagheggiamenti cui si abbandona nella sua

⁸ V. NABOKOV, *Lolita* [1955], trad. it. di G. Arborio Mella, Adelphi, Milano 1996, p. 61.

⁹ P. CITATI, *Ritorno a «Lolita»*, in «Repubblica», 1° maggio 1994, ora in Id., *La civiltà letteraria europea. Da Omero a Nabokov*, a cura di P. Lagazzi, Mondadori, Milano 2010, pp. 1766-1773, p. 1770.

¹⁰ Cfr. V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 138.

¹¹ Ivi, p. 187.

¹² Ivi, p. 86.

camera; pervaso da una inquieta sensazione di essere «a tavola col piccolo fantasma di una persona che aveva appena ucciso» si rivela Humbert, di fronte alla ragazzina, subito dopo aver abusato di lei per la prima volta; e ancora, in «un piccolo fantasma impetuoso che scivolava tra i cespugli»¹³ si trasforma Lolita durante uno degli episodi ambientati, nella seconda parte del romanzo, a Beardsley, quando a seguito di un acceso litigio con il sedicente patrigno si allontana furtivamente da casa. Su un piano metaforico, inoltre, come ha ribadito Daniela Brogi, «fin dalla prima pagina [...] Lolita è doppiamente un fantasma»,¹⁴ perché nel momento in cui vengono pubblicate le memorie di Humbert – ovviamente nell’artificio letterario architettato da Nabokov – è già morta e «perché l’unica condizione narrativa della sua presenza in scena è il desiderio di Humbert, che si avvicina a lei, la ammira, la scruta, cerca di catturarla con la medesima adorazione fatale di un entomologo».¹⁵

Nel groviglio di allusioni e rimandi che si sviluppa tra le pagine del romanzo, Lolita porta impressi su di sé anche i segni di una natura ‘iperletteraria’, caratterizzata da richiami intertestuali sia impliciti – come ad esempio quello relativo a Emma Bovary e alle lezioni di pianoforte che vengono utilizzate dall’eroina flaubertiana, così come dalla protagonista di Nabokov, quale copertura alla serie di ripetute fughe clandestine, e che offrono dunque, in *Lolita*, anche una spia dell’“adulterio” della ragazza¹⁶ – sia dichiarati in modi più evidenti. Per quest’ultimo caso, emblematico è il filo conduttore che da Annabel Lee, personaggio forgiato dalla poesia di Edgar Allan Poe, conduce ad Annabel Leigh, indimenticato amore adolescenziale di Humbert, e poi, quasi senza soluzione di continuità, alla stessa Lolita:

¹³ Ivi, pp. 63, 177, 258.

¹⁴ D. BROGI, *All’ombra di un’antonomasia / Vladimir Nabokov, Lolita*, in «doppiozero», 23 settembre 2016, [Vladimir Nabokov, Lolita | Daniela Brogi \(doppiozero.com\)](https://www.doppiozero.com) (url consultato il 2 dicembre 2022).

¹⁵ *Ibidem*. Riguardo alla morte di Lolita, si ricorderà l’accenno, nella prefazione affidata al curatore del testo di Humbert, John Ray Jr., alla «moglie di “Richard F. Schiller” [...] morta di parto, dando alla luce una bambina senza vita, il giorno di Natale del 1952» (V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 12); accenno, e velato riferimento a Lolita, che diverranno chiari al lettore soltanto sul finire del romanzo, quando la ragazza si firmerà, nella lettera attraverso la quale si mette nuovamente in contatto con Humbert per chiedergli dei soldi, «Dolly (in Richard F. Schiller)» (ivi, p. 332).

¹⁶ «Avevo permesso a Lo di prendere lezioni di piano da una certa signorina Lempereur», si legge nel romanzo (V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 254). Come ha evidenziato Alfred Appel nella sua accurata ricostruzione, Lempereur è proprio il nome della signorina che avrebbe dovuto impartire a Emma le lezioni di piano (cfr. V. NABOKOV, *The Annotated Lolita* [1971], edited by A. Appel Jr., Penguin Books, London 1995, p. 406). Il riferimento diviene esplicito nella sceneggiatura, dove Humbert, rivolgendosi all’insegnante di pianoforte di Lolita, dichiara apertamente «continuo a pensare all’insegnante di piano di Madame Bovary» (V. NABOKOV, *Lolita (sceneggiatura)*, cit. p. 211). Si ricorda anche che al classico di Flaubert l’autore dedica una delle *Lezioni di letteratura* (cfr. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura* [1980], trad. it. di F. Pece, Adelphi, Milano 2018, pp. 197-261).

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.¹⁷

Nel memorabile incipit del romanzo e in maniera ancora più evidente nella versione originale in lingua inglese, la prosa nabokoviana si manifesta già a un tale livello di perizia formale da riuscire a saldare linguisticamente – nell'intrico di allitterazioni che esprime, in rintocchi ossessivi, l'insistenza fonetica sul *nomen omen* della giovane ninfa – il cognome del precedente letterario della figura di Annabel con la seconda sillaba della parola «Lo-lee-ta», la cui rievocazione, sulla scia di una scrittura che si avvita su se stessa, si pone dal principio come trama d'incanto per il lettore.

All'interno del romanzo, dunque, tanto più si cerca di avvicinarsi a una lettura del personaggio di Lolita, quanto più si viene attratti dai riflessi di uno specchio che tende a posizionarsi, piuttosto, di fronte a Humbert e ai suoi assilli. Ed è proprio come rifrazione di quell'estate trascorsa dal narratore in Costa Azzurra insieme ad Annabel Leigh che si presenta, al momento del suo ingresso nel romanzo, la ragazza americana:

E poi, senza il minimo preavviso, un'azzurra onda marina si gonfiò sotto il mio cuore, e su una stuoia immersa in una polla di sole, seminuda, sdraiata, e poi in ginocchio, e poi voltata sulle ginocchia, ecco la mia innamorata della Costa Azzurra che mi squadrava al di sopra degli occhiali scuri.¹⁸

Il momento del primo incontro tra Lolita e Humbert può essere assunto come punto di osservazione privilegiato delle variazioni, più o meno sottili, riscontrabili tra le diverse versioni del testo e tra le sue incarnazioni in media differenti. La sceneggiatura elaborata da Nabokov ad esempio, in questo passaggio specifico, riprende fedelmente la scansione dell'episodio già adottata nel romanzo. In maniera

¹⁷ V. NABOKOV, *The Annotated Lolita*, cit., p. 9. «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. Era Lo, semplicemente Lo al mattino, ritto 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» (V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 17).

¹⁸ V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 54.

analoga all'opera letteraria, infatti, nello *screenplay* il professore si lascia guidare da Charlotte Haze tra le camere dell'abitazione di quest'ultima, ne reputa dozzinali gli arredi e solo come gesto di cortesia non interrompe bruscamente la visita, fino alla visione folgorante del corpo di Lolita nel giardino; ciò che lo convincerà in un istante a rimanere e ad accettare di prendere in affitto lo studio. Addirittura, l'edizione di *Lolita* rilasciata negli anni Settanta recupera nella didascalia, riportandole tra virgolette, le righe del romanzo già citate relative alle pose della ragazza e al gesto di osservare il nuovo arrivato rivolgendogli uno sguardo al di sopra degli occhiali da sole.¹⁹

Un elemento di novità è invece rappresentato, immediatamente dopo la scena menzionata, da un dialogo tra Humbert e Lolita, inedito rispetto al testo originario e assente anche nella successiva trasposizione cinematografica. Indagando varie pratiche di riscrittura e processi di riattivazione dei testi – come i *sequel* e il *prequel* – tesi a dilatarne i confini e le storie, Donata Meneghelli si è soffermata sulla definizione di '*paraquel*', ovvero su narrazioni che procedono in parallelo alle opere originarie; ed è proprio all'ambito di questa categoria teorica che è possibile ricondurre la sceneggiatura di *Lolita*. I *paraquel* prevedono, infatti, tra le loro declinazioni interne, «la saturazione di quelle che nell'ipotesto erano ellissi, lacune, silenzi (insomma, elementi non menzionati): questa trasformazione va intesa nel senso più libero e più ampio, fino a includere processi di vera e propria espansione, aggiunta di episodi compatibili con la sequenza narrativa originaria, che dipendono da atti interpretativi e/o appropriativi».²⁰ Non sfugge certo la particolarità della sceneggiatura di *Lolita*, che non rappresenta una riappropriazione altrui del testo, bensì una variante offerta dallo stesso autore dell'opera di partenza. Ma l'interpolazione qui esaminata in via esemplificativa può avere un rilievo interpretativo, se non altro perché ha l'effetto di anticipare, rispetto al romanzo, il rapporto che presto verrà instaurato tra Lolita e Humbert. In una prima fase dello scambio di battute tra i due, Lolita si mostra cortese con l'ospite e si confida con lui²¹ («su quest'angolino c'è del rossetto. [...] Lo nascondo qui»); poi si indispettisce per

¹⁹ Cfr. V. NABOKOV, *Lolita (sceneggiatura)*, cit., pp. 66-74.

²⁰ D. MENEGHELLI, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano 2018, pp. 122-123. Secondo l'analisi di Meneghelli, il denominatore comune ai *paraquel* è rappresentato da due elementi, ossia la «concomitanza o simultaneità temporale con la storia narrata nell'ipotesto: non prima né dopo ma *durante* (in parallelo, accanto a, al lato di, o anche al posto di)» e il fatto di operare, a differenza dei *prequel* e dei *sequel*, «nello spazio (vale a dire nel tempo), molto più fluido e meno marcato, che si estende *tra* le soglie, [...] sia muovendosi più o meno in parallelo all'ipotesto, sia interrompendo in qualche punto dell'ipotesto per imprimere una virata – anche solo temporanea – al corso dell'azione, sia per aprire qualche sentiero laterale originariamente inesplorato» (ivi, p. 120).

²¹ Cfr. F. BIANCA, *Lolita. Un mito euroamericano tra romanzo e sceneggiatura*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia (CT) 2015, p. 44.

le insistenti domande rivolte da Humbert su quale classe stia frequentando o su quali siano le sue preferenze musicali («Cos'è, un quiz?») ²² e si allontana rapidamente non appena viene informata dalla madre di una telefonata del compagno di scuola Kenny.

Al di là delle differenze rinvenibili tra una versione e l'altra dell'opera, anche nella forma pensata per il film di Kubrick è ancora il punto di vista di Humbert a emergere più chiaramente, così come non vengono meno i riferimenti sia alla giovane Annabel incontrata dal personaggio in passato – riferimenti collocati in prevalenza nel *Prologo* della sceneggiatura – sia alla reduplicazione poetica offerta da Poe. Esemplificativa, a tal proposito, è la progettata scena in cui, nel corso della preparazione di una conferenza dedicata proprio a Baudelaire e Poe, Humbert riceve nella sua stanza una visita di Lolita, la quale nota una fotografia del primo amore del pensionante di parecchi anni prima. Secondo l'indicazione fornita dalla didascalia, «la parte di Annabel va in effetti affidata alla stessa attrice che interpreta Lolita, ma con un'altra pettinatura, ecc.». Di notevole interesse è la reazione della ragazza che, osservando la fotografia, commenta seccamente: «Non mi somiglia affatto».²³

La resistenza che Lolita esprime verso l'identificazione con colei che ha rappresentato la precedente fonte di attrazione per Humbert si rivela estremamente significativa nel confronto con la caratterizzazione del personaggio offerta dalla pellicola di Kubrick, poiché si presta alla messa a fuoco di una 'soggettivizzazione' che tende a divenire progressivamente più marcata e che passa anche attraverso la tecnica sia narrativa che filmica, nonché attraverso gli scarti giocoforza generati nel passaggio dalla prima alla seconda.

Un aspetto che entra in campo in maniera evidente nella modalità di presentazione del personaggio di Lolita sullo schermo riguarda la focalizzazione. Liberata da quell'incessante profluvio verbale costituito dall'eloquio di Humbert²⁴ – come anche dal fantasma di Annabel Leigh, data l'eliminazione nel film di Kubrick degli episodi che precedono l'arrivo di Humbert a Ramsdale e all'abitazione di Charlotte Haze – la ninfa si confronta adesso con una macchina da presa che, se da un lato ne espone l'immagine in quanto «sexual object»,²⁵ è pur vero che consente

²² V. NABOKOV, *Lolita (sceneggiatura)*, cit., pp. 77-78.

²³ Ivi, p. 104.

²⁴ Il filo narrativo intrecciato dalla *voice over* risulta nella pellicola di Kubrick, oltre che ovviamente semplificato, legato a raccordi prevalentemente descrittivi tra le sequenze, utili a riassumere alcuni snodi della trama.

²⁵ L'espressione ricorre in maniera diffusa nel saggio di D. ROCHE, *(De)constructing Lolita as "sexual object": Metonymy, Identification and Subjecthood in Stanley Kubrick's Lolita (1962)*, in D. MACHU (ed.), *Lolita, Roman de Vladimir Nabokov (1955) et film de Stanley Kubrick (1962)*, Ellipses, Paris 2009, pp. 171-181. Per un'analisi dettagliata delle relazioni tra il romanzo e l'adattamento

anche un rovesciamento degli sguardi e quindi delle situazioni che riflettono i rapporti di forza tra i personaggi. La prospettiva transmediale così com'è stata indagata da Rajewskj continua a rappresentare, da questo punto di vista, una chiave di lettura privilegiata degli oggetti di studio presi in esame, non solo perché, come spiega chiaramente l'autrice, essa «solleva questioni di ordine narratologico (come la focalizzazione)», ma anche per ragioni legate alle produzioni di senso che emergono nel paragone fra i testi. Nelle parole di Rajewski, «la narratologia transmediale, come qualsiasi approccio comparatistico, è ovviamente adatta per poter evidenziare affinità tra gli oggetti paragonati; ma andrebbe maggiormente valorizzata come strumento altrettanto efficace per individuare e concettualizzare specificità e differenze». ²⁶ Una variante, lieve ma tale da imprimere un'ulteriore connotazione alla figura di Lolita, è ravvisabile, ancora una volta, negli attimi in cui Humbert e la ragazza si incontrano per la prima volta. Semisdraiata e colta nella riconoscibile posa da pin-up, Lolita è, in un primo momento e come nelle sue configurazioni letterarie, destinataria delle occhiate rapite dell'ospite al cui fianco si trova Charlotte; occorre tuttavia tener presente, però, che in questo caso la sequenza si chiude su un primo piano della ragazza, che accenna un sorriso mentre osserva i due adulti. L'importanza della reciprocità degli sguardi rappresentata in questa scena del film è stata colta da David Roche in un suo commento all'intera sequenza: nel momento in cui abbassa gli occhiali da sole e mostra i suoi occhi, «Lolita's position shifts from exclusive "to-be-looked-at-ness" to representing the "bearer of the look", which is confirmed as the scene ends with a close-up of Lolita gazing back at the two adults [...]. Although the camera eye constructs Lolita as a "sexual object", the character nevertheless subverts the fetishizing frame». ²⁷

L'istanza libertaria di un personaggio che si muove in direzione opposta rispetto a chi vorrebbe imprigionarlo in una vita coartata esploderà nella seconda parte del romanzo, nel *Terzo atto* della sceneggiatura e nella seconda metà del film, quando Lolita riuscirà, con la complicità di Clare Quilty, a mettere in pratica la sua fuga da Humbert. Ma il suo riscatto si giova di ulteriori opportunità di espressione qualora si proceda all'indagine di altri 'mondi possibili' in cui la sua vicenda si inverte e continua a parlare.

2. Per un altro mondo

cinematografico cfr. anche M. Manolescu, A.-M., Paquet-Deyris, *Lolita, cartographies de l'obsession (Nabokov, Kubrick)*, puf, Paris 2009.

²⁶ I. RAJEWSKY, *Percorsi transmediali*, cit.

²⁷ D. ROCHE, *(De)constructing Lolita as "sexual object"*, cit., p. 175.

Nel percorso non breve relativo alla ricezione di *Lolita*, alla sua capacità di produrre significati e mondi anche geograficamente lontani tra di loro, non è possibile prescindere dal testo di Azar Nafisi *Leggere Lolita a Teheran*, pubblicato in inglese nel 2003 e edito in Italia per Adelphi l'anno successivo. La storia prende avvio, all'interno di quest'opera autobiografica, dalla proposta della narratrice, rivolta a sette delle sue migliori studentesse subito dopo aver rassegnato le dimissioni, nel 1995, dall'incarico di docente di letteratura all'Università Allameh Tabatabai di Teheran, di riunirsi ogni settimana nel soggiorno della propria abitazione per parlare del «rapporto tra realtà e finzione letteraria».²⁸ Tra i classici scelti figura appunto, in apertura, *Lolita*. Quella rappresentata in *Leggere Lolita a Teheran* non può essere dunque considerata una vera e propria riscrittura, quanto piuttosto una tematizzazione del processo di lettura e di reinterpretazione del testo attraverso la realtà vissuta dalle figure femminili che prendono corpo nel corso del racconto; una realtà evidentemente marchiata delle limitazioni, politiche come anche relative alla libertà personale, imposte dal governo della Repubblica islamica dell'Iran:

Se oggi voglio scrivere di Nabokov, è per celebrare la nostra lettura di Nabokov a Teheran, contro tutto e contro tutti. [...] È di *Lolita* che voglio scrivere, ma ormai mi riesce impossibile farlo senza raccontare anche di Teheran. Questa, dunque, è la storia di *Lolita* a Teheran, di come *Lolita* abbia dato un diverso colore alla città, e di come Teheran ci abbia aiutate a ridefinire il romanzo di Nabokov e trasformarlo in un altro *Lolita*: il nostro.²⁹

La rappresentazione tematica di un processo ermeneutico, e dunque relazionale e dialogico, così come le direzioni intraprese da uno sguardo che non si muove solo verso l'opera interpretata, ma che connette di continuo la realtà a partire dalla quale la voce narrante parla e si situa con la dimensione altra in cui si svolge la storia di *Lolita*, si rivelano di estrema importanza per la comprensione del testo e del modo in cui esso si riappropria della fonte letteraria irrorandola di ulteriori significati.

Se ci si interroga intanto sul motivo sotteso alla scelta del romanzo di Nabokov come terreno privilegiato del confronto tra le donne iraniane raffigurate dalla scrittura di Nafisi, non sfugge, per lo meno a una considerazione più immediata, il parallelo tra la 'prigionia' di *Lolita*, vittima dei desideri maniaci di Humbert durante le loro peregrinazioni per gli Stati Uniti, e le proibizioni legate alle scelte di vita, ma

²⁸ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran* [2003], trad. it. di R. Serrai, Adelphi, Milano 2004, p. 20.

²⁹ Ivi, p. 21.

anche all'abbigliamento o agli atteggiamenti da assumere in pubblico, cui sono sottoposte le studentesse e la narratrice nel testo di Nafisi. Non perché si possa tentare un confronto diretto tra i due contesti, narrativi e non solo – «noi *non* eravamo Lolita, l'ayatollah *non* era Humbert e l'Iran *non* era quello che Humbert chiama il suo principato sul mare»³⁰ – bensì per la denuncia che l'opera di Nabokov esprime, dal punto di vista dell'autrice, nei confronti di ogni forma di totalitarismo. La dimensione metaforica e universale entro la quale si inverte l'interpretazione di *Lolita* proposta da Nafisi, e che ha orientato anche gli studi critici dedicati alla prova narrativa qui presa in analisi,³¹ procede dalla constatazione che la vera colpa di Humbert sia stata «la confisca della vita di un individuo da parte di un altro».³²

In una vicenda di privazione forzata della libertà altrui le donne iraniane che popolano le pagine di *Leggere Lolita a Teheran* non possono non riconoscere se stesse: come Lolita, piegata dal volere del patrigno a corrispondere alle proiezioni di un'immagine che non le appartiene e da lui sottoposta per gelosia a rigide forme di controllo, anche loro fanno i conti con «un severo ayatollah, un sedicente re filosofo [...] posto alla guida del paese in nome di un passato che, sosteneva, ci era stato rubato. E ora voleva crearci tutti di nuovo, a immagine e somiglianza di quel passato illusorio».³³ Un'analogia, questa, resa ancora più forte dal fatto che la fuga della ragazza viene interpretata anche come un tentativo di sottrarsi alla prigionia di un discorso altrui e di una focalizzazione che non si cala nel suo punto di vista; se a Lolita viene negata «non solo la vita, ma anche la possibilità di raccontarla», per le figure femminili disegnate dalla prosa dell'autrice iraniana «il seminario sarebbe stato un po' come un corso di autodifesa, e che *le* avrebbe se non altro messo al riparo da questo secondo crimine».³⁴

Ma il dialogo che l'opera di Nafisi intesse con il testo di Nabokov non si riduce a un rapporto di identificazione, sia pure simbolica, tra la condizione delle donne in Iran e la storia della ninfa americana. Esso attinge, piuttosto, la sua forza eversiva da un livello più profondo, da un dominio squisitamente umanistico,³⁵ e dalla parola

³⁰ Ivi, p. 52. Corsivi nel testo.

³¹ Cfr. S. BASSET, *Lolita e il totalitarismo: Leggere Lolita a Teheran*, in M. BORTIGNON, K. DARICI, S. IMPERIALE, *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2013, pp. 52-57.

³² A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 50. Corsivo nel testo.

³³ Ivi, p. 45.

³⁴ Ivi, p. 60.

³⁵ Tale aspetto è stato evidenziato da Niccolò Scaffai, il quale ha riflettuto sul carattere paradossale dell'accostamento, nel titolo dell'opera di Nafisi, tra un classico della letteratura occidentale e un contesto eccentrico. Nelle osservazioni dello studioso, «l'attrito o l'effetto straniante che ne risultano scongiurano l'effetto di assuefazione istituzionale e servono a restituire un valore 'umanistico' alla letteratura, per certi versi irrecuperabile nella stessa civiltà europea che ha prodotto quel classico» (N. SCAFFAI, *Leggere i Classici in Oriente. Il mito della letteratura occidentale in Dai Sijie, Murakami*

letteraria in quanto espressione artistica. Da questo punto di vista, facilitano la lettura critica dei brani di *Leggere Lolita a Teheran* dedicati alla narrazione di Nabokov alcuni passaggi di una precedente monografia di Nafisi, *Quell'altro mondo*, interamente basata proprio sullo studio del corpus letterario dell'autore russo, come lei esule negli Stati Uniti e scrittrice d'elezione per l'autrice iraniana non solo per tali tangenze biografiche ma anche per la «fede [di Nabokov] nel potere interpretativo e quasi magico della letteratura». ³⁶ L'enfasi posta sul mondo dell'immaginazione e della finzione letteraria, che tanto peso riveste nel testo autobiografico del 2003, nella trattazione sviluppata in *Quell'altro mondo* diviene una fondamentale chiave di lettura di *Lolita* e del rapporto tra la coprotagonista e Humbert. Se, sul piano della storia, quest'ultimo non riuscirà mai a possedere pienamente Lolita, a un livello più generale, relativo alla struttura e al complessivo artificio narrativo firmato da Nabokov, «succede qualcos'altro», spiega Nafisi; «i suoi appunti diventano un romanzo e il trionfo di Humbert sarà creativo: ciò che è perso nella realtà, viene conquistato nell'arte. [...] Il romanzo comincia e finisce con il nome di Lolita, evidenziando il tema onnipresente in Nabokov: il legame fra realtà e arte, la trasformazione, grazie alla magia dell'arte, di una realtà crudele e intollerabile in qualcosa di eterno e traboccante di tenerezza». ³⁷

La sublimazione della drammatica vicenda di Lolita nell'universo della letteratura suggerita dalle parole della scrittrice iraniana non sembra riguardare tanto la fascinazione per uno stile che seduce e irretisce il lettore, per quel «rifugio dell'arte» ³⁸ e per un'esperienza di lettura che pure conferisce rilievo alla dimensione estetica, quanto per l'opportunità concessa dall'«immaginazione pura» ³⁹ di offrire un antidoto alle assurdità, anche tragiche, del reale.

Le osservazioni appena delineate trovano conferma in una lettura condotta in controtuce con le pagine di *Leggere Lolita a Teheran*. Nodo cruciale nel processo di riappropriazione del capolavoro di Nabokov portato avanti da Nafisi, infatti, il mondo della finzione letteraria – inteso come tema ma concretizzato, metaforicamente, anche nello spazio fisico del soggiorno – dona la possibilità, da una parte, di costruire una zona di libertà e, dall'altra, di 'trattenere' ed esprimere la propria identità, in un trapasso continuo dal reale all'immaginazione che tende, anche a riprova della centralità di questa dialettica, a moltiplicarsi fino ad assottigliare i confini tra i due ambiti. Le esistenze delle donne che abitano l'opera

Haruki, Azar Nafisi, in «Between», I, 2, 2011, <http://www.between-journal.it/> (url consultato il 2 dicembre 2022).

³⁶ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 34.

³⁷ A. NAFISI, *Quell'altro mondo. Nabokov e l'enigma dell'esilio*, trad. it. di V. Gattei, Adelphi, Milano 2022, pp. 283-284.

³⁸ V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 383.

³⁹ A. NAFISI, *Quell'altro mondo*, cit., p. 14.

sono dominate dalla finzione. I veli scuri che ne schermano i corpi erompono, all'interno dell'abitazione della narratrice, in una autentica e libera eterogeneità di colori; i capelli, prima trattenuti e nascosti, una volta sciolti rivelano nuove fisionomie. «Cercavamo di vivere nelle crepe che si aprivano tra quella stanza, dove ci sentivamo protette come in un bozzolo, e il mondo del censore, popolato di streghe e spiriti maligni. Quale di questi mondi era più reale? A quale dei due», si chiede la voce narrante, «appartenevamo davvero? Non lo sapevamo più. Forse l'unico modo per scoprire la verità era proprio quello che avevamo scelto: metterli a confronto servendoci della fantasia, e affermare così il nostro punto di vista, la nostra identità».⁴⁰ Si comprende a questo punto come, a partire da un determinato contesto politico e culturale, la prova narrativa di Nafisi imprima una precisa connotazione non solo alla parola letteraria, che viene significativamente concepita in *Leggere Lolita a Teheran* come «una necessità»,⁴¹ ma anche alla lettura stessa – non a caso esposta fin dal titolo – quale atto interpretativo, attivo e, a fronte di un sistema di governo totalitario che interviene perfino sulla libera circolazione dei testi letterari e di *Lolita* in particolare,⁴² eversivo appunto. Dell'esigenza fortemente avvertita da Nafisi di una lettura 'attiva' dei testi reca traccia, oltretutto, un passaggio della *Premessa all'edizione inglese* del 2019 di *Quell'altro mondo* in cui si legge: «I romanzi sono scritti per essere letti, e ogni lettura aggiunge al libro una nuova dimensione, facendolo in un certo senso risorgere; senza la lettura attiva, il racconto semplicemente appassisce e muore».⁴³

Alla luce delle prospettive emerse dall'opera dell'autrice iraniana, il paragone con *Lolita* si carica di una duplice valenza critica, relativa alla narrazione di Nabokov e contemporaneamente nutrita dai riverberi che promanano dalle figure rappresentate dalla scrittura di Nafisi:

In quel soggiorno ci riscoprimmo esseri umani dotati di vita propria; e poco importava quanto fosse diventato repressivo lo Stato; quanto ci sentissimo impaurite e intimidite; come *Lolita* tentavamo di fuggire e di creare un nostro piccolo spazio di libertà. E come *Lolita* sfruttavamo ogni occasione per esibire la nostra insubordinazione: lasciando spuntare una ciocca di capelli dal velo,

⁴⁰ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 42.

⁴¹ Ivi, p. 40.

⁴² La narratrice spiega quanto fosse difficile reperire l'edizione critica di *Lolita*, tanto da doverla fotocopiare integralmente per coloro che non ne possedevano una copia (cfr. A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 58).

⁴³ A. NAFISI, *Quell'altro mondo*, cit., p. 16.

insinuando un po' di colore nella smorta uniformità delle nostre divise, facendoci crescere le unghie, innamorandoci e ascoltando musica proibita.⁴⁴

Leggendo di un'istanza libertaria che si annida in piccoli gesti, in sentimenti e azioni da vivere al riparo di uno sguardo repressivo acquistano rilievo le «ingiustificate falle di tempo seguite da complicatissime spiegazioni» di Lolita, i dubbi che assediano Humbert nella seconda parte del romanzo di Nabokov («non potrei giurare che in almeno un'occasione [...] Lolita non abbia potuto trasmettere qualche informazione, o comunque entrare in contatto con uno o più ignoti»);⁴⁵ così come vengono in mente i brani in cui, tra le righe, appaiono con la rapidità di un lampo i turbamenti e le inquietudini della ragazza, il suo pianto e le sue intemperanze,⁴⁶ indice di una tensione alla libertà che, se lo sviluppo diegetico del romanzo interrompe annunciando nella *Prefazione* la morte prematura di Lolita, con ogni probabilità si radica e germoglia in forza dell'itinerario transmediale del personaggio, o sarebbe meglio dire della 'personaggia'.⁴⁷

La complessità di *Lolita*, anche nelle sue configurazioni successive alla prima uscita, è tale da rendere difficoltosa ogni lettura che si cimenti nel tentativo di trarre dall'opera un senso generale. L'accento sulle implicazioni morali della vicenda oblitera «il canto del [...] violino»,⁴⁸ la padronanza di una prosa magistrale; in direzione opposta, l'enfasi sul rapimento che scaturisce dalla tenuta stilistica della narrazione attira il rischio di un sillogismo anacronistico, di un'arte per l'arte in riferimento a una prova letteraria che invece invita il lettore, interpellato da una voce narrante che talvolta lo trasforma in membro di una giuria, anche a una precisa

⁴⁴ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 42.

⁴⁵ V. NABOKOV, *Lolita*, cit., pp. 234, 264.

⁴⁶ Il narratore dà notizia, *en passant*, «di quegli attacchi di malumore [...] frequenti» (ivi, p. 213); e in uno sprazzo di lucidità, ricordando i giorni trascorsi con Lolita, confessa: «oggi mi sorprende a pensare che il nostro lungo viaggio abbia solo sfregiato con una sinuosa linea di fango la magnifica, fiduciosa, sognante, enorme terra che per noi, retrospettivamente, era solo un insieme di cartine con le orecchie, guide squinternate, pneumatici consunti e i suoi singhiozzi nella notte – ogni notte, ogni notte – non appena io fingevo il sonno» (ivi, p. 221).

⁴⁷ Sono diversi gli aspetti afferenti alla proposta critica avanzata dalla Società Italiana delle Letterate nel 2011 che si attagliano al profilo di Lolita, dall'importanza, evidenziata da Bia Sarasini, della definizione di sé nella relazione con l'altra, che è la dimensione in cui si reifica il circuito ermeneutico rappresentato in *Leggere Lolita a Teheran*, fino alla capacità della personaggia, messa in luce da Nadia Setti, di «sviluppare altre riscritture» per il fatto di essere «connessa a un nucleo narrativo riconoscibile», consentendone per altro la circolazione negli immaginari letterari ed extra-letterari (cfr. B. SARASINI, *Io sono molte*, in R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, iacobelli editore, Guidonia (RM) 2016, pp. 18-27; N. SETTI, *Ritrovate, in costruzione, imprevedute*, in R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, cit., pp. 28-41; le citazioni a p. 31).

⁴⁸ V. NABOKOV, *Lolita*, cit., p. 14.

assunzione di responsabilità nel giudicare quei fatti. E ancora, la condanna irrevocabile di Humbert come stupratore e usurpatore dell'innocenza di Lolita non tiene conto dello struggimento manifestato dal personaggio nel corso dell'ultimo incontro con la ragazza, che in quell'occasione viene finalmente osservata da Humbert nella sua autonomia da qualsivoglia modello precedente e da lui amata senza reticenze; al contrario, l'interpretazione che vede nel rapporto tra Lolita e Humbert il racconto di una mirabile storia d'amore lascia fuori gli abusi che pure si intuiscono dalle parole del grottesco narratore. Nella scrittura di Nabokov per *Lolita* c'è un *recto* e un *verso*; la ninfa agisce in entrambe le dimensioni, le attraversa di continuo lasciando percepire la maglia che non tiene, le 'crepe' a partire dalle quali la sua fuga – diegetica, se si pensa alla storia raccontata nel romanzo; narratologica, se si tiene in considerazione il modo in cui la figura di Lolita è stata rappresentata nel film di Kubrick; transmediale, data la sua presenza in diversi codici semiotici – può farsi espressione, come dimostra *Leggere Lolita a Teheran*, di una più impegnata aspirazione alla libertà.