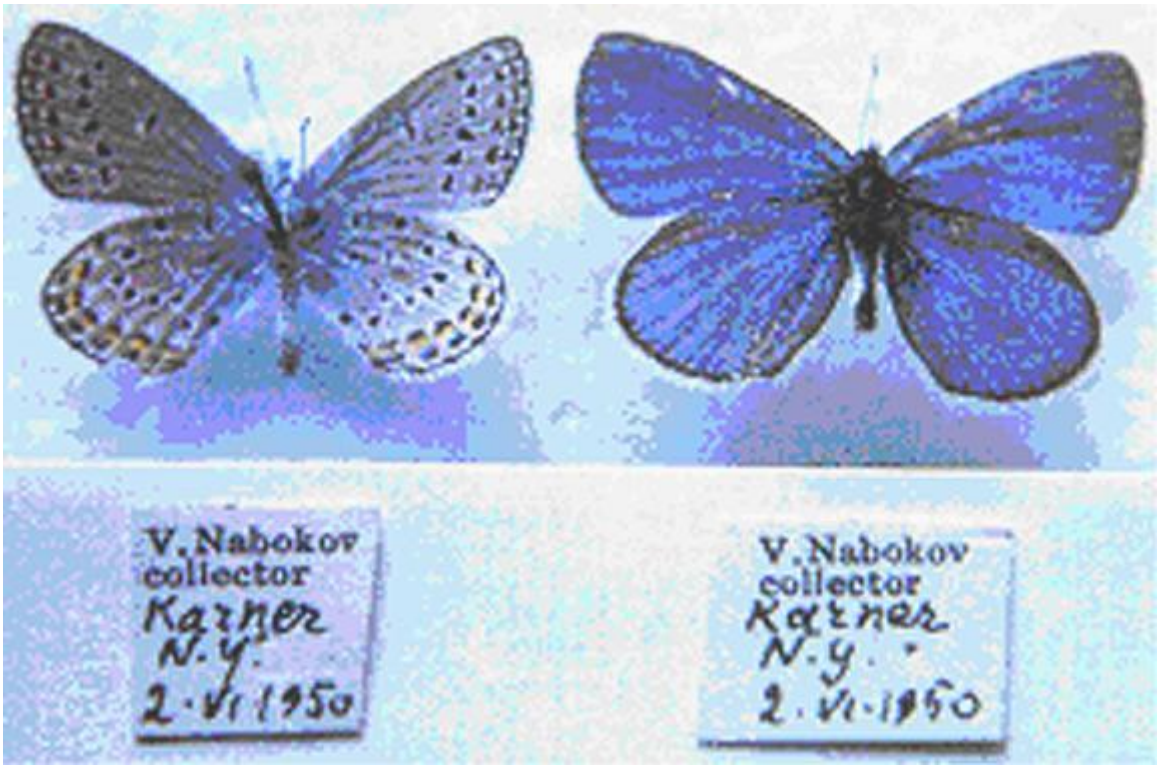
DOPPIOZERO

Vladimir Nabokov, Lolita

Daniela Brogi
23 Settembre 2016

Abbiamo affidato ai nostri autori la lettura di un classico che non conoscevano, da leggere come se fosse fresco di stampa.

C'è Megera: l'invidiosa, Circe: l'ammaliatrice, Messalina: la dissoluta, Salomè: l'incantatrice fatale, Perpetua: la consigliera assillante, Madame Bovary: la velleitaria. Non sono molte di più le figure femminili che grazie a una fama leggendaria – di solito negativa – sono diventate antonomasie, vale a dire nomi propri usati come espressioni comuni per indicare un tipo, un insieme di qualità. Forse l'antonomasia che più di tutte ci attira a sé, come una sorta di piccolo idolo misterioso, arriva alla fine della lista, ed è "Lolita", «l'adolescente precoce, che, anche per i suoi atteggiamenti maliziosi, già suscita desiderî sessuali», come spiega uno dei più importanti dizionari italiani, usando dei termini e una sintassi che possono far capire, oltre che un lemma, la persistenza ambigua e anacronistica dell'immaginario che ha riempito di senso comune quella parola: un mondo dove il desiderio sessuale nei confronti di una adolescente è stato percepito come «suscitato», articolato come risposta quasi conseguente «anche» a una «malizia».



P. Samuelis.

Ma Lolita è molto più di questo, perché è un'invenzione resa indimenticabile prima dal libro, poi dal film, e ancora, fino ad oggi, da molte altre narrazioni e riscritture – letterarie, saggistiche, teatrali, cinematografiche – che hanno continuato a nutrirsi di quella leggenda. Fin dalla sua apparizione, nel 1955, Lolita diventa l'emblema di una situazione mitica: la visione di quella ragazzina che entra in scena «immersa in una polla di sole» (V. Nabokov, *Lolita*, traduz. di Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano, 1996, p. 54), per squadrarci, come una dea, al di sopra dei suoi occhiali scuri, ha un potere iconico paragonabile a quello di Venere che sorge dalle acque: come il quadro di Botticelli è l'opera chiave del Rinascimento, così Lolita è l'immagine della nuova America degli anni Cinquanta/Sessanta, che ci guarda e ci sfida. Al punto che il gesto di Lolita, che è una scena cinematografica già nel romanzo, prima ancora di essere immortalato da Kubrick, diventerà lo stilema di un mondo e di una forma di vita sfacciatamente vitali: sarà *il gesto della diva*, arrivando alla mossa degli occhiali abbassati da cui si sporge lo sguardo ammiccante di Audrey Hepburn, in *Colazione da Tiffany* (1961), fino a Brigitte Bardot, o persino a Marcello Mastroianni in *8½* (1963).

Lolita è il secondo romanzo scritto in inglese da Nabokov: lo aveva cominciato dal 1950, con insoddisfazione, continuando a lavorarci durante l'estate del 1951, mentre girava l'America con la moglie Véra, andando a caccia di farfalle, passando da un motel e da una cittadina di provincia all'altra. Nel medesimo anno esce *Conclusive Evidence*, la prima versione di *Speak, Memory* (*Parla, ricordo*). Il successo di *Lolita* (1955) è immediato e strepitoso, fin dalla prima edizione (a Parigi, per la casa editrice Olympia-Press). Dopo l'iniziale divieto di vendita, nel corso di solo cinque anni il libro fu tradotto in venti lingue; quando esce negli Stati Uniti, nel 1958, resta in cima alle classifiche per un anno; il film omonimo diretto da Kubrick, nel 1962, amplificò *l'affaire Lolita*, e nei decenni successivi questa fama ha continuato a operare energicamente, senza smettere di sembrarci familiare.

Così tanto che, fino a due mesi fa, ero persuasa di aver già letto *Lolita*, di saperne tutto; avevo perfino letto altri libri di Nabokov convinta di conoscere bene Humbert Humbert. Soltanto dopo la proposta di *doppiozero* , interrogandomi sull'opera che avrei potuto scegliere, improvvisamente ho iniziato a rendermi conto, dapprima con incertezza, e piano piano accettando l'evidenza delle prove: non avevo mai letto per intero *Lolita*; insomma ero stata ingannata dai demoni dell'antonomasia.

Era tempo di rimediare. Così ho letto – per davvero – un capolavoro; soprattutto, ho provato il piacere di *liberare* la scrittura di *Lolita*, riscoprendo e apprezzando aspetti del "libro" lasciati in ombra dalla luce ingombrante del "mito" di Lolita.

Ricominciamo da capo, dunque, come se fosse la prima volta:

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.

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, ritta nel suo metro e quarantasette con un calzino solo. Era Lola in pantaloni. Era Dolly a scuola. Era Dolores sulla linea tratteggiata dei documenti. Ma tra le mie braccia era sempre Lolita [p. 17].

L’incipit è un modello perfetto di poesia che entra nella prosa; le prime due righe non ci lasceranno più: è impossibile scordarle. Perché qui non si ha la descrizione di un ricordo, qui non c’è qualcuno che ricorda: qui c’è *un ricordo che parla*, per farci ascoltare non cosa dice, ma quali suoni abbia la sua voce.

Come tutti gli inizi, l’attacco di *Lolita* contiene anche la scatola nera dell’intero racconto, perché quel giro di frasi forma una melodia indimenticabile, che pulsa oltre le pareti degli anni, incantandoci come una filastrocca imparata da piccoli e che pensavamo di non sapere più, ma che invece ci accompagnerà per tutta la vita. «*My* SIn, *my* SOUl. Lo-lee-ta» è un sigillo d’amore e una promessa di «condivisione di immortalità» che sarà mantenuta sia dal finale del libro che dalla sua fortuna. I due capoversi con cui comincia *Lolita* allestiscono un viluppo di fonemi di sensazioni di stili e di sguardi che a prima vista potrebbe pure essere scambiato per un’autoparodia, ma invece serve a comporre una scrittura che funzionerà come una specie di telescopio dai mille occhi. È un attacco sinestetico, che piega i suoni alle suggestioni visive, acustiche, tattili della pronuncia; è una degustazione dei sensi; è un fremito di piacere in tre battute: *Lo. Lee. Ta*; un triplice colpo d’ala, uno schiocco in tre tempi della lingua contro il palato; ma è pure un ticchettìo della memoria che forma il racconto. *Lo-li-ta* è il cuore della ragnatela dentro la quale è scivolato il professor Humbert, e dentro la quale cominciamo a restare invischiati anche noi, leggendo il libro e avanzando a rovescio, nel tempo della storia, seguendo il filo temporale svolto dal racconto di Humbert, l’autore del memoriale scritto in attesa di essere processato per omicidio. «[…]

Dovevo tener conto dello straziante destino della mia ragazzina, oltre che della sua grazia e limpidezza», dirà Nabokov in un'intervista del 1964. «Dolores le offriva anche un altro diminutivo, più semplice, più familiare e più infantile: Dolly [che richiama *doll*, "bambola"], che si associava bene al cognome "Haze", nel quale le brume irlandesi si fondono con una coniglietta tedesca – voglio dire, con una piccola lepre tedesca [sovrapponendo a "haze", che in inglese significa "foschia", la suggestione di "lepre", che è "hase" in tedesco e "hare" in inglese]». C'è da perdere la testa, nella selva di riferimenti, grovigli e rimandi attraverso i quali prende forma un personaggio molto più capace di fare l'amore coi propri fantasmi letterari che con una donna: la prima fanciulla amata da Humbert, e continuamente cercata, per tutta la vita, nella sua passione per le *ninfe*, si chiama Annabel Leigh, che ricalca il nome di Annabel Lee la protagonista dell'ultima poesia/filastrocca (1849) scritta da Edgar Allan Poe:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea,
But we loved with a love that was more than love,
I and my Annabel Lee;
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me.

[…]

Molti e molti anni fa,

in un regno in riva al mare

viveva una ragazza che potete chiamare

con il nome di ANNABEL LEE;

viveva spensierata per amare

ed essere amata da me.

Bambini, lei e io,

nel regno in riva al mare,

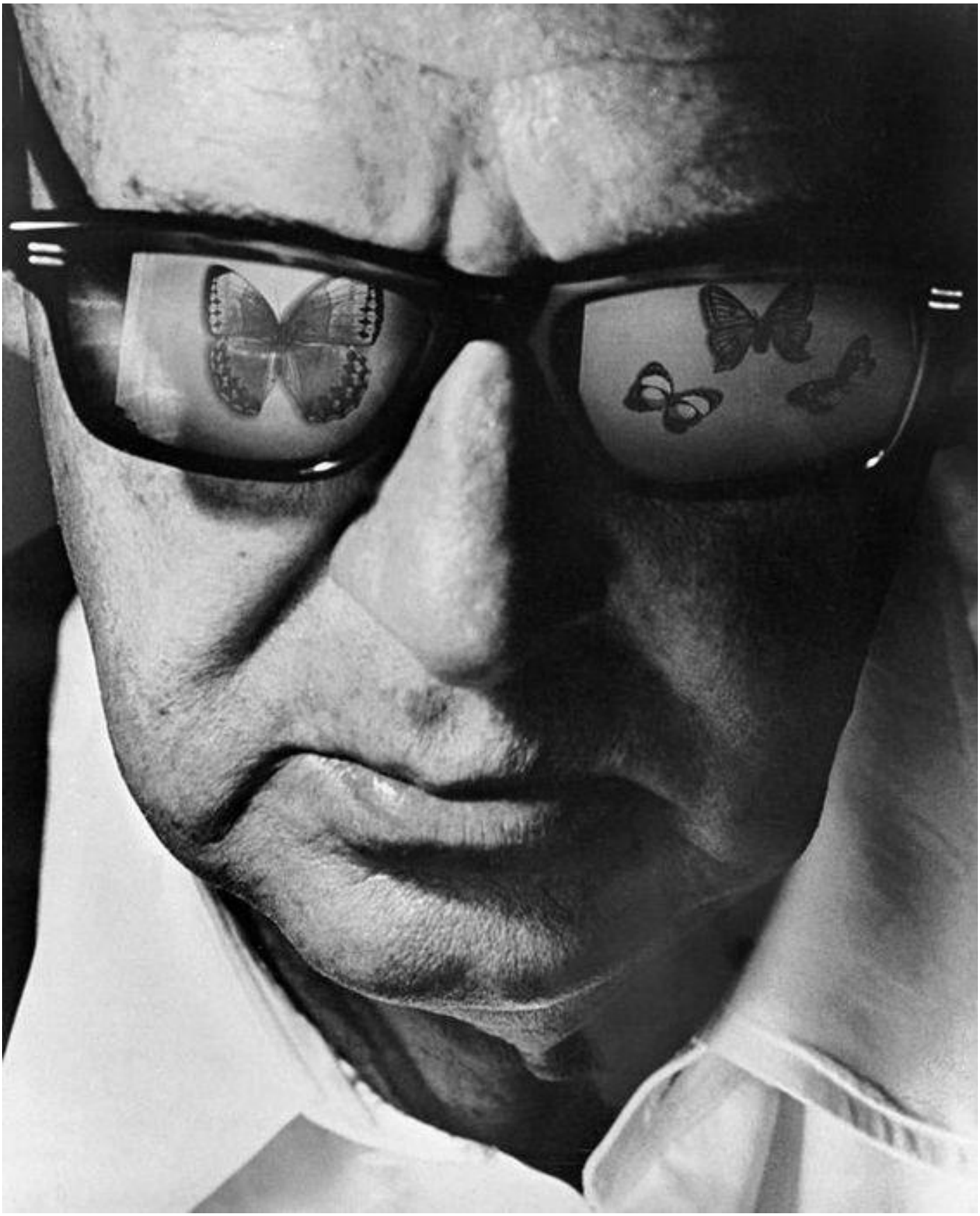
ma sapevamo amare perfino oltre l'amore

io e la cara Annabel Lee;

un amore che gli angeli del cielo

invidiavano a lei come a me.

[…] [traduz. di Raul Montanari, in E. A. Poe, *Il corvo e altre poesie*, Feltrinelli, Milano 2009]



C. Philippe Halsman, magnum photos.

La consonante liquida, quella elle che come un’eco risuona tra le due sponde interne di “AnnabeL Lee”, e che torna in molti nomi di donne amate inventate da Poe, passa da AnnabeL Leigh a LoLita, rimanendo

fedele all’infinito a un sentimento che, come i suoni, non smette di scorrere.

Eppure conta ricordare, e più che altro conta vedere, in questo romanzo che continuamente ci chiede di sperimentare la scrittura come espediente visivo, che le allitterazioni e i ritorni costruiscono anche il ritmo ossessivo dell’autoinganno, dei falsi effetti di *déjà-vu*, degli artefatti ritornelli che, come nell’*incipit*, definiscono, attraverso la retorica del testo, un procedimento continuo di avvitamento su se stesso: come nella ricorrenza del numero 342, che è il numero civico dell’abitazione della Signora Haze, la madre di Lo (p. 50), il numero della camera d’albergo dove si consumerà il primo rapporto sessuale (p. 152), il numero di alberghi, motel e pensioni in cui Humbert si è registrato tra il 5 luglio e il 18 novembre (p. 310) quando cerca di ritrovare Lolita.

Ecco allora che arriva il primo dei motivi fondamentali di *Lolita* in un certo senso oscurati dal suo successo: *Lolita* è un romanzo straordinario anzitutto per la sua forma, per i modi in cui l’opera mima i deliri del Professor Humbert; è un capolavoro per la sua scrittura così stratificata, come pure, in tantissimi casi, così impegnata a comporre degli effetti tragicomici, farseschi, per esempio attraverso la costruzione di un *plot* ironico: la storia di Humbert è, anche tecnicamente, la storia, a tratti perfino ridicola, di un personaggio che fraintende continuamente se stesso nella sua pretesa di saper portare il suo corpo laddove lo condurrebbe il proprio desiderio: Humbert, che è «ingenuo come sanno esserlo solo i pervertiti» (p. 37), è continuamente lasciato dalle donne con cui sta (ora perché muoiono, ora perché scappano con qualcun altro), ed è ininterrottamente dirottato dal caso in spazi che non riesce a gestire.

«Si aspettavano il crescendo di scene erotiche; quando quelle si interruppero, loro interruppero la lettura, sentendosi annoiati e traditi», scrive Nabokov nella postfazione pubblicata dal 1956 (p. 391). Al centro di questo elaborato progetto di depistaggio delle attese, come dei desideri, si staglia allora il secondo motivo lasciato in ombra dalla fortuna sconfinante di *Lolita*: il vero protagonista del romanzo non è il personaggio a cui si ispira il titolo, bensì Humbert, con le sue ossessioni, pure con i suoi moralismi, che si rovesciano continuamente in un inseguimento di se stessi, secondo quanto già suggerisce onomatopeicamente la ripetizione del nome, o la stessa struttura da romanzo giallo che il libro assume nella seconda parte, quando Quilty da inseguitore diventerà il fantasma – un altro tra i tanti – inseguito da Humbert.

Quello che la scrittura di *Lolita* riesce a inventare e a raccontare è un’atmosfera, con una capacità inimitabile di mostrare come la passione maniacale di Humbert lavori attraverso dettagli visivi, ragionamenti visionari. Il nervo del piacere, in *Lolita*, è l’occhio. Questa è la situazione al centro del romanzo, e attorno ad essa gravita tutta la vicenda. Proviamo allora a riassumerla: Humbert è un professore europeo «attempato» (ha trentasette anni) che, come ci avvisa la prefazione di maniera ottocentesca firmata dal suo avvocato, è l’autore del memoriale scritto in cinquantasei giorni, tra l’ottobre e il novembre 1952, e preparato per la giuria che lo giudicherà per omicidio. Nato a Parigi nel 1910, rimasto orfano di madre a tre anni, a causa di un fulmine durante un picnic (p. 18), nel 1923 si trasferisce in Costa Azzurra, dove s’innamora di una dodicenne, Annabel Lee. All’ombra violetta di certe rocce rosse che formavano una sorta di grotta, i due giovani cominciano a scambiarsi effusioni, e nel ricordo, puntualmente, grazia e goffaggine formano uno scenario paradossale:

ci abbandonammo a un rapido scambio di avide carezze a cui assistette soltanto un paio di occhiali da sole perduto da qualcuno. Io ero in ginocchio, e sul punto di possedere il mio tesoro, quando due bagnanti barbuti, il vecchio del mare e suo fratello, emersero dai flutti lanciando una salva di scurrili incoraggiamenti. Quattro mesi dopo Annabel morì di tifo a Corfù (p. 22).

Condannato da questo trauma a «andar matto per le ragazzine», dopo un matrimonio fallito Humbert si trasferisce in America, nel New England, scegliendo come alloggio la caotica abitazione di una vedova, Charlotte Haze – è il punto della narrazione in cui prenderanno avvio sia il film di Kubrick che quello più recente di Adrian Lyne (1997). A convincere Humbert a restare in un posto di così tanto cattivo gusto è stata la visione della figlia dodicenne, Dolores (Lolita), che d'un colpo lo illude di aver ritrovato la «ninfetta» perduta ventiquattro anni prima. Dopo aver sposato Charlotte, e dopo esser rimasto assurdamente vedovo – per un incidente automobilistico – proprio quando aveva capito che, nonostante i suoi desideri, mai sarebbe riuscito a uccidere la moglie, Humbert finalmente ha campo libero con Lolita: va a prenderla al campo estivo, la porta in una taverna – «The Enchanters Hunters», che si chiama come il racconto da cui era nato il soggetto di *Lolita*, *L'incantatore* (1939), e come la recita scolastica a cui più avanti dovrebbe partecipare la ragazza. All'alba, finalmente, quando la camera era già soffusa di un grigio lillà, e con una musica di sottofondo di «parecchi WC industriosi […] all'opera l'uno dopo l'altro, e il fragoroso, gemente ascensore» che va in su e in giù, Humbert e Lolita diventano «tecnicamente, amanti» (p. 168). E, aggiunge Humbert, «sto per dirvi una cosa molto strana: fu lei a sedurre me».

Reproduced by permission of the V. Nabokov estatethe, Henry A. Albert, W. Berg collection, NY public lib.

Con questo passaggio ha termine la prima delle due parti del romanzo; la seconda sarà occupata dalle vicende dei cinque anni successivi: il viaggio in auto di ventisettemila miglia, tra l'agosto 1947 e l'agosto 1948, per quarantotto stati americani; l'iscrizione di Lolita alla Beardsley School for Girls e il suo successivo ritiro per la gelosia di Humbert. Un successivo viaggio, con destinazione Hollywood, presto si trasformerà, a causa della scomparsa di Lolita, in una sorta di *Recherche* rovesciata: è la parte di «Dolorès disparue» (p. 317), della ossessiva caccia di indizi e tracce, senza alcun risultato. Soltanto tre anni più tardi una lettera di Lolita,

finalmente, rivela la sua nuova residenza e il suo stato: è sposata, incinta, e senza un soldo. Presentatosi alla sua casa, Humbert trova una «ninfa d'autunno» con «gli occhiali cerchiati di rosa», una bellezza sciupata dalla miseria e dalla gravidanza. Eppure ancora è deciso: «Non potevo uccidere *lei*, naturalmente, come ha pensato qualcuno. Vedete, io l'amavo. Era amore a prima vista, a ultima vista, a eterna vista» (p. 336). E così tenta inutilmente di convincere la sua amata a scappare con lui; Lolita rifiuta, ma rivela il nome dell'uomo che l'aveva aiutata a fuggire dal patrigno: è Quilty, drammaturgo di successo, l'autore della commedia a cui Lolita avrebbe dovuto partecipare a Beardsley. Humbert lo rintraccia e lo uccide, in una sequenza piena di effetti comici. A questo punto della vicenda, il tempo del racconto si è risintonizzato con il tempo della storia e con il punto di partenza del romanzo: imprigionato per omicidio Humbert attende il processo scrivendo le sue memorie. Come abbiamo subito saputo dalle prime righe della prefazione, morirà di trombosi coronarica il 16 novembre 1952.

Quello che invece capiamo davvero soltanto leggendo l'ultima pagina di *Lolita*, è che anche la protagonista è morta: «desidero che queste memorie vengano pubblicate solo quando Lolita non sarà più in vita», si legge nell'ultima pagina (p. 383). Dunque, se le leggiamo sono state pubblicate, e se sono state pubblicate allora Lolita è morta. E qui arriva una terza importante scoperta che libera il romanzo di Nabokov dalla retorica del lolitismo. Attraverso il narratore di primo grado – l'avvocato/editore del manoscritto – il testo ci aveva dato immediatamente la notizia della morte di Lolita: imboscandola, però, nel terzo capoverso della Prefazione, tra le noiose notizie sul conto degli altri personaggi, quando, di sfuggita, si dice «La moglie di "Richard Schiller" [che è Lolita, appunto, ma noi lo sapremo soltanto dopo trecentoventi pagine] è morta di parto, dando alla luce una bambina senza vita, il giorno di Natale del 1952 […] » (p. 12). Fin dalla prima pagina insomma, ma tocca aver letto tutto il libro per scoprirlo, Lolita era doppiamente un fantasma: perché era 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. Anche Lolita, in un certo senso, merita di essere liberata dal lolitismo e dai demoni dell'antonomasia: non è solo e tanto colei che *suscita* un desiderio sessuale ma, piuttosto, colei che riceve riconoscimento e sguardo solo in presenza di una narrazione e di una fantasia su di lei creata da qualcun altro:

Nei suoi slavati occhi grigi, stranamente occhialuti, il nostro povero romanzo d'amore fu riflesso, ponderato e scartato come una festa noiosa, come un picnic sotto la pioggia a cui abbiano partecipato solo i più barbosi scocciatori, come un compito monotono, come un pezzetto di fango rinsecchito che inzaccherasse la sua infanzia (p. 339)

[…] mi resi conto con stupore, mentre le mie ginocchia di automa andavano su e giù, che non sapevo proprio nulla della mente del mio tesoro (p. 354).

«Fu lei a sedurre me», aveva scritto Humbert, in un passaggio, come si è visto, pieno di rumori ironici che disturbano l'effetto di idillio, e difficilmente consentono di prendere alla lettera il testo. Tutto è imitazione, niente e nessuno è completamente spontaneo in *Lolita*, e men che mai quella ragazzina nutrita di pubblicità e riviste (p.61) e che, tra l'altro, ha seguito, con successo, una scuola di recitazione: che magari la potrebbe aver aiutata a assumere un atteggiamento mimetico non tanto, non solo, per "malizia", ma magari pure per difendersi da un attempato tutore che l'ha prelevata di forza e portata in un albergo. Ma restano supposizioni: il romanzo non ci dice nulla dei pensieri e delle emozioni di Lolita. E non è un difetto, ma una scelta di composizione, perché Lolita deve rimanere il nome di un'illusione, di una «parodia d'incesto» (p. 357).

Lolita, così tante volte descritta come «frail, silky, fragile, fairy-like» sarebbe il nome perfetto per una farfalla. E come si legge anche in *Farfalle*, di Belpoliti (Guanda, 2016, pp. 43 ss.), il nome di Nabokov è strettamente legato alle farfalle, che ha cominciato a catturare da ragazzo, su cui ha scritto vari articoli, e a cui ha dato anche il proprio nome. «Ogni estate mia moglie e io andiamo a caccia di farfalle» scrive l'autore nella postfazione (p. 389). «È in alcuni dei nostri quartier generali come Telluride, Colorado; Afton, Wkyoming; Portal, Arizona; e Ashland, Oregon, che *Lolita* fu energicamente ripreso, di sera o nei giorni di pioggia [: *Lolita* was energetically resumed on the evenings or on cloudy days]». Scrivere e andare a caccia di farfalle sono i più grandi piaceri che si possano provare, dirà Nabokov in *Strong Opinions* (1973); viene voglia di dire che possano essere stati due modi diversi per fare la stessa cosa: andare alla ricerca della memoria della bellezza. Come in tutte le altre sue opere, tra le pagine di *Lolita* si incontrano farfalle, come se la loro presenza servisse a tracciare i punti di tensione del racconto. Come negli altri libri di Nabokov, la narrazione mette in scena, sfruttando soprattutto la portata emotiva delle immagini, la malinconia per un mondo di cui si riesce a cogliere e fermare la bellezza solo nell'istante doloroso – e torna in mente il nome di Dolores – della sua perdita: un istante che l'arte può far diventare eterno, immortale. Anche questo raccontano le farfalle catturate e uccise con l'etere, sin da quando, da piccolo, Nabokov abitava ancora in Russia.

Quante memorie, quanti occhi lavorano in *Lolita*? Come tante striature concentriche disposte su un paio d'ali, nel tessuto del romanzo si fondono la memoria dei fatti accaduti; dei ricordi raccontati; la memoria-occhio costruita dalla scrittura; la memoria dell'io narrante che di tanto in tanto si prende il diritto di anticipare fatti non ancora arrivati nel tempo del racconto; la memoria intertestuale di tutta la tradizione letteraria europea (Blake, Poe, Browning, Verlaine, Rimbaud, Conrad, Proust, Joyce, T.S. Eliot): voci e immagini che si affacciano via via dalle pieghe della scrittura per «trascendere a suo modo il retaggio dei padri» (p. 395). Tutta l'energia possibile è al lavoro, proprio come se andassimo a caccia di farfalle, per tenere in vita un «amore a eterna vista», per garantire la luce dell'immortalità alla voce dei ricordi: «Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Gold Lake
Calif.
Gold Lake
Calif.
Gold Lake
Calif.
Gold Lake
Calif.
69
Gold Lake
Calif.
Gold Lake