



## UNA VERSIONE DELLA REALTÀ L'immagine di Humbert Humbert attraverso *Lolita*

Prova a immaginarmi; se tu non mi immagini, io non esisterò<sup>1</sup>.

**L**olita: ciò che afferma è il giudizio che vacilla, il suo imbarazzo.

Il lettore: è insieme componente della giuria, ed è chiamato a pronunciare un verdetto.

Humbert, l'autore: sa di essere colpevole agli occhi della società e di Lolita. Questo non lo trattiene dal riferire l'empito della sua passione come forza motrice irresistibile, fosco movente dell'omicidio di cui è imputato.

C'è chi sospetta che il protagonista-autore abbia cercato, per mascherare una condotta, si abietta e ostinata, ma impenitente, una giustificazione montata ad arte. Chi avanza una simile interpretazione dà piuttosto modo di pensare di poter credere, da romantico, alla passione descritta e di compatirla, ma di non sopportare l'eventualità di un raggio, un artificio retorico volto a suscitare la sua complicità. Se è disposto a seguire, come lettore, i recessi del cuore dell'autore, è spinto però, come giudice, a verificare l'attendibilità della ricostruzione: il movente è tutto, il verdetto ci salverà. (Possiamo intanto liquidare definitivamente la vittima dell'omicidio).

Ma per accertare la veridicità delle affermazioni contenute nel testo si produce un cortocircuito, poiché a nessuno dei personaggi del racconto è data una possibilità di replica: sono tutti, provvidenzialmente, diabolicamente, morti. E in questa diavoleria si scorge l'autore-dio, Vladimir Nabokov, che taglia irrimediabilmente ogni ponte con la storia.

Il raggio è conscio? È inconsapevole? Ma come facciamo a non credere che tutto ciò sia un meraviglioso inganno? Dopotutto, abbiamo letto un romanzo. E la finzione, il coinvolgimento, l'ambiguità ne sono gli ingredienti, gli elementi che questa forma d'arte condivide con la creazione della realtà.

La bravura di Humbert, d'altro canto, sta nel farci leggere fino in fondo la sua storia. Cosa può spingerci a leggere questo libro fino alla conclusione? Sicuramente, la noia – una boccata d'aria per piacere! – senza tralasciare una curiosità morbosa per le vicende al limite. Ma ancor più, e oltre le cieche simpatie e le ignoranti antipatie accordate ai personaggi, ciò che colpisce è l'analisi fine e allo stesso tempo fallace del protagonista, che vede il mondo sotto una coltre cinica e soffusa, e Lolita attraverso la nebbia della sua bramosia; contemporaneamente, però, vede questo velo e lo interroga. Il velo e il mondo per Humbert Humbert sono due momenti necessari: la sua realtà non è chimerica, posticcia, trasognante – e nemmeno una realtà già data, granitica, ottusa – ma acquisisce sfumature via via più complesse nello scarto continuo dell'ironia, che si abbatte impietosa su tutto e tutti, sugli altri come su Humbert medesimo<sup>3</sup>. Attraverso la sua penna lo vediamo giudicare, agire, deformare. La stessa ironia che ci fa apprezzare il protagonista, quale uomo arguto e intelligente, capace di critica e di una rilettura coinvolgente della vicenda, ce ne distacca, poiché lui stesso si mostra sottomesso all'impero del ridicolo e della meschinità. La critica letteraria potrebbe definirlo un *narratore inattendibile*<sup>4</sup> e a maggior ragione dunque, sotto le condizioni che gli detta l'autore-dio Nabokov, egli è un autore-umano: incline a giustificarsi, all'occorrenza manipolatore, talvolta confuso, contraddittorio, dalla memoria incerta, destinato a vanificare tutti i suoi buoni propositi, comprensibilmente paranoico, ma anche capace di dosare, almeno nel racconto, slancio, umorismo e riflessione. La sua violenza e il suo amore derivano – oppure vengono debitamente ornati – dalla sua fantasia (e qui sta la difficile sfida del *deus absconditus* Nabokov: fare entrare il lettore in un mondo anormale, fino alla possibilità di compiere il protagonista, votato al tragico destino della sua passione). L'immagine che ci facciamo del suo mondo sta, rispetto a noi, a quella mezza distanza tanto difficile da accettare: né completamente accolta né totalmente respinta.

Humbert, a ogni modo, muore dopo avere

scritto la sua versione dei fatti. Inutile quindi sguinzagliare la polizia del testo in cerca di una verità nascosta: si assume che Humbert non abbia tralasciato nulla nella sua arte, sia che si tratti di una cronaca «molto coscienzios[a]», sia nel caso di pura *ars retorica*. Una persuasione, comunque, che gli varrebbe al massimo un'atteggiamento nella considerazione sociale, senza risparmiargli la resa dei conti con la giustizia terrena (e un trattamento di tutto riguardo in carcere). Dal punto di vista degli atti in nostro possesso tra l'altro, cosa che farebbe imbestialire un giustizialista, egli è redento. Salvo, poiché le sue ultime parole – di amore per Lolita, di pena per se stesso e per ciò che le ha fatto (ma non per l'omicidio) – sono irrevocabili: *Pour être, une fois, au monde, il faut à jamais ne plus être*<sup>5</sup>. Tuttavia, a rigore – se prendiamo per vere le sue dichiarazioni – neanche Humbert conosce quel possibile futuro di guarigione che invoca e che afferma. Possiamo solo apprezzare il fatto che egli abbia tratto dalla propria vita inesistente un romanzo, separando i fili verosimili che l'hanno mossa. Intitolato *Lolita*, il racconto è un'immagine di Lolita; è Lolita attraverso la vita di Humbert Humbert.

Humbert, dunque, nonostante i suoi doppi fondi, si rivela – è la parola – nella pulsione per Lolita e malgrado Lolita («E mi resi conto con stupore [...] che non sapevo proprio nulla della mente del mio tesoro»<sup>6</sup>): Lolita è stata scagliata da Humbert come un oggetto desiderato e di studio, e vive in lui come neanche lei riuscirebbe a concepirla; la vittima di questa penosa faccenda, oltre che l'«impossibile figlia», è il «fratello» di Humbert; e così via, in un gioco di riflessi, ambiguità e fluide appartenenze. Il quadro che sorge dall'immaginazione di Humbert Humbert si compone anche delle opinioni del lettore – l'ingrediente segreto, agitato per bene – che attaccato direttamente nelle sue convinzioni morali, viene perciò coinvolto nell'esito finale dell'opera: un'orgia di immagini che afferma, a dispetto di quanto scritto dal prefatore, non il senso etico di chi legge, ma il senso estetico di questo groviglio.

Qualità di un classico è di sopravvivere a una prima lettura, a molte letture, superare l'autore e i lettori stessi in longevità, attingere all'eterno. E cosa, in una storia di pedofilia, può at-

tungere all'eterno? Ma è chiaro, risponderà il lettore eccessivamente disincantato: la pedofilia stessa! Una risposta grottesca che potrebbe anche suscitare una risata. Ma limitare *Lolita* a un'avventura perversa ed equipararla a un fatto di cronaca nera sarebbe un'operazione di scarso rilievo intellettuale (quindi immaginativo), nonché una falsificazione di un documento prezioso. Prezioso, perché complesso (costruito su vari piani: l'autore ombra - la prefazione - la memoria vera e propria), penetrante (per la ricchezza di linguaggio e di immagini e quindi) e infine perché questa finzione approfondisce lo statuto della realtà, obbligandoci a contemplare l'abisso fecondo di un enigma.

Giacomo Cattalini

Certo, esiste una realtà media, percepita da tutti noi, ma questa non è la vera realtà: è solo la realtà delle idee generali, delle forme convenzionali che ricorrono in articoli di fondo monotoni e stereotipati. [...] Per quanto sembri paradossale, gli unici mondi reali, autentici, sono proprio quelli che sembrano inconsueti. Le mie fantasie, quando saranno state imitate a sufficienza, finiranno anch'esse nel comune dominio della realtà media, che sarà falsa, anch'essa, ma in un nuovo contesto che non possiamo ancora prevedere.

V. Nabokov, *Intransigenza*, cit., pp. 149-150.

<sup>1</sup> Appello al lettore, da parte di Humbert Humbert (V. Nabokov, *Lolita* (1955), Mondadori, 2007, p.172).

<sup>2</sup> Come Humbert dichiara di sé: «sono solo un cronista molto coscienzioso» (V. Nabokov, cit., p. 97). Per un discorso più generale sulla possibilità per l'arte di rappresentare la realtà, attraverso l'arbitrarietà della finzione, la quale a sua volta presuppone un atto di fede per essere recepita,

riporto un passo tratto dalla tesi universitaria (sul concetto di narratore inattendibile nell'opera di Vladimir Nabokov) di G. Raineri, *Meravigliose insincerità*, 2011, cap. I, par. I: «Ma allora che ne è del concetto di *mimesis*? È possibile, per l'arte, imitare la realtà? Quesiti [...] a cui l'età moderna, e poi quella romantica, rispondono rompendo un'apparente contraddizione. Il punto di partenza non è l'arte, ma la realtà stessa: è lo statuto di verità univoca applicato alla realtà, che viene messo in discussione. La realtà non può essere rappresentata attraverso una sola immagine, una formulazione univoca. La realtà statica non esiste, è un campo di infinite germinazioni del possibile (A. Mazzarella, *La potenza del falso*, Donzelli Editore, Roma, 2004, p. 126).

La *mimesis* è [...] possibile perché la rappresentazione della realtà non è una questione di «verità» [...] e dunque l'imitazione della natura non può che contenere una parte di *inventio*. Quindi *mimesis* e *inventio* non sono più i due termini di un paradosso o di un ossimoro, ma diventano termini contigui e per certi versi inscindibili». Questa lunga nota mi offre l'occasione di far notare, non senza piacere, che in una conferenza dell'associazione I Bagatti tenuta al Liceo Scientifico «A. Calini» di Brescia il 9 novembre 2016, dal titolo *Scoperta o invenzione? Come Homo Sapiens immagina la realtà*, abbiamo sostenuto la tesi per cui le scoperte umane sono indistinguibili dall'invenzione di una cornice di pensiero, o perlomeno sono necessariamente colte da una ricezione creativa.

<sup>3</sup> È interessante notare come alla duplice prospettiva di protagonista e interprete della storia si adatti lo pseudonimo doppio dell'autore: Humbert Humbert. Doppiezza che richiama anche l'ambiguità caratteriale e di comportamento del personaggio: un padre/amante, «fedele seguio della natura» in preda però a scrupoli morali e a un senso di orrore, cinico all'inizio e romantico, patetico, penitente alla fine.

<sup>4</sup> Cfr. G. Raineri, cit. Ringrazio l'autrice del lavoro per la collaborazione e per avermi ricordato, parallelamente, gli anni tormentosi dell'università.

<sup>5</sup> «Per essere, una volta, al mondo, bisogna non essere mai più», in A. Camus, *L'homme révolté* (1951), Gallimard, Folio Essais, 2011, p. 326.

<sup>6</sup> V. Nabokov, *Lolita*, cit., p. 374. Lolita, infatti, è per lo più silente, fatto che può anche colpirci se «parteggiamo» per la passione del protagonista.

## NON SOGNI MA SOGNATRICI Come Lolita ha vendicato Thérèse

«Vi sono solo due tipi di persone veramente attraenti: quelle che hanno conosciuto tutto e quelle che ignorano tutto.»

Oscar Wilde

**D**opo Alice, Thérèse è stata la prima. Di certo non la prima ad essere desiderata, ma la prima ad essere guardata dritto negli occhi. Non c'è voluto molto a Thérèse, la figlia del vicino di casa, per stregare loro malgrado milioni di spettatori, non ha dovuto nemmeno togliersi i vestiti. Le è bastato sedersi su una poltrona imbottita, blusa rossa e gonnellina scura, i capelli scostati dal viso con una molletta, e accavallare le gambe, una mano su un ginocchio, l'altra mollemente scivolata su un bracciolo. Il resto l'hanno fatto tutto Balthus, il pittore, e l'occhio indiscreto dell'osservatore. Ma a lei chi la guarda neanche interessa, fissa un punto fuori campo con uno sguardo obliquo, capriccioso, minuta bambola di cera con la gonna troppo corta, esser bella le viene naturale. Sa di essere desiderata e la cosa la annoia da morire. Troppo giovane per potersi concedere, ma non abbattono da non sapere cosa voglia dire. Con l'arroganza dei suoi dodici anni prende pos-

sesso dell'intera stanza: un barattolo di luce giallastra, color malattia, con dentro il pozzo dei suoi occhi scuri.

Dopo Thérèse c'è stata Georgette, la figlia del fattore, tredici anni e i fianchi burrosi appena accennati, crocefissa al centro di toilettes solenni come pale d'altare; e poi ancora Anna, Frederique e Odile, con i loro sguardi vuoti e le camicette slacciate, scivolote su vecchie poltrone, tra tende che puzzano d'intimità violata. Nel chiuso di quelle stanze dalle geometrie stagnanti è diventato un orco perfino André Derain: con quella vestaglia pesante lunga fin sotto i piedi, torreggia come un idolo pagano sopra la spaurita figura di una ragazzina con gli occhi chiusi. Poco importa che abbia il volto di Poussin, la abbandona su una sedia a seni scoperti come un qualsiasi approfittatore. Poi c'era stata l'estate del '47, e la vacanza in Costa Azzurra con André Masson e la piccola Laurence, figlia di Bataille. A diciassette anni Laurence detestava le cene, e più delle cene detestava le attenzioni; Balthus invece non riusciva proprio a fare a meno di darle. La loro storia è scritta tutta lì, in un'insegna dipinta per il Méditerranée: l'artista in forma di un gatto gigante, nei panni ridicoli di un marinaio, si ingozza di pesci di tutte le razze, con un avido

sorriso che si allarga sui baffi. A sinistra Laurence mezza svestita, si allontana sopra una barca salutandolo con la mano, ignara che presto gli finirà nel piatto.

Nel frattempo però era arrivata Lolita. Lolita con la sua schiena nuda, la pelle abbruciata e il foulard a pois. Sdraiata su una stuoia in una pozza di sole, tra i gigli della sua casa di periferia. Dodici anni, succhia un lecca lecca con lascivia. Sa di sesso anche con i calzini bianchi, le gonne a quadretti che fanno la ruota. Lolita sembra proprio come tutte le altre, modelle ed amanti, colte nel mezzo dei loro ozi sensuali, sorprese nell'intimità di un'innocenza un po' sporca e maleodorante. Nabokov non dipinge, ma scrive per immagini. Nel '62 ai microfoni della BBC dice di trattare il romanzo come una tela, di averlo composto riempiendo i vuoti come fa un pittore. Nabokov ammira moltissimo Balthus e di questo non ci si può stupire: raccontano entrambi la stessa perversione. Balthus la vive, Nabokov la inscena con i suoi personaggi.

Ma cos'avranno poi di così fatale queste fanciulle isteriche, con il rossetto e i piedi sporchi, le parolacce e la passione per i rotocalchi di cinema? L'essere nel punto in cui «il bello e il bestiale si fondono», spiega Humbert

## IL CAPOLAVORO IMPALLIDITO

Fatti da parte, Lo!

Abbastanza abile, come parodista, da rifar persino il verso al genio.

Vladimir Nabokov: nel quarantennale della sua morte, merita in pieno di essere celebrato con uno Speciale. Ma come celebrarlo senza rendergli giustizia?

In questo articolo intendo dimostrare che *Lolita* è un'usurpatrice: la perfida ninfetta si è presa il posto di capolavoro nabokoviano, che spetterebbe di diritto a *Fuoco pallido*.

Infatti, oggi come ieri, il nome di Nabokov è irrimediabilmente associato al suo libro del 1955; si ha quasi l'impressione che non abbia scritto altro.

Certo, bisogna riconoscere che fu grazie a *Lolita* se Nabokov ebbe finalmente successo e riconoscimento internazionale. E in effetti è un romanzo dalla formula perfetta: un profluvio di poesia, umorismo, virtuosismo verbale – con una trama che ruota intorno a una passione proibita. Una simile commistione non poteva non attrarre in massa più o meno tutti, critici letterari e moralisti, curiosi e perversi, lettori sprovveduti e lettori intraprendenti.

Lo scotto da pagare, però, fu altissimo: non tanto per l'uomo Nabokov, che si divertì non poco a osservare e satirizzare giornalisti, recensori, letterati, rincitriniti dallo scandalo-*Lolita*; quanto per le sue opere precedenti e successive, condannate a essere recepite sempre all'ombra dell'ingombrante accentratrice.

Come accennato, però, il vero problema è che la bellezza e la fama di *Lolita* offuscano l'apice e la summa dell'opera di Nabokov: *Fuoco pallido*, del 1964. Non che *Lolita* sia inferiore, come scrittura; e non che *Fuoco pallido* sia stato disprezzato. Tuttavia la sua importanza non è diventata acquisizione comune, presso il pubblico e nemmeno presso la critica: non si abbina spontaneamente il nome di Nabokov a *Fuoco pallido*, come si dovrebbe, come si abbinano Joyce e *l'Ulisse*.

Eppure quel libro racchiude superbamente tutto quello che è Nabokov come scrittore.

Innanzitutto, le sue vertiginose capacità formali, linguistiche e stilistiche: *Fuoco pallido* si presenta come un poema con tanto di Prefazione, commento, varianti e note – ma l'apparato critico assume le "mostruose sembianze di un romanzo"<sup>1</sup>, raccontando la storia dell'autore del poema, John Shade, e soprattutto dello stesso



Nabokov © Luca Tambasco.

curatore-commentatore, Charles Kinbote, convinto che il poema si ispiri alla sua identità segreta di re in esilio minacciato da un sicario. Kinbote è strano, isterico, grottesco, probabilmente inaffidabile in quel che dice... E se tutto il commento-romanzo fosse il delirio di un folle?

Nelle parole della scrittrice Mary McCarthy, "*Fuoco pallido* è una scatola a sorpresa, un gioiello di Fabergé, un giocattolo caricato a molla, una macchina infernale, una trappola per critici letterari, un gioco al gatto e al topo, un'attrezzatura fai-da-te"<sup>2</sup>. Qui Nabokov non si limita a giocare con le categorie (poesia/prosa, romanzo/gioco) e con i generi letterari (ci sono momenti da *spy story*, momenti da *ghost story* – e il lettore è chiamato a indovinare, dagli indizi nel testo, dove sono nascosti i gioielli della corona), ma porta a un culmine di perfezione la sua caratteristica tendenza a comporre una letteratura raffinata e rarefatta, una letteratura abissale di sdoppiamenti e rispecchiamenti, scherzo infinito di scatole cinesi, illusionismi, allusioni, traneli e altri arabeschi.

Se *Lolita*, in quanto strepitoso successo, rappresenta il trionfo esteriore di uno scrittore

russo che ha deciso di cambiare lingua letteraria una volta emigrato in America, *Fuoco pallido* è la definitiva vittoria di Nabokov dentro l'inglese, la conquista di una stabile dimora in una tradizione letteraria straniera, nel confronto con i suoi massimi esponenti: il poema 'di' Shade, composto secondo la metrica di Pope, è un'elegia ironica e meditativa che si ricollega a Wordsworth; il commento-romanzo 'di' Kinbote, con i suoi toni istrionici e umoristici, sembra una ripresa novecentesca del *Tristram Shandy* di Sterne. Il titolo stesso dell'opera è una citazione dal *Timone di Atene* di Shakespeare, e in tutto il libro ricorrono rimandi al Bardo.

Inoltre è bene ricordare che Nabokov scrisse *Fuoco pallido* mentre lavorava alla traduzione e al commento per la sua edizione inglese di *Eugenio Onegin*, romanzo in versi di Puškin, il capostipite della letteratura russa; 200 pagine di traduzione, 1500 di commento. Il suo *Onegin* fu pubblicato nel 1964, lo stesso anno di *Fuoco pallido*: tutto sembra suggerire che quest'ultimo sia anche lo specchio deformante di quell'immane lavoro.

Come se non bastasse, il gioco di *Fuoco pallido* coinvolge altre opere nabokoviane: nella

narrazione appare di sfuggita l'omonimo protagonista del romanzo *Pnin* del 1957; a un certo punto Kinbote dice che avrebbe voluto per il poema di Shade il titolo *Solus Rex*, che Nabokov effettivamente diede al secondo capitolo di un suo romanzo incompiuto del 1939, una delle ispirazioni originarie per la trama di *Fuoco pallido*; e qui *Lolita* è il nome di un uragano!

Infine, questo è il romanzo dove Nabokov elabora nel modo più compiuto il suo dramma personale e i suoi lutti familiari: la nostalgia del re in esilio Kinbote per il nordico reame di Zembla, rovesciato da una sanguinosa fazione estremista, è la trasposizione letteraria della nostalgia dell'esule Nabokov per la Russia perduta della sua felice infanzia, dalla quale dovette fuggire allo scoppio della rivoluzione. Mentre la fondamentale scena del romanzo in cui un personaggio (non dirò quale) si trova sulla traiettoria di una pallottola destinata a qualcun'altro, ricalca la morte del padre di Nabokov, Vladimir Dmitrievich, un politico liberale che nel 1922 tentò di salvare un collega, gettandosi su un attentatore, ma fu ucciso con uno sparo alla schiena da un secondo terrorista. Anche un particolare come la pederastia di Kinbote non è soltanto una variazione sul tema dell'Humbert Humbert di *Lolita* (con i faunetti al posto delle ninfette), ma richiama anche all'omosessualità di un fratello (leggi: il Doppio) di Nabokov, Sergej, morto nel 1945 in un campo di concentramento nazista.

Sicché questo libro, pur così comico, trascolora spesso in una meditazione sulla morte, sulla perdita, sul caso in agguato. È con *Fuoco pallido*, d'altronde, che Nabokov porta alla sua massima espressione la sua tipica miscela di leggerezza e profondità, che riflette la sua concezione, a tratti inquietante e a tratti incantata, dell'imprendibilità del reale. Per Nabokov (che era anche uno scienziato, non lo si dimentichi!) la realtà rimane un mistero, perché, per quanto possano sapere, gli uomini non sapranno mai "l'origine della vita, o il significato della vita, o la natura dello spazio e del tempo, o la natura della natura, o la natura del pensiero"<sup>3</sup>.

(Ma questo è forse un bene. Non sapendo, gli uomini possono fare trampolini dei loro limiti, e immaginare, così da arricchire la realtà di nuove creazioni, come le opere letterarie – e in queste ricercare e ritrovare senza sosta il senso delle loro vite...)

Potrei parlare di *Fuoco pallido* per altre cento ore, altre mille pagine, ma è meglio che mi fermi; non voglio rischiare di diventare Kinbote II, l'ancor più folle erede al trono.

In chiusura, però, voglio fare un appello. Mi rivolgo direttamente a voi, stimatissimi lettori: aiutatemi a scalzare il malvagio impero di *Lolita*! Leggete quel capolavoro che è *Fuoco pallido*!

Massimiliano Peroni

Humbert, e non c'è mai modo di sapere in quale dei due ti trovi. Loro per prime non sanno dove stare, in bilico sul ponte che collega il mondo infantile all'età adulta, consapevoli, certo, ma solo quando vogliono, sempre che lo vogliono. Corpi puliti, freschi, con le forme appena sbocciate; corpi ignoranti, con dentro menti che sanno già troppo. Come *Lolita* le muse di Balthus sono piccole ninfe, sono le innocenti con il doppio fondo. Come le loro antenate greche prendono pieno possesso di un luogo, riempiono gli angoli di sguardi languidi, attirano il desiderio senza sapere che farsene.

Le ninfette di Nabokov hanno un'età precisa, quella in cui si va ancora al parco a giocare. Ed è proprio lì che Balthus le osserva, spensierate e consapevoli, vittime di un corpo che inizia a cambiare; è lì che Humbert passa i pomeriggi a fantasticare. Tutto questo prima di Thérèse, prima di *Lolita*: ma come fa presto un'idea a diventare un peccato carnale. Il pittore e il letterato passano le ore a cercare di fermare il tempo su un picco impossibile, lo spettacolo della crisalide che diventa farfalla, negoziando un patto paradossale: "Io t'amo" come diceva D'Annunzio alle sue vergini delle rocce "ma a patto che domani tu muoia". Ti amo solo in quel lasso di tempo tra il sublime e il declino. Il risultato è inevitabilmente la frustrazione; perché anche quando lo sguardo diventa possesso, il tempo non si può fermare, continua a scorrerti sotto le unghie. Allora Balthus cerca un'altra musa,

trova un altro corpo per incarnare quell'ideale. "Un quadro" diceva "è un tempo sottratto al disastro del tempo che passa" e lui cercava solo di tenercene un pezzo.

Balthus ha passato tutta la vita a scagionarsi dall'accusa di aver costruito l'epopea di una perversione. Proprio lui, che le sue bambine le chiamava angeli, apparizioni, e a parole le spogliava di tutto, perfino di ogni allusione sessuale. Non si trattava di dipingere sogni, ma sognatrici, ripeteva, non era erotismo, ma religione. Balthus si arrabbiò molto quando la Penguin mise la sua *Ragazza con gatto* sulla copertina dell'edizione inglese di *Lolita*, perché la sua opera non voleva essere la cronaca di un'ossessione. Eppure si sa, amore e ossessione troppo spesso finiscono per essere la stessa cosa. Se non fosse per un dettaglio, che l'ossessione ha vita propria, ciò su cui si concentra è solo un pretesto, l'oggetto può anche cambiare; ma per Humbert, è chiaro, esisteva solo la sua *Lolita*; anche con il figlio di un altro, anche con le caviglie gonfie e le braccia sbiadite.

Così il professore è stato uno dei pochi all'epoca che l'ha saputo spiegare, quello che succede quando ti innamori tanto di una cosa che non puoi avere: che alla fine tu sei la vittima e lei il carnefice. Succede che le regali quattromila dollari per trasferirsi in Alaska con il marito, mentre piangendo ancora la supplichi di restare. L'amore, la passione, Dio solo sa cosa ti possono portare a fare. Anche a gittare su piccoli atti di orrore. A sfumare i

contorni della violenza sessuale sotto la bellezza di un'ardita composizione lessicale. Perché proprio come sulle tele di Balthus, in *Lolita* la violenza è solo qualcosa di marginale, tenuta sempre fuori campo; se accade poi, accade tutta nella mente di chi fa la morale. *Lolita* non è pornografia, è solo lo specchio storto che riflette il lato più torbido del nostro pensare. È l'entrata trionfale dell'inconfessabile nel salotto per bene del romanzo.

Nabokov e Balthus non fanno arte per provocare; non gli interessano gli scandali da parrucchiere, le sentenze da parrocchia, l'analisi freudiana da pausa caffè; parlare di incesto è mancare il bersaglio. La psicanalisi, dei soggetti o dell'autore, è, come sempre, il risibile rifugio di critici infiacchiti. Mentre il pubblico s'indigna ignorando la luna per fissare il dito, Nabokov guarda a Poe, Proust e Joyce, tanto quanto Balthus ha cara la tecnica a fresco del Quattrocento e le simmetrie spoglie di Piero della Francesca. Il valore di un'opera, dice Nabokov, è il piacere estetico, il sostrato artistico, il compiacimento verbale. Se per lui scrivere era come dipingere, per Balthus il disegno era una scrittura del mondo, l'unico modo per conoscerlo da vicino, ma da vicino le cose non sempre possono piacere. Entrambi mescolano corpi languidi e tradizione per costruire uno scenario disturbante, ai limiti del volgare, e se hanno una colpa è solo quella di aver costretto il pubblico a guardare.

Federica Fontana

<sup>1</sup> Memorabile definizione che diede di Nabokov George Adamović, il più famoso critico tra gli esuli russi, nel 1939 a Parigi, dopo essere stato vittima di una beffa dello scrittore. Nabokov, che allora si firmava Sirin, era ripetutamente stroncato dal critico, finché un giorno decise di pubblicare la poesia *I poeti* con lo pseudonimo Vasilij Šiškov. La poesia fu elogiata "con eccezionale entusiasmo" da Adamović. Non pago, Nabokov scrisse come Sirin il racconto *Vasilij Šiškov*, "lo strano caso di un poeta che si dissolve in un altro". Dopo qualche tentennamento, il critico capì e, in un disperato tentativo di rivincita, conio la suddetta definizione.

Ricavo queste informazioni (e le parole tra virgolette) dall'introduzione dello stesso Nabokov a *Vasilij Šiškov*, in Vladimir Nabokov, *La distruzione dei tiranni*, Longanesi, 1982, pp. 183-190.

<sup>2</sup> Vladimir Nabokov, *Fuoco pallido*, Adelphi, 2002, p. 77.

<sup>3</sup> Mary McCarthy, *Un fulmine a ciel sereno*, in *Riga 16 – Vladimir Nabokov*, a cura di Maria Sebregondi e Elisabetta Porfiri, Marcos y Marcos, 1999, p. 102.

<sup>4</sup> Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, 1994, pp. 65-66.