

# **NORMAL PEOPLE**

***Gender e generazioni in transito  
tra letteratura e media***

a cura di  
Fabio Vittorini e Federico Bortolini

Pàtron Editore  
Bologna 2021

## Fra intermedialità e ideologia: (pre)giudizi sul *Diario di Lo* di Pia Pera

Paolo Giovannetti

1. Nel recente (2019) romanzo di Valeria Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, è raccontato un quasi canonico viaggio in automobile da New York all'Arizona, da parte di una famigliola peraltro curiosamente in crisi. Madre (narratrice omodiegetica), padre e due figli di quattro e dieci anni, nessuno dei quali dotato di un nome, condividono lo spazio chiuso di un'automobile e tanti luoghi di sosta variamente anonimi (per lo più motel) per andare alla ricerca di qualcosa che, in realtà, dividerà la famiglia. Lei – la voce che racconta –, messicana di origine, spera di giungere alla frontiera con il Messico e di riuscire a mettere in salvo due delle figlie di una conoscente messicana rinchiusa dalle autorità di frontiera statunitensi in un centro di detenzione temporaneo. Lui, ormai sempre più taciturno e ripiegato su se stesso, desidera registrare, archiviare, studiare i fantasmi vocali delle tribù apache, a omaggio fra l'altro della resistenza del capo indiano Geronimo. La verità è che il loro rapporto è finito e che, arrivati in Arizona, la famiglia si spaccherà in due, in modo si presume irreversibile. Quanto al topos del viaggio sulla strada, non è un caso, anzi è sin troppo prevedibile, che fra i molti autori letterari iscritti simbolicamente a supporto di questo percorso suggestivo e deprimente assieme, ci sia Jack Kerouac, peraltro sbeffeggiato con una definizione che in italiano suona «un pene enorme che piscia su tutta l'America»<sup>1</sup>; e che sia evocato, ma per cancellarlo subito, il fantasma del romanzo di

---

<sup>1</sup> V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti. Romanzo*, Roma, La nuova frontiera, 2019, p. 76; ed. orig., *Lost Children Archive. A Novel*, New York, Knopf, 2019, p. 76 («an enormous penis, pissing all over the USA»).

Cormac McCarthy, *La strada* (definito, direi giustamente, «una lettura troppo tosta per i bambini»<sup>2</sup>).

E tuttavia l'episodio decisivo dell'*Archivio dei bambini perduti* (quello della fuga dei due figli) si svolge in prossimità di un luogo americano connotato in modo buffo o grottesco, vale a dire la località abbandonata del New Mexico denominata Shakespeare (confinante peraltro con posti che un po' lugubramente si chiamano Animas e Skeleton Canyon)<sup>3</sup>. È vero che si tratta di una città fantasma non ignota, che si lega a storie americane western come quella del bandito William "Russian Bill" Tattenbaum. Però, non è forse del tutto casuale che il famigerato Humbert Humbert, protagonista di un'altra, molto più disordinata e anzi dissennata *road narrative*, si sia trovato a passare proprio di lì, appunto nei pressi della straniata Shakespeare<sup>4</sup>. Siamo in uno dei tanti cataloghi spaziali di *Lolita*, romanzo che – com'è noto – un po' prende le distanze ironicamente dagli aspetti più triviali degli USA, un po' ne costituisce un accorato omaggio, soprattutto in relazione a ciò che dell'America può essere goduto – innanzi tutto con gli occhi. Le «plaghe» americane sono infatti contemporaneamente «liriche, epiche, tragiche», secondo Humbert Humbert, ma soprattutto «hanno la capacità, innocente e poco decantata, di abbandonarsi a occhi sgranati, una capacità che i villaggi svizzeri, laccati e variopinti come giocattoli, e le Alpi, già lodate in modo esauriente, non posseggono più». Come sempre il supponente pedofilo europeo (un po' svizzero, un po' francese) dice e disdice, afferma e ironizza; e l'elogio della non idillica America mette in rilievo anche la difficoltà di rinvenire luoghi non scomodi e non pericolosi ove godere dell'oggetto del proprio desiderio. Infatti, «nelle lande americane [...] le piante velenose ustionano le natiche della sua bella, insetti senza nome succhiano le sue; le aguzze componenti del suolo forestale gli pungono le ginocchia, gli insetti pungono quelli di lei [...]»<sup>5</sup>, e così via.

<sup>2</sup> Ivi, p. 75; ed. orig., p. 75 («*The Road*, seems a little too rough for the children»).

<sup>3</sup> L'episodio cui mi riferisco si colloca nella seconda parte, nel capitolo *Espulsioni*.

<sup>4</sup> Cfr. V. Nabokov, *Lolita* (1955), Milano, Adelphi, 1993, p. 198; ed. ingl., *Lolita*, London, Penguin, 2015, p. 157.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 211-212; ed. ingl., p. 168 («lyrical, epic, tragic [...] American wilds [...] with a quality of wide-eyed, unsung, innocent surrender that my lacquered, toy-bright Swiss villages and exhaustively lauded Alps no longer possess»; «in the Wilds of America [...]

Còlta la possibile congiunzione tra il romanzo della giovane autrice messicana (che attualmente scrive in inglese) e l'ormai classico scrittore russo (passato all'inglese dal 1941), ecco che la differenza in senso lato mediale balza all'occhio. Nabokov scrive un'opera in cui lo stile coltissimo e anzi snobistico di Humbert produce effetti *visivi* e in senso lato cinematografici; Luiselli punta le sue carte su una semantica mediale *auditiva*, volta all'ascolto del diverso e in ultima analisi alla ricezione della voce dei figli, destinata a sostituirsi a quella dei genitori. Se dalla parte di *Lolita* domina un'idea di letteratura in cui antifrasi, ironia, citazionismo erudito, gioco allusivo con un narratore programmaticamente inattendibile, chiedono un lettore "novecentista" (cioè modernista), agguerrito e capace di prendere le giuste distanze dalla voce di Humbert; dalla parte dell'*Archivio dei bambini perduti*, siamo tenuti a confrontarci con una storia che fa presa su meccanismi identificativi più tradizionalmente empatici (in senso lato melodrammatici), e il ricchissimo bagaglio letterario che Luiselli esibisce è dichiarato, spiatellato e anzi inscatolato – proprio come fa la nostra famigliola, che si porta dietro contenitori di cartone in cui conservare la propria "bibliografia" esistenziale di riferimento. Attenzione, però. Questi presupposti modali espliciti, di natura ideologica, nel romanzo del 2019 hanno una funzione che non coincide con il semplice richiamo a valori condivisi; perché, quasi all'opposto, sottotraccia l'ambizione di Luiselli è suggerire qualcosa che sistematicamente sfugga alla razionalità occidentale: dico del *paesaggio sonoro*, di tutto ciò che la parola afferra a fatica, e che forse solo *agencies* storiche diverse possono in qualche modo, se non archiviare compiutamente, per lo meno intuire. *Archivio dei bambini perduti* è insomma un romanzo di non agevolissima comprensione, se si sta al gioco di certe sue implicazioni pre-linguistiche.

2. Sessantaquattro anni non sono passati invano, si potrebbe affermare. L'iscrizione fisica di Nabokov, la strumentalizzazione di Lolita come corpo meno simbolico che reale, ricorre a una dominante visiva, che compone in forma quanto avrebbe potuto dissolversi sotto i nostri occhi. L'iscrizione sonora, esplicitamente ideologica, di Valeria Luiselli

---

poisonous plants burn his sweetheart's buttocks, nameless insects sting his; sharp items of the forest floor prick his knees, insects hers»).

produce uno smarrimento di orizzonti forti e un abbandono all'alea di quella che Jean-Luc Nancy chiama *metessi*: condivisione tramite ascolto, associazione di sensi fondata su basi tanto labili quanto ricche di futuro<sup>6</sup>.

Quando nel 1995 la non ancora quarantenne Pia Pera pubblicava il suo pastiche nabokoviano, lolitesco, *Diario di Lo*, qualcosa del genere già agiva dentro la logica del suo racconto, della sua intenzionalità narrativa. È forse abbastanza noto che questo sfortunatissimo romanzo (ristampato nel 2018, due anni dopo la morte dell'autrice) riscrive la storia di Nabokov raccontandola dal punto di vista di Lolita. Più esattamente: vi si esprime la voce della Lolita che vive *al presente* la sua avventura e la registra giorno dopo giorno in un diario molto provvisorio, fatto di foglietti sparsi, per raccontare in presa diretta (o quasi) quanto Humbert narrerà, viceversa *a cose fatte*, nel corso della sua vita carceraria trascorsa in attesa di essere processato per l'omicidio di Claire Quilty. Dunque, la differenza è non solo di prospettiva e insieme di voce, ma anche di genere (*genre*): essendo il *diario* altra cosa rispetto al *memoir* vergato a una certa distanza dai fatti. Come vedremo meglio in seguito, ciò ha conseguenze non da poco, e in molte direzioni.

Ma è necessario accennare fin da subito alla sfortuna dell'opera di Pia Pera, la cui traduzione inglese incorre in uno degli infortuni editoriali più deprecabili – credo – negli ultimi decenni di storia letteraria *global*. In breve, al momento della pubblicazione negli Stati Uniti di *Lo's Diary*, il figlio dell'autore di *Lolita*, Dmitri Nabokov, intentò causa all'editore Foxrock accusando l'autrice di plagio, di pirateria libraria. Le vicende legali successive portarono a un triplice esito, umiliante per l'autrice: l'obbligo da parte dell'editore americano di pubblicare il romanzo con una prefazione di Nabokov figlio, il riconoscimento allo stesso di diritti sull'opera, e – conseguenza lamentata da Pera con particolare rammarico – l'impossibilità di sostenere un vero processo, dati i costi proibitivi delle eventuali spese legali (si parla di milioni di dollari). Pera si era quindi rifiutata di pubblicare la sua versione dei fatti come postfazione dell'edizione americana<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *All'ascolto* (2002), Milano, Cortina, 2004.

<sup>7</sup> Cfr. P. Pera, «Una critica morale di *Lolita* in forma di scherzo nabokoviano», in Ead., *Diario di Lo* (1995), Firenze, Ponte alle Grazie, 2018, pp. 411-422.

Non solo (e quasi peggio): le recensioni statunitensi – secondo modi argomentativi davvero stupefacenti – si sono accanite contro l'autrice italiana accusandola di aver scritto un libro brutto, volgare, oltre che disonesto<sup>8</sup>. Certo, nel 2011 Julia Vaingurt, voce peraltro isolata in un coro di valutazioni negative, almeno in parte ha vendicato Pera, argomentando con efficacia l'autogol simbolico di Dmitri Nabokov: ossia, il combinato disposto, molto perverso, di rifiuto e di rivendicazione monetaria che il querelante e prefatore ha inflitto all'opera<sup>9</sup>. L'obiettivo era colpire una donna impegnata in un'intrapresa ideologica; e l'atto appare con ogni evidenza aggravato dal desiderio di sfruttare economicamente la pubblicazione tanto aborrita<sup>10</sup>. Per inciso, non so se ironicamente o meno, *Lo's Diary* è stato un insuccesso di vendite, visto che dopo il 1999 non è stato più ristampato. E – ultima e forse più grave conseguenza di cui prendere atto – la carriera di narratrice di invenzione di Pia Pera si chiude, di fatto, nel 1995, poiché nessuno dei molti libri da lei pubblicati nei vent'anni successivi può essere considerato opera di fiction.

Ora, uno degli elementi qualificanti della riscrittura realizzata in *Diario di Lo* si lega proprio a questioni percettive e in senso lato mediali che motivano in maniera profonda scelte che – correttamente – consideriamo “politiche” o estetiche e su cui non credo ci si debba intrattenere troppo a lungo. E cioè: se è vero che mettersi dalla parte di Lo-Lolita significa rivendicare le ragioni di chi ha subito un abuso fisico e morale, ciò acquista un senso molto più evidente se il corpo di Lo fa propria la storia secondo una dinamica diversa da quella di Humbert. Intanto, uno dei fili conduttori del romanzo è offerto dal tattilismo a dominante olfattiva che è ben presente nel rapporto con il mondo instaurato da Lo. Il contatto fisico con la madre e poi con la domestica nera Céleste implica un investimento epidermico tanto enfatizzato da non potere essere considerato casuale. Ecco come è descritta la madre

---

<sup>8</sup> Una rassegna stampa molto ricca, con un interessante commento non firmato, si legge in *The Complete Review* (<https://www.complete-review.com/reviews/perap/diariolo.htm>).

<sup>9</sup> Cfr. J. Vaingurt, «Unfair Use: Parody, Plagiarism, and Other Suspicious Practices in and Around *Lolita*», in *Nabokov Online Journal*, vol. 5, 2011.

<sup>10</sup> Va precisato che Dmitri Nabokov nella sua prefazione aveva dichiarato di voler devolvere in beneficenza i proventi delle vendite di *Lo's Diary*. Non pare che questa intenzione cambi la sostanza del problema. Cfr. D. Nabokov, «On a Book Entitled *Lo's Diary*», in P. Pera, *Lo's Diary*, New York, Foxrock, 1999, p. X.

affranta dal lutto e avvicinata dalla figlia attraverso una pura esperienza olfattiva (non c'è, come si noterà, un vero contatto fisico):

L'anno scorso ho studiato l'odore della mamma, che era l'unica cosa da fare a parte collezionare ragni, prendere il sole e leggiucchiare. Per un bel po' di giorni la mamma è riuscita a stare continuamente a letto senza che le venisse mai a noia, con gli occhi fissi sulle pale della ventola. Io allora salivo sul letto grande e piazzavo il naso contro le croste gialle dei suoi piedi. Lei non ci badava, io aspiravo piano piano, mi piaceva quell'odore inodore, un po' come il burro, però più forte, come il burro con la crosta. La mamma ha delle grandi fette di callo spalmate sui piedi, come burro un po' rancido, sono biancastri i suoi piedi per via che non sta mai al sole e non fa mai sport. Ha dei calli piatti e trasparenti, ma di un giallo più scuro, anche sui talloni. Di un colore simile a quello della gomma. Piedi di burro e gomma. Non potevo toccarla, ma annusarla sì, e a furia di annusarla mi sono accorta che il suo odore cambia a seconda di come annuso. È sempre lo stesso di fondo, però si muove, diventa più intenso o più disperso, dipende da come tiro su col naso. A tirare forte l'odore stordisce, ad annusare leggero quasi non si sente nulla, come se non ci fosse niente, solo aria insapore, morta<sup>11</sup>.

Il rapporto con Céleste ha per lo meno un duplice aspetto. Da un lato mette in rilievo una fisicità molto più accentuata rispetto a quella con la madre, anzi esplicitamente erotizzata:

ho sempre in mente Céleste in lacrime, e anche se la nonna ci giurava, come rimedio una zolletta di zucchero alla fin fine risolve poco, allora torno a cercarla, la trovo che stira con addosso la vestaglia rosa, mi sembra contenta di non restare sola, mi prende sulle ginocchia, si chiacchiera, poi lei canta, mentre canta mi culla, guardando lontano da qualche parte fuori della finestra, una canzone bellissima, ma a voce così bassa che si sente appena. Io sto lì, con la testa e le mani sul suo petto, il naso ficcato nella fossa del seno, c'è così scuro lì dentro, ci si vede appena, eppure non riesco a staccare gli occhi, cosa di preciso mi attira non saprei, in fondo è un'ombra fra due pezzi di ciccia, scosto piano piano il grembiule, per vederci meglio, ma oltre

<sup>11</sup> P. Pera, *Diario di Lo*, cit., pp. 38-39.

i puntini scuri non vado, ho paura, poi lei se ne accorge e io come faccio?<sup>12</sup>

Dall'altro lato, prelude a una compiuta armonia, proprio fisica, tra Lo e la comunità di neri cui Céleste appartiene, raggiunta durante lo svolgimento delle funzioni religiose. Il benessere di Lo passa appunto attraverso il senso dell'olfatto:

A me piace tantissimo andare nella chiesa di Céleste, mi piace essere l'unica bianca, mi piace guardare tutti i neri insieme, sono così belli, si muovono così bene con quelle facce spiritate e c'è un odore buono, speziato, io penso che, non fosse che a essere negri ci sono un mucchio di svantaggi concreti e di posti dove non si può andare, mi piacerebbe davvero avere la pelle come la loro<sup>13</sup>.

Grazie alla figura di Céleste (come anche grazie al personaggio di Nora, che darà rifugio a Lo alla fine del romanzo) si manifesta un universo femminile positivo, contrapposto sia a quello della madre sia, e a maggior ragione, a quello di Humbert. Ne deriva, tra l'altro, una crisi fra i due personaggi, per cui nella seconda parte Humbert è spesso chiamato «Mamma Umberta». E non per caso lungo tutto il corso del romanzo si susseguono episodi di amicizia femminile che additano una sfera autonoma e indipendente in contrasto con la vita adulta, segnatamente con la vita di e con Humbert<sup>14</sup>.

Decisivo comunque, ripeto, è lo scenario percettivo. A quanto detto sul piano tattile-olfattivo, andrebbe aggiunta la sfera dell'elettricità e del fuoco: il padre di Lo si diletta a fulminare e quindi incenerire lucertole, il fratello Nelson muore per aver toccato certi cavi dell'alta tensione, e il criceto adottato da Lo, Nelson Secondo, muore in seguito alle ustioni che la fanciulla le ha procurato costringendolo a poggiare

<sup>12</sup> Ivi, p. 78.

<sup>13</sup> Ivi, p. 82.

<sup>14</sup> Ad esempio, durante il viaggio con Humbert Lo idealizza retrospettivamente la «gioia di vivere» con l'amica Mary Jo e con Céleste (ivi, p. 145); analogamente (ivi, p. 224), di fronte a certe sventure viene rimpianto il passato *ménage à trois* in campeggio con Rowe e con Roger; ma soprattutto l'amicizia con Liza (in particolare, ivi, pp. 317-318) comporta una presa di coscienza critica nei confronti di Mamma Umberta.



su una lampadina accesa. Sullo sfondo aleggia l'esperimento di Bikini e, ancora più in generale, l'ossessione della minaccia nucleare<sup>15</sup>.

Ma il fenomeno più specifico e caratterizzante è la valorizzazione di ciò che *si contrappone* al senso della vista. Per un attimo, abbiamo quasi l'impressione che Pia Pera stia riprendendo direttamente l'episodio di *Proteus* dell'*Ulisse* quando per entrare in se stesso, nella propria vita interiore, Stephen Dedalus si impone di chiudere gli occhi e quindi di vedere meglio il mondo («Shut your eyes and see»). Ecco come è raccontata la città *black* per eccellenza, New Orleans:

Comincia a piacermi questa città. È il paradiso dei ciechi. A chiudere gli occhi ci vedo ancora meglio che a occhi aperti. L'odore del fiume dopo la pioggia gonfia l'aria e la fa tutta spumosa, l'odore dei fiati corre dietro alle voci, l'odore del fango riempie le narici con un fantasma di terra. La sera si lascia la finestra aperta e si sentono tante voci e tanta musica, e con quella mescolanza di odori e suoni che vengono da fuori non sembra più di essere con Humbert, ma dentro quelle ondate odorose, chiudo gli occhi e mi sento trasportare via con tutto il resto. L'unico odore che non sento più è il mio. Immagino di sentire quello che sentono i ciechi e i morti, dispersi nell'aria e nell'acqua, o nelle nuvole: ci sono grandi nuvole in cielo, tutte a piani diversi, nuvole larghe gonfie e ondulate, sotto queste nuvole grandi come praterie che si spingono lontano lontano la città sembra una striscia di case schiacciate contro la terra<sup>16</sup>.

Davanti all'oceano, entra di nuovo in gioco l'udito, in un vortice in ultima analisi sinestetico, composto anche di gusto e olfatto:

Mi siedo su un sasso e chiudo gli occhi per imprimermi dentro il millefoglie spumoso delle onde, quell'oceano di aria condensata che sembra acqua e dove si può tutti volare con gli angeli; la pace è tanta che mi sembra di fare già parte di quel mondo di acqua, aria, e terra fine di sabbia fine, di lacrime mie e zampillini di dolore e di pace tutto in una volta<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> È la stessa Pera, commentando la sua opera, a insistere sul parallelismo tra la scissione nucleare e la violazione di *Lolita* (cfr. P. Pera, «Una critica morale di *Lolita* in forma di scherzo nabokoviano», cit., p. 419).

<sup>16</sup> P. Pera, *Diario di Lo*, cit., pp. 257-258.

<sup>17</sup> Ivi, p. 273.

Ed è sintomatico che, per dire la noia nei confronti delle ossessive attenzioni sessuali di Humbert, Lo faccia ricorso alla sinestesia ardata dello «sbadiglio vaginale», con relativa registrazione onomatopeica:

E poi, lui è così ripetitivo, ma così maledettamente ripetitivo, che dopo a me viene fatto di allargare le gambe a forbice e fare dei grandi sbadigli vaginali. Yaaaaaaaaawn!<sup>18</sup>

Insomma, Pera insiste proprio sull'*embodiment* pieno di Lolita, sulla sua percezione corporea che non si lascia dominare dalla visività intellettualizzata (aprioristica, autoritaria) di Humbert. In questo senso la contrapposizione fra il *diario* (= discorso a caldo, immediato) di Lo e il *memoir* (discorso costruito *post rem*, mediato) di Humbert appare perfettamente motivata.

Le ricadute di questa procedura possono intaccare anche il dominio del pedofilo. In un momento di sintesi particolarmente efficace, ci rendiamo conto che Lolita, fra i due, è quella che ha veramente visto l'America durante il percorso *on the road*, mentre Humbert si è limitato a possedere la sua amante, a godere del suo corpo. La persona fisica di lui, il suo desiderio, privatizzano (reificano, sfruttano, polluiscono) ciò che incontrano, lo estetizzano svuotandolo di valore. Lo sguardo della fanciulla all'opposto si colloca dalla parte dell'incontro con l'altro, della sua accoglienza. Non a caso, questa antitesi emerge con chiarezza in occasione dei possibili autostop (componente topica inevitabile di questo lunghissimo viaggio in automobile). Humbert riduce al minimo indispensabile i passaggi sulla propria automobile per un'evidente questione di gelosia, mentre Lolita trasforma le occasioni mancate, solo viste e immaginate, in altrettanti momenti di conoscenza, persino di apprendimento:

Eppure delle cose che ho visto alcune mi sono entrate dentro, come delle istantanee: le espressioni degli autostoppisti mai raccolti, io li guardavo dal finestrino quando gli passavamo davanti, a Humbert nemmeno lo dicevo più raccogliamo quello lì, tanto sugli autostoppisti non ha mai mollato più che tanto, e quando ha mollato era sempre per quelli che non valeva la pena, da tanto che erano brutti o noiosi, quelli

<sup>18</sup> Ivi, p. 235.

carini o sexy dava quasi sempre un colpo di acceleratore, io li guardavo e li salutavo dal finestrino e loro capivano che avrei voluto farli montare in macchina, poi mi voltavo e continuavo a salutarli finché non scomparivano – adesso sono un piccolo repertorio di immagini che continuano a fare flash flash flash dentro di me, come se fossero vive tutte quelle persone interessanti che non ho mai potuto conoscere, ognuno con il suo stile, il suo modo di aspettare con la borsa da una parte e il pollice alzato dall'altra, ho raccolto i loro sguardi dentro di me, non smettono di fissarmi. E con tutti questi sguardi che dal ciglio della strada mi sono entrati negli occhi, quando finalmente arriverò sulla scena avrò l'esperienza di una donna di novant'anni e il corpo di una diciottenne. Io il viaggio lo sto facendo sul serio, invece mamma Umberta va in un posto solo: fra le mie gambe<sup>19</sup>.

Anche su un altro fronte che sembrerebbe più specificamente dominato da Humbert, quello cinematografico, il nostro intellettuale non può che rimediare sconfitte. E non è tanto in gioco la conclamata antipatia dello snob europeo per un'arte sentita come essenzialmente americana (se è per questo, l'Humbert di *Lolita* detesta anche il teatro), ma di nuovo per un'opposizione mediatica in qualche modo fondante. Se, come accennato, lo sguardo del narratore nabokoviano invero effetti di messa a fuoco e di montaggio riconducibili al cinematografo<sup>20</sup>,

<sup>19</sup> Ivi, p. 297.

<sup>20</sup> Ricordo come particolarmente lolitica la transizione brusca da una messa a fuoco sul *narrating self* a una sull'*experiencing self*, che non di rado determina l'effetto (straniante) di una specie di primissimo piano. Nel racconto autodiegetico classico passaggi come quello che qui di seguito cito sono in effetti non molto frequenti (siamo nell'episodio del primo ingresso di Humbert in casa Haze, di pochi attimi precedente la visione di Lolita; il corsivo è mio): «Tuttavia, la mia cortesia di vecchio stampo mi impedì di sottrarmi subito a quel cimento. Traversammo il pianerottolo e raggiungemmo il lato destro della casa ("dove ci sono la stanza mia e quella di Lo", essendo *Lo presumibilmente la domestica*), e a stento l'inquilino-amante riuscì a trattenere un brivido quando [...]» (V. Nabokov, *Lolita*, cit., pp. 52-53). Ed. inglese, p. 38: «Old-world politeness, however, obliged me to go on with the ordeal. We crossed the landing to the right side of the house (where "I and Lo have our rooms" – *Lo being presumably the maid*), and the lodger-lover could hardly conceal when [...]». Ed è quasi inutile dire che Lolita era già stata ricordata sin dall'inizio del *memoir* come suo tema principale. L'argomento, molto complesso, avrebbe però bisogno di parecchie esemplificazioni, qui non praticabili. Su tale tipo di "inattendibilità" contenutistica o cognitiva (azioni di *misreporting* o *underreporting* o di *misreading* e *underreading*), cfr. il saggio di J. Phelan, «Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*», in *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, ed. by E. D'Hoker, G. Martens, Berlin

il cinema (e il rotocalco e il fumetto) sono incarnati nella Lo di Pera, ne trasformano profondamente l'identità, consentendo al romanzo di restituire aspetti della protagonista che Humbert Humbert non poteva e non voleva cogliere. *Diario di Lo* esibisce una sottotrama cinefila, nel corso della quale la diarista prende coscienza di sé. La sua esperienza filmica è dotata di un'interessante complessità a dominante femminile<sup>21</sup>. All'inizio passa attraverso il musical di Broadway opposto al detestato *La vita è una cosa meravigliosa*; continua con *Il grande sonno* (con ovvia enfasi sulla coppia Bacall-Bogart) e con *Grandi speranze* (di David Lean), mettendo progressivamente a fuoco la non molto più anziana Liz Taylor (se Lo è del 1935, Liz è del 1932), in particolare grazie al suo ruolo di figlia in *Vita con papà* (il titolo italiano del film di Michael Curtiz, del 1947, *Life with Father*, è in realtà *Vita col padre*) che consente a Lo una riflessione invidiosa: «la solita stupida Taylor di nemmeno quindici anni. La spacciano per la stella del futuro. Chissà se ha studiato anche lei girovagando con il vedovo di sua madre?». C'è spazio anche per *La signora di Shangai*, visto due volte insieme all'amica Liza (e messo in relazione con la figura di Gandhi, recentemente morto) e infine per *Il Mago di Oz*. Insomma: un climax che punta su Rita Hayworth e Judy Garland.

A ben vedere, la catastrofe esistenziale della Lolita nabokoviana si legava *anche* alle attrattive e promesse del mondo dello spettacolo (teatro e cinema), poi non mantenute dall'inaffidabile Quilty. Nel *Diario di Lo* il discorso si fa più complesso: la vocazione attoriale della protagonista e la sua relativa frustrazione sono enfatizzate da un lungo episodio in cui la protagonista *ode* quanto Filthy Sue (che corrisponde a Quilty) dice di lei insieme con i suoi collaboratori. La verità (anche se

---

– New York, de Gruyter, 2008, pp. 7-28. Quanto invece agli effetti di montaggio, con brusche transizioni e giochi di fuori campo, è sufficiente leggere l'uscita di scena definitiva di Quilty: «Quilty, figuratevi, era riuscito a trascinarsi sul pianerottolo, e lo vedemmo sbattere le ali e poi afflosciarsi, questa volta per sempre, in un cumulo viola. / "Spicciati, Cue" disse Tony con una risata. "Secondo me è ancora...". Tornò in salotto, la musica soffocò il resto della frase» (V. Nabokov, *Lolita*, cit., p. 379). Ed. inglese, p. 305: «Quilty of all people had managed to crawl out onto the landing, and there we could see him, flapping and heaving, and the subsiding, forever this time, in a purple heap. / "Hurry up, Cue," said Tony with a laugh. "I believe, he's still –" He returned to the drawing room, music drowned the rest of the sentence».

<sup>21</sup> I riferimenti filmici (e la citazione) qui di seguito allineati sono tratti dalle seguenti pp. di *Diario di Lo*: 46-47, 99, 108, 132, 206-207, 311-312, 392.

sgradevolissima), di nuovo, si manifesta *non* attraverso gli occhi, ma attraverso altri sensi – ora in particolare l’udito. Ecco come inizia il capitolo 30 del romanzo:

Ero già a letto. A un certo punto sento un brusio da sotto. Scendo senza farmi sentire. Stanno parlando di me. Mi acquatto dietro la porta. Dopo un po’ distingo le parole: alcuni dicono che non vado niente bene come attrice, al massimo per qualche cosuccia in televisione, una commediola, altri dicono no, qualcosa le si può far fare, uno, mi pare Will, sostiene che si potrebbe inventare un tipo nuovo, la ragazzina alta un metro e cinquantadue che con i suoi quaranta chili di peso se li seduce lei gli uomini, prende l’iniziativa, in quella cosa lì dovrei andare bene visto come ho agito con Humbert. Poi, mi pare la voce di Cindy, dice no, secondo me non ci siamo per niente, a parte che è ancora nell’età della crescita e l’anno prossimo potrebbe pesare il doppio con la stessa ridicola altezza, vedete come si conchia, l’altra sera si è messa quell’orribile blusa color rame con quella cintura di diamanti grossi come noci, faceva la sexy ma non avrebbe eccitato nemmeno un condannato all’ergastolo per stupro plurimo<sup>22</sup>.

Eppure, il fallimento professionale, anche cinematografico, di Lolita, dolorosamente disprezzata da chi dovrebbe aiutarla, non contraddice la progressiva accettazione del proprio destino che il romanzo rappresenta appunto grazie all’azione del teatro e del cinema. In un momento decisivo della storia, Lo afferma che «il viaggio con Humbert» era stato «di una noia mortale»; e aggiunge:

La nostra vita insieme? Non facevo altro che sognare una vita precisa identica a quella degli altri, e quella volta che si vide il film con quella stronzetta di Shirley Temple piansi tutta la notte all’idea che lei aveva un papà che faceva tutto quello che voleva lei senza portarsela a letto, e io invece un papà finto che mi costringeva a fare solo quello che voleva lui e non mi pagava mai quello che mi prometteva<sup>23</sup>.

C’è una verità in Shirley Temple, che suona inevitabilmente dolorosa (anche se in modo sarcastico) alle orecchie e occhi di Lo. Pia Pera in

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 397.

<sup>23</sup> Ivi, p. 390.

questo senso invero quanto, almeno un po', era implicito in Nabokov: e cioè che Lo, nelle condizioni di vita in cui è costretta, si aggrappa agli aspetti virtuosi, costruttivi, dell'immaginario di massa americano, traendo da esso le energie per battere in breccia, o comunque validamente contrastare, l'intellettuale europeo, forte di una cultura "modernista" con ogni evidenza fragile, perché non è in grado di arginare i peggiori istinti pedofili. Mai contrapposizione mediale è stata più evidente: la sessuata, audio-tattile, eccitante cultura dei media elettrici<sup>24</sup> versus l'universo astrattamente visivo, verbale-verboso dell'eredità occidentale.

3. Come abbiamo accennato, i recensori americani nel 1999 quasi unanimemente hanno accusato *Lo's Diary* di essere un libro scadente, scritto male, oltre che immorale. E l'hanno giudicato solo, prevedibilmente, nella sua versione inglese, con patente incoerenza<sup>25</sup>. C'è anche chi ha ritenuto "irrealistiche" le riflessioni di Lo, per via della loro acutezza e ampiezza di orizzonti (persino culturali)<sup>26</sup>. Mai un romanzo parodico – a me sembra – è stato tanto massacrato. Persino Emanuele Trevi, nel bell'omaggio all'amica Pia Pera contenuto nel recente *Due vite* (2020), non ha potuto fare a meno di ribadire la propria scarsa simpatia nei confronti del *Diario di Lo*<sup>27</sup> – opera che a questo punto andrebbe definita "maledetta" in un senso eccedente di molto un semplice modo di dire.

Qui, tuttavia, non si tratta di competere sul piano delle rivendicazioni di valore, in un ideale ranking delle eccellenze letterarie. Non si tratta di affermare che Pia Pera ha scritto un bel romanzo, un bel pastiche narrativo, migliore di tanti altri. Anche se il sottoscritto la pensa esatta-

---

<sup>24</sup> Non a caso, Lo dedica un paio di pagine del suo diario alla visione-ascolto di una giornata televisiva, dettagliata nelle sue manifestazioni eterogenee (una babysitter che racconta storie, un programma religioso «che fa cagare», una cantante di blues nera, pubblicità, consigli per il pubblico femminile, melodie sentimentali ecc.). In questo caso, si ha però l'impressione che Pera introduca un elemento stonato, quando costringe Lo a opporre la tv al cinema: «Io in televisione non vorrei proprio recitarci: non vedo cosa c'è di bello a trovarsi ridotti in dimensioni addirittura inferiori a quelle normali, e per giunta venire spenti da un momento all'altro dal primo imbecille, mica come al cinema o a teatro che lì la gente ti guarda con un po' di rispetto se non addirittura di venerazione per la semplice ragione che non può staccare la spina e farti sparire quando le pare e piace» (ivi, p. 340).

<sup>25</sup> Come rileva lucidamente il commentatore anonimo di *The Complete Review*, cit.

<sup>26</sup> Cfr. R. Capozzi, «Review», in *World Literature Today*, vol. 74, n. 2, 2000, pp. 429-430.

<sup>27</sup> Cfr. E. Trevi, *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020, pp. 58-60 e 76.

mente così. Si tratta di provare a individuare una serie di questioni teoriche che occhieggiano sullo sfondo. Intanto, è in gioco il problema del personaggio e dell'opera *derivativi*, più esattamente dell'*ipertestualità* nell'accezione proposta da Gérard Genette. Se prendiamo in mano *Palimpsestes*, non abbiamo dubbi quanto al tipo di trasformazione invariante chiamato in causa dal romanzo di Pera. Bisogna rivolgersi al paragrafo LXIV<sup>28</sup>, che nella versione francese suona *Unamuno auteur du Quichotte*, e che, appunto con riferimento alla *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), affronta un certo tipo di «trasformazione semantica» del testo di partenza. Quella che Miguel de Unamuno aveva praticato, esattamente (o quasi) come Pera, è una modificazione, più esattamente una *correzione* appunto *semantica*, di aspetti dell'opera che il suo stesso autore non avrebbe colto nel modo giusto o avrebbe lasciato troppo sullo sfondo. In effetti, sia l'hidalgo sia la ninfetta – come peraltro afferma con decisione Pia Pera<sup>29</sup> – appartengono al nostro immaginario, alla stregua di antonomasie e miti, e perciò sono disponibili a considerazioni etiche che permettano di rivisitarne le storie, senza però mutare la trama: bensì mettendone in luce significati in qualche modo impliciti ma non ben visibili – o non visti. Dunque, il prodotto ipertestuale di questo genere è rispettoso dell'originale, di cui vuole precisare alcune connotazioni rimaste in ombra.

È curioso: questa che peraltro è una scelta rivendicata esplicitamente da Pia Pera non è stata sufficientemente valorizzata; e anche Julia Vaingurt, cui si deve una lettura molto lucida dell'intera querelle intorno al *Lo's Diary*, insiste troppo ad argomentare un *attacco a Nabokov*, quando per l'autrice in ballo è invece *la difesa della vita di Lo*<sup>30</sup>. Difesa a tal punto strenua che la scrittrice – non lo avevamo ancora detto – nega che Lo-Lolita sia morta; e infatti ce la presenta in piena forma all'inizio del romanzo, amorevole moglie e madre, elegantemente imborghesita pur se ancora sfrontata come un tempo<sup>31</sup>. In fondo, Pera vuole

<sup>28</sup> Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 365-372.

<sup>29</sup> P. Pera, «Una critica morale di *Lolita* in forma di scherzo nabokoviano», cit., pp. 417-418.

<sup>30</sup> Cfr. J. Vaingurt, «Unfair Use: Parody, Plagiarism, and Other Suspicious Practices in and Around *Lolita*», cit., pp. 12, 16-7, 20.

<sup>31</sup> Com'è noto, della morte di Lolita ci parla, di sfuggita, John Ray nella sua prefazione; e di una Lo viva ci informa Pera alle soglie del romanzo, in una nuova prefazione a firma

mostrare sfaccettature di Lolita che Humbert non ha rappresentate, ma che sono iscritte nel lavoro di Nabokov.

Anche per questa ragione, non è facile simpatizzare con quanto scrive un fine narratologo come Brian Richardson a proposito di *Lo's Diary* (e di opere di natura simile, spesso legate alle scritture postcoloniali)<sup>32</sup>. In sostanza, per Richardson è decisivo il fatto che l'intervento, anche circoscritto, da parte di un autore diverso su un personaggio già pienamente codificato comporti una *trasformazione* sostanziale del personaggio stesso. Secondo questo studioso, la Lo di Pera non aggiunge nulla a quella di Nabokov – essendo, appunto, un diverso personaggio –, ma ha bisogno comunque di lei per essere capita. Lo e Lolita sono due figure *separate*, non appartengono allo stesso mondo narrativo. Richardson, tuttavia, si contraddice quando si limita a descrivere in modo leggermente ironico la causa intentata da Nabokov *filis*, senza chiosare che, se la sua teoria fosse giusta, tale causa non avrebbe avuto alcun senso. Se Pera avesse davvero creato qualcosa di nuovo, solo marginalmente comparabile a quanto scritto da Nabokov, non avrebbe dovuto essere querelata. Non solo: Richardson si contraddice anche quando prende in considerazione casi di personaggi ripresi da più autori, che – all'opposto di quanto fatto da Pera – non ne hanno modificato l'esistenza. In particolare, sembra agire in lui un criterio di autorevolezza: ad esempio, le trasposizioni "musicali" shakespeariane (è fatto anche il nome di Verdi) non sono in grado (traduco) di «veicolare lo stesso grado di complessità narrativa»; e perciò talvolta non modificano i personaggi «nella misura in cui l'altro medium lo consente in conformità alle proprie caratteristiche»<sup>33</sup>. Non è il caso di scendere nei dettagli (secondo la narratologia cognitivista, queste distinzioni non hanno un grande valore<sup>34</sup>); ma è curioso il paradosso di un'opera complessa e ambi-

---

dello stesso personaggio. Che Ray abbia a suo tempo mentito, è perfettamente plausibile, se ci collochiamo con un minimo di obiettività dentro il mondo della storia consegnatoci da Nabokov.

<sup>32</sup> Cfr. B. Richardson, «Transtextual Characters», in *Characters in Fictional World: Understanding Imaginary Beings in Literary, Film, and Other Media*, ed. by J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, Berlin – New York, de Gruyter, 2010, pp. 527-541.

<sup>33</sup> Ivi, p. 536.

<sup>34</sup> Come dimostra, tra l'altro, la stessa introduzione al libro contenente il saggio di Richardson, dove l'esempio della persistenza di Sherlock Holmes nell'incalcolabile sequenza



ziosa che tradirebbe un personaggio, pur avendo l'intenzione opposta; e che viene contrapposta a opere più limitate quanto a orizzonti espressivi (e a intenzioni), le quali invece potrebbero *non* tradire la figura di riferimento.

Tornando al *Diario di Lo*, è evidente che queste considerazioni puntano sempre nella stessa direzione. Pia Pera, potremmo dire (e la stessa Vaingurt suggerisce qualcosa del genere<sup>35</sup>), è sottoposta a una violenza, etica ed estetica, in effetti paragonabile a quella che Humbert infligge a *Lolita*. Le aporie critiche che abbiamo osservate non si spiegano in termini di valore letterario, ma chiamano in gioco molte altre ragioni, fra le quali quella sessista non va sottovalutata. La donna che rivendica i diritti anche erotici di un'altra (giovanissima) donna è trattata come una sfrontata, come colei che non rispetta le regole del gioco dominanti nel campo letterario. Mi sembra che non ci sia altro da dire, al netto di una serie di circostanze particolarmente sfortunate: com'è stata appunto la scesa in campo di Dmitri Nabokov. Il quale nell'edizione americana del *Diario di Lo*, a ben vedere, fa la stessa figura del mediocrissimo prefatore di *Lolita*, l'ineffabile John Ray Junior. Un filisteo, dunque, anche lui, e non privo di connotazioni ridicole.

La questione ci stupisce, senza dubbio. Vero è che – come accennato – esiste una specie di dannazione di *Lolita*, e rischia di coinvolgere un po' tutti coloro che se ne occupano prendendo spunto dal difficilissimo intreccio di estetica ed etica che vi si è realizzato. E infatti, se per esempio riflettiamo sull'intervento teorico di James Phelan (già ricordato) intorno all'inattendibilità di Humbert e al giudizio morale relativo al suo racconto, emergono – di nuovo – curiose incoerenze. Phelan, che pure corregge certi eccessi "personalistici" dello stesso Wayne C. Booth<sup>36</sup>, conclude il suo saggio con una doppia criminalizza-

---

delle sue ri-declinazioni transmediali è il filo conduttore del discorso teorico svolto dai curatori. Cfr. J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, «Introduction», in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literary, Film, and Other Media* cit., pp. 3-64.

<sup>35</sup> Cfr. J. Vaingurt, «Unfair Use: Parody, Plagiarism, and Other Suspicious Practices in and Around *Lolita*», cit., p. 21.

<sup>36</sup> J. Phelan, «Estranging Unreliability», cit., pp. 8-9. Il riferimento è in particolare alla seconda edizione di W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983. Nella sostanza, Phelan pensa che Booth, di fronte a casi come quello di *Lolita*, abbia sottovalutato la complessità intrinseca del problema etico posto da certe opere letterarie,

zione. In sintesi: se non pochi lettori di *Lolita* finiscono per simpatizzare con Humbert (a dispetto della sua inattendibilità «straniante» e del complesso lavoro fatto dall'autore implicito nel corso di tutta l'opera), la colpa un po' è dell'opera stessa, un po' dei lettori. C'è un errore del testo e un errore dei destinatari, entrambi riconosciuti da Phelan come ineluttabili.

Paradossale e credo inaccettabile conclusione, questa. A ben vedere, leggere un'opera letteraria significa *sempre* esporsi a cattive interpretazioni e ad "applicazioni" devianti, a usi del testo eticamente indifendibili. *Lolita* forza certe convenzioni fin quasi ai loro limiti, senza dubbio, ma non è estraneo a norme letterarie ed etiche che nella sostanza non lo differenziano da ogni altro romanzo della modernità, *et ultra*. Semmai, chiede un di più di distacco *estranging*, di distanziamento da un personaggio con cui, quasi inevitabilmente, un lettore maschio (e forse non solo) tende a solidarizzare.

A questo punto l'esegesi critica di Pia Pera ci viene in soccorso, almeno un po'. Qui, a me sembra, risiede il suo vero valore. Lo scandalo di *Lolita* risiede soprattutto negli occhi del critico e teorico, tipicamente maschio, che come Humbert non vede, e soprattutto *non ascolta*, davvero *Lolita*, perché la reifica nell'*immagine* di un'astratta corporeità da violentare. La genialità di Nabokov, autore implicito, artefice simbolico del romanzo, è stata quella di aver messo nelle mani del maschio occidentale un oggetto significante che non può non inquietarlo suscitando in lui perenne scandalo. Ma lo scandalo finisce se ci si colloca con decisione dalla parte di *Lolita*, accettandone la sfida. E credo che Nabokov volesse che il suo lettore implicito facesse esattamente questo: rileggere la storia con la mente, i sensi, la cultura di Lo. Compito quasi impossibile per un maschio, compito in ogni caso perturbante. Che Pia Pera – magari un po' calligraficamente – abbia reso esplicita una simile *intentio operis* può solo venir-

---

preoccupandosi troppo delle eventuali deformazioni soggettive, personalistiche, da parte del lettore critico. Phelan cerca invece di spiegare come e perché possano (e forse debbano) coesistere lettori *reali* che, volta per volta, o simpatizzano con un narratore particolarissimo come Humbert Humbert, o all'opposto prendono le distanze dalla sua "retorica". L'esistenza di due tipi fondamentali di inattendibilità, quella che ci avvicina al personaggio (*bonding*) e quella che invece ce ne allontana (*estranging*) aiuterebbe a cogliere con precisione "obiettiva" tale ambiguità, che Nabokov autore implicito avrebbe gestito in maniera non lineare – in ultima analisi rendendosi complice di certi abusi simbolici.

le attribuito a merito. Il giudizio estetico con tutto ciò ha a che fare solo marginalmente – ripeto. In gioco c'è un adempimento, anche storico: che pertiene ai diritti ~~storici~~ delle donne, e alla (necessaria?) vergogna di essere maschio.