



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*Lolita al cinema. Il romanzo di Nabokov e le  
rimediazioni di Kubrick e Lyne.*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureanda  
Greta Fabiani  
n° matricola 2017189

Anno Accademico 2022 / 2023



## Indice

Introduzione	5
Capitolo I - Teorie dell'adattamento	9
Per una definizione di adattamento	9
Gli adattamenti: caratteristiche e finalità	11
Da un medium a un altro	15
Il pubblico	19
I rischi degli adattamenti	23
Capitolo II - Lolita di Vladimir Nabokov: tra scandalo e successo	27
Un autore "extraterritoriale"	27
Nabokov prima di Lolita	29
La storia di Lolita	30
Le vicende editoriali	33
Il dibattito critico	36
Capitolo III - Rimediare Lolita: Stanley Kubrick e Adrian Lyne	43
Nabokov e Kubrick	43
Nabokov sceneggiatore	45
La Lolita di Kubrick	54
La Lolita di Adrian Lyne	62
Bibliografia	66



## Introduzione

Questa tesi si concentra sulle rimediazioni cinematografiche di uno dei capolavori più noti di Vladimir Nabokov: *Lolita* (1955), un romanzo di passione, amore, ossessione e disprezzo, che viene studiato in termini narrativi e tematici, per poi giungere alle peculiarità dei suoi adattamenti, rispettivamente quello del 1962, prodotto dal regista statunitense Stanley Kubrick, e la versione del 1997, realizzata da Adrian Lyne.

Tenendo conto del dibattito critico sull'opera, la tesi include un'analisi generale sulla storia degli adattamenti e i metodi di trasmissione da un *medium* ad un altro. In particolare, ci si concentra su quali elementi dell'opera originale è possibile trasferire e quali, al contrario, si possono solamente trasformare. All'interno del primo capitolo verrà spiegato inoltre come il processo di traduzione sia profondamente correlato al concetto di adattamento cinematografico: nel corso della prima parte sono infatti analizzate le teorie di critici e studiosi di adattamenti e di cinema, come Linda Hutcheon, ma anche teorie di linguisti come Gérard Genette, nonché studi critici di scrittori quali Virginia Woolf. Il rifacimento non è considerata una pratica originale, in quanto basato su una fonte precedente, quindi espressione di una dimensione derivativa. Si passano poi in rassegna le caratteristiche e gli obiettivi degli stessi adattamenti, con la rappresentazione dei criteri per definire un adattamento e i contesti in cui un rifacimento può essere realizzato.

In aggiunta, all'interno del primo capitolo è presente un'analisi del ruolo attivo del pubblico nel contesto degli adattamenti e su come sia cambiato nel tempo il rapporto con l'azione fisica del recarsi al cinema. Il pubblico degli adattamenti comprende un raggio molto ampio di persone, che possono essere divisi in due gruppi: i fruitori che sono già a conoscenza della fonte dell'adattamento, e, al contrario, coloro che si trovano davanti ad un'opera mai vista prima. Conseguentemente, i creatori di adattamenti devono seguire i gusti del pubblico, cercando di non deluderne le aspettative. A livello culturale, attorno agli anni Trenta del Novecento, gli adattamenti erano temuti dai detentori del potere, in quanto mezzo di trasmissione del sapere anche a tutte quelle classi sociali inferiori; per questo, alcuni rifacimenti andarono incontro a censura, soprattutto perché ritenuti un mezzo di divulgazione di temi all'epoca ritenuti un tabù, come il sesso.

Nell'ultima parte del primo capitolo, è affrontata la questione del perché l'uomo sente il bisogno di adattare opere letterarie, di cosa lo spinge a creare un rifacimento e dei rischi che corre durante il lavoro di trasferimento degli elementi della fonte ad un altro mezzo di trasmissione. In aggiunta si discute sull'autorialità dell'adattamento, e soprattutto sul ruolo che hanno gli altri partecipanti alla realizzazione dell'opera. Per quanto riguarda i rischi in cui l'autore dell'adattamento potrebbe incorrere nella creazione del lavoro, essi sono principalmente di natura legalitaria e/o giuridica: un esempio è la violazione del *copyright*, ovvero del diritto d'autore.

Nel secondo capitolo la discussione si concentra sulla vita e la carriera di Vladimir Nabokov, collegandosi poi con le vicende di stesura e di pubblicazione, nonché sullo scandalo generato dalla diffusione di *Lolita*. Sono passati in rassegna tutti i suoi romanzi, sia quelli appartenenti al periodo giovanile, sia quelli facenti parte del periodo più maturo, mettendo in evidenza inoltre la passione dello scrittore per il gioco di scacchi e per le farfalle, due elementi che sono profondamente collegati ai temi di tutta la sua produzione letteraria.

Attraverso il racconto della trama del romanzo, il discorso si concentra sulle prime impressioni che la critica ebbe a proposito di *Lolita*. Il fine di Nabokov sembra essere stato quello di rappresentare lo scontro tra due dimensioni apparentemente inconciliabili, quali quella dell'erotismo e quella della moralità, mettendo in evidenza le proprie abilità stilistiche e letterarie, nonché la sua capacità di utilizzare l'ironia come arma di difesa dai detrattori dell'opera: in *Lolita*, attraverso precisi giochi di stile, si fa apparire la perversione del professore come una passione del tutto positiva e per nulla preoccupante. È proprio un determinato movimento tra ironia e sarcasmo a trasformare l'opera in una tragicommedia.

In questo stesso capitolo si tratterà inoltre, come accennato in precedenza, delle peripezie e degli ostacoli affrontati da Nabokov nella pubblicazione del suo romanzo. Il percorso di *Lolita* fu tutt'altro che semplice e lineare, interrotto da censure, critiche e soprattutto dal fatto che nessuna casa editrice all'epoca avrebbe voluto prendersi la responsabilità di pubblicare un romanzo dal tema così pesante, tanto che l'opera fu rifiutata da ben cinque editori. Sono esaminate, in questo contesto, le modalità ingegnose attraverso cui Nabokov rappresenta l'America consumistica degli anni Cinquanta, nonché le dinamiche presenti a livello sociale e culturale, attraverso episodi di osservazione ed esperienza diretta.

È importante sottolineare il ruolo primario che la moglie dello scrittore, Vera Slonim, traduttrice e curatrice, nonché fonte di ispirazione di molti romanzi di Nabokov, ha avuto nella produzione e soprattutto nel salvataggio dell'opera in momenti in cui il marito, non soddisfatto di *Lolita*, volle darlo alle fiamme. Una delle ragioni per cui Nabokov sentiva che pubblicare il suo romanzo sarebbe stata una scelta azzardata, era sicuramente legata alla sua posizione di professore di letteratura alla Cornell University: per questo motivo, lo scrittore pensò addirittura di

pubblicare l'opera sotto uno pseudonimo. Contro ogni aspettativa *Lolita* ebbe grande successo, tanto da diventare soggetto di due famosissimi adattamenti cinematografici, trattati nell'ultimo capitolo della discussione. Il dibattito della critica si divide in due posizioni: in primo luogo si sottolinea come i critici che appoggiano il successo e la genialità del romanzo sono coloro che si concentrano sulle capacità stilistiche di Nabokov; d'altra parte, non mancano coloro che, prestando attenzione principalmente al tema su cui il romanzo si basa, definiscono *Lolita* scandaloso. In particolare, è importante ricordare l'effetto che il romanzo ebbe sulla critica femminista, argomento su cui intervennero personaggi di spicco come Linda Kauffman e Sarah Herbold.

L'ultimo capitolo della tesi si concentra sui due noti adattamenti di Stanley Kubrick e Adrian Lyne, rispettivamente del 1962 e del 1997, partendo da un'analisi del rapporto tra i due registi e lo scrittore. Nel primo caso, sono riportati nella prima parte del capitolo le relazioni che legarono Kubrick e Nabokov durante tutta la produzione del rifacimento e soprattutto della sceneggiatura. Sono inoltre toccate le questioni legali dei diritti d'autore e gli accordi raggiunti tra il regista e lo scrittore nell'ultima fase della produzione. Kubrick ebbe rapporti diretti con lo scrittore, al contrario di Lyne, il cui rifacimento fu prodotto solamente vent'anni dopo la morte di Nabokov.

Un tema di grande importanza trattato in questo capitolo è quello delle difficoltà e degli ostacoli che Nabokov ha dovuto affrontare durante la stesura della sceneggiatura, la quale fu realizzata in parte contro la sua volontà. Il problema principale dello scrittore fu la scelta di ciò che poteva essere trasposto: scelte che sono qui analizzate a partire dalle teorie sul concetto di trasferimento da un *medium* ad un altro. Soggetto importante di queste teorie è il rapporto che intercorre tra la fonte e il rifacimento, nonché i contesti in cui gli adattamenti si innestano.

Riguardo ai due rifacimenti, sono inoltre sottolineate le principali differenze compositive dei diversi lavori, fondate principalmente sul differente modo di concepire il romanzo da parte dei due registi: questa differenza è riconducibile alle teorie del linguista e semiologo Roman Jakobson e agli studi letterari di David Lodge sulla contrapposizione tra metonimia e metafora. Il contrasto tra i due adattamenti è analizzato inoltre attraverso il rinnovamento del pensiero dei due studiosi, attutato da Albert Henry e Paul de Man.

In conclusione, riferendosi ai rifacimenti, si afferma come il film prodotto da Kubrick sia molto più fedele alla dimensione metonimica dell'originale, soprattutto grazie all'interpretazione finale che ne risulta. Il fatto che questa versione sia ritenuta bizzarra sottolinea ancora una volta quando Kubrick sia stato fedele al romanzo di Nabokov, anch'esso definito dalla critica un romanzo del tutto originale. Inoltre, il rifacimento di Kubrick è considerato molto più interessante

di quello di Lyne, regista che non ha avuto le capacità di inserire la dimensione ironica della fonte, trasformando il film in una vicenda triste, intrisa solamente di malinconia e rimpianto.

Generalmente, il processo di adattamento è strettamente correlato con il processo di reinterpretazione, messo in atto sia da Kubrick sia da Lyne nella creazione dei loro lavori. Ciò che differisce tra i due è che Kubrick è stato in grado di cogliere, e di conseguenza riprodurre, la sfera metonimica del romanzo *Lolita*, rimanendo così profondamente fedele all'originale; al contrario, Lyne ha preferito attenersi ad una dimensione più realistica, rendendo i personaggi più credibili agli occhi del pubblico, ma distaccandosi dallo spirito vero e proprio del romanzo.



# Capitolo I

## Teorie dell'adattamento

### Per una definizione di adattamento

Gli adattamenti, in riferimento a quanto stabilito dallo United States Code<sup>1</sup>, sono lavori risultanti da una o più opere composte in precedenza, ma caratterizzate da trasformazioni e cambiamenti. Secondo lo scrittore John North, adattare il testo di un romanzo ad un qualsiasi altro metodo di trasmissione (*medium*) significa soprattutto semplificare. Ciò appare oltremodo paradossale, in quanto questo tipo di lavoro si rivela particolarmente difficile e spinoso. L'idea stessa di adattamento è un concetto assai contorto: la stessa parola viene solitamente utilizzata per descrivere sia il processo di adattamento sia il prodotto. Non dobbiamo considerare queste opere come novità dell'epoca contemporanea; d'altronde già lo stesso Shakespeare creava adattamenti dei suoi drammi trasferendoli dalle pagine al palcoscenico.

Uno dei precursori tra gli studiosi degli adattamenti, George Bluestone, ritiene che la moda dei rifacimenti cinematografici nasca all'inizio del Ventesimo secolo, in concomitanza con la crisi vissuta dal romanzo, che si ritira per lasciare spazio ad un'arte in grado di ricostruire con estrema efficacia la narrazione a livello sia visivo sia sonoro.<sup>2</sup> Gli adattamenti cinematografici dei prodotti di consumo odierni sono tuttavia spesso giudicati in maniera negativa, dal momento che sia la critica accademica sia quella giornalistica ritengono la loro importanza secondaria e la loro origine derivativa: violazione, deformazione e tradimento sono solo alcuni degli aggettivi utilizzati per definire questi lavori. Inoltre, i rifacimenti derivano tutti da una pratica traduttoria, rilegati

---

<sup>1</sup> *United States Code*, titolo XVII, par. 101, 1926.

<sup>2</sup> G. Bluestone, *Novels into Film*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2003.

all'ambito del secondario, quindi un lavoro che, rispetto a come era quando è nato, presenta differenze non di poco conto.<sup>3</sup>

D'altra parte, sembrano invece essere accolti più favorevolmente i rifacimenti di opere in altre forme d'arte ritenute più autorevoli, come l'opera o il balletto. Mediamente la letteratura godrà sempre di una certa superiorità rispetto a qualsiasi adattamento da essa tratto grazie al suo status di forma d'arte più antica, ma questa dipendenza genera due sentimenti quali la logofilia in prima istanza, ovvero la passione per la parola, e il conseguente pregiudizio sugli elementi visuali, l'iconofobia.<sup>4</sup> Il giudizio negativo sugli adattamenti scaturisce inoltre dalle speranze del pubblico che vengono deluse, aspettandosi quest'ultimo un adattamento maggiormente fedele al testo letterario. Detto ciò, appare contraddittorio il fatto che gli adattamenti cinematografici siano così contestati, ma allo stesso tempo ampiamente diffusi nella nostra società e nella nostra cultura, subendo una significativa crescita numerica: la causa potrebbe risiedere nella costante comparsa di nuove rotte di diffusione massificate e nell'essenza attraente dell'adattamento nel suo essere tale. Questa forza di attrazione deriva dal fatto che un rifacimento altro non è che una ripetizione di ciò che già esiste, con l'aggiunta di una certa varietà di cambiamenti, nucleo primario che porta lo spettatore a questo sentimento di interesse verso qualcosa che non solo è una semplice riproduzione, quanto un lavoro dotato di una propria vita autonoma. Secondo le parole di John Ellis, studioso di comunicazione britannico, il processo di adattamento deve essere considerato un investimento su larga scala, sia dal punto di vista finanziario che da quello psicologico, finalizzato al desiderio di ripetere determinati comportamenti di consumo in forme che ne impediscano la ripetizione stessa.<sup>5</sup>

Negli ultimi anni si è sentito il bisogno di andare oltre le teorie sugli adattamenti prese in considerazione fino a questo momento, in quanto l'idea classica di rifacimento non basta più nel rappresentare i diversi tipi di relazioni e i diversi passaggi da un *medium* all'altro. Si tenta quindi di superare certi limiti che creano un muro tra le varie discipline e culture, ma si deve fare attenzione, in quanto questo processo di apertura potrebbe

---

<sup>3</sup> L. Salibra, *Riscrivere. Cinema e Letteratura di Consumo*, Firenze, Franco Cesati, 2008.

<sup>4</sup> R. Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, in «James Naremore», *Film Adaptation*, 2000, pp. 54-76.

<sup>5</sup> J. Ellis, *The Literary Adaptation*, in «Screen», XXIII, 1982, pp. 3-5.

risultare intricato e pericoloso, soprattutto quando si parla del mondo dell'industria e del commercio, come vedremo successivamente.<sup>6</sup>

## Gli adattamenti: caratteristiche e finalità

I rifacimenti fanno parte del mondo del cinema, una dimensione che nasce precisamente il 28 dicembre 1895, grazie all'inventiva dei fratelli Lumière. Il cinematografo in Europa è un elemento di elevazione culturale, fonte di una nuova estetica. I primi tentativi di adattamento cinematografico hanno origine nel momento in cui si cerca di trasferire i classici della letteratura e del teatro europeo nella dimensione cinematografica. Alcuni primi esempi sono la trasposizione dell'*Otello* e dell'*Amleto* shakespeariani. Nel campo della letteratura invece, artisti di grosso calibro come D'Annunzio e Verga offrono le loro opere al mondo del cinema, visto come un ulteriore strumento che avrebbe potuto portare i romanzi ad un successo più ampio.<sup>7</sup>

Si parla di adattamenti quando ci si riferisce ad un lavoro che è in stretta relazione con un'altra opera. In particolare, i rifacimenti possono essere considerati come testi caratterizzati da un'intessitura di molteplici citazioni e riferimenti presenti in altri lavori letterari. Nonostante, come detto gli adattamenti godano di una propria autonomia, essi possono essere considerati tali solamente nella loro condizione di prodotti multi-strato.<sup>8</sup> Ciò non implica però che un adattamento, per essere considerato autorevole, debba obbligatoriamente essere fedele in tutto e per tutto alla sua fonte, ovvero ciò che viene definita *source*. Questo concetto è stato ribadito anche da George Bluestone nella sua opera *Novels into Film*,<sup>9</sup> pubblicato per la prima volta nel 1957. La vera finalità degli adattamenti è duplice: da una parte si tenta di eliminare la memoria del testo adattato, dall'altra al contrario si cerca di omaggiare la *source* riproducendola con *media* diversi.

---

<sup>6</sup> M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni Espanse: Intermedialità, Transmedialità, Virtualità*, Bologna, Il Mulino, 2020.

<sup>7</sup> G.P. Brunetta, *Letteratura e Cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.

<sup>8</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2021, p. 26.

<sup>9</sup> G. Bluestone, *Novels into Film*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2003.

In un adattamento la forma viene modificata, al contrario del contenuto che rimane (quasi sempre) invariato. Adattare significa soprattutto ricercare similitudini in elementi di una determinata opera facenti parte di sistemi semiotici differenti e trasmettere in maniera valida ed efficace l'essenza di quest'ultima. I temi giocano un ruolo estremamente rilevante nelle trasposizioni cinematografiche tratte da un romanzo, specie se quest'ultimo è un'opera assai conosciuta, in quanto l'elemento principale da trasmettere è il contenuto del testo, nonché la trama stessa. In base alla modalità con cui si decide di narrare una storia avremo adattamenti diversi di elementi diversi: un esempio è proprio la capacità di immedesimarsi nei personaggi e analizzare la loro mente e i loro pensieri, oppure la facoltà di muoversi a piacimento nel tempo e nello spazio. Le trasposizioni e gli adattamenti più in generale vengono spesso paragonati alle traduzioni che, passando da metodi di trasmissione diversi, prendono l'appellativo di "rimediazioni" ovvero «traduzioni nella forma di trasposizioni intersemiotiche da un dato sistema di segni ad un altro».<sup>10</sup> Conseguentemente, passando da un sistema all'altro avverrà una ricodifica nel nuovo sistema di convenzioni.

La teoria dei rifacimenti si fonda inoltre sulla teoria dell'adattamento genetico darwiniana, considerato come il processo biologico che rende qualcosa adatto ad un particolare ambiente: gli adattamenti corrispondono a tutti quei processi di adattamento e cambiamento che li rendono tali.

Esistono tre modalità per definire un adattamento: come trasposizione ufficiale di una certa opera, come "atto creativo"<sup>11</sup>, infine come confronto con la *source*. In quanto prodotto, la transcodificazione di un determinato testo può essere caratterizzata da un cambio di *medium*, di genere o di contesto; mentre produrre un adattamento dal punto di vista di processo creativo prevede sempre una nuova creazione e una nuova decodifica: adattare presuppone una fase precedente di interpretazione, soprattutto se si ha a che fare con adattamenti di lunghi romanzi, caratterizzati da un processo di riduzione. Non tutti i rifacimenti, però, sono il prodotto di contrazioni e tagli, ma anche di imitazioni: il concetto di *mimesis* già introdotto da Aristotele è una caratteristica insista nell'animo umano. Come accadeva nella classicità con la *mimesis* o l'*imitatio*, allo stesso tempo gli adattamenti contemporanei non sono tanto copie delle opere da cui sono tratti, quanto per

---

<sup>10</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2021.

<sup>11</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2021.

l'appunto un processo che fa di questo lavoro un'opera dotata di un'autonomia propria. Nel caso in cui non si consideri il processo creativo; pertanto, non sarà possibile nemmeno comprendere il perché l'artefice di un certo adattamento abbia deciso di dare origine a quello specifico lavoro, quindi il processo vero e proprio del rifacimento. Il processo creativo è da sempre ritenuto un elemento di cui non si debba mai parlare, sempre relegato in secondo piano e posto ai margini del mondo della critica.

Da ultimo, gli adattamenti considerati nel loro processo di ricezione sono studiati come una certa forma di intertestualità: il critico Gérard Genette introduce l'idea stessa di intertestualità come l'effettiva presenza di un testo in altri lavori attraverso allusioni o citazioni.<sup>12</sup> L'adattamento può quindi essere considerato come un palinsesto che ci riporta con la memoria, attraverso i meccanismi della summenzionata intertestualità e ripetizione, ad opere scritte in tempi precedenti. Si è già ribadito che la trasposizione da un certo *medium* ad un altro implica determinate modifiche: ciò può ritenersi allo stesso tempo sia un vantaggio sia uno svantaggio. Tutto ciò permette di introdurre un ulteriore argomento, ovvero i metodi di interazione attraverso i quali il pubblico si accosta agli adattamenti. I tre metodi di interazione sono principalmente tre: la narrazione, la modalità partecipativa dei videogiochi e la mostrazione, ovvero quella che gode di maggior interesse in questo scritto. Quando si parla di adattamento cinematografico tratto da un'opera letteraria, lo spettatore passa automaticamente dalla dimensione dell'immaginazione alla dimensione visiva, uditiva e della percezione diretta, che ci priva di molti degli elementi facilmente reperibili nella dimensione immaginativa, come il fatto di poter accedere a tutti i pensieri dei personaggi della storia che stiamo leggendo. Questi processi sono sì trasmessi anche nelle trasposizioni, ma sta all'attore rendere visibile una determinata emozione o un certo pensiero, attraverso espressioni facciali o, più semplicemente, attraverso la parola.

I contesti in cui si può realizzare un adattamento sono pressoché infiniti. I principali sono quello sociale, culturale, economico, pubblico, spazio-temporale, estetico. Un esempio è l'adattamento alla cultura locale di adattamenti che, spostandosi da cultura a cultura, hanno dato origine a mutamenti che rispecchiano il contesto di produzione e ricezione. Anche la tecnologia gioca un ruolo molto importante nella storia degli adattamenti, in quanto apre nuovi fronti di applicazione e produzione all'interno delle tre

---

<sup>12</sup> G. Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 112.

modalità di interazione precedentemente citate. Dal punto di vista economico e finanziario invece prendiamo a esempio gli adattamenti di Broadway da Hollywood: spesso gli editori di nuove edizioni di romanzi da cui è stato tratto un certo adattamento cinematografico pubblicano queste ultime in concomitanza con l'uscita al cinema del rifacimento, utilizzando come copertina dei fotogrammi tratti dall'adattamento. Da qui si passa poi al contesto culturale accennato in precedenza, in quanto in funzione del successo globale di determinati rifacimenti, sarà necessario alterare una o più coordinate culturali del testo *source*.

Come osservato da Richard Dawkins, lo studio attorno al contesto culturale dei rifacimenti si avvicina molto alle teorie biologiche di Darwin, in quanto da entrambi risulta un'evoluzione: elementi della nostra cultura quali il linguaggio o la moda, in tempi decisamente rapidi, vanno incontro ad uno sviluppo simile a quello genetico. La proposta di Dawkins è spostare l'attenzione dall'individuo all'elemento che consente la trasmissione dei caratteri ereditari, ovvero il gene. Secondo questa teoria le storie sono paragonate ai geni, che si adattano ad ambienti nuovi, ovvero nei loro rifacimenti. Dawkins sostiene che i geni che continuano a replicarsi sono solo quelli non utili all'organismo o addirittura ad una determinata specie, ma quelli i cui effetti sono utili agli interessi dei geni stessi. Attraverso questa teoria *Il Gene Egoista* analizza una serie di comportamenti animali, i quali trovano un'ottima spiegazione affermando che i geni singoli si trovano in una posizione di vantaggio rispetto alle interpretazioni classiche basate sul beneficio degli individui. Un esempio attraverso cui si può spiegare questa tesi è l'altruismo, in quanto se un soggetto si sacrifica per salvare altri soggetti, sta operando negli interessi dei suoi geni.<sup>13</sup> Com'è evidente, l'interpretazione sintetica di Dawkins dell'evoluzionismo darwiniano presuppone un chiaro riduzionismo, in quanto tutte le proprietà di un organismo sono ricondotte al materiale contenuto nei geni, rendendo questi le componenti cardinali del corpo vivente. È importante notare che non tutti gli scienziati concordano con ipotesi di questo tipo.

---

<sup>13</sup> R. Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori, 2013.

## Da un *medium* a un altro

Gli adattamenti sono grandi palinsesti accompagnati da una transcodificazione che implica un mutamento di metodo di trasmissione, che chiameremo *medium*. Parlando di cinema, esso è ritenuto la forma più inclusiva tra tutte le arte rappresentative, in quanto è considerabile come un grande contenitore all'interno del quale convergono molte caratteristiche ed elementi di arti diverse. Ciò che differisce invece sono le convenzioni che fanno parte di uno e dell'altro mondo, come la grammatica, la sintassi. Certo, alcuni studiosi ritengono che una grande quantità di romanzi venga rovinata nel momento della trasposizione a film, in quando la *source* non era stata ideata per la *performance*,<sup>14</sup> ritenendo l'adattamento una grande perdita, di cui non viene data dovuta rilevanza alle finzze linguistiche e agli elementi psicologici della narrazione. È ovvio allo stesso tempo che nel passaggio da romanzo a un tipo di *medium* rappresentativo il tutto, compresa la sua complessità, deve essere ridimensionato. Al contrario possiamo inserire delle aggiunte a livello stilistico o per quanto riguarda il numero dei personaggi. Urge premettere che tutti i metodi di trasmissione menzionati in questo paragrafo hanno in comune una modalità di interazione di tipo rappresentativo e mostrativo; ciò che li diversifica sono le restrizioni e i vincoli che stanno al loro interno in base alle determinate convenzioni dei diversi *media*.

Il tipo di adattamento più rilevante in questa sede prevede la transizione da racconto ad un tipo di rifacimento mostrativo. In questo passaggio possono avvenire anche cambiamenti di genere, che però sembrano deludere il pubblico. Le opere letterarie possiedono al loro interno molti elementi che possono essere trasposti sullo schermo attraverso azioni vere e proprie: nel passaggio da romanzo a adattamento cinematografico, infatti, l'adattatore deve obbligatoriamente realizzare una drammatizzazione dell'opera in tutte le sue componenti quali i pensieri, le descrizioni, inquadrando a nuovo l'intreccio e i temi del racconto. Nel testo letterario preso a fonte per il rifacimento non vengono inserite suggestioni su come gli attori dovrebbero interpretare una determinata scena; quindi, sta a loro stessi e al regista interpretare il testo e soprattutto rimodellarlo e plasmarlo a propria discrezione. Per questo metodo di trasmissione, il lavoro degli studiosi si basa principalmente sull'analisi della dimensione

---

<sup>14</sup> J. Miller, *Subsequent Performances*, London, Faber&Faber, 1988.

uditiva e visiva: un esempio sono le colonne sonore dei film che destano specifiche emozioni nell'animo dello spettatore e allo stesso tempo rivelano le associazioni psicologiche dei protagonisti in maniera molto più diretta ed efficace di quanto possa renderle la cinepresa, la quale limita il visibile, ovvero ciò che avviene al di fuori dell'inquadratura: nonostante ciò, poco frequenti sono i tentativi di dar luogo ad un adattamento cinematografico di un romanzo in prima persona, che permetterebbe di concentrarsi su un unico personaggio; al contrario, viene privilegiata la resa di narrazioni in terza persona, in modo da raggiungere una molteplicità di punti di vista presentati da numerosi personaggi.

Si può quindi affermare che i rifacimenti cinematografici utilizzano un determinato linguaggio fatto di segni iconici, al contrario dei romanzi, caratterizzati da segni simbolici. Le perdite imputate agli adattamenti trovano origine nelle caratteristiche realistiche proposte dal *medium* durante la trasposizione, originando una riproduzione estremamente naturalistica su qualsiasi livello: per l'appunto, secondo i manuali di sceneggiatura, un film realistico richiede elementi ordinati quali un intreccio lineare e precisi movimenti di causa-effetto.

Spesso gli stessi rifacimenti possono essere adattati con *media* dello stesso tipo, come gli adattamenti cinematografici che vengono presi come fonte per la realizzazione di un *musical* o addirittura per la creazione di un film vero e proprio. Ciò che accomuna il mondo delle serie televisive con quello del cinema sono proprio quelle caratteristiche naturalistiche sopracitate, che permettono quindi a questi due sistemi di condividere modalità affini di conversione nell'ambito dei rifacimenti. Nel creare una serie televisiva la fonte viene meno bistrattata, in quanto le serie tv estendendosi in un maggior arco di tempo possono contenere pure quelle parti del romanzo che nella trasposizione a film sarebbero state tagliate o ridotte. Cospicui sono per giunta i film adattati in opere liriche.

Il linguaggio verbale mira a rappresentare al meglio l'interiorità dei personaggi e delle loro particolari caratteristiche psicologiche, al contrario delle arti performative che mettono in evidenza soprattutto la dimensione audio-visiva. Un esempio del primo caso è la *fiction* modernista rappresentata dal flusso di coscienza di James Joyce, non completamente adatto alla trasposizione cinematografica, su cui gli studiosi hanno pareri



contrastanti a proposito delle difficoltà di adattamento nel contesto cinematografico.<sup>15</sup> Generalmente i film sono sempre stati considerati inadatti a trasmettere ciò che si muove nell'animo dei personaggi, proprio a causa del fatto che essi riescono solamente a dimostrare e narrare ciò che avviene nella dimensione esterna del visibile, come constatato ad esempio da Bertolt Brecht. Nel 1926 sulla rivista «Arts» apparve un saggio della nota scrittrice britannica Virginia Woolf, riguardante la comparazione tra letteratura e cinema, strumenti considerati dall'autrice come estremamente capaci di innescare il processo creativo attraverso il quale si percepisce il mondo reale. Nella sua opera Virginia Woolf critica soprattutto gli adattamenti cinematografici di opere letterarie, definendo questi lavori come innaturali. Secondo la scrittrice britannica, il cinema non è capace di offrire un quadro concettuale completo sulle caratteristiche dei personaggi di un certo romanzo; al contrario, il cinema possiede un forte potenziale immaginativo, ovvero il potere di creare immagini che vengono associate a determinate espressioni presenti nell'opera letteraria.<sup>16</sup>

Contro queste convinzioni nascono tesi per le quali i metodi di trasmissione mostrativo-rappresentativo hanno la capacità di trasmettere la psicologia e l'interiorità umana attraverso l'introduzione di determinate soluzioni: come ha dimostrato il cinema d'avanguardia, possono essere utilizzati degli specifici accordi sonori e cinematografici che ci permettono di rappresentare discretamente l'interiorità dei soggetti. Per ottenere un buon rendimento delle dinamiche psicologiche di un certo personaggio e soprattutto trasmetterlo al pubblico, le scene sono organizzate in modo che, attraverso determinati movimenti, espressioni e musiche, si carichino di un significato paradigmatico. Uno dei vantaggi della dimensione cinematografica è che i film godono della possibilità di fondere insieme epoche e spazi spesso differenti tra loro, attraverso la rappresentazione di spazi e tempi diversi a distanza di pochissimo tempo. Alcuni esponenti della filmologia di inizio Novecento credevano profondamente che del cinema giocasse un ruolo altamente rilevante la sua possibilità di esprimere la dimensione soggettiva e immaginaria dell'uomo attraverso, per esempio, la musica, la quale crea un filo invisibile tra la scena e il pubblico che viene a sua volta catturato dall'insistente susseguirsi di ritmi diversi: in questo caso la musica stessa può quindi essere portatrice dell'interiorità umana.

---

<sup>15</sup> L. Gibbons, "The Cracked Looking Glass" of Cinema: James Joyce, John Huston, and the Memory of The Dead, «Yale Journal of Criticism», XV, 2002, p. 127.

<sup>16</sup> V. Woolf, *Sul Cinema*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2012.

Per quanto riguarda invece l'aspetto dell'esteriorità, i rifacimenti danno davvero vita ad una resa migliore degli aspetti concreti presenti nel romanzo originale? In un romanzo i personaggi, i luoghi, gli oggetti ci vengono presentati più o meno dettagliatamente a man mano che si procede nella lettura, ed è il lettore a decidere che grado di importanza dare a ciascuno di questi elementi; inversamente, nei film tutto viene reso in un unico momento, ed è il regista stesso a comportarsi da mediatore tra l'adattamento e l'occhio dello spettatore. Soprattutto, è il regista a decidere che grado di importanza dare a un determinato elemento: il metodo attraverso cui gli elementi più significativi vengono poi portati alla nostra attenzione è offerto dalla cinepresa, la quale inquadra con maggior insistenza determinati oggetti rispetto ad altri. Questo processo prende il nome di drammatizzazione.

La resa della dimensione spazio-temporale nella realizzazione di un rifacimento in un diverso *medium* è senz'altro una sfida e un lavoro intricato e spinoso. A questo proposito, lo svantaggio primario dei film è il presentare storie narrate principalmente in un tempo tutto al presente, dove l'accento è posto su ciò che deve ancora accadere, al contrario dei romanzi che propongono salti temporali sia nel futuro che nel passato, per quanto attraverso tecniche cinematografiche quali *flashback* e *flashforward* questa dimensione può essere rappresentata anche nel contesto cinematografico. Altri strumenti utilizzati per offrire una resa efficace della dimensione temporale sono le dissolvenze, la ripresa di *leitmotiv*<sup>17</sup> sia visivi sia sonori, e infine semplicemente con i costumi, i colori, titoli in sovrimpressioni, la musica: in base a come l'*editor* deciderà di plasmare le relazioni spazio-temporali, colonne sonore specifiche saranno accostate a determinate scene e inquadrature. Un compito ancora più arduo è la restituzione del passare del tempo: mentre nei romanzi questa dimensione poteva essere rappresentata dall'annoarsi dei protagonisti, nel cinema classico si poteva ricorrere ad esempio a immagini di pagine di calendario che scorrevano.

Il cambiamento di *medium* presuppone uno specifico sforzo mentale da parte del pubblico, del quale va tenuto conto quando si vuole lavorare su un rifacimento di qualsiasi tipo: l'impegno insito in coloro che guardano un film comprende l'utilizzo delle capacità

---

<sup>17</sup> Daniele Giglioli nel suo saggio *Tema* (Edizioni del Verri, Milano, 2001), afferma che il tema non è solo l'argomento da trattare, la materia di componimento, ma anche un motivo di fondo che ricorre e persiste in tutto il testo, il quale si divide in unità più piccole, chiamate motivi.

di decifrazione dei dati trasmessi nel corso dell'opera, tantoché il pubblico è più impegnato nella visione di un film che nella lettura di un romanzo, in quanto interviene un determinato sviluppo di fusione con il lavoro stesso e di immedesimazione. Il cinema è in grado di stimolare emozioni talmente forti da provocare reazioni fisiche ed empatiche, cosa che anche la lettura di un romanzo è capace di fare, ma ad un livello nettamente inferiore; ciò si basa sulle differenze di tempo e spazio vissute dagli spettatori nelle diverse modalità di trasmissione dell'opera. Il cinema avvolge una grande moltitudine di spettatori attraverso i suoni e le immagini, generando quindi una reazione di massa nelle sale cinematografiche,<sup>18</sup> mentre la maggior parte della popolazione preferisce usufruire della comodità del cinema direttamente dalle proprie case. Un fenomeno simile a quello del mondo cinematografico è quello televisivo, in cui anche il tempo di percezione cambia, in quanto durante la visione di film o serie televisive siamo spesso interrotti da varie pubblicità, cosa che ovviamente non succede quando siamo al cinema; nonostante ciò, la visione di un film in solitaria è un'esperienza che si avvicina di molto alla lettura di un romanzo, proprio perché è il soggetto ad avere il controllo sull'esperienza di consumo. Una caratteristica parecchio criticata della dimensione cinematografica è la sensazione di imprigionamento del pubblico, che riunito in una sala non ha modo di sperimentare un rapporto di intimità con l'opera.

Per concludere, ogni metodo di interazione ha la capacità di condurci sul piano psicologico di una data opera, attraverso vari gradi di coinvolgimento che cambiano da *medium* a *medium*: sta al pubblico, ovvero ai consumatori di un determinato prodotto, attenti anche ai dettagli più fini e delicati, a capire quale metodo di trasmissione più si addice alla propria volontà.

## Il pubblico

---

<sup>18</sup> Secondo i dati della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano. Anno 2021, una media di 25 milioni di italiani frequenta le sale cinematografiche (qui cit. da [https://cinema.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/Tutti-i-numeri-del-cinema-2021\\_def.pdf](https://cinema.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/Tutti-i-numeri-del-cinema-2021_def.pdf) consultato il 25 luglio 2023).

Gli studiosi affermano che il piacere degli adattamenti deriva dal loro essere ripetitivi, ma allo stesso tempo diversi dall'opera da cui prendono spunto. Si potrebbe affermare quindi che queste ripetizioni offrono un eccellente metodo di compensazione rispetto allo scarto presente tra la fonte e il rifacimento; ripetizioni che sono inoltre motivo di sollievo e sostegno, nonché ausilio ad una più profonda e completa comprensione dell'opera adattata. Molto importante è il fattore di sicurezza che trasmettono le repliche presenti nei rifacimenti, in quanto il consumatore di un determinato lavoro saprà anticipatamente cosa succederà nel corso dell'opera. Di ugual importanza godono anche le diversificazioni tra i due lavori: il raffronto tra questi, infine, comprende una sorta di ripetizione che sfocia però in elementi originali e varianti significative, creando un'opera del tutto nuova e inedita.<sup>19</sup> Secondo questo gruppo di studiosi inoltre, il piacere degli adattamenti deriva da fattori di ampia importanza presenti nell'opera stessa, in termini culturali, storici o politici: mediante ciò si ha modo di vivere l'opera da più punti di vista, trattandola come un insieme di lavori condensati in un'unica grande realizzazione, percepita appunto come un palinsesto.<sup>20</sup>

D'altra parte, è ampiamente condivisa nella critica l'idea che il successo dei rifacimenti sia determinato soprattutto dal tipo di opera che viene adattata: a confermare questa teoria è la popolarità delle trasposizioni cinematografiche di romanzi realistici, caratterizzati da un intreccio lineare e ordinato.

Il pubblico degli adattamenti è assai ampio e diversificato. Una questione rilevante, prima di tutto, riguarda il genere. Se tradizionalmente gli uomini sono più propensi a preferire film d'azione, al contrario le donne sono più affini a storie personali.<sup>21</sup> La facile reperibilità di certi adattamenti permette anche la loro diffusione nel mondo dell'educazione: un esempio sono i cartoni animati tratti da opere letterarie di enorme importanza, modificati attraverso ingenti tagli, al fine di alleggerire il peso intellettuale dell'opera. Questo metodo fu utilizzato per accrescere l'interesse alla lettura nei bambini di giovane età. A capo di questo processo sono presenti gli adulti, che a loro volta prendono le parti di adattatori veri e propri, tagliando e modificando gli adattamenti che

---

<sup>19</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando Editore, 2021, p. 165.

<sup>20</sup> L. Braudy, *Afterword. Rethinking remakes*, in A. Horton e S. Y. McDougal *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998. <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1j49n6d3&chunk.id=d0e11732&toc.depth=1&toc.id=d0e10285&brand=ucpress> (consultato il 24 luglio 2023).

<sup>21</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2021.

non sono ritenuti consoni per un pubblico così giovane. Oltre agli adattamenti cinematografici, sono dedicati al campo dell'educazione anche vari siti *web* con materiali didattici interattivi messi a disposizione delle scuole. Tutto il pubblico, al di là di poche eccezioni, è molto legato a questo tipo di narrativizzazione, in quanto consente un'ulteriore immersione nella psicologia dei personaggi e soprattutto nel contesto attorno cui tutta la narrazione si muove: più in generale possiamo affermare che questi lavori comprendono un'aggiunta di informazioni specifiche che il consumatore ritiene assai stimolanti e rilevanti al fine di comprendere l'opera più a fondo, ciò inoltre contribuisce ad acuire l'immedesimazione dei fruitori nei loro personaggi preferiti. Un paletto fu imposto attorno agli anni Trenta attraverso l'emanazione dell'Hollywood Production Code (anche conosciuto come Hays' Code), il quale implica il divieto di trasmissione di scene passionali o sessuali, nudità, utilizzo inutile di alcool all'interno delle rappresentazioni cinematografiche, al fine di non degradare l'ordine pubblico e la sua morale attraverso ben trentasei "don'ts and be carefals".<sup>22</sup> Tutto ciò avvenne in quanto i rifacimenti di famose opere letterarie risultavano un ottimo metodo di diffusione della cultura ad un pubblico più ampio, ovvero anche agli analfabeti, eliminando così buona parte delle differenze di classe: per questo il potere temeva così tanto questo fenomeno. Il cinema quindi non sempre è visto positivamente e viene spesso additato come pericolosa forma di diffusione della criminalità, di cattivi costumi ed è soprattutto considerato uno strumento che sottomette la mente e il pensiero dell'uomo.<sup>23</sup>

Il pubblico si divide ulteriormente in due categorie: coloro che conoscono il testo adattato e coloro che non ne hanno conoscenza. I consumatori che si avvicinano per la prima volta a questo lavoro lo concepiranno come un'opera originale e inedita; al contrario, i fruitori che conoscono l'opera da cui è tratto il rifacimento, non stenteranno a viverlo come adattamento vero e proprio, mentre i tagli della trasposizione saranno colmati con la loro memoria e conoscenza personale dell'originale. Nonostante ciò, un adattamento di successo dovrebbe generalmente essere tale da essere concepito come adattamento sia dal pubblico a conoscenza della fonte sia dal pubblico ignaro. Uno dei vantaggi di non conoscere l'originale di un rifacimento è il mancato condizionamento che da essa può scaturire: i fruitori a conoscenza dell'opera di partenza potrebbero infatti

---

<sup>22</sup> B. Mondello, *Remembering Hollywood's Hayes Code, 40 Years On*, in "NPR", August 8, 2008.

<sup>23</sup> G.P. Brunetta, *Letteratura e Cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.

avere alte aspettative nei confronti del rifacimento e se esse non vengono esaurite potrebbero sfociare nel malcontento generale; ma se il pubblico fosse completamente estraneo all'originale il regista sarebbe molto più libero di controllare il suo lavoro, praticando tagli ed aggiunte (ovviamente sempre nel limite del possibile) all'interno del suo lavoro, rendendolo ancora più individuale e originale. Nel caso conoscessimo l'opera alla base dell'adattamento, o decidemmo di vedere il film prima di leggere l'opera da cui viene tratto, ovviamente condizionati nel processo di immaginazione dei personaggi e dei luoghi presentati durante la narrazione: inutile dire che questo condizionamento sarà permanente. In generale, cambiare il codice di trasmissione di un'opera genera cambiamenti nelle aspettative del pubblico: questo cambiamento di contesto è alla base di un'ulteriore esigenza da parte dei *fan*, i quali si aspettano che i rifacimenti delle loro opere preferite siano girati in luoghi veri e propri, non all'interno di uno studio composto da paesaggi e sfondi artificiali. In questo caso, le aspettative crescono non solo nei cuori di chi conosce l'originale, ma anche di appassionati di cinema non a conoscenza del romanzo adattato che tendono a paragonare il lavoro con altre opere cinematografiche.

Parrebbe inutile marcare l'importanza che il pubblico ha nei processi di adattamento, in quanto come diretto consumatore del prodotto cinematografico gioca un ruolo profondamente sia importante nell'industria cinematografica in generale, prima e dopo le riprese, che nel mondo dei rifacimenti. Nell'attenzione del pubblico e nelle loro richieste infatti è possibile scorgere lo spirito della stessa civiltà e della stessa cultura a cui appartengono: questo spirito verrà appunto reso attraverso la stampa popolare, il cinema, la televisione.<sup>24</sup>

I consumatori possono considerarsi sia un pubblico generale che va al cinema per il piacere di guardare un film, sia un pubblico di critici professionisti. Prima della realizzazione di un film o di un adattamento, il pubblico è sottoposto ad una serie di analisi che riguardano le loro esigenze in quanto consumatori: il regista, quindi, dipende in un certo senso dalle esigenze del suo stesso pubblico. All'uscita del *trailer*, gli spettatori analizzano in anteprima il significato di questo materiale non finito e il loro *feedback* viene utilizzato per migliorare il prodotto finale. I trailer comprendono percorsi e visioni guidate del film che verrà rilasciato: essi sono una riproduzione testuale, nonché un

---

<sup>24</sup> L. Salibra, *Riscrivere. Cinema e Letteratura di Consumo*, Firenze, Franco Cesati, 2008.

prodotto culturale che intende manipolare il nostro modo di interpretare il prodotto finito.<sup>25</sup>

Nella messa a punto del lavoro finale, i fruitori distinguono gli aspetti positivi del lavoro finito da quelli negativi e le loro opinioni fungono da base da cui partire in occasione di una futura produzione di un nuovo film.<sup>26</sup> L'andare al cinema può apparire un'esperienza passiva in quanto implica il guardare cosa appare sullo schermo e assorbire il significato del messaggio che il regista ha voluto trasmetterci: nasce da qui il concetto di cinema senza pubblico, che di per sé è inconcepibile, anche se allo stesso tempo il ruolo degli spettatori sembra alquanto passivo. Durante il Novecento la critica ha provato a risolvere questo paradosso problematico con le teorie di Bertolt Brecht e Antonin Artaud, creando a sua volta un'ulteriore contraddizione: per Brecht il pubblico non è più passivamente sopraffatto da ciò che viene trasmesso sullo schermo, ma è in grado di costruire pensieri autonomi da implementare nella vita di tutti i giorni; al contrario Artaud afferma che lo spettatore dev'essere completamente contagiato dall'opera a cui sta assistendo e deve vivere questa esperienza come soggetto al centro di tutto, facendosi sopraffare da emozioni e sentimenti, diminuendo le distanze tra egli stesso e la scena. Queste due teorie sconvolgono il significato di spettatore, segnando una transizione decisa da un'esperienza considerata passiva ad interamente attiva.<sup>27</sup>

## I rischi degli adattamenti

Nel mondo del cinema è assai complicato definire a chi attribuire il compito di adattatore vero e proprio, ma senz'altro possiamo conferire questo potere al regista: si potrebbe comunemente pensare adattatori anche compositori e direttore, ma questi si basano maggiormente non sull'opera che deve essere adattata, ma sulla sceneggiatura. Fanno riferimento al testo già adattato anche gli scenografi, incaricati di progettare tutti gli elementi scenici per uno spettacolo teatrale, televisivo o cinematografico; allo stesso

---

<sup>25</sup> N. Dusi, *Dal Cinema ai Media Digitali. Logiche del Sensibile tra Corpi, Oggetti, Passioni*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2009.

<sup>26</sup> J. Wanangwe, *Role of a Spectator in Film Industry*, Kipkenyo, Moi University, 2015.

modo gli attori ammettono di far spesso riferimento al testo già adattato piuttosto che alla *source*, dando una personale interpretazione ai personaggi di una certa opera. Il regista non è sottoposto a nessun'altro, è l'organizzatore di tutti gli altri artisti su cui conta nella realizzazione di un'opera nuova: ci troviamo quindi in una dimensione profondamente collaborativa dove ognuno ha un determinato ruolo che contribuisce all'interpretazione e alla creazione di un lavoro originale e soprattutto alla resa finale dell'opera.

Ma perché si sente il bisogno di adattare? I motivi possono essere tra i più disparati: in prima istanza si potrebbe sicuramente pensare ad un adattamento come un'espressione di rispetto e di omaggio nei confronti della *source* e del suo autore, ma scopriremo che esistono altri motivi, anche più pratici, che stanno alla base della moda dell'adattare. Uno dei principali motivi che muove i registi agli adattamenti è la prospettiva di guadagno: per garantirsi il successo tra il pubblico, solitamente si sceglie di adattare opere ampiamente conosciute, optando quindi per un investimento sicuro in quanto i fondi finanziari sono alquanto ristretti. Ovviamente non basta predisporre di una buona organizzazione promozionale responsabile della nascita e della promozione delle stelle per far sì che l'opera cinematografica goda di un immediato successo finanziario e critico. Dal punto di vista economico, il costo dei diritti per gli adattamenti cinematografici dei romanzi è relativamente basso, di conseguenza accade che lo scrittore del testo adattato passi in secondo piano, se non addirittura dimenticato. Da qui sorgono apprensioni per quando riguarda il limite del legale: la violazione del *copyright* è l'uso dell'opera originale senza il permesso dell'autore o del suo agente, con conseguente danno morale o economico e perdita dei relativi diritti.<sup>28</sup> Nel caso di adattamenti da romanzi, raramente si corre il rischio di violare questo sistema, in quanto il risultato finale è abbastanza lontano dalla versione scritta, grazie anche ai tagli dovuti alla mancanza di tempo. Altro aspetto legato al mondo economico è il fatto che la creazione di rifacimenti nella maggior parte dei casi è strettamente finalizzata a potenziare le vendite dei romanzi su cui questi si basano.

Passiamo ora alle ragioni culturali che muovono la moda di adattare: attraverso la presentazione di rifacimenti di opere culturalmente di alto rilievo, per esempio i lavori di

---

<sup>28</sup> La Legge 633/1941 presenta specifiche norme impiegabili per le difese in sede civile e penale a tutela di coloro che hanno subito una violazione dei diritti loro spettanti riconosciuti dal diritto d'autore. Questa legge protegge le opere che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia.



Dante, è possibile aumentare allo stesso tempo il valore culturale dell'adattamento stesso. Questa idea confluirà poi nella pratica sviluppatasi in anni recenti di adattare un determinato lavoro a fini educativi: il risultato sarà poi messo a disposizione di scuole ed insegnanti, oppure verranno creati siti *web* interattivi a scopi pedagogici. Un passo importante nella storia culturale della cinematografia avvenne tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento, in un periodo in cui i riformatori si sentivano intimoriti dal modernismo dilagante nei romanzi contemporanei e soprattutto dalla minaccia che questo avrebbe potuto rappresentare se fosse stato reso in opere cinematografiche, con la conseguente diffusione della corruzione tra gli spettatori. Di conseguenza ad Hollywood fu negata la libertà di cui invece godevano gli artisti di Broadway nella produzione di opere d'arte, mentre la scelta di testi da adattare diventava via via sempre più scarsa.

Motivazioni personali muovono spesso la creazione di adattamenti: come accennato in precedenza, attraverso i rifacimenti si tenta di rendere omaggio ad una certa opera. D'altro canto, un adattamento può allo stesso tempo rappresentare un lavoro di critica nei confronti della società e della cultura. Per concludere, chi crea un adattamento intraprende un rapporto di affinità e un legame profondo con il testo da adattare e soprattutto con l'autore stesso della *source*, solo in seguito a questo processo l'adattatore decide con che metodo di trasmissione far circolare questo nuovo lavoro.

Il ricorso all'intenzione dell'autore come unico metro di giudizio del senso di un'opera è stato messo in discussione sia dal movimento dei *New Critics*<sup>29</sup> che dai post-strutturalisti: le volontà dell'autore venivano quindi messe in secondo piano e furono considerate insignificanti e marginali nel processo di interpretazione dell'opera. Gli studiosi della dimensione critica della scuola di Ginevra non solo hanno rifiutato l'importanza delle intenzioni dell'autore, ma si sono per di più concentrati sulla ricerca di tracce di cognizione umana presenti nei testi analizzati. Così facendo l'attenzione cade solamente sulla dimensione testuale, la quale presuppone che sia il critico ad avere massima autorità su un'opera, al contrario dell'autore e dell'autore dell'adattamento, come invece dovrebbe essere. Oltre alla dimensione del testo sono state rianalizzate negli anni anche la dimensione politica, oltre che quella storica e quella psicologica. Il contesto

---

<sup>29</sup> Il *New Criticism* è una corrente letteraria critica e poetica che si è sviluppata negli Stati Uniti e in Gran Bretagna dagli anni Trenta agli anni Cinquanta come segno di rifiuto delle spiegazioni ideologiche e storiche che intaccavano l'autonomia della poesia.

attorno cui si genera un qualsiasi rifacimento e soprattutto il perché della creazione di un adattamento viene trasmesso al pubblico da parte di attestazioni extra testuali.

Per concludere, grazie a tutto il materiale raccolto possiamo constatare che le opere letterarie, così come altri lavori artistici, rimangono un lavoro privato finché non inizia a circolare tra il pubblico, diventando oggetto di critiche e riflessioni sul contenuto e valore, basato anche sul livello di conoscenza che il pubblico ha del creatore dell'adattamento. A seconda di quanto detto sui rifacimenti, quindi, non esiste un testo di questo genere completamente autonomo; inoltre, il suo processo di realizzazione ci insegna ad analizzare intensamente tutte le difficoltà che riguardano la parte più personale e soggettiva del lavoro.

## Capitolo II

### *Lolita* di Vladimir Nabokov: tra scandalo e successo

#### Un autore “extraterritoriale”

Vladimir Nabokov è uno scrittore russo nato nel 1899 a San Pietroburgo, dove trascorse infanzia e adolescenza, da una famiglia russa di nobili origini che emigrò in Crimea a seguito della Rivoluzione Russa del 1917. La famiglia fu ulteriormente costretta a migrare verso la Gran Bretagna dopo la sconfitta dell’Armata Bianca in Crimea. Il padre, importante personaggio politico, venne assassinato nel 1922, quando la famiglia si trovava a Berlino.<sup>30</sup>

Della formazione di Nabokov sappiamo che già in età precoce il futuro scrittore padroneggiava il francese e l’inglese.<sup>31</sup> Dopo il trasferimento in Occidente, la sua educazione risente molto della sensibilità europea, senza però mai abbandonare le sue radici legate alla cultura russa. Nel 1922 Nabokov si laurea all’Università di Cambridge, dove studia slavistica e lingue romanze; successivamente si muove tra la Francia e a Germania, scrivendo però solo in lingua russa, sotto lo pseudonimo di Sirin, diffondendo queste sue prime opere principalmente tra i migranti provenienti dalla Russia. Tutte le narrazioni di Nabokov hanno a che fare con l’immaginazione e la coscienza artistica.

Nel 1940 Nabokov si trasferì negli Stati Uniti d’America e fece della sua passione la sua professione: lo scrittore era un grande appassionato di farfalle grazie a diversi studi e ricerche diventò un notevole ricercatore entomologo. Nello stesso anno gli fu commissionata la creazione della collezione di farfalle destinata al Museo di Zoologia

---

<sup>30</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

<sup>31</sup> V. Nabokov, *Parla, Ricordo*, Milano, Adelphi, 2010.

dell'Università di Harvard e gli scritti che derivano da questo lavoro sono considerati un elemento assai importante che contribuì profondamente allo sviluppo dei suoi lavori letterari. Da questo momento in poi iniziò a scrivere in inglese, traducendo anche svariate delle sue opere precedenti. Egli non abbandonò mai la letteratura: ben presto fu chiamato ad insegnare letteratura russa alla Cornell University di Ithaca; questo lavoro lo impegnò per ben undici anni.

Nabokov fu inoltre un grande appassionato del gioco di scacchi, argomento che inserirà spesso nelle sue opere letterarie: egli si interessava principalmente ai cosiddetti “problemi”<sup>32</sup>, i quali, dietro alla loro complessa costruzione, celavano delle vere e proprie opere d'arte. Gli ultimi anni della sua vita furono caratterizzati dallo spostamento in Svizzera, dove Nabokov venne a mancare nell'estate del 1977 a causa di una grave polmonite, all'età di settantotto anni.

Lo stesso Nabokov dichiarò che i buoni scrittori possono essere considerati simultaneamente sia come narratori, sia come maestri e infine come persone che attraverso le loro capacità riescono ad incantare il pubblico. Senza dubbio lo scrittore russo incarna queste caratteristiche in maniera totale e stupisce il lettore soprattutto grazie al suo talento stilistico, a tal punto che Giorgio Manganelli lo definisce «letterato sottile e di onesta malizia [...] amante delle situazioni estreme e rovinose, ma riluttante al tragico esplicito».<sup>33</sup>

Spesso Nabokov ci offre delle narrazioni costruite come “storie nelle storie”, evidenziando riferimenti a terze opere alle quali fa riferimento. I suoi racconti procedono non secondo una trama fissa, ma vengono plasmati dalle azioni e dai comportamenti dei personaggi stessi: non a caso tutti i suoi romanzi si distinguono per l'analisi psicologica rivolta ai protagonisti, immersi in un ambiente che non riconoscono come familiare. Le immagini descritte da Nabokov sono altamente suggestive, intrise di dettagli precisi alla maniera dei Naturalisti, che sono rappresentati nel corso della narrazione, in modo da attirare l'attenzione del lettore senza annoiarlo con accumuli eccessivi. I punti di vista resi dai romanzi di Nabokov sono molteplici: un attimo prima vediamo della mente di un personaggio, un attimo dopo vediamo le cose completamente da un punto di vista

---

<sup>32</sup> Con il termine problema di scacchi si fa riferimento ad una posizione del gioco degli scacchi, messa a punto da un giocatore, chiamato compositore, il quale crea un quesito, detto enunciato, che viene rivolto al giocatore avversario, il quale deve risolvere l'indovinello.

<sup>33</sup> G. Manganelli, *La Scacchiera di Nabokov*, in *Letteratura Come Menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

estriore: la capacità di Nabokov di cambiare angolazione del racconto, dalla dimensione psicologica, a quella temporale, a quella spaziale ancora, è fenomenale. Nei suoi racconti lo scrittore si preoccupa di cosa il lettore e il protagonista del racconto possano sapere arrivati ad un determinato punto nella narrazione, e soprattutto si interessa ai diversi punti di vista esistenti tra il lettore e il personaggio del romanzo: leggendo le opere di Nabokov il pubblico attua un allenamento mentale che influisce sulle capacità di memoria e attenzione.<sup>34</sup>

### Nabokov prima di *Lolita*

Il primo romanzo di Nabokov fu pubblicato nel 1926, con il titolo *Maria*, a cui seguirono nel 1928 *Re Donna Fante*, nel 1929 *La difesa di Luzin*, nel 1930 *L'occhio*, la storia di un russo emigrato a Berlino, *Camera oscura* del 1932, *Gloria* del 1933 e *Invito a una decapitazione* del 1935, la cui edizione odierna non è altro che una traduzione risalente al 1959, che Nabokov produsse in collaborazione con il figlio, caratterizzata da modifiche a livello sia di stile sia di contenuto. Tutti questi capolavori sono degni di menzione, in quanto sintesi tra temi caratteristici della cultura russa come la crisi del romanzo, il grottesco e la dimensione del doppio. L'America rimane però un elemento di enorme rilevanza nella vita dello scrittore, simbolo di una dimensione sociale alienante, con la sua realtà consumistica e individualistica. Su una linea più introspettiva è *The Real Life of Sebastian Knight* del 1941 (La Vita Vera di Sebastian Knight) e quattordici anni dopo il suo grande capolavoro *Lolita*, opera che gli garantì grande fama mondiale attraverso la rappresentazione degli Stati Uniti con le sue chimere e le sue fissazioni.<sup>35</sup>

Dopo la pubblicazione del romanzo, l'attenzione critica internazionale si riversa sull'opera con recensioni contraddittorie, oscillanti tra un'accoglienza favorevole e il

---

<sup>34</sup> B. Boyd, *Nabokov as Storyteller* in *The Cambridge Companion to Nabokov*, modificato da J. W. Connolly, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>35</sup> Il romanzo ha avuto un successo tale che persino il comico Daniele Luttazzi ha deciso di scrivere una vera e propria parodia sull'argomento, pubblicata per la prima volta il 22 febbraio 2013, allegato a *Il Fatto Quotidiano*.

rifiuto totale di un lavoro che pare avere per tema un argomento così ripugnante e immorale come la pedofilia.<sup>36</sup>

Successivamente Nabokov dà alle stampe *Pnin* (1957) e *Pale Fire* (Fuoco Pallido, 1962), toccando l'argomento del mondo dei college americani e soprattutto conducendo una profonda analisi su ciò che l'uomo occidentale è in grado di nascondere nel proprio io, trasportando i lettori in un mondo pieno di ossessioni e nevrosi. Intorno al 1969 Nabokov scrive il romanzo *Ada or Ardor* (Ada o Ardore, 1969) un'opera che racchiude in sé tutti i temi finora raccontati dall'autore, ovvero la duplicazione della realtà e l'ossessione sessuale.

Oltre all'attività di romanziere, Nabokov è stato appassionato di critica letteraria. I suoi lavori critici si concentrano soprattutto su scrittori russi: celeberrima è la sua traduzione in inglese del romanzo in versi *Evgenij Onegin* (Eugenio Onegin, 1879) di Aleksandr Segëvic Puskin. Ulteriori lavori critici condotti dal noto scrittore russo sono raccolti nelle *Lezioni di letteratura* pubblicate postume nel 1980, le quali collezionano altri saggi su scrittori europei del XIX e del XX secolo.

## La storia di *Lolita*

*Lolita*<sup>37</sup> si apre come un libro di memorie, scritto in un periodo di prigionia, dal protagonista Humbert Humbert, che racconta la storia d'amore tra lui stesso e la giovane ragazzina americana Dolores Haze, appena dodicenne. Il trentasettenne, professore di letteratura, nutre una perversa passione per coloro che egli stesso definisce "ninfette", ovvero ragazzine assai giovani, nata dalla morte di Annabel Leigh, il suo primo amore adolescenziale. In seguito alla fine di un complicato matrimonio, il protagonista si trasferisce in New England, dove lavora come scrittore. È proprio qui che trova asilo presso l'"accogliente" casa di Charlotte Haze, giovane vedova e madre di Dolores, la ragazzina che, per mezzo della sua bellezza e disinvoltura, convince il professore a restare, ammaliato dai suoi comportamenti di vera ninfetta. Al suo arrivo in casa Haze,

---

<sup>36</sup> J. W. Connolly, *The Cambridge Companion To Nabokov*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>37</sup> V. Nabokov, *Lolita*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1958 e V. Nabokov, *Lolita*, Milano, Mondadori, 1959

Humbert inizia a scrivere nel suo diario la passione ardente e l'attrazione erotica che prova nei confronti della dodicenne, ma convivenza con Dolores dura solamente fino all'estate, quando la madre decide di mandarla in un campo estivo, e approfittando di questa solitudine, Charlotte dichiara il suo amore per Humbert, che preso dall'impeto di un'idea perversa decide di sposare la donna così da poter avere sempre al suo fianco Dolores. A poco tempo dalle nozze, Charlotte scopre il diario del marito, e con esso scopre anche l'amore del professore nei confronti della figlia e dopo aver inveito contro l'uomo, esce di casa e viene investita da una macchina, morendo sul colpo. Humbert pensa che questo sia un segno del destino, si reca da Dolores, convinta che la madre fosse in un letto di ospedale, e inizia il lungo viaggio per gli Stati Uniti. Il protagonista ammette di somministrare quotidianamente dei sonniferi a Lolita, al fine di abusare della giovane ragazza, ma presto comprenderà che lei ha già avuto rapporti sessuali con un ragazzo al campo estivo. Dopo aver scoperto la verità sulla madre la ragazza minaccia di denunciare l'uomo che la tiene prigioniera, ma lui la convince di essere l'unico adulto che ha tutela di lei, e che se venisse denunciato lei rimarrebbe sola per sempre, quindi, Lolita e il professore continuano a vagare per le strade d'America, finché all'uomo non fu proposto di insegnare in un *college*. Lolita viene iscritta ad una scuola femminile dove, avvicinandosi al mondo del teatro, conosce il regista Quilty, che la convince di essere un talento innato. Humbert decide di riprendere la fuga, ma lui e Lolita non erano gli unici a compiere questo viaggio: essi sono costantemente seguiti da un fantasma, il quale si rivelerà essere lo stesso Quilty che, mosso da fini ancora più indegni di quelli di Humbert, strapperà Lolita dalle grinfie del professore. Dopo ulteriori complicazioni nel rapporto tra i due amanti, Dolores scappa con l'aiuto del regista, nascosto sotto i panni di un presunto zio e Humbert, disperato, si mette sulle tracce di Lolita, ma invano. Dopo anni, l'uomo riceve una lettera dalla giovane ragazza, ormai fattasi donna adulta, sposata e in stato di gravidanza: Lolita racconta ad Humbert che dopo essere scappata con Quilty, rimase da sola a seguito del rifiuto della proposta del regista di entrare nel mondo della pornografia. Preso dalla rabbia, il professore, dopo aver tentato per l'ultima volta di abbindolare Lolita, si reca da Quilty e lo uccide con un colpo di pistola. Il romanzo si conclude con l'arresto di Humbert accusato di aver guidato contromano: in carcere l'uomo si dedica alla stesura di questo stesso libro, sottolineando che esso non deve essere pubblicato prima della sua morte e quella di Lolita. Ulteriori informazioni ci comunicano che Lolita morì di parto

poco dopo, mentre Humbert morì di trombosi in carcere. Grazie a quest'opera il termine "lolita" diventò popolare e cominciò a diffondersi in tutte le lingue del mondo, a rappresentanza di tutte quelle adolescenti caratterizzate da comportamenti precoci e provocanti e che sopra ogni cosa hanno il potere di attirare eroticamente uomini maturi.

Detto ciò, non dovrebbe stupire la notizia dello scandalo provocato da questo romanzo alla sua uscita. A primo impatto questa storia è stata percepita come un racconto inquietante e immorale, sia per le emozioni e le sensazioni presentate dal protagonista durante la narrazione, sia per la trama in sé: Humbert Humbert, infatti, compie atti che superano di gran lunga i confini della legalità e soprattutto della morale comune degli anni Cinquanta per vivere questo amore proibito. La cosa che però ha più sconvolto il pubblico è il fatto che sia proprio una piccola ragazza a sedurre l'uomo. L'amore che Humbert prova per Dolores è un sentimento ossessivo e degradante, un amore che tenta di ripetere quello interrotto dalla morte di Annabel: è proprio in *Lolita* che trova nuovamente ciò che credeva di aver perso per sempre.

L'obbiettivo di Nabokov sembrava quello di creare un romanzo che unisse la dimensione erotica al mondo del racconto morale; al contrario *Lolita* può apparire un racconto che pertiene interamente alla tradizione erotica. Il caso della collocazione del romanzo in un determinato contesto letterario è un esempio spinoso, in quanto sono ovviamente presenti delle scene erotiche, ma queste non vengono mai rese e descritte in maniera del tutto esplicita. Ciò rende questo romanzo un testo oltremodo letterario, che mostra le capacità stilistiche fenomenali dello scrittore. Il suo stile riesce ad essere sarcastico nella rappresentazione dell'erotismo, senza che di tale erotismo venga un vero approfondimento. La visione di Nabokov in questa materia è molto interessante: lo scrittore russo afferma che qualsiasi argomento nasconda un profondo valore artistico, che può essere portato in superficie attraverso le capacità stilistiche di chi scrive, tenendo in considerazione anche determinati stratagemmi. In questo caso il tema della pedofilia è trattato in modo che attraverso un ingegnoso gioco linguistico esso possa apparire come qualcosa di normale, di innocuo. Questo movimento di ironia, sarcasmo e giochi di parole rende la vicenda di Dolores e Humbert una sorta di tragicommedia.

Si noti inoltre come Humbert si riveli un uomo egocentrico, che pensa solo alle sue ossessioni, mai a quelle di Dolores, i cui sentimenti e pensieri, al contrario, sono lasciati in secondo piano per tutta la durata del racconto. Con *Lolita* Nabokov cerca di perseguire



l'obbiettivo di opporsi ai metodi tradizionali di psicanalisi, non pienamente in grado di capire l'origine dei mali della mente: per fare ciò lo scrittore russo dà la parola ad un personaggio che non può essere inquadrato in una classe psicologica definita, in quanto non affetto da una vera e propria patologia, ma allo stesso tempo le sue perversioni non possono nemmeno essere spiegate in modo totalmente razionale.

## Le vicende editoriali

Nabokov dichiarò che le prime bozze del romanzo risalgono al periodo parigino, tra la fine del 1939 e l'inizio del 1940. Nella stesura dell'opera, affermò di essersi ispirato alla notizia di un ricercatore che scorse una scimmia disegnare le sbarre della sua stessa gabbia: infatti nell'opera questo riferimento non solo è utilizzato quando scopriamo che il protagonista scrive da una prigione in attesa di processo, ma anche il linguaggio stesso con cui costruisce il romanzo appare metaforicamente come una sorte di gabbia che imprigiona la psicologia perversa del professore. Nonostante ciò, più tardi lo stesso autore dichiarerà che questo episodio ha ben poco a che fare con *Lolita*. Piuttosto, il romanzo ispirato a questa esperienza è *L'Incantatore*, un lavoro molto simile a *Lolita* soprattutto nella trama, considerato all'epoca perduto, ma pubblicato successivamente nel 1986 e tradotto in russo dal figlio dell'autore, Dimitri. *L'Incantatore* è un racconto di una trentina di pagine circa, ciò che lo diversifica dall'attuale romanzo è il fatto che è narrato in terza persona, la quale ci presenta un punto di vista esterno da quello dei protagonisti. Al contrario, in *Lolita*, è lo stesso protagonista a raccontare i suoi crimini tramite un linguaggio e delle immagini che sono allo stesso tempo tanto intriganti quanto ripugnanti. Le lettere in cui lo scrittore dichiara di star lavorando ad una nuova opera sono due: una è quella inviata all'amico Edmund Wilson nel 1947 e una indirizzata a Pascal Covici nel 1951. In entrambe esprime anche la sua difficoltà nel tentativo di rappresentare l'America consumista dell'epoca: il materiale raccolto dallo scrittore è infatti derivato da esperienze dirette, come i pomeriggi passati sugli autobus per sentire il modo di parlare delle giovani ragazzine o a leggere riviste per adolescenti e imparare titoli di film, canzoni e mode che

andavano in voga all'epoca.<sup>38</sup> In generale, i racconti di Nabokov scritti del periodo americano, spesso presentano una velatura di caratteristiche del suo paese natale, la Russia. Attraverso distorsioni e modifiche trasforma l'America nella sua madrepatria, avvicinando questi due mondi attraverso un paradosso, ovvero rievocando la distanza tra i due paesi, espressa anche in un fatto biografico: le farfalle cacciate dal giovane scrittore venivano inserite in una giara che i genitori chiamavano "America" per evidenziarne il fascino.<sup>39</sup> Nabokov si informò inoltre sulla sfortunata vicenda di una giovane undicenne rapita da un vecchio meccanico che la utilizzava come schiava sessuale: Nabokov utilizzò i dettagli di questa vicenda per la realizzazione del romanzo. Per quanto riguarda altre fonti che si potrebbe presupporre siano state utilizzate dallo scrittore, si ha notizia di una novella di appena una ventina di pagine scritta da Heinz von Lichberg (Heinz von Eschwege il nome anagrafico) nel 1916, intitolata *Lolita*. Nabokov non ammise mai di aver utilizzato quest'opera come riferimento nella stesura del suo romanzo, in quanto von Lichberg aderì al partito nazista.<sup>40</sup>

In seguito a questa vicenda, il giornalista statunitense Christopher Caldwell si pose parecchi dubbi sulle capacità creative dello scrittore russo, in quanto la presenza di un precedente racconto molto affine a *Lolita*, potrebbe far risultare paragonabile il romanzo di Nabokov a materiale pornografico. Nell'America degli anni Cinquanta la società si modernizza e tutto diventa possibile: di conseguenza Nabokov, attraverso il tema della pedofilia, racconta questa passione proibita, elemento di scandalo.<sup>41</sup>

Un ruolo importante nella stesura del romanzo è stato giocato dalla moglie dello scrittore russo, Vera, che ha impedito al marito di bruciare le bozze ogni qualvolta si sentiva insicuro del suo lavoro.<sup>42</sup> *Lolita* fu completato all'altezza del 1953, per Nabokov iniziano i primi problemi: in prima istanza, preoccupato del fatto che la sua posizione da insegnante di letteratura alla Cornell potesse essere messa a rischio dal tema dell'opera, decise in un primo momento di pubblicare sotto uno pseudonimo; in secondo luogo, avrebbe dovuto trovare qualcuno che fosse disposto a pubblicare il suo romanzo.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, 1991, p. 210.

<sup>39</sup> S.E. Sweeney, *How Nabokov Rewrote America* in *The Cambridge Companion to Nabokov*, modificato da J.W. Connelly, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>40</sup> M. Maar, *The Two Lolitas*, London, Verso Books, 2017.

<sup>41</sup> M. Maar, *Speak, Nabokov*, London, Verso Books, 2010.

<sup>42</sup> S. Schiff, *Vera. Mrs. Vladimir Nabokov*, New York, Random House Publishing Group, 1999, p. 180.

<sup>43</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 169-170.

Nabokov si rivolse a cinque diverse case editrici, ma tutte rifiutarono sia di pubblicare l'opera, che di pubblicarla sotto uno pseudonimo. Due anni dopo la conclusione del romanzo, lo scrittore si rivolse ad una casa editrice francese, la *Olympia Press*, il cui direttore Maurice Girodias fu felice di pubblicare il romanzo. Ciò che Nabokov non sapeva, era che la *Olympia Press* aveva preso a carico le pubblicazioni anche di alcune opere pornografiche; nonostante ciò, lo scrittore russo decise comunque di procedere con la pubblicazione di *Lolita* in collaborazione con Girodias, anche se con poco entusiasmo. Poco tempo dopo la prima pubblicazione, in un articolo del giornale londinese *Sunday Times*, Graham Greene affermò che *Lolita* fu uno dei migliori romanzi del 1955; dall'altra parte John Gordon lo descrisse come il libro più indegno e scabroso che avesse mai letto e, in seguito alla recensione positiva pubblicata da Greene sul *Sunday Times*, accusò il giornale di pubblicizzare la pornografia.<sup>44</sup> A seguito di questi avvenimenti, Nabokov era preoccupato riguardo alle accuse mosse sul suo romanzo, quindi decise di difendersi attraverso due lettere pubblicate nel marzo del 1956: esse affermano che *Lolita* è il più grande capolavoro uscito dalla penna dello scrittore russo, esso non è pornografia, ma una tragedia. Le controversie del mondo critico britannico attirarono l'attenzione dei lettori americani, tra cui John Hollander, il quale pubblicò la sua recensione in un articolo del «Partisan Review» verso la fine del 1956.<sup>45</sup> A questo punto l'interesse per il romanzo iniziò a diffondersi negli Stati Uniti: i *fan* di Nabokov videro ciò come una grande occasione per pubblicare *Lolita* anche in America, affidandosi a Jason Epstein della Doubleday, che pubblicò nel 1957 un ampio estratto del racconto accompagnato da un saggio dell'autore sulla rivista «Anchor». Gli editori però decisero di eliminare quelle parti che avrebbero potuto compromettere il successo del romanzo, come la scena della masturbazione del professore in casa Haze, i dettagli a sfondo sessuale ricordati nella sua esperienza iniziale con Annabel e quelli descritti nelle notti passate con Dolores. Più tardi il governo francese fece censurare completamente una dozzina di opere pubblicate dalla Olympia Press, tra cui proprio *Lolita*, in seguito alle lamentele del governo britannico il quale, disturbato dal fatto che i cittadini inglesi, leggendo *Lolita*, importavano dalla Francia materiale pornografico. Girodias, in risposta, fece causa al governo francese. La causa fu vinta dallo stesso Girodias nel 1958 e la censura fu sollevata solamente fino a

---

<sup>44</sup> M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Biography*, New York, Garland Publishing, 1986.

<sup>45</sup> J. Hollander, *The Perilous Magic of Nymphets*, «Partisan Review», vol. 23, 1956, p. 557.

pochi mesi dopo, quando fu imposta nuovamente. La censura fu eliminata definitivamente alla fine del 1959, ma quando le speranze di pubblicare il romanzo anche negli Stati Uniti stavano crescendo, Nabokov ebbe una disputa con Girodias sui diritti di pubblicazione del racconto in America: lo scrittore russo quindi si rivolse alla G. P. Putnam's Sons e il diciotto agosto 1958 *Lolita* fu pubblicato negli Stati Uniti, seguito da una serie di recensioni principalmente positive.<sup>46</sup> Alla fine di settembre *Lolita* entrò già a far parte della lista dei romanzi più venduti<sup>47</sup> dove rimase per ben sette settimane, spodestata poi dal capolavoro di Boris Pasternak *Il Dottor Zhivago*.<sup>48</sup>

## Il dibattito critico

La vicenda critica di *Lolita* è assai spinosa e complicata, naturalmente degna di essere analizzata passo per passo: il soggetto principale del romanzo è una storia di abusi, proprio per questo i critici che si concentrarono soprattutto su questo aspetto furono propensi a giudicare *Lolita* in maniera negativa; al contrario coloro che analizzarono l'opera dal punto di vista dello stile, del linguaggio e della satira, apprezzarono maggiormente il lavoro di Nabokov.

Nel 1998 la compagnia della Random House's modern Library pose *Lolita* al quarto posto tra le cento novelle più di successo del Ventesimo Secolo e nel 2008 Zoran Kuzmanovich affermò che tra tutti gli scritti e le ricerche riguardanti l'attività di Vladimir Nabokov, quasi un quinto si basano sullo studio di *Lolita*.

Sin dalla prima uscita del romanzo, il pubblico ha avuto parecchi dubbi sul comportamento che avrebbero dovuto attenere nei confronti di un romanzo così impegnativo a livello di contenuto e di significato. J. Hollander fu il primo critico letterario statunitense a recensire positivamente il romanzo di Nabokov, affermando che lo scrittore russo era riuscito nel suo compito di rappresentare una sorta di metafora del

---

<sup>46</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 364.

<sup>47</sup> In tre giorni *Lolita* fu pubblicata per la terza volta con ben 62.500 copie e entro la fine del mese aveva già venduto 100.000 copie.

<sup>48</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

mondo e soprattutto aveva eccelso nella resa di giovani ragazzine che avrebbero potuto ispirare lo sviluppo della letteratura romantica. Come accennato precedentemente, nel 1957 venne pubblicato negli Stati Uniti un estratto del romanzo, accompagnato dalla prefazione di Frederick Wilcox Dupee, il quale è stato in grado di concepire sia l'ilarità che il dolore espresso nell'opera. La prefazione del critico consiste in un riassunto breve dell'opera al fine di trasmettere ai lettori il punto di vista di Nabokov, successivamente si concentra sulla dimensione umana del racconto, concludendo con il definire quest'opera una commedia grottesca.<sup>49</sup>

La presenza in *Lolita* di un certo umorismo insieme ad un messaggio morale è stata analizzata nel 1957 da Howard Nemerov, poeta statunitense di origini ebraiche, il quale afferma che il romanzo nasconde certamente una patina moraleggiante, in quanto il professor Humbert viene punito durante tutta la durata del romanzo per i crimini commessi.<sup>50</sup> Il successo di *Lolita* precede la sua uscita grazie a circa una dozzina di recensioni positive sul romanzo pubblicate prima della diffusione dell'opera nel grande pubblico: approssimativamente due terzi di queste recensioni sono positive, ma non tardano a giungere anche *feedback* negativi: nel «New York Times Book Review» compare una forte critica di Elizabeth Janeway, la quale afferma che *Lolita* è un romanzo troppo triste.<sup>51</sup> Orville Prescott affermò che il racconto dello scrittore russo non è per niente divertente; a questa visione si affianca anche il *Catholic World*, sottolineando l'immoralità e l'indecenza della storia stessa.<sup>52</sup> Un problema di cui è necessario fare menzione, è che il lettore spesso è portato a identificarsi nei personaggi dei romanzi: inutile dire quanto fosse immorale e vergognoso il solo pensiero di tentare di identificarsi nel professor Humbert. Riguardo a questo aspetto, intervenne Lionel Trilling, che considera *Lolita* un romanzo inquietante e immorale, ma allo stesso tempo afferma che la pornografia non ha nulla a che fare con questo lavoro; analizza inoltre l'impatto che il romanzo ha sul pubblico e le emozioni che in esso suscita. Il lettore che prova a immedesimarsi in Humbert si sente giustificato dal fatto che il protagonista stesso si definisce un mostro, il quale per di più ha a che fare con una ragazzina che non è del tutto innocente, in quanto provoca l'uomo con i suoi atteggiamenti da vera ninfetta. Questa

---

<sup>49</sup> F. W. Dupee, *A Preface to Lolita*, «The Anchor Review», vol. 2, New York, Doubleday&Company Inc., 1957.

<sup>50</sup> H. Nemerov, *The Morality of Art*, «The Kenyon Review», vol. 19, p. 313.

<sup>51</sup> E. Janeway, *The Tragedy of a Man Driven by Desire*, «New York Times Book Review», 1958.

<sup>52</sup> O. Prescott, *Books of the Times*, «New York Times», 1958.

dinamica provoca una sorta di inversione delle colpe, che ci porta a redimere il professore in quanto è la stessa “vittima”, ovvero Lolita, a intrappolarlo attraverso le provocazioni e istigazioni.<sup>53</sup>

Similmente, nel 1984 David Rampton analizza il processo di inversione della capacità di giudizio quando si ha a che fare con *Lolita*, sottolineando inoltre come certi episodi presenti nella narrazione possano essere interpretati in maniera diversa da come appaiono. Un esempio è il comportamento di Humbert nel momento in cui si rende conto di aver messo Dolly in una posizione di profonda sofferenza; parte del pubblico percepirà queste dichiarazioni come pure e sincere, al contrario di altri lettori che percepiranno questo lamento come un’ulteriore tecnica del professore per raggirare il lettore che, così facendo, proverà pietà per Humbert.<sup>54</sup>

Anche Page Stenger si concentra su questa teoria, invitandoci però a riflettere su come il linguaggio e la struttura dell’opera inviti il lettore a provare pietà per il professor Humbert. Automaticamente, si perde un grado di interesse nei confronti delle emozioni provate da Dolores, i cui sentimenti sono lasciati in secondo piano persino dal narratore stesso.<sup>55</sup> Douglas Fowler afferma addirittura che Humbert è il personaggio preferito di Nabokov e che tutto il senso morale del protagonista viene completamente a mancare nel momento della morte di Charlotte, la madre di Lolita e la seguente “appropriazione” della giovane ragazza, la quale riesce a sedurre il professore, e che quindi viene considerata molto più pericolosa del suo rapitore stesso.<sup>56</sup>

L’intento di Nabokov era quello di dare un nuovo impulso al romanzo rosa in occidente: secondo lo scrittore russo i sentimenti di Humbert nei confronti di Lolita sono una rappresentazione moderna dell’amore già presente nella letteratura europea antica, i cui protagonisti erano considerati malati e perversi. Il professor Humbert e Lolita non sono dei veri e propri amanti, in quanto la giovane ragazza non ama l’uomo che approfitta di lei. Un’altra interessante riflessione è stata condotta da Denis de Rougemont, che paragona *Lolita* ad una versione ironica di *Tristano e Isotta*, questo perché Dolores non ha mai contraccambiato l’amore di Humbert e perché l’immagine del professore come un uomo in preda alla follia nella ricerca della propria amata riecheggia in tutta la critica

---

<sup>53</sup> L. Trilling, *The Last Lover: Vladimir Nabokov’s Lolita*, Encounter, 1958.

<sup>54</sup> D. Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>55</sup> P. Stenger, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York, Dial Press, 1966.

<sup>56</sup> D. Fowler, *Reading Nabokov*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1974.

degli anni Sessanta.<sup>57</sup> Questa metafora è stata ulteriormente sviluppata da Diana Butler, rappresentando Humbert come un entomologo che insegue le farfalle, creando inoltre un importante parallelo con la biografia dello stesso autore dell'opera.<sup>58</sup>

Molti critici hanno parlato dell'ironia, del sarcasmo e dell'umorismo che questa opera nasconde. Secondo la teoria di Alfred Appel Jr. è alquanto rilevante l'utilizzo della tecnica dell'ironia e della parodia, le quali rappresentano la chiave di lettura di *Lolita* e di tutta la produzione di Nabokov in generale: in questo modo un'opera non potrà mai apparire completamente realistica, dal momento che questi racconti sono ispirati da altri fatti artistici o letterari e non sono basati su una riproduzione fedele della realtà. Appel afferma inoltre che Nabokov attraverso il metodo della parodia fu in grado di rappresentare tutto il dolore del professor Humbert attraverso un linguaggio ironico. Concentrandosi troppo su Humbert però, si finisce con il considerare la piccola Dolly come una figura stereotipata a rappresentanza della prepotenza e dell'autorità esercitata dai *teenager* negli anni Cinquanta.<sup>59</sup>

Riguardo ancora all'elemento parodico, Thomas Frosch afferma che lo scrittore russo utilizza la parodia per superare il classico romanzo e dare vita ad una nuova forma di racconto più moderna: *Lolita* è considerata una storia d'amore in quanto è una parodia stessa di una storia d'amore.<sup>60</sup> Questa idea è stata ampiamente condivisa da Martin Green, che sottolinea però le difficoltà che Nabokov incontra nello staccarsi dalla classicità del romanzo romantico Europeo per avvicinarsi ad un realismo che presenta tutte le storture e le brutture della società, ma che allo stesso tempo nasconde una bellezza sublime. La perversione dell'atto condotto dal professor Humbert nei confronti della giovane Dolores e la stessa immoralità con cui ciò è trattato nella narrazione porta gli studiosi a pensare che l'obiettivo di Nabokov non fosse rimpiazzare una forma di moralità con un'altra, ma quello di trasportare i suoi lettori in un mondo non controllato dalla realtà ma in una dimensione dove determinati flussi e processi di logica regnano e rimpiazzano la realtà oggettiva del mondo.<sup>61</sup> A studiare questa dimensione in *Lolita* fu David Packman,

---

<sup>57</sup> D. de Rougemont, *Love Declared: Essays on the Myths of Love*, Boston, Beacon Press, 1963.

<sup>58</sup> Nabokov in una delle sue tante interviste criticò la teoria di Diana Butler esposta in *Lolita Lepidoptera* comparso sul «New World Writing» nel 1960, accusata di essere ignorante nel campo dell'entomologia e accusata di utilizzare termini poco consoni al lavoro che stava compiendo.

<sup>59</sup> A. Appel Jr, *Lolita: The Springboard of Parody*, Wisconsin Studies in Contemporary Literature, 1967.

<sup>60</sup> T. Frosch, *Parody and Authenticity in Lolita* in *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. J. E. Rivers e C. Nicol, Austin, University of Texas Press, 1982.

<sup>61</sup> M. Green, *The Morality of Lolita*, «The Kenyon Review», vol. 28, 1966, p. 352.

descrivendo il romanzo come un testo polivalente che attraverso il processo letterario ci convince che certi elementi realistici presenti nella narrazione sono in verità false vie di uscita. Inoltre, viene analizzata la componente letteraria del piacere: Packman paragona l'amore ossessivo di Humbert nei confronti di Dolores al piacere che il lettore prova nella lettura di un romanzo.<sup>62</sup>

Nabokov pensava ad un ulteriore obiettivo da raggiungere, ovvero quello di vendicarsi del mondo della critica letteraria, inclusi gli esponenti della *New Critics* e gli strutturalisti, la quale si concentrava principalmente sul tema della pedofilia e abuso di minori; al contrario, per lo scrittore russo *Lolita* è un capolavoro in cui esibisce tutte le sue capacità letterarie e scritte e la sua arte sofisticata.

Nel 1980 Ellen Pifer, professoressa di letteratura inglese e letterature comparate presso l'Università del Delaware, si concentrò su quegli elementi di *Lolita* che riguardano sia la parte estetica che quella della dimensione umana, elementi considerati contorti e complessi. L'obiettivo di Pifer è quello di riportare al centro dell'attenzione la giovane Dolores, ricordando ai lettori il danno causato da Humbert nei suoi confronti: il nucleo di questo studio è disegnare un confine tra le libertà individuali degli artisti, come il professore, e come queste libertà agiscono e si intromettono nella vita altrui; queste libertà non devono permettere all'artista sognatore di prevalere e sugli altri uomini che secondo l'artista non sono sognatori.<sup>63</sup> Sullo stesso tema interviene anche Gladys Marie Clifton, cercando di ampliare la sua critica alle relazioni che Dolly intrattiene sia con Humbert che con Quilty. La studiosa afferma che Nabokov è riuscito nel suo romanzo a creare un sottile bilanciamento nella descrizione artistica del professor Humbert, rappresentato come un grande uomo di successo artistico, ma allo stesso tempo considerato un fallimento a livello morale: proprio questo bilanciamento rende *Lolita* un capolavoro.<sup>64</sup>

Richard Rorty ci invita a riflettere sulla poca empatia di Humbert Humbert nei confronti di Dolores: il professore poco si rende davvero conto del dolore che sta provocando alla giovane ragazza, nonostante sia lui stesso la causa di questa infelicità. Humbert però non è l'unico responsabile di questo atto crudele: lo stesso lettore è coinvolto in questo sistema di fallimenti, come se fosse un complice del professore,

---

<sup>62</sup> D. Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.

<sup>63</sup> E. Pifer, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

<sup>64</sup> G. Clifton, *Humbert Humbert and the Limits of Artistic License in Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. J. E. Rivers e C. Nicol, Austin, University of Texas Press, 1982.



attirato dalla sua tecnica di compatimento. Rorty aggiunge inoltre che l'obiettivo della sua analisi è quello di dimostrare che la morale principale del romanzo non è quella di criticare la pedofilia ma di capire come le azioni di un personaggio agiscono sulle persone che lo circondano e di capire ciò che i personaggi comunicano.<sup>65</sup>

Negli anni Ottanta lo scandalo provocato dal romanzo attira l'attenzione della critica femminista. Linda Kauffman critica la chiave di lettura maschilista del romanzo proposta da Molnar e Trilling, che sembrano concentrarsi maggiormente sul personaggio del professore piuttosto che sulla sofferenza di Lolita. Kauffman afferma che la maggior parte dei lettori cade in questa trappola, soprattutto perché è il romanzo stesso a mettere in secondo piano i sentimenti di Dolly, in quanto è un uomo, ovvero Humbert a narrare la storia. Sta quindi alla critica femminista mostrare come questa trappola può essere nociva alla comprensione del romanzo a trecentosessanta gradi. *Lolita* è un romanzo che deve essere letto tralasciando quel velo di misoginia steso dalla critica precedente, che tratta il personaggio di Dolly come uno stereotipo, un personaggio senz'anima. Al contrario, Dolores è una ragazzina che ha vissuto grandi traumi.<sup>66</sup> La critica femminista ha inoltre invitato il pubblico non solo a concentrarsi sul tema del trauma post-stupro solamente in relazione al romanzo, ma di guardare oltre e inserire questo episodio nel contesto culturale dell'America degli anni Cinquanta e oltre.

Negli anni Novanta vengono evidenziate le difficoltà che il pubblico femminile incontra nella lettura del romanzo di Nabokov. Secondo lo studio condotto da Colleen Kennedy, *Lolita* vuole insegnare come il fatto che una bambina così piccola possa sedurre un uomo di quasi mezza età debba essere una realtà da superare obbligatoriamente, come lo stesso professor Humbert avrebbe dovuto ignorare le provocazioni di Lolita, se solo fosse stato dotato di una certa morale.<sup>67</sup> Questo atteggiamento dovrebbe essere insito nella mente dei lettori e attraverso questo processo Nabokov avrebbe quindi potuto andare oltre la volgarità della cultura americana dell'epoca. Sempre a cavallo degli anni Novanta, Sarah Herbold affermò che Nabokov in *Lolita*, attraverso la arrazione di Humbert, cerca di raggirare il proprio pubblico; allo stesso tempo, le caratteristiche di cui Dolores viene

---

<sup>65</sup> R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>66</sup> L. Kauffman, *Framing Lolita: Is There a Woman in the Text?* In *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, ed. P. Yaeger e B. Kowalski-Wallace, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

<sup>67</sup> C. Kennedy, *The White Man's Guest, or Why Aren't More Feminist Reading Lolita?* In *Narrative and Culture*, ed. J. Carlisle e D. R. Schwartz, Athens, University of Georgia Press, 1994.

dotata, ovvero la capacità di seduzione, il suo essere disinvolta e provocatoria, rappresentano per tutto il pubblico femminile sia una lusinga che un affronto: *Lolita* può infatti essere percepito come un romanzo in cui Nabokov stesso vuole trasmettere il potere che le donne esercitano sugli uomini, ciò le rende dei soggetti pericolosi e completamente indipendenti. Attraverso la lettura in chiave femminista ci si accorge che dietro al personaggio di Dolores si nasconde una donna fatta e finita, per nulla ingenua, inizialmente in grado di manovrare Humbert e di farlo cadere ai suoi piedi. Un altro personaggio femminile è degno di essere preso in considerazione in questo approfondimento: Charlotte, la madre di Lolita. Il nome Charlotte probabilmente è stato scelto dallo stesso Nabokov per stabilire un contatto, un'allusione con la scrittrice ottocentesca Charlotte Brontë: uno dei suoi romanzi più conosciuti e più apprezzati, ovvero *Jane Eyre* è infatti da prendere in esame quando si riflette sul destino di Humbert. Tornando a Charlotte, dietro alle spoglie di una donna sempliciotta che gioca a fare la primadonna e pensare solamente a seguire le ultime mode, si nasconde una signora alquanto sofisticata e calcolatrice, rivale della sua stessa figlia.

## Capitolo III

### Rimediare *Lolita*: Stanley Kubrick e Adrian Lyne

#### Nabokov e Kubrick

Tutti i lavori letterari di Nabokov sono intrisi di allusioni e riferimenti alla dimensione cinematografica.<sup>68</sup> Tra il 1959 e il 1960 il noto scrittore russo partecipò alla trasposizione cinematografica del suo capolavoro, *Lolita*, con la collaborazione del regista Stanley Kubrick. Il film però poco si rifà alla sceneggiatura originale scritta dallo stesso Nabokov. Anche se lo scrittore russo fu autore di svariate sceneggiature, quella di *Lolita* rimane l'unica completa. Il film *Lolita* diretto da Kubrick è frutto di un processo di palinsesti, a causa del quale lo stesso regista e Nabokov hanno incontrato varie difficoltà nel processo di realizzazione della sceneggiatura.

La sceneggiatura si dovrebbe considerare come un insieme di traduzioni: bisogna quindi distinguere gli elementi che posso essere effettivamente trasferiti da un *medium* all'altro e gli elementi che non è possibile trasferire. Ad esempio, un elemento che non può coincidere sia nel romanzo che nel film è la dimensione temporale. Nel mondo dei film sono riconoscibili tre tipi di tempo: il tempo astratto, ovvero quello cronologico; il tempo che Henri Bergson chiama "scientifico", espresso anche attraverso il concetto di durata; il tempo impiegato nel vivere l'opera d'arte.<sup>69</sup>

Nabokov però non fu il primo scrittore della sceneggiatura del film: Kubrick e James Harris vollero ottenere i diritti dell'opera e fecero inviare dal segretario di Harris una lettera allo scrittore russo esortandolo a cedere i diritti inviando una copia dell'opera alla Harris and Kubrick Pictures. Nabokov vendette i diritti di *Lolita* alla cifra di

---

<sup>68</sup> A. Appel, *Nabokov's Dark Cinema*, New York, Oxford University Press, 1974.

<sup>69</sup> K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamism of Exchange*, New Heaven, Yale University Press, 1979.

centocinquantamila dollari, ma si rifiutò di scrivere la sceneggiatura, la quale fu prodotta nel 1959 da Calder Willingham<sup>70</sup>. Kubrick non ne fu convinto: la censura emanata dalla Roman Catholic Church's Legion of Decency e dall'Hollywood Production Code avevano costretto Willingham a creare un finale completamente diverso dall'originale, con l'implicazione del matrimonio tra Humbert e Dolores. Con un telegramma inviato a Milano l'8 dicembre 1959, il regista statunitense avvisò Nabokov che la stesura della sceneggiatura di Willingham era stata interrotta. Kubrick era convinto che l'adattamento cinematografico di un capolavoro così grande avrebbe dovuto essere molto preciso nei minimi dettagli, e che l'unica persona in grado di scrivere una sceneggiatura del genere fosse lo stesso Nabokov. Su consiglio della moglie dello scrittore, Vera, Kubrick fece varie offerte allo scrittore al fine di convincerlo a collaborare. Entrambi gli artisti dovettero superare degli ostacoli che si presentarono durante il percorso di creazione dell'opera, uno dei quali era la minaccia che altre case cinematografiche, come quella di Alberto Lattuada, potessero pubblicare film basati su *Lolita*. Questo problema fu preso in carica dagli avvocati di Kubrick, i quali si assicurarono che Lattuada non avrebbe pubblicato nulla. Altri problemi sorgono dalle lettere di Vera, preoccupata a causa di un articolo presentato sulla "Nürnberger Zeitung", secondo cui sarebbero presto usciti sul grande schermo diverse opere basate su *Lolita*. Addirittura, Vera trovò nella sua posta delle foto di una ragazza che si era proposta per il ruolo principale nel film, nonostante questo progetto fu tenuto segreto, fu allora che Kubrick avvisò Nabokov della pericolosità dei telegrammi. Nel corso del lavoro Nabokov chiedeva continuamente a Kubrick come doveva comportarsi nei confronti dei giornalisti, mentre la moglie Vera conservava ritagli di giornale su cui si discuteva del successo del marito. I ritagli venivano consegnati a Kubrick a scopi pubblicitari.

All'inizio del 1961 i rapporti tra i due artisti diventano sempre più aspri per via di questioni economiche: Nabokov si lamenta di non essere avvisato delle distribuzioni dell'opera e delle date di uscita in America e in Europa. Dopo questi battibecchi, Nabokov decide di chiedere indietro i ritagli dei giornali inviati al regista, ma la situazione si complica quando la segretaria di Kubrick manda allo scrittore i ritagli sbagliati.

---

<sup>70</sup> Calder Willingham fu uno scrittore e sceneggiatore statunitense, nato il 23 dicembre 1922 e morto il 19 febbraio 1995, il quale, attraverso le sue sceneggiature, fu in grado di mettere a nudo la psicologia dei suoi personaggi, mettendo in luce la loro vera natura da uomini disperati. Uno dei migliori lavori di Willingham è *The Graduate* (*Il Laureato*, 1967), diretto da Mike Nichols, per cui ha ricevuto il premio BAFTA.

Nonostante ciò, l'astio tra Nabokov e il regista si attenua in seguito al successo ottenuto con le varie anteprime in giro per il mondo. Questa tregua dura poco, in quanto Nabokov minaccia Kubrick di denunciare la Harris-Kubrick Corporation, nonostante spera comunque di risolvere il più pacificamente possibile il problema: in questo periodo, però, Kubrick parte per Londra a causa di un altro lavoro (Il Dottor Stranamore), quindi rimanda la faccenda a data da definire, dicendo a Nabokov che avrebbero risolto il tutto tramite una telefonata, molto pacifica. La questione fu gestita dagli avvocati del regista, nonostante le lamentele di Nabokov. L'ultima interazione tra i due artisti fu una lettera in cui Nabokov chiese a Kubrick quale parte dei diritti apparteneva alla Metro-Goldwyn-Mayer e quali alla Harris-Kubrick Corporation, in quando lo scrittore stava preparando alla pubblicazione la sceneggiatura originale, dedicata alla moglie Vera. Lo scritto fu poi accompagnato da una nota, la quale esplicava che questa versione della sceneggiatura non era la stessa di quella pensata per il film, distribuito dalla MGM.<sup>71</sup>

### Nabokov sceneggiatore

Nabokov ha dovuto affrontare due generi di problemi riguardo alla trasposizione cinematografica di *Lolita*. Creare l'adattamento alla sua maniera era un modo per dare all'opera una forma personale, nonché per evitare che essa venisse distorta al di là della sua volontà. Questa specie di compromesso diede la possibilità a Nabokov di pensare la sua opera come una sorta di traduzione, prendendo ad esempio il lavoro che poi avrebbe svolto su *Eugene Onegin*. La traduzione è così presentata come una pratica imparentata con l'adattamento. In un'intervista, lo scrittore riprese il concetto del processo di rifacimento, affermando che la difficoltà di trasformare il romanzo in un'opera cinematografica stava nel fatto che l'opera letteraria è paragonabile a un quadro già completo, e scrivere la sceneggiatura a partire dal romanzo è paragonabile al creare degli abbozzi per questo quadro già finito. La stessa visione è condivisa da Michael Wood,

---

<sup>71</sup> Cfr. E. Martiny, *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, Paris, Sedes, 2009.

storico statunitense che intende l'adattamento di *Lolita* come la creazione di un genere tutto nuovo.<sup>72</sup>

Il problema principale è capire cosa possa o cosa non possa essere rappresentato nella versione cinematografica, in quanto nel romanzo le parti legate all'azione sono solamente parlate e poste sul piano linguistico. Per cercare di risolvere questo problema bisogna interrogarsi su un'ulteriore questione, ovvero i rapporti di gerarchia che intercorrono tra romanzo e riproduzione cinematografica: senza dubbio Nabokov intende dare più importanza al romanzo, facendo prevalere la forza del piano linguistico su quella del piano visivo dell'azione. Inoltre, lo scrittore si lamenta della poca fedeltà che Kubrick porta all'originale, ribadendo il concetto che la sceneggiatura dovrebbe essere considerata una sorta di traduzione nei confronti della fonte. Questa teoria è condivisa da molti studiosi, come Brian McFarlane, il quale analizza gli elementi che si possono trasferire dai racconti alle rispettive versioni cinematografiche e il metodo di trasposizione da un *medium* all'altro.<sup>73</sup> Su questo argomento si esprime inoltre il critico cinematografico Christopher Orr, affermando che la questione sulla fedeltà da mantenere nelle trasposizioni è fortemente legata al processo di traduzione e, per il processo inverso, nel mondo del cinema le traduzioni sono prese in considerazione quando si parla di rifacimenti.<sup>74</sup> I criteri di valutazione del livello di fedeltà del film all'originale si basano principalmente sul contesto storico e culturale nei quali essi sono inseriti.

Altri studiosi come Geoffrey Wagner<sup>75</sup> e Dudley Andrew<sup>76</sup> invece hanno creato nuove categorie di elementi che definiscono un adattamento in quanto tale. Le trasposizioni cinematografiche si impegnano a trasmettere elementi come quello fotografico, spazio-temporale con i suoi giochi di luce e di cambi temporali diversi, oltre a tutti gli aspetti letterari del racconto: attraverso queste specifiche trasformazioni, la relazione tra il rifacimento e la sua fonte rimane fortemente implicita. Oltre alla relazione tra originale e adattamento, bisogna tenere in considerazione il rapporto che intercorre tra il rifacimento e contesto storico e culturale nel quale esso si iscrive: grazie alle nuove

---

<sup>72</sup> M. Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

<sup>73</sup> B. McFarlane, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996.

<sup>74</sup> C. Orr, *Written on the Wind and The Ideology of Adaptation* in "Film Criticism", Vol. 9, No. 3, 1985.

<sup>75</sup> G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

<sup>76</sup> D. Andrew, *The Major Film Theories*, New York, Oxford University Press, 1976.

teorie sull'intertestualità, nasce un nuovo modo di vedere l'originale, non più considerato come fonte, ma come una vera e propria risorsa nelle mani di chi adatta.<sup>77</sup>

Il mondo degli adattamenti inoltre è molto vicino alla dimensione della concezione moderna di romanzo. Alan Spiegel definisce il romanzo moderno come un genere che è in grado di offrire informazioni visuali attraverso determinate immagini: questo è il principale obiettivo del romanzo moderno.<sup>78</sup> Anche Keith Cohen crede che la relazione esistente tra adattamenti e romanzo sia molto forte, soprattutto quando nota l'influenza che i rifacimenti hanno sui nuovi romanzi: in questo senso l'elemento visivo è reso come un insieme di frammenti dove gli oggetti e i personaggi sono rappresentati da più punti di vista.<sup>79</sup> D'altra parte, nonostante il romanzo moderno abbia anticipato molte delle tecniche di rappresentazione utilizzate negli adattamenti, esso non è comunque ritenuto adatto a trasposizioni cinematografiche. Lo stesso accade con le rappresentazioni teatrali, le quali, durante il processo di adattamento, perdono molte delle caratteristiche di rappresentazione spazio-temporali prese a modello dalle tecniche cinematografiche.

Alla base della stesura di una qualsiasi sceneggiatura, sta il processo di ripetizione e, allo stesso tempo, di differenziazione nei confronti della fonte. Attraverso questo procedimento si decidono quali elementi possono essere o non essere trasportati dal romanzo al film.

Tra i materiali della Berg Collection, esistono tre versioni della sceneggiatura di *Lolita*: la prima risalente alla primavera del 1960, lunga circa centosessanta pagine, intitolata *Lolita: A Screenplay*, non porta la firma dell'autore; la seconda riscrittura è stata stesa nell'estate del 1960, lunga duecento pagine, non firmata, ma corrispondente alla sceneggiatura che Nabokov pubblicò nel 1974; infine la terza e ultima versione, composta da poco più di quattrocento pagine e caratterizzata da alcune aggiunte non presenti nelle precedenti sceneggiature. Un esempio è l'episodio della conversazione riguardante le pillole somministrate a Lolita tra il professor Humbert e il dottor Byron, oppure quello dell'incontro grottesco con il signor Bale, ovvero il padre del ragazzo che investì

---

<sup>77</sup> B. McFarlane, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996.

<sup>78</sup> A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.

<sup>79</sup> K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamism of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979.

Charlotte.<sup>80</sup> In particolare, questa scena è stata utilizzata da Kubrick attraverso la rappresentazione di un uomo che sorride in maniera inquietante e mostruosa, il quale si offre di pagare le spese del funerale della donna. Tutti gli elementi farseschi e comici sono il risultato ottenuto dal trasferimento da parte di Nabokov di troppi episodi dal romanzo alla sceneggiatura, e rappresentano inoltre il tentativo di rendere maggiormente chiare determinate vicende presenti nel racconto.<sup>81</sup>

La differenza di lunghezza tra le tre sceneggiature rappresenta la volontà dell'autore di risolvere determinati problemi. Secondo Kubrick e Harris la sceneggiatura scritta per *Lolita* era la migliore che fosse mai esistita in tutta Hollywood, ma a causa della sua lunghezza era impossibile da rappresentare, in quanto l'adattamento sarebbe durato più di quattro ore: nello scrivere la sceneggiatura, Nabokov utilizzò anche alcune parti che non erano state inserite nel romanzo. Lo scrittore, nonostante inizialmente fosse riluttante a scrivere lui stesso la sceneggiatura, si dilettò nello scoprire le sue capacità di contribuzione alla creazione del film, allo stesso tempo iniziarono i battibecchi con il regista Kubrick, il quale, secondo Nabokov, non era in grado di interpretare appieno il senso dell'opera originale. L'elemento che acuisce questo problema è la voce narrante, che nel film è quasi impossibile da riprodurre, ottenendo lo stesso effetto che essa ha nel romanzo.<sup>82</sup> Dal momento che molte delle caratteristiche del romanzo non potevano essere rese al meglio nella versione cinematografica, Nabokov tentò di inserire nel film specifiche parti del suo testo attraverso la tecnica del linguaggio visivo: ovviamente ciò non bastò a riprodurre esattamente tutte le parti del romanzo, soprattutto quella del narratore onnisciente, che è impossibile da sostituire attraverso una semplice telecamera.<sup>83</sup> A questo proposito è lecito sottolineare che nonostante un qualsiasi film sia costituito parzialmente da *flashback*, come il racconto di Humbert su Annabel, il suo primo amore giovanile, questi non sostituiranno mai la forza della voce narrante presente nel romanzo. Lo stile utilizzato nella prosa di Nabokov riguardo alla voce narrante è molto

---

<sup>80</sup> Quasi metà degli episodi introdotti nella terza sceneggiatura sono state studiate da Michael Wood e inserite in *Vera's Butterflies* (Horowitz, New York, 1999). Le scene analizzate rappresentano al meglio la satira che Nabokov conduce sulla società americana e la sua capacità di inserire aggiunte e dettagli successivi.

<sup>81</sup> B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

<sup>82</sup> B. McFarlane, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996.

<sup>83</sup> B. McFarlane, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996.



forte, in quanto implica un tono di esaltazione nei confronti della piccola Dolores e di tutti gli elementi che circondano il protagonista.<sup>84</sup>

Nonostante ciò, possiamo affermare che tutti i film hanno carattere onnisciente, dal momento che gli spettatori si rendono conto del livello di oggettività della narrazione: nel caso di *Lolita*, però, non è così, perché l'unico soggetto a sapere tutto ciò che sta per succedere è il narratore, ovvero l'autore stesso. Nelle riproduzioni cinematografiche l'autore-narratore onnisciente perde valore, quindi Nabokov affida questo compito al professor Humbert, il quale, muovendo la telecamera in base a dove lo spettatore deve guardare, si trasforma in una sorta di regista immaginario del film. Nabokov, non potendo trasferire gran parte degli elementi linguistici dal racconto all'adattamento, decide di creare un compromesso, trasformando gli elementi appartenenti al livello linguistico in elementi appartenenti al piano visivo: un esempio è la rabbia che ribolle nelle vene di Humbert, che nella scenografia viene resa con un forte temporale, accompagnato da suoni e immagini raccapriccianti di alberi agitati e piogge violente. Questa tecnica, però, non piaceva a Kubrick, il quale eliminò tutti questi effetti sonori e visivi, e di conseguenza il protagonista doveva rappresentare solamente se stesso, non fare la parte del regista.

Altro esempio degno di nota è l'episodio del crollo nervoso di Humbert di fronte a un pubblico di donne, espresso attraverso una lugubre distorsione dei volti delle donne: questa trasformazione rappresenta in prima istanza la malattia perversa di Humbert, inoltre può essere considerata una sorta di metafora della visione che il professore ha delle donne mature. Questa stessa tecnica è stata utilizzata nel 1997 da Lyne nella sua versione di *Lolita* nella scena in cui i due protagonisti hanno un rapporto sessuale che lentamente si dissolve in un incubo, dove Humbert è circondato da macabre voci che urlano e lo scherniscono. I volti ripresi dalla cinepresa, alterati e distorti in maniera inquietante, diventano la metafora che rende in maniera geniale la colpevolezza di Humbert.

Tra i tanti talenti stilistici di Nabokov, c'era la capacità di trasformare oggetti statici in elementi dinamici intrisi di significato: dopo l'incidente che costò la vita a Charlotte, un poliziotto scattò alcune foto sulla scena del crimine, Nabokov con il suo stile è stato in grado di trasformare queste fotografie in diagrammi che presentano tutte le dinamiche possibili dell'incidente; un ulteriore esempio è l'animazione di una vecchia fotografia di Annabel, il primo amore giovanile di Humbert: Nabokov voleva a tutti i

---

<sup>84</sup> R. Corliss, *Lolita*, London, British Film Institute, 1994.

costi che la stessa attrice che avrebbe impersonato Lolita, avrebbe dovuto interpretare Annabel, a rappresentazione della metafora creata da Humbert, il quale la prima volta che vide Dolores pensò si trattasse della stessa Annabel, ma questa idea del doppio che si traspone sul singolo è stata rifiutata sia nella trasposizione diretta da Kubrick sia in quella diretta da Lyne.

Nabokov, nella stesura della sceneggiatura, dovette inoltre superare l'ostacolo presentato dalla resa della psiche perversa di Humbert, per poi mostrarla al pubblico del grande cinema. Ciò implica la narrazione della storia di Annabel, senza la quale lo spettatore potrebbe non capire le ragioni del professore nel momento in cui si infatua di Lolita, ma anche la narrazione in prima persona, in cui è lo stesso Humbert ad aprirsi di fronte al pubblico. La visione del professore dopo l'incontro ravvicinato con Dolores è quella di un mondo idilliaco in cui la ragazzina è presentata come una creatura dolce e innocente. Al contrario, la percezione esterna è alquanto differente, in quanto il mondo idilliaco di Humbert precipita nella dimensione della pedofilia e del crimine. Il professore è incaricato di raccontare la storia del suo primo amore, allo stesso modo in cui racconta la vicenda del suo matrimonio, accompagnato dalla voce del suo psichiatra, il Dottor Ray: a lui inoltre viene dato il compito di spiegare al meglio le fantasie di Humbert e la sua attrazione verso le giovani ragazze da un punto di vista più psicologico-scientifico, ispirandosi alle teorie freudiane, a cui lo stesso Nabokov decide di rifarsi come fonte, e grazie a questo tipo di rappresentazione scientifica della psiche di Humbert, per Kubrick fu molto più agevole mettere in scena i comportamenti del professore, in quanto bastò accompagnare i problemi psicologici del professore con il suo passato amoroso.

Nella parte iniziale della sceneggiatura, Nabokov si concentra maggiormente sulla parte narrativa del racconto, mentre man mano che si prosegue con la sceneggiatura, dal piano narrativo si passa al piano dialogico: questo fatto è probabilmente dovuto ai cambiamenti che lo scrittore ha dovuto attuare in seguito alle discussioni con Kubrick. Così facendo la narrazione in prima persona passa in secondo piano e si dissolve lentamente, insieme anche al Dottor Ray, il quale riapparirà solamente nell'epilogo. Leggendo la sceneggiatura di Nabokov si possono notare tutte le difficoltà a cui è andato incontro nel trasferire elementi dal romanzo all'adattamento e soprattutto le discordanze tra lo scrittore e il regista. In una lettera del 1960 destinata a Kubrick, Nabokov afferma che durante la stesura del primo e del secondo atto si è trovato di fronte a ostacoli

insuperabili, dovendo quindi riscrivere il testo della sceneggiatura molteplici volte, non riuscendo mai a venire a capo delle difficoltà incontrate. Uno di questi problemi era quello di ricercare una stabilità che si adattasse ai narratori, ovvero ad Humbert e al Dottor Ray: la narrazione introduttiva dello psichiatra insieme alla confessione finale del protagonista, creano una sorta di cornice. Inoltre, l'idea di Nabokov per esternare al meglio i sentimenti del professore fu quella di rendere lo psichiatra un vero e proprio personaggio della vicenda, che interviene raccontando la storia del matrimonio tra Humbert e la sua ex moglie, non appena il professore termina di narrare l'esperienza del suo primo amore adolescenziale. Nonostante ciò, Kubrick non fu completamente convinto della proposta dello scrittore, a cui fu permesso di introdurre solamente la voce narrante del dottore. Un episodio simile accadde nel momento in cui il regista propose a Nabokov di sviluppare maggiormente il personaggio di Mona, la giovane ragazza che Lolita incontrò al campo estivo, in quanto, secondo il parere del regista, avrebbe potuto coprire una parte rilevante nello sviluppo della vicenda.

Una delle maggiori difficoltà incontrate da Nabokov inoltre risiede in una banalizzazione che incorre in film realizzati per il grande pubblico: oggetto di questa banalizzazione sono determinate allusioni letterarie, che purtroppo spesso non sono notate o non sono prese in considerazione nel momento in cui si crea un adattamento cinematografico a partire da un romanzo. Un esempio eclatante sono i riferimenti ad Edgar Allan Poe, una delle presenze più significative della vicenda nonché fonte di ispirazione per Nabokov in senso sia artistico sia linguistico. Ricordiamo inoltre l'allusione alla vicenda di Tristano e Isotta, creata attraverso il titolo di un film che Lolita cita, ovvero *Stan e Izzie*; il riferimento è ripreso anche dall'"incubo" di Charlotte in cui Humbert somministra sonniferi alla donna e una voce la avvisa chiamandola Isolda.

Nel caso di *Lolita*, non riuscire a cogliere queste sottigliezze è grave, in quanto sono proprio questi gli elementi che giustificano i comportamenti di Humbert. Una delle colpe che si potrebbe dare al professore è quella di preferire l'estetica alla morale: questo concetto viene espresso nelle ultime frasi del romanzo, che nella sceneggiatura sono state fatte pronunciare direttamente dal protagonista, recuperando in questo modo la narrazione in prima persona. In conclusione, il problema che Nabokov deve affrontare non è tanto la difficoltà di riportare frasi intere all'interno della sceneggiatura, quanto di renderle in maniera soddisfacente una volta trasferite in un *medium* diverso. Per approfondire questa

idea bisogna concentrarsi sui concetti di enunciato ed enunciazione: il primo è ciò che viene detto nell'adattamento, mentre il secondo è la forma in cui viene reso l'enunciato. In base a questa teoria, il cinema riesce a trasmettere al pubblico cose ed immagini che questo sente come vere.

Per quanto riguarda la dimensione vera e propria dei rifacimenti basati su opere letterarie, l'enunciazione è riferibile direttamente all'adattamento in sé, non al metodo di trasferimento tra i diversi *media*. Gli elementi che si possono trasferire sono quelli slegati dalla dimensione semiotica del testo, come gli elementi narrativi; d'altra parte, i soggetti strettamente correlati alla sfera semiotica sono considerabili come enunciazione, ovvero possono essere adattati, ma non trasferiti: tali componenti comprendono i metodi espressivi che regolano la percezione del racconto da parte del pubblico. Il sistema stilistico e linguistico dei romanzi ha valore altamente simbolico, ma allo stesso tempo troppo poco "iconico"<sup>85</sup> se messo a confronto con il sistema cinematografico, fitto di segni intrisi di significati nascosti, ma profondi. Nella sceneggiatura, Humbert tenta in qualche modo di giocare con le parole, ma la complessità della struttura narrativa impedisce a questi giochi di essere trasferiti; quindi, si crea un compromesso tramite la tecnica di adattamento, che crea però una sorta di storia dentro alla storia.

Durante la stesura della sceneggiatura, Nabokov incontrò varie difficoltà nella resa del personaggio oscuro di Quilty, in aggiunta, Kubrick non fu molto convinto delle risoluzioni proposte dallo scrittore al problema della rappresentazione del doppio: il regista suggerì di presentare Quilty come il doppio di Humbert, insieme alla rappresentazione del triangolo amoroso dei tre personaggi attraverso l'introduzione di un nuovo personaggio che affianca Quilty, ovvero la sua amante Vivian, tramite un gioco di ripetizione, il quale rende visibile la teoria del doppio. Il regista offre parecchi suggerimenti e consigli a Nabokov, che avrebbero trovato la loro realizzazione nella rappresentazione di Quilty come psicologo della scuola, nonché come personaggio minaccioso e inquietante, a tratti ossessivo. Kubrick ancora, insistette sul fatto che questo personaggio avrebbe dovuto rimanere sempre nell'ombra, come un fantasma, una presenza di cui si percepisce l'esistenza, ma che riesce sempre a rimanere nascosto. In quanto a Nabokov, fu totalmente d'accordo con il regista sulla vicenda di Vivian,

---

<sup>85</sup> B. McFarlane, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996.

decidendo persino di darle voce per far riflettere il pubblico che questa coppia è l'esatto doppio di Humbert e Lolita, offrendo un'interpretazione più profonda dell'opera.

Inoltre, Kubrick propose a Nabokov di inserire nel terzo atto della sceneggiatura alcune allusioni al rapporto segreto tra Lolita e Quilty, come le misteriose interazioni tra Lolita e un uomo alla stazione di servizio. Kubrick, non ancora convinto della resa del personaggio, volle che Nabokov inserisse una parte in cui Quilty e il professor Humbert si incontrassero per caso, in modo da trasmettere ai lettori un senso di inquietudine e oscurità. Nonostante i tentativi di entrambi gli artisti di risolvere questo cruccio, nella sceneggiatura di Nabokov questo personaggio oscuro viene reso molto più visibile rispetto a come viene presentato nel romanzo: Quilty è dotato della capacità di rubare l'identità ad altri soggetti, per questo si nasconde così bene nella fitta distesa di intrighi del romanzo, nonostante si ripresenti spesso al lettore del tutto ignaro, lasciando tracce di sé e della sua presenza spettrale; mentre Kubrick per l'adattamento optò infine di rappresentare Quilty non come un'ombra, ma come un protagonista vero proprio della vicenda. La sua identità viene quindi svelata in quanto i giochi linguistici presenti nella sceneggiatura sono privi di quella iconicità di cui si parlava precedentemente; quindi, i due artisti scelsero di eliminare l'ombra e la presenza nell'oscurità di questo personaggio-fantasma, per introdurne uno in carne ed ossa. Nel prodotto finale, Kubrick riesce dove la sceneggiatura a tratti fallisce, nonostante manchi di fedeltà alla sceneggiatura nella resa di Quilty, per tentare di rimanere fedele alla rappresentazione dello stesso personaggio che avviene nel romanzo.

Nonostante il pubblico non conosca da vicino Quilty, attraverso la sua rappresentazione di uomo oscuro si capisce semplicemente che è colpevole di qualcosa, anche se non si sa precisamente di che cosa, in quanto la sua identità è circondata da un velo di mistero.<sup>86</sup> Quilty viene considerato spesso quasi un parente di Humbert, di cui vengono svelate l'identità e le colpe solamente alla fine del romanzo, quando viene ucciso dal professore. Ricordiamo che questa scena viene trasportata all'inizio del film, quasi come se fosse un *flashback* o un indizio per guidare il pubblico a comprendere meglio il significato dell'opera. La parentela tra Humbert e Quilty è chiaramente un'invenzione per evidenziare quanto in comunque hanno questi due personaggi, l'uno il doppio dell'altro; nonostante ciò, Lolita dice di essere stata prelevata dall'ospedale da un certo zio

---

<sup>86</sup> R. Corliss, *Lolita*, London, British Film Institute, 1994.

proveniente dall'Europa, cugino di Humbert, altra allusione alla stretta relazione che lega i due uomini. Quilty è un personaggio deforme in grado di camuffarsi alla perfezione, molto simile a Humbert nelle sue perversioni e fantasie erotiche. Ciò fa di Humbert un personaggio contrastante, un uomo e un mostro allo stesso tempo, che ricorda da vicino la vicenda del Dottor Jekyll e di Mr. Hyde, altra allusione presente nell'opera. Da notare il fatto che Quilty e Humbert non sono uno il doppio dell'altro in senso fisico, ma solamente in senso morale e psicologico: il professore descrive se stesso come un uomo dall'aspetto di attore hollywoodiano, al contrario, Quilty non è un soggetto di bell'aspetto, dotato di caratteristiche fisiche grottesche. Si potrebbe quindi constatare che il brutto aspetto di Quilty possa rispecchiare le storture e le perversioni della morale dello stesso Humbert, come se si trattasse di uno specchio dell'interiorità del protagonista. Nabokov crea il personaggio di Quilty, affidandogli il pieno controllo della situazione, e rendendolo in grado di schiacciare Humbert con la sua presenza grottesca: questo personaggio così peculiare sembra sapere qualsiasi cosa sul professore, proprio perché è Nabokov a volere questo. L'esistenza di Quilty dipende da quella di Humbert; questo è ciò che li lega così profondamente, due predatori che si danno la caccia l'un l'altro. Se tutto questo è reale, il pubblico si chiederà chi è il vero protagonista della storia, da che punto di vista viene raccontata. La risposta rimanda ad un solo nome, ovvero quello dello scrittore stesso, Vladimir Nabokov: il punto di vista di Quilty è paragonabile a quello di Humbert, in quanto rappresentati quasi come due *doppelgänger* che si inseguono a vicenda; quindi, il racconto di Quilty fa parte della narrazione di Humbert, che a sua volta è il racconto vero e proprio scritto da Nabokov. Un leggero aiuto all'interpretazione della versione russa di *Lolita*, è offerta dallo stesso Nabokov attraverso dei giochi di parole, richiami che aiutano i lettori a decifrare il significato di determinate vicende, che aiutano il lettore a percepire specifici paralleli all'interno dell'opera.

### La *Lolita* di Kubrick

Gli adattamenti cinematografici sono paragonabili a dei processi metaforici. Un film che si fonda maggiormente sul concetto di metafora sarà intriso di significati che il pubblico

dovrà essere in grado di interpretare; al contrario, se il film si basa su un processo metonimico, esso non avrà bisogno di grandi interpretazioni.<sup>87</sup> I rifacimenti realizzati da Kubrick e da Lyne differiscono principalmente per un elemento: la *Lolita* di Kubrick ha carattere metonimico, al contrario di quella di Lyne, la quale presenta dei tratti che riconducono ad una dimensione metaforica. Ciò accade in quanto i due rifacimenti portano fedeltà a due elementi diversi della fonte originale. La differenza tra metonimia e metafora è stata studiata per la prima volta dai formalisti russi, in particolar modo Boris Eichenbaum, sia in campo linguistico sia in campo artistico, spiegando che la metonimia è un cambiamento di elementi che stanno sullo stesso piano letterale, mentre la metafora avviene nella dimensione che riguarda le idee. Sullo stesso argomento intervenne anche il linguista e semiologo Roman Jakobson, che divise i due concetti in base al meccanismo mentale coinvolto: questo è strettamente connesso alla distinzione tra discorso sintagmatico e paradigmatico in campo linguistico.<sup>88</sup> Secondo le teorie di Jakobson, il processo metaforico è più comune nel caso di estetiche simboliste, al contrario dell'uso della metonimia, rilevato principalmente in epoche di realismo. Altri studiosi si ispirarono agli studi del linguista, al punto che, nel 1977, David Lodge applicò la teoria di Jakobson agli studi letterari, coinvolgendo diversi generi e periodi culturali diversi, affermando che la metafora si presenta nel momento in cui si attua un processo di sostituzione che implica due elementi molto simili.<sup>89</sup> Lodge afferma che lo stile di Nabokov, in relazione alla dicotomia tra metonimia e metafora, è molto bilanciato, in quanto fonte in un unico elemento le caratteristiche sia del Modernismo, che ci porta a conoscere più profondamente la coscienza dei personaggi letterari attraverso un processo di associazioni mentali, sia del Postmodernismo, che presenta metonimia e metafora in maniera completamente diversa dalle precedenti, non facendo prevalere nessuna delle due sull'altra.

Molti altri studiosi come Albert Henry e Paul De Man hanno tentato di rinnovare il pensiero di Jakobson considerando la metafora come un insieme di metonimie. La metafora analizzata nella sua dimensione cinematografica era già stata studiata inoltre da

---

<sup>87</sup> Cfr. P. Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>88</sup> Cfr. R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances in Studies on Child Language and Aphasia*, Berlin, De Gruyter Mouton, 1971.

<sup>89</sup> D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Arnold Press, 1977.

Sergei Eisenstein<sup>90</sup>, il quale utilizzò il processo di montaggio come specifica forma di metafora. I seguaci di Jakobson analizzarono la dicotomia tra metafora e metonimia, ispirando le teorie di Metz: il principale problema degli adattamenti cinematografici è il metodo di narrazione dei fatti, in quanto tutti i film si organizzano attraverso un tipo narrativo preciso che paragona il mondo del cinema a quello della letteratura e del linguaggio. Al contrario, studiosi come Trevor Whittock e Roland Barthes non accetta la divisione proposta da Jakobson: il primo trova la metonimia una presenza persistente nel mondo del cinema, al punto da perdere il suo significato più figurativo e iconico, tanto che un film diventa fondato sulla metonimia, automaticamente appartiene ad una sottospecie di metafora. Lo studioso si lamenta del fatto che il pubblico prende alla lettera tutto ciò che viene rappresentato nel film, sbagliando, in quanto il regista ci offre delle immagini suggestive coperte da un velo di significato metaforico, che i fruitori stessi devono decifrare.<sup>91</sup> Barthes a sua volta afferma che la metonimia è una figura retorica caratterizzata dalla relazione di contiguità tra un elemento letterale e un elemento traslato, ma funge tuttavia da sostituto del significante, proprio come avviene con la metafora. Le due quindi sono facilmente paragonabili.<sup>92</sup>

Nel campo cinematografico, metafora e metonimia non possono essere isolate all'interno della narrazione, sia che esse dipendano l'una dall'altra, sia che esse siano considerate due figure retoriche indipendenti: in particolare, la metafora è sempre incastonata nelle immagini prodotte dai film, in quanto esse sono le trasformazioni di un determinato oggetto del racconto.

Il rifacimento messo in atto da Kubrick si apre con un'immagine molto intensa a livello metaforico: la scritta *Lolita* appare sullo schermo seguita dalla figura di un piede nudo, sorretto da una mano che lo coccola e lo cura attraverso l'applicazione di uno smalto. Questa immagine è stata interpretata come un riferimento alle copertine di due film create da Saul Bass, i quali si fondano su rapporti tra uomini adulti e giovani ragazzi, o tra padri e figlie per esempio. I film in questione sono *L'Uomo dal Braccio d'Oro* (1955) e *Anime Sporche* (1962), le cui locandine all'epoca erano caratterizzate da almeno un elemento discendente dall'alto verso il basso della cornice cinematografica. Il forte significato che questa scena rappresenta è quello di una condizione schiavistica dell'uomo

---

<sup>90</sup> S. Eisenstein, *Film Form*, New York, Harvest Book Harcourt, Brace World Inc, 1949.

<sup>91</sup> T. Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>92</sup> R. Barthes, *Rhétorique de l'Image* in "Communications", Recherches Sémiologiques, vol. 4, 1964.



nei confronti della ragazza, nonostante il professore non ne sia ancora completamente conscio.

L'inizio vero e proprio del film presenta al pubblico un paesaggio nebbioso, nel quale viene presentato il professor Humbert alla guida della sua macchina, diretto verso l'abitazione disordinata di Quilty, pullulante di scatoloni e oggetti sparsi per l'intera villa, in mezzo ai quali si fa avanti Humber con la sua pistola, chiamando a gran voce il nemico. La scena termina con la morte di Quilty dietro ad un quadro rappresentante una giovane fanciulla, dopo una lunga partita a ping-pong improvvisata dall'attore che interpreta Quilty. Importante notare che il quadro all'inizio della scena era posto orizzontalmente al piano inferiore della villa, mentre alla morte di Quilty il quadro magicamente si sposta al piano superiore in posizione verticale. La scena termina con l'inquadratura del quadro, la guancia della fanciulla bucata dal foro causato dal proiettile. La scelta di trasportare l'ultima scena del romanzo all'inizio del film sottrae al pubblico la suspense che si ritrova invece nel romanzo, dal momento che nell'ultima scena dell'adattamento, ovvero quando viene ripresa la scena iniziale con Humbert che entra nella villa di Quilty chiamandolo, i fruitori sanno già cosa sta per accadere. Questa tecnica crea anche nel protagonista un sentimento simile a quello causato da un *dejà vu*: il professore si ritrova nella villa guardandosi intorno come se stesse rivivendo quel momento per una seconda volta, facendo presupporre che la scena iniziale in realtà potrebbe non essere mai accaduta veramente.

Kubrick, nonostante le discussioni e i disaccordi con Nabokov, decide di seguire l'assetto impostato dallo scrittore nella scenografia originale, facendo iniziare il film con una delle scene centrali della vicenda, lasciando il pubblico senza nemmeno un piccolo indizio di cosa ha portato allo scontro tra i due uomini, scontro che viene rappresentato evitando immagini troppo cruente, come volle Nabokov: a questo proposito, si noti come l'unica arma in possesso di Quilty è la sua stessa voce. Questa scena è resa da Kubrick l'evento chiave della vicenda, a cui poi si collegheranno tutte le sequenze seguenti, le quali fungeranno da giustificazioni all'assassinio di Quilty.

Il regista, tuttavia, non è stato in grado di trasferire tutti gli elementi presenti nel romanzo: il suo fine non fu sicuramente quello di tradurre tutto alla lettera, ma soprattutto di trasporre lo spirito del romanzo. Per analizzare al meglio questa vicenda, ci si deve appoggiare a una tesi di Roland Barthes, secondo il quale tutti i tipi di narrazioni sono

fondate su determinate funzioni, divise in «distributional functions», ovvero le azioni vere e proprie presenti all'interno del racconto, opposte a quelle funzioni di supporto caratterizzate per esempio dalla resa della psicologia dei personaggi, dell'ambiente in cui si muovono, che vengono definite «indices», arrivando ad affermare che le parti della narrazione più facilmente traducibili e trasferibili in un adattamento sono i momenti focali del racconto.<sup>93</sup> Nel caso di Kubrick, i due fatti principali che non vengono inseriti nel rifacimento sono il passato di Humbert, elemento che lo ha portato a nutrire passioni immorali e proibite, e la morte di Dolores. Il regista si lamenta inoltre di non aver potuto rappresentare al meglio l'eroticità del racconto, incluso un approfondimento sulle perversioni di Humbert, fatte poi passare per semplice nevrosi o addirittura crisi di mezza età, a causa delle regole imposte dal Production Code e soprattutto dalla Legion of Decency. Di conseguenza, se così viene interpretata la malattia del professore, non c'è nulla che può essere considerato perverso nel rapporto tra Lolita e Humbert.

La protagonista è stata impersonata dall'attrice Sue Lyon, all'epoca quindicenne e considerata troppo giovane per entrare a far parte del mondo di Hollywood. Nonostante l'età, questa Lolita si presenta quasi come una donna già adulta, venendo a mancare così la fedeltà al romanzo, il quale vuole che Lolita sia una bambina di appena dodici anni. In questo modo il focus principale del film su cui si sarebbe scagliata la critica non sarebbe stato sicuramente quello della pedofilia.

Uno degli elementi che forse fa più riferimento alla perversione di Humbert è il diario in cui scrive dell'amore per Lolita, soggetto in cui si uniscono caratteristiche infantili ma allo stesso tempo volgari e provocatorie. La protagonista viene quindi rappresentata come una piccola strega che manovra Humbert, non adatta al ruolo di vittima a causa della sua età palesemente matura e soprattutto non degna della compassione del pubblico. Un altro elemento che non rende il film di Kubrick uno scandalo sono gli anni in cui esso è stato prodotto: a differenza dell'epoca e il contesto in cui è stato pubblicato il romanzo, ovvero nell'Europa degli anni Cinquanta in cui una ragazzina dodicenne era ancora considerata una bambina e il romanzo fu censurato in quanto l'unico tema era considerato la pedofilia, le cose sono molto cambiate, soprattutto in un paese moderno come l'America: si diffuse la cultura rock, molti dei tabù riguardo al sesso furono superati e gli adolescenti divennero così più liberi dal punto di vista sia

---

<sup>93</sup> R. Barthes, *Rhétorique de l'Image*, in "Communications", Recherches Sémiologiques, vol. 4, 1964.

sociale che culturale. Nonostante ciò, le censure sulle idee di rappresentare delle scene erotiche ed esplicitamente sessuali non tardarono ad arrivare, non volendo rendere un tema delicato come il sesso un gioco per ragazzini: tutte le scene sessuali sono alluse certamente, rese attraverso un allentamento della cinepresa dal soggetto, come se il regista volesse portare via il pubblico dai momenti intimi tra il professor Humbert e la sua Lolita.

L'unico personaggio considerato veramente innocente nonostante le azioni che oggi considereremmo immorali e scandalose, è il professor Humbert, interpretato da James Mason. Lo stesso Kubrick affermò che l'attore era perfetto per il ruolo del professore, con il suo carattere gentile e quasi ingenuo, che si contrappone perfettamente al personaggio eccentrico di Charlotte. Viene fin dall'inizio evidenziata la mancanza di controllo che Humbert ha sulla narrazione, in quanto nella prima scena è lo stesso Quilty a dominare la vicenda, costringendo il professore a stare al gioco. Per di più la voce di Humbert viene introdotta solamente nelle sequenze successive alla morte di Quilty, facendo sembrare il film un lungo flashback, creando dei dubbi sull'identità del soggetto che sta effettivamente ricordando.<sup>94</sup> Ad Humbert viene data voce per la prima volta quando racconta di doversi trasferire nel New Hampshire, in una cittadina di nome Ramsdale; mentre la seconda volta che il pubblico ascolta il professore è quando descrive le caratteristiche di Lolita, un misto di infantilità e volgarità. Il terzo intervento di Humbert è il più lungo: il professore pianifica di uccidere Charlotte, discorso accompagnato dalla scena di lui che segue con una pistola la donna diretta in bagno. Dopo la sfortunata morte della donna, inizia il quarto intervento di Humbert: il tono di voce cambia, invita lo spettatore a dimenticare le vicende di Ramsdale per affacciarsi ad una nuova visione, ovvero il viaggio verso il college di Beardsley, dove il professore dovette tenere una lezione sulla poesia francese. Infine, l'ultimo intervento della voce narrante di Humbert avviene nel momento in cui il professore e Dolores se ne vanno da Beardsley a causa dei sospetti che gli abitanti avevano iniziato a nutrire sulla coppia. In questa parte del film, Kubrick decide di non mantenersi fedele alla sceneggiatura di Nabokov: la narrazione passa da essere quella dello scritto ad essere quella del regista.

Dal momento che la maggior parte delle informazioni sono rese chiare al lettore, al contrario del protagonista, Humbert non può essere considerato un narratore

---

<sup>94</sup> M. Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport and London, Greenwood Press, 1994.

omnisciente a tutti gli effetti. A contribuire a questo effetto è lo stile di Kubrick, il quale gioca con l'organizzazione dello spazio in modo che gli eventi avvengano contemporaneamente sia in primo piano sia in secondo piano o nello sfondo della scena: in alcune scene del film notiamo dei riferimenti allo stesso Quilty che il professore non nota, ma i fruitori sì. Un esempio è la scena in cui Humbert e Lolita arrivano in hotel e intrattengono una conversazione con la donna alla reception, osservati da Quilty che finge di leggere il giornale. Ad alimentare il fatto che Humbert non si renda mai conto della presenza del suo nemico e inseguitore, è la sua capacità di mascherarsi dietro a false identità, come quella dello psicologo della scuola di Dolores, o un semplice poliziotto.

In generale la voce di Humbert rimane sempre neutra, tranne qualche piccola variazione di tono nei momenti in cui il protagonista è più entusiasta: questa tecnica fa parte dello stile del tragico secondo Kubrick, il quale rende Humbert un personaggio che tenta di controllare le sue emozioni rimanendo neutrale, non consapevole del suo destino. Questo comportamento di falso autocontrollo crea un forte senso di ironia, in quanto il pubblico si rende conto fin dal primo momento che Humbert non è in grado di gestire gli avvenimenti che lo circondano. È importante evidenziare che il concetto di ironia è centrale sia nel lavoro di Kubrick sia in quello di Nabokov: secondo De Man, l'ironia costruita a partire dal linguaggio compromette e mette in dubbio la genuinità del modo di essere di un soggetto. Questo meccanismo è inoltre direttamente proporzionale alla creazione del doppio, attraverso la genesi di una moltitudine di interpretazioni e possibilità volutamente create dal narratore, e soprattutto al processo di traduzione e trasferimento di elementi dal romanzo al film.

Nella sua versione di *Lolita*, Kubrick, attraverso vari metodi per creare allusioni, ha avuto la capacità di rappresentare al meglio un processo di intertestualità intrisa di ironia: gli attori ingaggiati in questo adattamento, hanno un passato cinematografico molto profondo, per questo motivo, Kubrick ha scelto molto attentamente i suoi attori, i cui personaggi possono essere ricondotti ad altri ruoli interpretati dagli stessi attori precedentemente. Un esempio è la molteplicità di identità che assume Quilty, interpretato da Peter Sellers, le quali sono ricondotte ai vari ruoli che l'attore ha interpretato in tutta la sua carriera.

Kubrick fu in grado di introdurre un secondo narratore il quale, nonostante non visibile da parte del pubblico, ha la capacità di dominare la vicenda: questo narratore è

considerato come una sorta di autore-fantasma<sup>95</sup> alquanto ironico, il quale, come disse Nabokov, nel romanzo viene notato solamente dopo averlo letto più volte. Sia il regista sia lo scrittore si contendono il ruolo di autore dell'opera vero e proprio attraverso un fine gioco che determina il controllo dei due sulla vicenda.

Nella sceneggiatura, Nabokov cerca di riprodurre quasi alla perfezione gli avvenimenti che hanno luogo nei motel e soprattutto il suo intento è quello di descrivere in maniera molto dettagliata i viaggi in auto attraverso la resa realistica dei paesaggi e di tutti ciò che essi comprendono. Un elemento degno di nota è come Kubrick "fallisce" nella rappresentazione delle scene in macchina: il regista decide di eliminare, e non rendere quindi visibile al pubblico, il paesaggio circostante, riprendendo solo i mezzi busti dei due protagonisti dal parabrezza dell'automobile. In questo modo, Kubrick decide di non attenersi sì alla sceneggiatura di Nabokov, come d'altronde succederà nella mancata rappresentazione di elementi centrali della cultura pop americana. Questa decisione potrebbe essere finalizzata ad una resa più accettabile delle perversioni di Humbert, al fine di evitare ulteriori censure.

Elementi come l'inganno, l'essere incantati da qualcuno o qualcosa e persino lo schema dei personaggi, rende *Lolita* un'opera che si sviluppa sulle linee di un genere narrativo che ricorda la fiaba<sup>96</sup>. Questa "fiaba" possiede al suo interno un meccanismo metaforico fondato sulla narrazione degli eventi, il quale si muove e viene percepito solamente in funzione della figura del doppio, venendo poi esplicitato dalla realizzazione da parte di Humbert di aver rovinato l'infanzia di Dolores: l'immagine della morte di questa fase di crescita e la morte stessa di Dolores dovuta ad un parto complicato, è uno degli elementi più toccanti presenti nel romanzo. Al contrario, nell'adattamento cinematografico di *Lolita*, la piccola protagonista non muore, soprattutto Kubrick fa in modo che questo personaggio non ci faccia compassione nemmeno negli ultimi istanti del film.

Nonostante ciò, Kubrick fu in grado di trasferire in maniera eccellente gli elementi narrativi appartenenti al campo metonimico del romanzo all'adattamento cinematografico: questo mondo non solo è composto da una dimensione metonimica fatta di doppi, ma anche di una dimensione che presenta realtà e universi paralleli. Il lavoro di

---

<sup>95</sup> Cfr. P. de Man, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

<sup>96</sup> A. Appel, *Nabokov's Dark Cinema*, New York, Oxford University Press, 1974.

Kubrick fu un grande successo, e lo è tuttora, nonostante la moltitudine di ostacoli che il regista ha dovuto superare, in particolar modo elementi come limitazioni e censure.

### La *Lolita* di Adrian Lyne

Circa quarant'anni dopo l'uscita di *Lolita* di Kubrick, un altro regista ha tentato di creare un adattamento cinematografico dello stesso romanzo. Il regista in questione è l'inglese Adrian Lyne, il quale nel 1990 insieme alla Carolco Pictures comprò i diritti dell'opera, grazie anche all'appoggio del figlio dello scrittore, il quale non accettò mai la versione cinematografica del romanzo del padre, ormai defunto, creata da Kubrick. La produzione del film ebbe inizio nel 1995, fondata sulla sceneggiatura scritta da Stephen Schiff. Allo stesso modo di Kubrick, anche Lyne dovette affrontare varie difficoltà nella creazione del suo lavoro. Il progetto fu rifiutato varie volte perché considerato troppo caro e senza prospettive di successo, ma soprattutto perché in quegli anni il tema della pedofilia era un argomento molto delicato, e la rappresentazione dell'amore tra un uomo adulto e una giovane ragazzina avrebbe potuto creare molto più scandalo di quanto provocato dalla prima versione di Kubrick, compromettendo sia il romanzo originale da cui il film era tratto, sia la reputazione del regista stesso.<sup>97</sup> Già all'epoca nessuno si aspettava che Lyne creasse un'opera d'arte, considerato il budget disponibile e soprattutto il fatto che a causa del tema non avrebbe potuto entrare a far parte alle nominations dell'Academy Award; di conseguenza molti distributori cinematografici non corsero il rischio di diffondere un film dal destino sfortunato già in partenza.<sup>98</sup> Nonostante ciò, il film fu prodotto nel 1998 dalla Samuel Goldwyn Company, per poi essere distribuito in altre sale cinematografiche scelte. Le reazioni della critica non tardarono ad arrivare, ma, contro ogni aspettativa, essere furono più positive del previsto, anche se questo film tratta in maniera esplicita il tema della pedofilia, evitando il gioco sul senso di colpa presente nel lavoro di Kubrick e lasciando il pubblico senza ombra di dubbio che l'unico mostro della vicenda è Humbert. Il problema più contorto era la resa delle scene sessuali, sulle quali il regista ha sempre

---

<sup>97</sup> B. Weinraub, *Lolita's Defying Expectations*, in «The New York Times», 5 August 1998.

<sup>98</sup> C. James, *A Movie America Can't See* in «The New York Times», 15 March 1998.

avuto dubbi, fino al momento in cui la conferma delle limitazioni su questi tipo di scene arrivò nel 1996 da parte del Child Pornography Prevention Act: tutte le scene che includevano atti sessuali avrebbero dovuto essere interpretate da una sorta di controfigura e discusse in presenza di un avvocato.<sup>99</sup>

Schiff, nella sua sceneggiatura, riesce a rendere al meglio alcuni degli aspetti narrativi introdotti da Nabokov nel suo romanzo attraverso l'utilizzo di strumenti cinematografici che rendono l'adattamento molto fedele all'originale. La tecnica principale utilizzata è il processo analogico, tramite il quale, secondo la critica<sup>100</sup>, alcuni aspetti vennero resi in maniera abbastanza buona, al contrario di altri: il metodo di Lyne sta nel creare analogie che ricordano il testo originale, il quale a sua volta diventa un modello che si avvicina ad una possibile dimensione del mondo reale. Purtroppo, questa tecnica è un'arma a doppio taglio, in quanto attenersi troppo al libro originale significa automaticamente ricadere nel tema della pedofilia, cosa che non era sicuramente motivo di vanto. La fedeltà all'originale è sottolineata dal tono di voce e il linguaggio utilizzato dagli attori: un esempio è l'interprete del professore, Jeremy Irons, il quale ha le doti perfette per "sostituire" il vecchio Humbert, impersonato da James Mason, e ridefinire al meglio il personaggio grazie alla sua voce, considerata perfetta per quel ruolo. Così come il personaggio del professore, anche quello di Quilty è reso in maniera impeccabile attraverso la voce di Claude Rains, che crea nel pubblico un senso di sospetto, come se dietro a quel determinato personaggio si nascondesse qualcosa di crudele e ambiguo.<sup>101</sup> Tutti gli attori ingaggiati da Lyne combattono contro il problema di una nuova interpretazione dei vecchi personaggi, segnando uno stacco rispetto alle interpretazioni condotte dagli attori di Kubrick.

In difesa di Lyne, si può affermare che il suo film non si attiene alla totalità dei passaggi presenti nel romanzo di Nabokov: Andrew Sarris considera il nuovo film *Lolita* come un lavoro che evoca molte emozioni, senza dubbio molte di più della versione precedentemente creata da Kubrick. Per fare un esempio, il personaggio di Humbert nel film del 1997 trasmette un senso di malinconia e dolore, forse lacerato dal senso di colpa,

---

<sup>99</sup> J. Trubikhina, "Cinemizing" as Translation: Nabokov's Screenplay of *Lolita* and Stanley Kubrick's and Adrian Lyne's Cinematic Versions in *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston, Academic Studies Press, 2015.

<sup>100</sup> P. Brunette e D. Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton Legacy Library, 2016.

<sup>101</sup> A. Lane, *Lo and Behold* in «The New Yorker», 1998.

non lasciando alcuno spazio all'ironia, componente primaria nell'opera di Nabokov. Ciò si nota perfettamente durante la lettura della lettera d'amore ricevuta da parte di Charlotte: nella versione di Kubrick, il professore scoppia in una risata sarcastica mentre legge la lettera, al contrario del personaggio di Lyne, impassibile. Anche gli altri personaggi sono molto più pacati, soprattutto Charlotte, alla quale manca quell'esuberanza che la caratterizzava nell'adattamento precedente. L'unico personaggio che rimane più fedele all'originale è la piccola protagonista, vizziata e capricciosa, una Lolita molto più complessa di quella rappresentata nel film di Kubrick. Queste caratteristiche rendono i personaggi più realistici, ma si allontanano dallo spirito dei protagonisti descritti da Nabokov nel suo romanzo.

La scena iniziale del film rappresenta Humbert sporco di sangue alla guida della sua macchina, dopo aver ucciso Quilty, riprendendo da lontano l'ultima scena, ovvero quella dell'uccisione effettiva dell'uomo e dell'inseguimento del professore da parte della polizia. Il finale, in cui Humbert si affaccia sulla collina guardando il villaggio e sentendo voci di bambini che giocano, trasmette tutta la crudeltà dell'abuso di minori attraverso le parole del protagonista, il quale sottolinea che la vera stranezza di quel momento era la mancanza della voce di Lolita. Tuttavia, la chiusura della scena finale ritrae Lolita che appoggia la testa sul letto durante la permanenza all'Enchanted Hunters Hotel, prima che la storia di abuso avesse ancora inizio. Questo salto metaforico ad una delle scene centrali della vicenda sottolinea il fatto che se le cose fossero state ripetute in maniera differente da come sono veramente andate, il destino dei due protagonisti probabilmente sarebbe stato diverso. Il messaggio che Lyne vuole trasmettere è un messaggio di pentimento e sofferenza, nonché l'evidenza dell'impossibilità di tornare indietro nel tempo.

Nonostante ciò, specifici elementi avvicinano ancora di più il film di Lyne alla sua fonte: un esempio è l'introduzione del flashback di Humbert riguardo al suo primo amore Annabel, causa originaria della sua perversione. Questa scena diventa uno spezzone malinconico, dal momento che le parole della voce narrante, ovvero quella di Humbert, sono trasportate dal romanzo al film in maniera letterale, tralasciando tutti quei significati nascosti che esse assumevano all'interno del racconto di Nabokov, trasmettendo l'impressione di una traduzione molto limitata alla sfera letterale del romanzo, meno incentrata sulla dimensione metaforica. La resa di un argomento così delicato come la pedofilia non è ben vista, soprattutto se rappresentata in maniera troppo



realistica; quindi, il film avrebbe dovuto trasporre questo argomento in maniera quasi mimetica, dove ciò che si vede è una sorta di riproduzione e imitazione di ciò che si può percepire.

## Bibliografia

- Andrew, Dudley, 1976, *The Major Film Theories*, New York, Oxford University Press.
- Appel, Alfred Jr, 1967, *Lolita: The Springboard of Parody*, Wisconsin Studies in Contemporary Literature.
- Appel, Alfred Jr., 1974, *Nabokov's Dark Cinema*, New York, Oxford University Press.
- Barthes, Roland, 1964, *Rhétorique de l'Image* in "Communications", *Recherches Sémiologiques*, vol. 4.
- Bluestone, George, 2003, *Novels into Film*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Boyd, Brian, 1993, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, Princeton University Press.
- Boyd, Brian, 2005, *Nabokov as Storyteller* in *The Cambridge Companion to Nabokov*, modificato da Connolly, Julian W., Cambridge, Cambridge University Press.
- Braudy, Leo, 1998, *Afterword. Rethinking remakes*, in Horton, Andrew e McDougal, Stuart J., *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press.
- Brunetta, Gian Piero, 1976, *Letteratura e Cinema*, Bologna, Zanichelli.
- Brunette, Peter e Wills, David, 2016, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton Legacy Library.
- Clifton, Gladys M., 1982, *Humbert Humbert and the Limits of Artistic License in Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. Rivers, J. E. e Nicol, Charles, Austin, University of Texas Press.
- Cohen, Keith, 1979, *Film and Fiction: The Dynamism of Exchange*, New Heaven, Yale University Press.
- Connolly, Julian W., 2005, *The Cambridge Companion To Nabokov*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Corliss, Richard, 1994, *Lolita*, London, British Film Institute.
- Dawkins, Richard, 2013, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori.
- De Man, Paul, 1979, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press.
- De Rougemont, Denis Louis, 1963, *Love Declared: Essays on the Myths of Love*, Boston, Beacon Press.

- Dupee, Frederick Wilcox, 1957, *A Preface to Lolita*, «The Anchor Review», vol. 2, New York, Doubleday&Company Inc.
- Dusi, Nicola, 2009, *Dal Cinema ai Media Digitali. Logiche del Sensibile tra Corpi, Oggetti, Passioni*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Eisenstein, Sergei, 1949, *Film Form*, New York, Harvest Book Harcourt, Brace World Inc.
- Ellis, John, 1982, *The Literary Adaptation*, in «Screen», XXIII, pp. 3–5.
- Falsetto, Mario, 1994, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport and London, Greenwood Press.
- Fowler, Douglas, 1974, *Reading Nabokov*, Ithaca (New York), Cornell University Press.
- Frosch, Thomas, 1982, *Parody and Authenticity in Lolita in Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. Rivers, J. E. e Nicol, Charles, Austin, University of Texas Press.
- Fusillo, Massimo, Lino, Mirko, Faienza, Lucia, Marchese, Lorenzo, 2020, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni Espanse: Intermedialità, Transmedialità, Virtualità*, Bologna, Il Mulino.
- Genette, Gérard, 1997, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Gibbons, Luke, 2002, “*The Cracked Looking Glass*” of Cinema: James Joyce, John Huston, and the Memory of The Dead, «Yale Journal of Criticism», XV, p. 127.
- Green, Martin, 1966, *The Morality of Lolita*, «The Kenyon Review», vol. 28, p. 352.
- Hollander, John, 1956, *The Perilous Magic of Nymphets*, «Partisan Review», vol. 23, p. 557.
- Hutcheon, Linda, 2021, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando.
- Jakobson, Roman, 1971, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances in Studies on Child Language and Aphasia*, Berlin, De Gruyter Mouton.
- James, Caryn, 1998, *A Movie America Can't See* in «The New York Times».
- Janeway, Elizabeth, 1958, *The Tragedy of a Man Driven by Desire*, «New York Times Book Review».
- Juliar, Michael, 1986, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Biography*, New York, Garland Publishing.
- Kauffman, Linda, 1989, *Framing Lolita: Is There a Woman in the Text?* In *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, ed. Yaeger, Patricia e Kowalski-Wallace, Beth, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Kennedy, Colleen, 1994, *The White Man's Guest, or Why Aren't More Feminist Reading Lolita?* In *Narrative and Culture*, ed. Carlisle, Janice e Schwartz, Daniel R., Atene, University of Georgia Press.
- Lane, Anthony, 1998, *Lo and Behold* in «The New Yorker».
- Lodge, David, 1977, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Arnold Press.

- Maar, Michael, 2010, *Speak, Nabokov*, London, Verso Books.
- Maar, Michael, 2017, *The Two Lolitas*, London, Verso Books.
- Manganelli, Giorgio, 1985, *La Scacchiera di Nabokov*, in *Letteratura Come Menzogna*, Milano, Adelphi.
- Martiny, Erik, 2009, *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, Paris, Sedes.
- McFarlane, Brian, 1996, *Novels to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press.
- Miller, Johnathan, 1988, *Subsequent Performances*, London, Faber&Faber.
- Mondello, Bob, 2008, *Remembering Hollywood's Hays Code, 40 Years On*, in "NPR".
- Nabokov, Vladimir, 1958, *Lolita*, New York, G. P. Putnam's Sons.
- Nabokov, Vladimir, 1959, *Lolita*, Milano, Mondadori.
- Nabokov, Vladimir, 2010, *Parla, Ricordo*, Milano, Adelphi.
- Nemerov, Howard, 1957, *The Morality of Art*, «The Kenyon Review», vol. 19, p. 313.
- Orr, Christopher, 1985, *Written on the Wind and The Ideology of Adaptation* in "Film Criticism", Vol. 9, No. 3.
- Packman, David, 1982, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, Columbia, University of Missouri Press.
- Pifer, Ellen, 1980, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Harvard University Press.
- Prescott, Orville, 1958, *Books of the Times*, «New York Times».
- Rampton, David, 1984, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ricoeur, Paul, 1975, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil.
- Rorty, Richard, 1989, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Salibra, Luciana, 2008, *Riscrivere. Cinema e Letteratura di Consumo*, Firenze, Franco Cesati.
- Schiff, Stacy, 1999, *Vera. Mrs. Vladimir Nabokov*, New York, Random House Publishing Group.
- Spiegel, Alan, 1976, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Stam, Robert, 2000, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, in «James Naremore», Film Adaptation.
- Stenger, Page, 1966, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York, Dial Press.
- Sweeney, Susan Elizabeth, 2005, *How Nabokov Rewrote America* in *The Cambridge Companion to Nabokov*, modificato da Connelly, Julian W., Cambridge, Cambridge University Press.
- Trilling, Lionel, 1958, *The Last Lover: Vladimir Nabokov's Lolita*, Encounter.

Trubikhina, Julia, 2015, "Cinemizing" as Translation: Nabokov's Screenplay of *Lolita* and Stanley Kubrick's and Adrian Lyne's Cinematic Versions in *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston, Academic Studies Press.

*United States Code*, 1926, titolo XVII, par. 101.

Wagner, Geoffrey, 1975, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.

Wanangwe, Josephine, 2015, *Role of a Spectator in Film Industry*, Moi University.

Weinraub, Bernard, 1998, *Lolita's Defying Expectations*, in «The New York Times».

Whittock, Trevor, 1990, *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge University Press.

Wood, Michael, 1995, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton, Princeton University Press.

Woolf, Virginia, 2012, *Sul Cinema*, Sesto San Giovanni, Mimesis.