

## Introduzione

### *Pre-Life, afterlife*

Come è forse anche troppo noto, il primo palpito di *Lolita* si sarebbe registrato tra il 1939 e il 1940, a Parigi. A quel tempo, Vladimir Nabokov si trovava costretto a letto a causa di un grave attacco di nevralgia intercostale<sup>1</sup> e sarebbe stato fortemente impressionato da una storia apparsa su di un quotidiano. Riguardava una scimmietta del Jardin des Plantes la quale, dopo numerosi tentativi di persuasione da parte di uno scienziato, riuscì finalmente a produrre un disegno: nient'altro, però, che le sbarre della gabbia in cui l'avevano rinchiusa.<sup>2</sup> La scimmietta dunque come Lolita, si è subito pensato, prigioniera di una gabbia (neanche tanto) dorata? La scimmietta come Humbert Humbert, si è suggerito di recente,<sup>3</sup> che in prigione ci finisce davvero? Molto tempo dopo l'episodio, in un'acidula poesia sulla trasposizione cinematografica della sua creazione, Nabokov avrebbe parlato di sé come dell'"ombra del monarca vista / attraverso l'ingannevole finestra di uno schermo cinematografico", e del sogno "Dei monarchi che trovano la libertà in una gabbia / con sbarre orizzontali – le righe della pagina".<sup>4</sup> E se la scimmietta fosse allora lo scrittore, prigioniero in eterno della sua stessa creazione?

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, "On a Book Entitled *Lolita*", in: *Lolita*, London, Penguin, 1995 (1955), p. 311.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Emanuele Trevi, "Cinquant'anni di *Lolita*: somiglianza, possessione, caducità", in: Michael Maar – Heinz von Lichberg, *La prima volta di "Lolita"*, Padova, Alet, 2005, p. 105.

<sup>4</sup> Il testo integrale della poesia in lingua originale è in Richard Corliss, *Lolita*, London, BFI, 1994, pp. 9-11.

Da questo nucleo – piuttosto remoto, per la verità – si sarebbe originato, a detta dell'autore, il racconto russo *Volšebnijk*, storia di un uomo all'apparenza rispettabile e della sua ossessione per le ragazzine. Smarrito quasi subito – possibile? –, il racconto fu poi ritrovato e sottoposto senza troppa convinzione nel 1959 all'editore Putnam di New York; nuovamente dimenticato, sarebbe stato tradotto in inglese dal figlio di Vladimir, Dmitri, soltanto molto tempo dopo, una volta decisa la pubblicazione (avvenuta nel 1986, in inglese con il titolo di *The Enchanter*). Intorno al 1949 tuttavia, a Ithaca, New York, quel remoto palpito parigino si sarebbe fatto nuovamente sentire, tanto da indurre l'autore a una "rielaborazione del tema originario"<sup>5</sup> che sarebbe sfociata, dopo interruzioni e difficoltà di vario genere, nel romanzo in lingua inglese *Lolita* (1955). Più di un critico ha cercato di ritrovare, tra i quotidiani francesi della fine degli anni Trenta, una traccia della patetica storia della scimmietta imprigionata, finora senza successo.<sup>6</sup> È ben vero che, in *Dr. Terror's House of Horrors* (*Le cinque chiavi del terrore*, 1965), compare – oltre a Donald Sutherland, il cui nome tornerà spesso allacciato a quello di Lolita – anche una scimmietta pittrice, curiosa presenza di un mondo grottesco intriso di *humour* nero e di implacabili contrappassi, ma il film segue di dieci anni giusti, anziché precederla, la pubblicazione del romanzo. L'episodio originario sembra quindi da considerarsi frutto della fantasia dell'autore, uno di quegli spiritosi depistaggi in forma di sciarda che tanto sembravano divertirlo e del quale, del resto, *Lolita* è pieno zeppo. Un altro tipo di ricerca, tuttavia, ha prodotto risultati meno frustranti. Rimanendo in ambito giornalistico, una ben diversa vicenda di cronaca ci fa sprofondare, e senza troppi complimenti, nel cuore della provincia media americana, oltre che nelle sabbie mobili del problema fontistico del romanzo. Prima della Lolita letteraria, e come lei, anche Sally Horner (tredici anni) attraverserà l'America per quasi ventiquattro mesi, questa volta in compagnia del cinquantaduenne ex meccanico Frank La Salle, che l'aveva sorpresa a rubacchiare in un negozio di Camden, New Jer-

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 312 (a new treatment of the theme).

<sup>6</sup> Cfr. Marco Belpoliti, "Lolita, un due e tre", in: Vladimir Nabokov, *Lolita. Sceneggiatura*, Milano, Bompiani, p. 26 delle prime pagine fuori testo. Le citazioni sono tratte dall'edizione speciale Bompiani (2001) per il Piccolo Teatro di Milano, preparata in occasione dell'eponimo spettacolo di Luca Ronconi andato in scena il 17 gennaio 2001 al Teatro Strehler.

sey, si era spacciato per un agente della FBI e l'aveva costretta a seguirlo, pena il riformatorio. Nel marzo del 1950 la piccola stampa locale americana trabocca, questa volta per davvero, di articoli riguardanti questa oscura vicenda di sopraffazione e miseria. Anche Sally (che però fa "Florence" sulla linea punteggiata dei documenti), mise fine a quel folle viaggio con una telefonata ("Mandatemi l'FBI, per favore!"), per essere ritrovata dalla polizia di San Jose in un parcheggio. La Salle, che abitualmente si spacciava per il padre della giovane, fu condannato a una pena non inferiore a trent'anni di reclusione dopo essere stato bollato come *moral leper* dal giudice.<sup>7</sup> Curiosamente, secondo uno sfasamento dei piani temporali dal sapore più *pinteresque* che *nabokovian*, sarà lo stesso Humbert – nel 1947, secondo la diegesi<sup>8</sup> – a menzionare a Lolita la vicenda di Sally che però avrà luogo, nella realtà extra-romanzesca, soltanto l'anno dopo (il rapimento data 15 giugno 1948).

In tutt'altra direzione, un critico detective, Michael Maar, ha indagato di recente le fonti sepolte del romanzo portando alla luce un polveroso volume e una curiosa parentela – poco più che onomastica, per la verità – tra Lolita Haze e un'altra Lolita, quella di un semidimenticato giornalista e scrittore tedesco – Heinz von Eschwege, in arte Heinz von Lichberg (1890-1951) – poi assolto dalla *Wehrmacht* hitleriana. Più che direttamente in *Lolita*, il nucleo del racconto di Lichberg si travasa, come bene spiega Maar, in altre opere di Nabokov, al punto che se si esclude – come si dovrebbe – l'intervento del "caso", le supposizioni si affollano, inquietanti, nella mente del lettore. Una possibilità, annoverata anche da Maar, rimane sempre quella criptomnestica, già descritta a suo tempo da Carl Gustav Jung in termini di "ricordo nascosto" e da lui chiarita confrontando sinotticamente brani di *Also sprach Zarathustra* (1901) sorprendentemente simili ai meno noti *Blätter aus Prevorst* (1829) di Justinus Kerner.<sup>9</sup> Jung afferma chiaramente che questa operazione, misteriosa fin che si vuole, nulla ha a che vedere con l'intenzionalità cosciente del soggetto: "Ognuno giudicherà

<sup>7</sup> Alexander Dolinin, *What Happened to Sally Horner? A Real-life Source of Vladimir Nabokov's Lolita*, «The Times Literary Supplement», Sept. 9, 2005, pp. 11-12.

<sup>8</sup> V. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 150. Nella versione italiana adottata per questo volume (*Lolita*, a cura di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 1993), il passo in questione compare alle pagg. 189-190.

<sup>9</sup> Carl Gustav Jung, *Criptomnesia* (1905), in: *Opere*, vol. 1 (*Studi psichiatrici*), Torino, Boringhieri, 1997 (1970), p. 114.

assurda la supposizione di un plagio. Perché? Proprio perché il passo riprodotto è troppo insignificante rispetto alle intenzioni artistiche di Nietzsche”.<sup>10</sup> La componente criptomnestica, dunque, veniva ricondotta al vasto insieme di fattori implicati nell’ispirazione artistica, una sorta di valore aggiunto, secondo Jung, capace di integrare il mero concorso “del ricordo diretto e mediato”.<sup>11</sup> Più semplicemente, e senza convocare i demoni dell’inconscio, vi è poi la possibilità che Nabokov conoscesse bene Lichberg – tanto l’autore quanto la sua opera: non avevano forse i due vissuto a Berlino negli stessi anni? – e stesse esercitando quell’attività cosciente che Thomas Mann definiva “copiare a livello superiore” (dove l’accento, scrive Maar, andrebbe messo sul “superiore”<sup>12</sup>). Ma aveva bisogno Nabokov di un Lichberg per creare la sua *Lolita*? Obiettivamente no – troppo diverso è lo sviluppo della storia, sia pure fondata su di un nucleo tematico affine (l’invaghimento non platonico di un professore per una ragazzina). E perché allora impiegare Lichberg così diffusamente – se non proprio in *Lolita* – altrove? Ma perché a Nabokov piaceva intessere relazioni intertestuali con altri autori, si risponderà. E allora perché non utilizzarlo scopertamente, come avviene per Joyce, o per Poe, nascondendo, invece, la sua presenza in filigrana? Ma perché Lichberg non lo conosce nessuno, ovvio. E allora perché non cancellarne del tutto le tracce? La giovane non doveva forse chiamarsi Ginny – “Virginia”, sulla linea punteggiata dei documenti – nella prima versione della storia?<sup>13</sup> Dopo tutto, aveva bisogno Nabokov di un Lichberg per creare la sua *Lolita*? Obiettivamente no – ma così ci si ritrova, beckettianamente, al punto di partenza. E allora? La risposta si può cercare – forse – nell’odio di Nabokov per i tedeschi e la Germania hitleriana, quell’odio che gli faceva dire, senza troppo senso critico: “Quando penso a quelli che morirono in Polonia, l’intera Germania dovrebbe essere ridotta in cenere diverse volte con gran clamore perché il mio odio per essa si possa smorzare solo lievemente”.<sup>14</sup> È più che probabile, come si è detto, che Nabokov conoscesse Lichberg personalmente – magari, suggerisce Maar, perché frequentavano lo stesso circolo di tennis – e può dar-

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>12</sup> M. Maar, *op. cit.*, p. 34.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 50.

si che l'esule russo non trovasse molto simpatico questo giovane tedesco, *dandy* anche lui, suo collega e quindi rivale, che doveva poi finire nella *Webrmacht*. Da qui il saccheggio della sua opera, peraltro destinata all'oblio, e da qui la negazione di questo stesso atto sadico, spargendo indizi sulla reale provenienza di certo materiale e risultante, il tutto, in una formazione di compromesso che è, appunto, la peculiare pagina nabokoviana che nasconde e rivela, copre scoprendo. Ma in questo modo si entra, inevitabilmente, nella fitta boscaglia delle congetture, forse destinate a rimanere per sempre tali anche se, si capisce, in qualche modo *deve* essere andata. Perché, insomma, per *Lolita* c'è stato un *pre*. Sia esso costituito dal preparatorio, rocambolesco *The Enchanter*, o sia esso estraneo – più o meno – al macrotesto nabokoviano, una cosa è certa: *Lolita* – o Sally, o Ginny – non è nata soltanto a Parigi, nel 1955, per i tipi un poco lubrichi dell'Olympia Press. E non si tratta, si badi bene, del consueto armamentario fontistico che caratterizza, massicciamente, ogni coacervo postmoderno. In questo caso abbiamo evidentemente qualcosa in più: abbiamo un deliberato depistaggio iniziale, tanto per cominciare, qualche falsa partenza, e soprattutto un rapporto ambivalente, in parte ammesso e in parte occultato, con un autore uscito – almeno per noi – dal nulla.

La storia del *pre* non rimane però confinata in una dimensione squisitamente narrativa. Il romanzo si scrive in America e l'America, soprattutto il cinema americano, fornisce i modelli preparatori insieme alle prime, discusse incarnazioni; sul cinema si appunterà, in un modo del tutto peculiare, la censura e sarà il cinema, secondo le proprie dinamiche divistiche, a creare l'icona, il mito di celluloidi da sfruttare anche economicamente oltre alla immancabile riproduzione seriale del *gadget*-feticcio (il *baby-doll* di Carroll Baker, gli occhialini a forma di cuore di Sue Lyon). In gioventù Nabokov aveva amato molto la settima arte: durante gli anni berlinesi aveva cercato di diventare attore recitando come comparsa in qualche lungometraggio, fra cui *Il dottor Mabuse* (1922) di Fritz Lang.<sup>15</sup> Il romanzo della fase russa *Laughter in the Dark* (1938) fu concepito e scritto in gran parte come un film, forse anche per agevolare l'eventuale lavoro di trasposizione e per renderlo più interessante

<sup>15</sup> Cfr. Dmitri Nabokov, "Prefazione all'edizione italiana" (1997) in: V. Nabokov, *Lolita: sceneggiatura, op. cit.*, p. 15.

agli occhi di produttori e registi.<sup>16</sup> Una volta trasferitosi in America, Nabokov accarezzò a lungo il sogno di scrivere per il cinema – con Alfred Hitchcock, per esempio – anche prima di lavorare con Kubrick alla trasposizione di *Lolita* per il grande schermo.<sup>17</sup> Del 1930 era poi il film *Der blaue Angel* (*L'angelo azzurro*) di Josef von Sternberg che, oltre a mostrare il ben noto innamoramento dell'attempato professore per una giovane ballerina, presentava, come fu subito notato, una curiosa scelta onomastica (il nome della ballerina? Lola-Lola).

Analogamente, la morte durante il parto di Dolores Schiller non è, in un certo senso, definitiva. Condividendo il destino di altri clamorosi successi letterari, *Lolita* si è trascritta, rumorosamente e ripetutamente, in altre forme – cinematografiche, teatrali, narrative – e questo senza contare il numero impressionante, e in continua crescita, di eredi sotto falso nome che continuano a popolare, in modo più o meno degno, il nostro colpevole immaginario. Quello dell'adattamento è, in verità, un problema spinoso perché a seconda delle diverse scuole di pensiero sono variati, e continuano a variare, concetti, confini, terminologie. Il termine stesso "adattamento", inteso intuitivamente a denotare un'operazione mirata a riscrivere, in contesto diverso da quello originario, un testo letterario pre-esistente, è parso più volte e a più d'uno inadeguato causando con ciò una proliferazione di etichette – trasposizione, transcodificazione, transfert... – ognuna ben adatta a descrivere alcune fasi dell'operazione ma – significativamente – mai tutte. L'obbiettivo, comunque, sembra quello di suggerire un processo, piuttosto che qualcosa di finito o definitivo, utile quando si ha a che fare con testi teatrali, instabili per natura, spesso collaborativi nella gestazione e perennemente *in fieri*. Ma al di là delle varie e complesse disquisizioni teoriche è indiscutibile come l'industria cinematografica, e in particolare quella hollywoodiana, abbia da sempre mostrato notevole interesse per questo tipo di operazione, comunque la si voglia chiamare. Le probabilità di realizzare un film di succes-

<sup>16</sup> Cfr. Alfred Appel Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York – Oxford, Oxford UP, 1974, p. 258. Effettivamente, sembra che Harris e Kubrick avessero acquistato, insieme ai diritti di opzione su *Lolita*, anche quelli di *Laughter in the Dark*. Cfr. Vincent Lo-Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Milano, Il Castoro, 1999 (tit. origin. *Stanley Kubrick*, 1997).

<sup>17</sup> Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, Princeton UP, 1990, pp. 401 e ss.

so, infatti, sono più alte se, all'origine, vi è un'opera letteraria già pubblicata.<sup>18</sup> Fin dai primordi, i cineasti si sono resi conto di come si poteva "ottenere una sorta di legittimazione agli occhi degli spettatori della classe media" adattando capolavori della letteratura per il grande schermo.<sup>19</sup> Insieme a queste motivazioni, poi, possono giocare un ruolo importante anche aspetti di natura più smaccatamente commerciale: la realizzazione di un film comporta costi notevoli e un romanzo, specie se famoso, diventa "una sorta di grimaldello molto efficace per aprire le prime porte di accesso alle fasi di finanziamento e realizzative".<sup>20</sup> Il processo adattativo va però incontro a una prima, importante biforcazione allorché si valuta la trasposizione di un romanzo in un contesto non cinematografico ma teatrale, all'interno del quale vigono altre leggi sia pur nell'ambito di un generale "incastonamento del diegetico nel mimetico".<sup>21</sup> Parrebbe naturale affermare che il cinema abbia più affinità con il teatro che con altre forme di letteratura, dal momento che tanto l'uno quanto l'altro "mostrano" (showing) piuttosto che "raccontare" (telling) – come invece fa il romanzo – e prevedono la presenza di attori che parlano e agiscono all'interno di una scansione in scene o in sequenze. In realtà molti hanno ravvisato, oltre un primo livello intuitivamente analogico, altre e ben più cogenti affinità tra le grammatiche del cinema e del romanzo, messi sulla buona strada in questo dalle ben note dichiarazioni di Joseph Conrad premesse a *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897) e spesso citate quale *primum mobile* delle analisi così orientate ("Grazie al potere concessomi dalla parola scritta, l'obbiettivo che mi sono prefisso è quello di farvi ascoltare, di farvi percepire e, soprattutto, di farvi vedere"<sup>22</sup>). Per contro, ripetutamente è stata codificata la dialettica cinema-teatro, conducendo il lettore attraverso i boschi narrativi di volta in volta percorsi dalle guide dei vari rifugi metodologici allo scopo di prefigurare, nel dettaglio, la casistica relativa

<sup>18</sup> Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 46.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>21</sup> Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1994, pp. VII-VIII.

<sup>22</sup> Joseph Conrad, *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), in: *Collected Edition of the Works of Joseph Conrad*, London, 1947-1961, p. 57. "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see".

alla totalità delle operazioni transferali. Ampiamente dibattute sono state, tra il resto: la natura perennemente “al presente” dell’evento teatrale, sussumibile nel suo “showing” (contrapposta al differimento temporale dell’immagine filmica); l’astrazione dello spazio scenico, in virtù della quale un luogo a teatro è più evocato che rappresentato (contrapposta alla vocazione tendenzialmente più realistica e “letterale” dello spazio cinematografico); la caratteristica unica e irripetibile dell’atto performativo (contrapposta alla riproducibilità, teoricamente infinita e identica, dell’opera cinematografica); la prossimità del rapporto attore/spettatore con relativa dimensione plastica *in praesentia* del soggetto attanziale (contrapposta a quella tipicamente differita del cinema); *last but not least*, la disomogeneità tra il pubblico teatrale e quello cinematografico, rappresentativi di diverse fasce socioculturali della popolazione con aspettative – sempre in teoria – altrettanto diverse.<sup>23</sup> Come si cercherà di spiegare, tuttavia, il lavoro tecnico e adattativo chiama in causa, al di là dei problemi teorici di impostazione, una serie di fattori extra-testuali che costituiscono, nella pratica, una severa griglia di linee-guida capace di influire massicciamente sul risultato finale, oltre che di smantellare puntualmente ascisse e ordinate di qualunque prospetto normativo verificato soltanto in laboratorio. Quello di *Lolita* rappresenta, in questo senso, un caso paradigmatico a causa – in primo luogo – della ridda di problemi censori che hanno agito da filtro, in tempi diversi, sulla materia originale del romanzo, condizionando prepotentemente la (ri)scrittura del testo tanto a monte quanto a valle del processo tecnico e traspositivo, con corsi e ricorsi associati a un più o meno paventato “ritorno del rimosso”. Secondariamente, e sempre più lontani dalla dimensione artistico-letteraria del fenomeno, è la proprietà stessa di *Lolita* a rappresentare un problema, con ricadute pesanti sulla contingenza non solo della scrittura ma anche, sorprendentemente, della lettura e della materialità del testo-feticcio. Perché *Lolita* è “no-

<sup>23</sup> Cfr. in particolare Raffaele Cavalluzzi, *Cinema e letteratura*, Bari, Graphis, 1997, p. 41 (per il tempo sempre al presente); André Helbo, *L’adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 35 (per la non riproducibilità dell’evento teatrale); André Bazin, “Teatro e cinema”, in: Adriano Aprà (a cura di), *Che cos’è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973, p. 61 (per la dimensione plastica); Armando Fumagalli, *op. cit.*, (per le osservazioni sulle fasce di pubblico); André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988 (trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000, per il conio del termine “mostrazione”).

stra” – appartiene, cioè, a tutti, alla nostra cultura, al nostro tempo, al nostro vocabolario – o è invece una proprietà privata, soggetta a una precisa tutela? Dal punto di vista legale, sia detto subito, *Lolita* proprio nostra non è, o non lo è ancora. Come si vedrà, ogni tentativo di “riscriverla” a partire dal 1955 ha sempre dovuto fare i conti – nel senso letterale del termine – con un *estate* che ne rivendicava puntualmente la proprietà, il rispetto della lettera – l’impossibilità stessa, in altre parole, della riscrittura. E questo anche se, come si è visto, l’atto di nascita di Dolores Haze si smarrisce nelle nebbie un poco fedifraghe del passato. In effetti, il gradiente economico di *Lolita* è tutt’altro che trascurabile e, simile in questo alle istanze censorie, si manifesta in ogni fase del processo (ri)creativo, aumentando esponenzialmente di intensità con lo sviluppo progressivo e inesorabile, negli anni, del sistema-mercato. Se *Lolita* è diventata una miniera d’oro inesauribile, capace di attirare interessi incontrollabili di varia natura, questi si sono rivelati fortemente invasivi dell’ambito artistico e in esso irrimediabilmente imbricati, al punto che non è più possibile ormai pensare all’uno senza gli altri – a un testo, cioè, astrattamente inteso, originatosi in ambiente “sterile” e privo di contaminazioni tentacolari. È la sua stessa morfologia a mutare, quando necessario, per aderire come un guanto alle richieste capricciose, mutevoli e schizoidi di un mercato in espansione, hollywoodiano e no. E in senso eguale e contrario, all’appannarsi della sua componente ideale e astratta acquista peso la dimensione fisica dell’opera, quella tangibile, materiale, collezionistica del testo-feticcio, sulla quale finiscono per ricadere gli effetti collaterali del *succès de scandale* secondo le modalità paradossali del “consumo” nell’era della riproduzione seriale: nel novembre del 1988, una copia con dedica di *Lolita* viene venduta da Graham Greene a un mercante d’arte per 4000 sterline, quindi subito ceduta per 9000 al paroliere di Elton John, poi ricomprata dallo stesso mercante d’arte, nel 1992, per 13000 sterline, rivenduta a un collezionista americano e infine rimessa in circolo da Christie’s, nel 2002, per 264.000 dollari – e Greene ne aveva anche un’altra, di copie autografate, ma aveva deciso di vendere soltanto quella targata Olympia Press...<sup>24</sup>

Più che al cinema, invischiato nei tentacoli di censura e tutele,

<sup>24</sup> Rick Gekoski, *Nabokov's Butterfly & Other Stories of Great Authors And Rare Books*, New York, Carroll & Graf, 2004, pp. 1-12.

toccherà al teatro riflettere lucidamente sulla componente seriale, riproduttiva, inflazionistica delle Lolite di ultima generazione, rivelando nuove modalità rappresentative e arrivando a gestire i più audaci, e riusciti, esperimenti dell'*afterlife*. Dallo sfortunato e troppo sbrigativamente liquidato esperimento di Edward Albee, che nel 1981 riscrisse la storia della ninfetta all'insegna del *déjà vu*, fino alla più recente, raffinata riflessione di Luca Ronconi sulla vita di Lolita nell'era della riproduzione identica e potenzialmente infinita dell'immagine, è sulle assi del palcoscenico che hanno luogo i nuovi capitoli di una storia più di altre *in progress*. E più di altre, la storia di Lolita è anche, rumorosamente, la storia delle Lolite non scritte, relegate nel malinconico oblio di ciò che avrebbe potuto essere e non sarà mai, di un passato che, *à la* Čechov, non è mai stato presente. Esiste infatti una storia non scritta, o scritta e dimenticata o nascosta, che è quella dei pre-testi integri *ante* censura, dei testi scritti, letti e scartati, dei possibili film con altre protagoniste, delle protagoniste stesse, delle riscritture senza restrizioni, sfrontate e libere di fare a pezzi la figlia di papà, la nipotina viziata e sorvegliata. Una storia difficile da scrivere per la cronica mancanza di tracce, per la sterilità di una terra che è stata frettolosamente bruciata nella quale però può ancora spuntare, isolata, qualche gemma – come per esempio una sceneggiatura, non pubblicata, di Harold Pinter, di cui si darà conto più avanti. In ultimo, la vicenda di Lolita richiama a sé quelle storie che hanno soltanto scalfito la cronaca, che mescolano ricordo e desiderio e delle quali ormai non rimane nulla, davanti al quale il critico si arrende per lasciare il posto all'archeologo, nella speranza mai morta di qualche nuovo ritrovamento: tracce della primordiale scimmietta, magari, ammeso che sia esistita, e di tutte le Sally Horner che hanno attraversato l'America senza mai trovarla davvero.