



IL GIOCO AMBIGUO DI LOLITA NELLO SCONTRO DI CIVILTÀ

Stefania Ridolfo

ABSTRACT. Lolita is not only the prototype of the modern nymph but also an important symbol for the various implications that her controversial relationship with Humbert can assume. Starting from this consideration, it is possible to trace one of the poetic-cognitive declinations that Nabokov's nymph assumes in a post-modern key in Azar Nafisi's novel *Reading Lolita in Tehran* (2003), in which Lolita becomes the symbol of all the women of Tehran, victims of a fundamentalist and totalitarian regime, whose freedom has been stolen as a function of a forced approval that annuls them and makes them extraneous to themselves. The ambiguous victim-perpetrator relationship that binds Lolita and Humbert thus becomes the symbolic referent of the conflict between two increasingly distinct and irreconcilable political, cultural and religious dimensions: East and West. This clash of civilizations is also renegotiated in Alan Ball's movie *No Veil for Jasira* (2007), particularly in the controversial relationship between Mr. Vuoso, an American male model, and Jasira, a young Lolita from Middle Eastern origin. Once again, here as in Nabokov's *Lolita*, the judgment remains suspended between the faults of the adult and the mischief of the charming young girl. Just as remains pending the relationship between East and West, two politically, economically, and culturally opposed but, after all, not so different blocks.

PAROLE CHIAVE: Cognitive Poetics, Postmodern Nymph, Lolita, *Reading Lolita in Teheran*, *No Veil for Jasira*

1. LOLITA: UNA POTENZIALE METAFORA POLITICA



olita non è soltanto il prototipo della ninfa moderna¹: termine per antonomasia con cui definire una ragazza giovane e maliziosa in cui la puerilità mentale-psicologica si associa ad una maturità fisico-sessuale completa, suscitando desiderio in chi la guarda, specialmente negli uomini maturi, ma anche un simbolo importante per le varie implicazioni che il suo controverso rapporto con Humbert può assumere.

Nell'eterna battaglia tra l'arte per l'arte e l'arte impegnata, a vincere in Nabokov è sempre la prima. Le sue opere rappresentano innanzitutto un'esperienza estetica e lo stesso Nabokov affermò spesso che i suoi romanzi non avevano alcuna velleità morale né alcun intento politico. Nabokov era, in fondo, un libertario e se la politica nei suoi romanzi appare solo marginalmente è proprio perché egli pensava che essa non dovesse interferire troppo con l'individuo. Probabilmente l'autore, che cercò per tutta la vita di essere considerato indipendente, e non parte di un gruppo artistico o di un movimento letterario, trovava qualcosa di esteticamente ripugnante in una certa categorizzazione corriva e ad affascinarlo maggiormente delle predilette farfalle, delle quali annotava meticolosamente le microscopiche variazioni che rendevano ciascuna di esse unica, era proprio il loro potenziale metaforico di individualità. L'arte e l'immaginazione erano, secondo lui, un mezzo per trascendere la tetra realtà politica che lo aveva privato di due patrie (la Russia e la Francia) e di suo padre, assassinato a Berlino nel 1922 dai monarchici russi.

Nella prefazione a *I Bastardi*, Nabokov spiega molto chiaramente che la politica o l'economia lo lasciano del tutto indifferente, ma ammette anche che i suoi romanzi

siano stati influenzati dai regimi dittatoriali della sua epoca: motivo per cui non è possibile escludere del tutto delle trame secondarie.

Lo scrittore inglese Martin Amis, in un saggio sullo stalinismo intitolato *Koba il terribile*, sostiene che Lolita sia un'elaborata metafora per quel totalitarismo che ha distrutto la Russia dell'infanzia dell'autore.

Sebbene Nabokov nella postfazione al romanzo abbia dichiarato di essersi tenuto a distanza da simboli e allegorie, allo stesso tempo ci insegna che nel leggere *Lolita* bisogna cogliere e accarezzare il dettaglio, il "divino dettaglio", che acquisisce vita propria e trasmigra da un romanzo all'altro, da una cultura all'altra, nello spazio e nel tempo. Nelle sue *Lezioni di Letteratura* scrive: «Quando si legge, bisogna cogliere e accarezzare i particolari. Non c'è niente di male nel chiarore lunare della generalizzazione, se viene dopo che si sono amorevolmente colte le solari inezie del libro» (Nabokov 1982: 31).

Forse perché intimoriti dal disprezzo nutrito da Nabokov per "l'arte di idee", tendiamo a sottovalutare l'aspetto politico della sua narrativa. Scrisse due romanzi sugli stati totalitari (*I Bastardi* e *Invito a una decapitazione*); erano situazioni immaginarie, ma le dittature di cui Nabokov aveva fatto esperienza, quella di Lenin e quella di Hitler, erano reali.

«Anche Lolita, soprattutto Lolita, è uno studio sulla tirannia» (Amis 2003: 36-37). Il totalitarismo di cui parla Nabokov, tuttavia, non è solo quello creato dal regime nazista o comunista, ma si estende anche alle società democratiche. La critica di Nabokov è diretta alla natura filisteica che accomuna i regimi totalitari del ventesimo secolo alla cultura americana (Booker, 1993), di cui l'autore divenne un critico perspicace, un osservatore esterno che, proprio per la sua estraneità, era particolarmente abile nella satira sul cattivo gusto della classe media americana, con il suo consumismo, i suoi status symbol e la propria ipocrisia. Non a caso, John Updike disse: «Nabokov ha riscoperto la nostra mostruosità».

¹ Sull'articolazione complessa di questo fenomeno, cfr. Warburg 1966, 2002; Nabokov 1992; Didi-Huberman 2004, 2006, 2019; Calasso 2005; Agamben 2007; Tomasello 2010; Ridolfo 2021.

Nabokov ci mostra che la società americana è solo apparentemente democratica, perché alle forme più tradizionali di autoritarismo sono subentrate altre dittature, quelle che spingono il consumatore a comprare i prodotti pubblicizzati o a conformarsi ad alcuni modelli di comportamento predefiniti, come quelli dettati dai personaggi del cinema (Brand 1987: 14-21). Lolita è un'avidissima lettrice di rotocalchi, abituata a paragonare persone e comportamenti a quei modelli. Charlotte, la madre di Lolita, è una donna indubbiamente borghese. Tutta la sua casa dimostra la sua appartenenza a quel mondo, in particolar modo le stampe di Van Gogh, pittore che Humbert definisce lo «scontato beniamino dei borghesucci con pretese artistiche» (Nabokov 1993: 51). La descrizione che Humbert fa della povera Charlotte Haze, «una di quelle donne nelle cui parole forbite si riflette magari un club del libro, o del bridge, o qualche altra micidiale banalità, ma mai l'anima» (Ivi: 52), è alquanto crudele, specie perché formulata da un uomo che si crede culturalmente superiore a tutta la società americana ma che, di fatto, non è poi tanto diverso da coloro che deride. Pur non rendendosi conto, Humbert è un perfetto soggetto borghese, nonostante il suo disprezzo per il consumismo. Egli, infatti, ha manie di dominio su Lolita, la priva di soggettività, rendendola un mero oggetto, pronto per essere mercificato e, di conseguenza, posseduto. Non pare un caso che uno dei modi che permettono a Humbert di appropriarsi di Lolita, di trattenerla con sé, sia quello di assecondare i suoi capricci, recarsi in un negozio di souvenir che i cartelli pubblicitari dicono sia impareggiabile, oppure comprarle biglietti del cinema e rotocalchi, dolci e bibite ghiacciate. Humbert corrompe Lolita, non solo sessualmente, ma anche economicamente, la compra, promettendole qualche spicciolo in più in cambio di favori sessuali. Anche l'erudito professore europeo, pur disprezzando la passione di Lolita per il conformismo e il consumismo, si adegua lentamente alla volgarità della società americana. Inizialmente, quando si reca in un grande magazzino

a comprare una valigia, Humbert osserva in modo superiore e distaccato la gente fare le proprie compere: «Stando alla pubblicità, l'impiegata può farsi tutto un corredo "dall'ufficio al tête-à-tête", e la sorellina può sognare il giorno in cui il suo golfino farà sbavare i compagni dell'ultimo banco» (Ivi: 139). Già da queste righe emerge pienamente la qualità sensuale che viene attribuita agli oggetti messi in vendita e, dopo un po', Nabokov ci lancia una delle sue esche: «Chissà come, quel placido, poetico pomeriggio di compere meticolose mi riportò alla mente l'albergo dal seducente nome di "I Cacciatori Incantati" che Charlotte aveva menzionato poco prima della mia liberazione» (Ibid.). Quest'associazione inconscia, insieme alla metafora del mare, della pesca e delle sirene incantatrici che viene più volte ribadita mentre lui si trova all'interno del *Mall*, dimostra come anche Humbert sia stato incantato, adescato, corrotto dai grandi magazzini.

Persino nei romanzi più evidentemente connessi ai regimi dittatoriali, come *I Bastardi* e *Invito a una Decapitazione*, Nabokov pone l'attenzione sulla dittatura del pensiero. Il protagonista di *Invito a una Decapitazione*, per esempio, è colpevolizzato per la sua curiosità e il piacere che prova per le parole. In *Lolita*, invece, chi detiene il potere dell'immaginazione e della creazione artistica paradossalmente è il dittatore, mentre la vittima è priva di creatività, almeno fintantoché la libertà le verrà negata. Quella di Nabokov può essere considerata una risposta artistica alla tirannia: nei romanzi in cui l'elemento totalitario è più in evidenza Nabokov ammette di aver rimosso il centro ideologico del regime dittatoriale, rendendo così lo stato totalitario «una metafora estrema e fantastica della prigionia della mente» (Nabokov 1994: 89). Lo stato di coscienza, quindi, piuttosto che la politica, è il vero soggetto di questi romanzi (Appel, 1967). Quello che emerge in Nabokov è proprio questa caratteristica intrinseca dei regimi dittatoriali e presente in ogni forma politica in genere, anche in quella economica: la presunzione di privare l'individuo della possibilità di scegliere.

Lolita stessa, del resto, è la storia del dolore e della fragilità che si nascondono dietro la sfrontata capacità seduttiva di una ragazzina costretta a subire non soltanto la violenza fisica e psicologica da parte del patrigno ma la prevaricazione da parte di un essere umano e la negazione della libertà.

2. LOLITA: VITTIMA A TEHERAN

A partire da questa considerazione è possibile rintracciare una delle declinazioni poetico-cognitive che la ninfa di Nabokov assume in chiave post-moderna nel romanzo *Leggere Lolita a Teheran* (2003) di Azar Nafisi in cui Lolita diventa appunto il simbolo di tutte le donne di Teheran, vittime di un regime integralista e totalitario, a cui è stata rubata la libertà in funzione di un'omologazione forzata che le annulla e le rende estranee a se stesse.

La Nafisi narra in forma autobiografica la trasformazione politica e sociale dell'Iran di fine secolo, attraverso esperienze dirette vissute durante la metamorfosi del Paese: dalla monarchia costituzionale alla rivoluzione islamica fino alla presa di potere dell'Ayatollah Khomeini. Dopo essersi dimessa dal suo incarico presso l'università Allameh Tabatabaei di Teheran perché impossibilitata nel continuare le sue lezioni universitarie senza attirare dissensi da parte delle autorità, a causa della sua educazione occidentale, Azar Nafisi decide di dar vita ad un ciclo di seminari di natura privata da tenere nel suo appartamento per le sue sette migliori allieve. Le otto donne iniziano così a incontrarsi in segretezza ogni giovedì mattina scegliendo di non rinunciare alla letteratura nell'inferno che le circonda, di riservarsi ancora uno spazio tutto femminile di discussione, libertà, immaginazione. I quattro capitoli in cui si divide l'opera portano nomi tratti da autori o opere dell'universo letterario anglo-americano – *Lolita*, *Il grande Gatsby*, James, Jane Austen –, ognuno dei quali offre una precisa chiave di lettura alla condizione sociale iraniana diventando uno strumento di analisi di una società che costringe le donne a nascondere se stesse dietro un velo a prescindere dal proprio credo, a non studiare, a non pensare.

«Per il governo erano sempre e solo “donne musulmane”. Chiunque fossimo – e non importava a quale credo appartenessimo, se volevamo portare il velo oppure no, se osservavamo o meno certi precetti religiosi –, eravamo diventate il prodotto del sogno di qualcun altro» (Nafisi 2003: 44).

L'Iran raccontato nelle pagine di *Leggere Lolita a Teheran* è un paese in cui si tenta di cancellare ogni traccia di atteggiamenti ritenuti contrari all'Islam: le librerie vengono chiuse, le opere narrative occidentali confiscate, le università epurate dai professori scomodi, la fantasia repressa. Con l'abbassamento dell'età per contrarre matrimonio a nove anni, le donne iraniane si ritrovano catapultate in un mondo in cui ogni diritto di cui potevano avvalersi fino a poco tempo prima è perso: sono costrette a coprirsi i capelli, non possono mettere lo smalto né indossare vestiti troppo colorati e sono rigidamente controllate in ogni loro movimento.

Come avverte Azar Nafisi nelle prime pagine, c'è un parallelismo molto forte tra la storia raccontata da Nabokov e il mondo in cui lei e le sue studentesse si trovano a vivere, un Paese che sopprime le donne come esseri umani. «È la storia di una ragazzina di dodici anni che non ha un posto dove andare. Humbert tenta di trasformarla, nella sua fantasia, nel suo perduto amore, e la distrugge. La verità disperata che si cela dietro la storia di Lolita non è semplicemente lo stupro di una ragazzina da parte di un vecchio erotomane, ma la confisca della vita di un individuo da parte di un altro. Non sappiamo che cosa sarebbe diventata Lolita se Humbert non l'avesse annullata a quel modo» (Ivi: 50).

Il primario riferimento a Lolita sottolinea quella che Nafisi definisce la «perfetta collusione tra vittima e carnefice», presente nel romanzo di Nabokov così come nel popolo iraniano. Spiega la stessa autrice: «Se oggi voglio scrivere di Nabokov, è per celebrare la nostra lettura di Nabokov a Teheran, contro tutto e contro tutti. Dei suoi romanzi, scelgo quello che ho insegnato per ultimo, e che è legato a così tanti ricordi. È di *Lolita* che voglio scrivere,

ma ormai mi riesce impossibile farlo senza raccontare anche di Teheran. Questa, dunque, è la storia di *Lolita* a Teheran, di come *Lolita* abbia dato un diverso colore alla città, e di come Teheran ci abbia aiutate a ridefinire il romanzo di Nabokov e a trasformarlo in un altro *Lolita: il nostro* (Ivi: 21).

Contro un governo che ha tentato di liberare l'Iran da quella che ha definito "la cultura occidentale decadente" attraverso la censura e la repressione, *Lolita* diventa così la voce universale di molte donne arabe "invisibili" e più in generale della lotta di quanti, uomini e donne, vivono condizioni di oppressione in regimi totalitari.

«Ci tengo a ripetere ancora una volta che noi non eravamo *Lolita*, l'ayatollah non era Humbert e l'Iran non era quello che Humbert chiama il suo principato sul mare. Il romanzo non è una critica alla Repubblica islamica, ma una denuncia dell'essenza stessa di ogni totalitarismo» (Ivi: 52-53).

Accorata è la sua condanna di qualunque dittatura, che toglie ogni spazio di confronto, umilia l'intelligenza, spegne immaginazione e creatività e affossa ogni voce che cerca di sottrarsi ai rigidi dogmi imposti dal regime. «Arrivai a sostenere che in verità Nabokov si era vendicato di chi, in una sorta di delirio solipsistico, ci aveva trasformato in prodotti della propria immagine [...] Costoro cercavano di manipolare gli altri adattandoli ai propri sogni e desideri, ma Nabokov, con il suo ritratto di Humbert, aveva smascherato tutti i solipsisti che usurpano le vite altrui» (Ivi: 50).

3. LOLITA TRA ORIENTE E OCCIDENTE

L'ambiguo rapporto vittima-carnefice che lega *Lolita* e Humbert diventa così il referente simbolico del conflitto tra due dimensioni politiche, culturali, religiose oggi sempre più distinte e inconciliabili: Oriente e Occidente. La netta separazione tra Oriente e Occidente è in realtà il risultato di un processo durato secoli a cui contribuirono viaggi ed esplorazioni, commerci e campagne militari. A partire dalla metà del diciottesimo secolo si diffuse in Europa una crescente e sistema-

tica conoscenza dell'Oriente, cui diedero impulso la politica coloniale nonché la curiosità settecentesca per l'esotico e l'inconsueto, affiancate da scienze quali l'etnologia, l'anatomia comparata, la filologia e la storiografia, alle quali si aggiunse un consistente corpus di opere di romanzieri, poeti, traduttori e viaggiatori (Said, 2012).

Curiosità e timore verso ciò che appariva nuovo e diverso spinsero l'Occidente a trovare un modo per tenere sotto controllo ciò che appariva minaccioso rispetto alla consueta visione del mondo e l'unica alternativa possibile fu quella di considerare «cose viste per la prima volta come versioni di qualcosa precedentemente conosciuto» (Ivi: 63). La volontà di analizzare e comprendere una realtà nuova nasce proprio dall'intento di dominarla, manipolarla e persino assimilarla facendone una sorta di sé complementare attraverso rapporti di forza economici, politici e militari (istituzioni coloniali e imperiali), e di predominio culturale (sotto forma di un insieme di nozioni veritiere o fittizie sull'Oriente relative ad ortodossie e canoni di gusto, sistemi di valori e stili di pensiero).

Proprio per tentare di esorcizzare il trauma rappresentato per l'Europa dal mondo islamico e dalla sua crescente forza militare, culturale e religiosa e scongiurare la minaccia incombente costituita fino alla fine del tredicesimo secolo dal pericolo ottomano per la cristianità, nel corso del tempo la civiltà europea incorporò quella minaccia e la sua epopea, le grandi gesta, le personalità e gli eventi a essa collegati, e ne fece fili intessuti inseparabilmente nella trama della propria memoria storica e della propria fantasia (Ivi: 64). Un efficace tentativo di controllare la forza ostile dell'Oriente, addomesticarne la cultura e la religione, ponendo la loro originalità e forza di suggestione sotto il proprio controllo per attutire la minaccia del misterioso e minaccioso Oriente che, se ben conosciuto, sarebbe stato forse meno temibile, tanto per gli studiosi quanto per i loro lettori europei. Nell'insieme, l'immagine dell'Oriente che si diffuse in Occidente fu quella di un partner debole a livello politico, culturale e persino religioso; da

qui la posizione di forza, per non dire di predominio, dell'Europa prima, dell'America poi, nei confronti dell'Oriente come esemplificazione del drammatico divario tra deboli e forti, tra vittime e carnefici.

Così come il rapporto tra Lolita e Humbert, anche «il rapporto tra Oriente e Occidente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia» (Ivi: 9).

Humbert si autodefinisce affetto da *nympholepsy*, termine utilizzato già dai greci per descrivere la passione suscitata negli uomini dalle ninfe, e sviluppa una vera e propria ossessione per Lolita, una ninfetta in età prepuberale, che egli cerca in tutti i modi di possedere probabilmente perché convinto che possedere la conoscenza di un ente equivalga a possedere l'ente stesso, a dominarlo, ad avere su di esso piena autorità negandogli l'autonomia: possedere la conoscenza di un ente fa sì che quell'ente possa esistere solo in quanto conforme a tale conoscenza.

«E prima gli dèi, poi gli uomini, che imitano gli dèi, riconobbero che il corpo delle Ninfe era il luogo stesso di una conoscenza terribile, perché al tempo stesso salvatrice e funesta: la conoscenza attraverso la possessione.» (Calasso 2005: 48).

L'intreccio di potere e conoscenza che, in Occidente, ha creato «l'orientale», annullandolo, per certi versi, come essere umano è lo stesso che possiamo ravvisare nell'atteggiamento di Humbert. Humbert conosce Lolita e la rappresenta attraverso il proprio sguardo e la propria percezione; Lolita non esprime mai il proprio punto di vista e diventa così ciò che Humbert conosce di lei; Humbert ritiene che Lolita sia essenzialmente incapace di intendere e di volere così come l'Occidente ritiene che l'Oriente sia praticamente inabile all'autogoverno; perciò diventandone tutore e assumendone il controllo non le fa violenza, ma ne rispetta e protegge l'essenza, sottraendola alla miseria del suo declino e permettendole di sopravvivere nel mondo moderno.

In Lolita particolarmente rilevante è il ruolo di Humbert. Prima ancora di essere personaggio, egli è narratore e, in quanto tale, calcola non soltanto le strategie e le

mosse da giocare ma soprattutto il modo in cui organizzare la sua confessione, il suo racconto, approfittando in molti casi del vantaggio della sua posizione di narratore per nascondere alcune informazioni, distribuendole in un modo molto subdolo.

«Per reinventare Lolita a proprio piacere Humbert deve sottrarle la sua vera storia e rimpiazzarla con la propria [...] Noi conosciamo Lolita non direttamente, ma attraverso Humbert, e non veniamo resi partecipi del suo passato ma di quello del suo narratore/molestatore [...] Eppure lei un passato ce l'ha. Nonostante i tentativi di Humbert di renderla orfana del tutto derubandola anche della sua storia, riusciamo qua e là a intuirne qualche fuggevole particolare [...] Come per le mie ragazze, il suo passato è qualcosa che manca, che non c'è, prima ancora di essere perduto; e come le mie ragazze, Lolita diventa il prodotto del sogno di qualcun altro» (Nafisi 2003: 54-55).

Allo stesso modo, la conoscenza dell'Oriente, nata da una posizione di dominio culturale, fa sì che la sua identità sia il risultato non di un'autoconsapevolezza orientale, bensì di una complessa serie di interventi conoscitivi e trasformativi di matrice occidentale. L'Occidente crea e rappresenta l'Oriente, gli orientali e il loro mondo. L'orientale è irrazionale, degenerato, infantile e diverso e, per questo, va giudicato, rappresentato con dovizia di particolari, abituato a maggiore disciplina e contenuto entro un sistema di categorie preesistenti. Come fa Humbert con Lolita, è l'Occidente a dare forma e voce all'Oriente: «il modo in cui lo fa non è quello del burattinaio, ma piuttosto quello dell'artista, guidato da un autentico ingegno creativo, il cui potere di dare vita raffigura, anima e costituisce lo spazio altrimenti vuoto, silenzioso e temibile al di là dei confini, oltre il mondo a lui familiare» (Said, 2012: 61).

Un corrispettivo di Lolita potrebbe essere individuato in Kuchuk Hanem, una creatura misteriosa, quasi sovranaturale, che incantò con le sue danze sensuali e la sua folgorante bellezza il grande scrittore francese Gustave Flaubert. "Kuchuk Hanem", non è un nome proprio, in turco

significa “piccola principessa” o “signora della danza” ma non è del tutto certo se fosse stata lei stessa a decidere di presentarsi ai visitatori stranieri con questo nome oppure se si trattasse di un appellativo utilizzato per descriverla. Riguardo al suo luogo d’origine, anch’esso incerto, Flaubert ci dice che era originaria di Damasco, in Siria, ma non ci sono altre fonti che lo confermino. Prima di salire agli onori delle cronache nel 1857 con la pubblicazione del romanzo “Madame Bovary”, Gustave Flaubert fece un viaggio in Oriente insieme all’amico Maxime Du Camp nell’ottobre del 1849. L’incontro con Kuchuk Hanem risale al 6 marzo 1850 nella città di Esna, in Egitto. Esso fu a dir poco folgorante. L’anima sensibile di Flaubert fu letteralmente rapita dal vortice della danza di Kuchuk Hanem. Egli non solo ne avvertì l’incredibile forza erotica ma anche un qualcosa di onirico, di antico, di non appartenente a questo mondo. I movimenti della danzatrice rimasero, dunque, scolpiti nell’animo e nella memoria di Flaubert e divennero fonte di ispirazione per alcune delle sue opere, tra cui risaltano il romanzo *La Tentation de Saint Antoine* e la novella *Hérodias*. Proprio in quest’ultima, Flaubert rivive con la forza della memoria la danza sensuale di Kuchuk Hanem la quale lo aveva ammaliato come un serpente ispirandogli l’episodio della famosa danza di Salomé:

I suoi piedi passavano l’uno davanti all’altro al ritmo del flauto e di un paio di crotali. Le sue braccia affusolate chiamavano qualcuno che sempre fuggiva. c. [...] Ella danzò come le sacerdotesse delle Indie, come le Nubiane delle cateratte, come le baccanti della Lidia. Si dimenava da tutti i lati come un fiore agitato dalla tempesta. I diamanti sulle sue orecchie saltavano, la stoffa sulla sua schiena era cangiante; dalle sue braccia, dai suoi piedi, dai suoi vestiti sgorgavano invisibili scintille che infiammavano gli uomini (Flaubert 1962: 833-834).

Oltre all’alone di erotismo e sensualità creatosi attorno alla figura di Kuchuk Hanem, la sua presenza nella letteratura di questo periodo testimonia uno stereotipo, instillato nell’immaginario occidentale, della donna orientale non solo come creatura seducente e perversa ma, soprattutto,

come figura destinata ad essere rappresentata dall’uomo occidentale.

Lolita è una di quelle vittime che non hanno diritto alla difesa, e non possono nemmeno fornire la propria versione dei fatti. Per questo è vittima due volte: le viene sottratta non solo la vita, ma anche la possibilità di raccontarla (Nafisi 2003: 59-60).

Come Lolita, Kuchuk Hanem non parla mai di sé, non esprime le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei. Non a caso un uomo, un europeo, di condizione relativamente agiata. La posizione di forza di Flaubert nei confronti di Kuchuk Hanem, al pari di quella di Humbert su Lolita, gli dà il diritto non solo di possederla fisicamente ma anche di descriverne e interpretarne l’essenza, e di spiegare al lettore il suo essere «tipicamente orientale», esemplificando molto bene il complessivo rapporto di forze tra Oriente e Occidente allora esistente.

A un certo punto, per coloro che se ne sono appropriati, la verità sul passato dell’Iran è diventata immateriale, proprio come immateriale era, per Humbert, la verità su Lolita. Perché a un certo punto la vita, i desideri, il passato stesso della ragazza si smaterializzano di fronte all’ossessione di Humbert, alla sua smania di trasformare una dodicenne indocile nella propria amante.

Nella postfazione di *Lolita* Nabokov, per spiegare come è nata l’idea di scrivere il romanzo, scrive di aver letto sul giornale una notizia riguardante una scimmia antropomorfa che, dopo mesi di continue insistenze da parte di uno scienziato, aveva prodotto il primo disegno fatto da un animale: le sbarre della sua gabbia. Lolita è quindi comparabile a un animale in gabbia che, per quanto possa essere stimolato culturalmente e artisticamente, non sentirà mai l’ambizione di creare, perché l’arte è possibile solo quando c’è la libertà.

Nella mente dei lettori l’immagine di Lolita resta costantemente legata a quella del suo carceriere. La ragazza da sola non ha alcun significato; se appare viva, è soltanto dietro le sbarre della sua prigione» (Nafisi 2003: 55).

Humbert, secondo l'autrice di *Leggere Lolita a Teheran*, si crea un'immagine di Lolita che è del tutto diversa dalla persona che realmente gli si trova davanti. Humbert a un certo punto riflette: «Ciò che avevo follemente posseduto non era lei, ma una creatura mia, una Lolita di fantasia forse ancor più reale di Lolita; qualcuno che le si sovrapponeva e l'inglobava; qualcuno che aleggiava tra lei e me, senza volontà né coscienza – anzi, senza nemmeno una vita propria» (Nabokov 1993: 82). In questo senso, Lolita è un po' come quella scimmia antropomorfa che si vuole chiusa in gabbia, ad uso e consumo del visitatore dello zoo, oppure come quelle farfalle fissate con gli spilli, la cui bellezza immobile è ottenuta al prezzo della loro vita andata persa. Humbert vorrebbe che Lolita non crescesse mai, che non diventasse mai donna, perché non vorrebbe mai che uscisse dall'immagine che si è creato.

Nabokov ha colto in pieno cosa significhi vivere in una società totalitaria, in un mondo fittizio e pieno di false promesse dove si è completamente soli e non si è più in grado di distinguere tra salvatori e carnefici (Nafisi 2003: 40).

Lolita, del resto, non è semplicemente vittima di un abuso ma anche complice accondiscendente o addirittura astuta manipolatrice sessuale. Nel corso delle pagine del romanzo, ci viene presentata come bugiarda fino all'inverosimile, sfruttatrice dei sentimenti altrui, cinica e spietata, sfrontata nel chiedere denaro ad un uomo che ha abbandonato, incapace di amare, astutamente ingenua, apertamente e volutamente maliziosa e affascinante. E, sebbene il lettore rimanga sempre con il dubbio che quella malizia sia in realtà filtrata attraverso gli occhi di un protagonista, per di più abile narratore, che vede solo ciò che vuole vedere e la utilizza come giustificazione rispetto a un'attrazione o a un amore sbagliati, alla fine risulta evidente che anche Lolita ha giocato abilmente, ingannando Humbert con Quilty. Difficilmente la vittima si rassegna passivamente al proprio ruolo, al contrario prova costantemente ad affrancarsi dal suo carnefice assumendone gli stessi tratti, le stesse caratteristiche, e finendo per divenire car-

nefice a sua volta. Così, ad esempio, nel racconto di Landolfi, *Il babbo di Kafka*, il figlio uccide senza pietà, inseguendolo con rabbia, il padre, trasformatosi in un ragno gigante e schifoso, e ribalta la posizione da vittima ricoperta nella *Metamorfosi* di Kafka, da cui l'episodio è tratto.

Non v'è [...] separazione netta tra soggetto ed oggetto [...] quasi che [...] si fosse compiuta una introiezione della vittima da parte del carnefice, una sua assimilazione in una sorta di rito antropofagico (Carlino 1999: 32).

Anche le forme di fondamentalismo radicale, specificatamente islamico, nate alla fine del 19° secolo in Oriente, rappresentano la volontà di trovare nella piena applicazione della legge islamica la risposta risolutiva per contrastare la crescita della potenza militare, commerciale, ideologica e culturale dell'Occidente in vista di una restaurazione della passata grandezza della comunità musulmana e di un ribaltamento del rapporto fino a lì abbastanza lineare vittima-carnefice.

3.1 TRASGRESSIONE E RESISTENZA: IL GUSTO PROIBITO PER LA LETTERATURA OCCIDENTALE

Così l'opposizione tra Occidente e Oriente diventa l'opposizione tra la civiltà e la barbarie, tra il progresso e l'oscurantismo. L'Oriente è Humbert, è il carnefice, è l'opprimente pensiero unico del totalitarismo islamista; ma l'Oriente è anche Lolita, la vittima, la voce repressa di donne, uomini, bambini, intellettuali, professori e studenti, giovani e vecchi, islamici tradizionalisti, oggetto di provvedimenti sempre più restrittivi, costretti a vivere una vita in cui non si riconoscono, indotti, quasi per reazione, ad idolatrare stili di vita e modelli provenienti dall'Occidente.

«Voglio scrivere un libro in cui ringrazio la Repubblica islamica per tutto quello che mi ha insegnato – ad amare Henry James e Jane Austen e il gelato e la libertà» (Nafisi 2003: 371).

Così, non a caso, si conclude la narrazione di Azar Nafisi che sottolinea il modo in cui in un contesto rigido come quello creato dalla politica di Khomeini – in cui il valore della letteratura è negato, tutti i titoli devono essere approvati prima della

pubblicazione e a rischio censura ci sono parole come bacio, danza e vino, – tutto ciò che ruota intorno alla cultura occidentale, la moda, la libertà di pensiero o le grandi opere letterarie (libri come l'*Ulysse* di James Joyce sono proibiti, *Il Grande Gatsby* considerato immorale, l'insegnamento di Emily Brontë vietato perché colpevole, secondo la censura iraniana, di condonare l'adulterio), diventa essenziale perché contiene in sé il nocciolo di una rivolta.

Le azioni delle protagoniste sono mosse dal desiderio di quell'altrove fatto di bellezza, progresso e libertà che viene identificato con l'Occidente ed evocato attraverso la letteratura occidentale. Probabilmente è per questo che, verso la fine del romanzo, Azar Nafisi si preoccupa che le sue studentesse si siano create un'immagine troppo rosea e acritica di quel mondo: «Grazie alla Repubblica islamica, per loro è tutto rose e fiori. A sentir loro, dall'America e dall'Europa arrivano solo cose positive: la cioccolata, la gomma da masticare, Jane Austen, la Dichiarazione di Indipendenza» (Nafisi 2003: 346). Prova quindi a porre rimedio inserendo all'interno del seminario anche autori, come Samuel Bellow, che portano maggiormente alla luce disagi, timori e contraddizioni. Per certi versi, tuttavia, è già troppo tardi: quel desiderio ha ormai agitato l'esistenza delle ragazze obbligandole a scelte decisive, a risposte a degli interrogativi fino ad allora mai posti. Liberazione e smarrimento si trovano così a coincidere, come risulta dal passo in cui Mitra, una delle allieve, rimette in discussione la sua decisione di partire per il Canada insieme al marito:

Ultimamente, avevo notato in lei una rabbia e un'amarezza ancora più preoccupanti perché insolite. Aveva cominciato ad alzare un po' la voce, perfino nei suoi diari e nei suoi appunti, a partire dal racconto della gita in Siria con il marito. [...] quello che più le aveva fatto impressione era stato passeggiare per le strade della capitale mano nella mano con Hamid, con addosso una maglietta e un paio di jeans, senza che nessuno le dicesse niente. Ci descrisse la sensazione del vento e del sole tra i capelli e sulla pelle, che ogni volta ci sorprendevo. Il problema, aveva aggiunto con stupore, era che camminare con lui a quel modo lo aveva trasformato di colpo in un estraneo. Ma lei stessa non si era riconosciuta più: è la Mitra di sem-

pre, si domandava, questa donna con i jeans e la maglietta color mandarino che se ne va sotto il sole con un bel ragazzo al fianco? E quella strana donna, un giorno, sarebbe andata con lei fino in Canada? (Nafisi 2003: 360).

Tema, quello della curiosità verso un mondo "vietato" come forma di insubordinazione e quindi di resistenza, che ricorre anche in *Balzac e la Piccola Sarta cinese* (2000), romanzo di Dai Sijie ambientato durante la Rivoluzione culturale, quando due adolescenti di Pechino vengono costretti a trascorrere un periodo di rieducazione nelle campagne del Sichuan; il ritrovamento di una valigia piena di libri, appartenenti alla tradizione occidentale, soprattutto francese, proibiti dal regime maoista, li aiuta a tollerare la realtà della reclusione e le fatiche della vita contadina.

Sia in *Leggere Lolita a Teheran* che in *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, i protagonisti condividono la condizione di trovarsi, loro malgrado, «sul piano del represso, subendo la costrizione o l'esclusione imposta dall'autorità politicamente e socialmente costruita» (Scaffai 2011: 2). In questo tipo di contesto, la fruizione di opere letterarie proibite offre ai protagonisti l'occasione di evadere da una realtà opprimente e asettica con la forza dell'immaginazione e di confrontarsi, attraverso la lettura, con modelli alternativi che ribaltano e mettono in discussione i principi ai quali sono assuefatti. Il risultato, in entrambi i romanzi, è una perfetta fusione tra una delle funzioni più classiche del racconto (rintracciabili già nel *Decameron* o nelle *Mille e una notte*), quella di esorcizzare la paura della morte attraverso la letteratura, e la tematica, parecchio diffusa nella letteratura moderna, soprattutto europea, della formazione giovanile che avviene in un mondo ostile tramite il contatto trasgressivo con la cultura.

A legare i due romanzi è anche la particolare posizione dei rispettivi autori, Azar Nafisi e Dai Sijie, le cui esistenze ed esperienze oscillano tra due paesi – l'Iran e gli Stati Uniti per la prima, la Cina e la Francia per il secondo, – appartenenti ai due grandi blocchi simbolici, Oriente e Occidente, nei confronti dei quali entrambi, seppur in modi diversi, esprimono un

rapporto problematico, già a partire dalla scelta di prediligere, rispetto alla lingua madre, la lingua del paese d'arrivo – l'inglese e il francese.

Niccolò Scaffai nota che, sia in *Leggere Lolita a Teheran* che in *Balzac e la piccola sarta cinese*, la letteratura occidentale è trattata secondo l'idea che «certe situazioni narrative, le vicende di personaggi paradigmatici [...] possano contribuire alla riconfigurazione delle storie vissute dai protagonisti contemporanei e che da questi, a loro volta, filtri una luce che illumini le riserve di senso conservate nel patrimonio letterario» (Scaffai 2011: 6). Le analogie e i parallelismi che legano i protagonisti ai personaggi della letteratura occidentale sono costanti. Come si è già detto precedentemente, durante il seminario che fa da cornice al romanzo di Azar Nafisi, *Lolita* è sottoposto ad una lettura in chiave anti-totalitaria.

Pur rappresentando il prodotto del sogno ad occhi aperti di un uomo tormentato dal suo perduto amore giovanile, la piccola protagonista del romanzo non rinuncia a combattere e nella prosa di Nabokov sono ravvisabili i piccoli e quasi impercettibili tentativi di ribellione di Lolita allo sguardo dominante del suo persecutore; allo stesso modo, sostiene la Nafisi, le donne che vivono nel regime degli ayatollah sono costrette a subire l'imposizione di un'immagine che non appartiene loro e in cui non si riconoscono e, allo stesso modo, con piccoli atti di ribellione quotidiana, esse tentano di sottrarsene: «Come Lolita tentavamo di fuggire e di creare un nostro piccolo spazio di libertà. E come Lolita sfruttavamo ogni occasione per esibire la nostra insubordinazione: lasciando spuntare una ciocca di capelli dal velo, insinuando un po' di colore nella smorta uniformità delle nostre divise, facendoci crescere le unghie, innamorandoci e ascoltando musica proibita?» (Nafisi 2003: 42).

L'immaginazione come spirito di resistenza e forza liberatoria in condizioni di oppressione è un topos che attraversa entrambi i romanzi. Anche la Piccola Sarta – la figlia di un sarto proveniente da un villaggio vicino che, sin dall'inizio, suscita le simpatie di entrambi i protagonisti, i quali

si innamorano di lei e decidono di coinvolgerla nelle loro letture per insegnarle a leggere e scrivere –, ben presto inizia ad imitare confusamente sia le eroine dei romanzi che le vengono letti sia i due giovani di città, lasciando che il suo desiderio sia orientato dalle prime come dai secondi: «Un paio di mesi prima, per esempio, Luo mi aveva detto che lei si era confezionata un reggiseno ispirandosi a un modello che aveva trovato descritto in Madame Bovary. Io gli avevo fatto notare che era il primo capo di biancheria intima femminile di tutta la montagna della Fenice del Cielo degno di entrare negli annali del luogo.

«La sua nuova fissazione» mi aveva detto allora Luo «è di assomigliare a una ragazza di città. Se tu la sentissi! Adesso quando parla imita il nostro accento» (Sijie 2001: 171).

La liberazione del potenziale immaginativo si manifesterà nella Piccola Sarta alla fine del romanzo quando, dopo una serie di graduali cambiamenti, deciderà di abbandonare il villaggio per trasferirsi in città: «Mi ha detto che Balzac le ha fatto capire una cosa» – afferma sconcolato Luo nella conclusione del romanzo – «che la bellezza di una donna è un tesoro inestimabile» (Sijie 2001: 176). Sia le giovani studentesse della Nafisi sia la Piccola Sarta di Sijie scoprono, grazie alla letteratura occidentale, l'esistenza di una realtà in cui tutto quello che hanno sempre dato per scontato può essere ribaltato. Riconoscersi nelle letture compiute, farsene guidare, o in alternativa sentirsene storditi: spesso nei due romanzi questo contatto trasgressivo assume un valore iniziatico, dando accesso a sensazioni nuove e mai conosciute, come esprime alla perfezione il narratore di *Balzac e la Piccola Sarta cinese* dopo aver letto *Ursule Mirouet*:

Immaginatevi un ragazzotto di diciannove anni, digiuno di esperienze amorose, ancora assopito nel limbo dell'adolescenza, e che non aveva conosciuto altro se non le solite chiacchiere rivoluzionarie circa il patriottismo, il comunismo, l'ideologia e la propaganda. Di punto in bianco, come un intruso, quel piccolo libro mi parlava dell'insorgere del desiderio, della passione, delle pulsioni, dell'amore, tutte cose su cui, fino a quel momento, nessuno mi aveva mai detto niente (Sijie 2001: 60).

In queste parole riecheggiano i pensieri e le sensazioni di una studentessa della Nafisi, Manna, dopo aver visto *La donna del destino* di Vincente Minnelli: «Quel film l'aveva parecchio intristita: lei non aveva mai fantasticato su un amore in un contesto iraniano. L'amore è sempre amore, ma ci sono svariati modi per esprimerlo. Mentre leggeva *Madame Bovary* o guardava *Casablanca* avvertiva la sensualità dell'opera; poteva toccarla, ascoltarla, annusarla, eccetera. Non aveva mai sentito una canzone d'amore, letto un romanzo o visto un film pensando che quella potesse essere anche la sua storia [...] L'amore era proibito, messo al bando dalla sfera pubblica. Come si faceva a provarlo, se esprimerlo era illegale?» (Nafisi 2003: 35).

3.2 RIAPPROPIAZIONE CULTURALE E RISCOPERTA DI SÉ ATTRAVERSO LA LETTERATURA ORIENTALE

Le tribolazioni legate alla scoperta dell'amore e della sessualità accomunano i personaggi di *Leggere Lolita a Teheran* e *Balzac e la Piccola Sarta cinese* ad Ahmed, protagonista del film *Una storia d'amore e di desiderio* (Bouzid, 2022). Diciottenne francese di origine algerina, Ahmed, al pari di Manna, di non ha ricevuto gli strumenti per padroneggiare il trauma sentimentale e, dunque, sessuale. Per questa ragione viene sconvolto dall'incontro con Farah, una collega d'università di origine tunisina, che studia letteratura comparata. La scoperta dell'amore in età adolescenziale si configura nei termini di uno shock che coinvolge il corpo, l'anima, il cuore.

Questa *rivoluzione intima* prende il via, ancora una volta, dalle donne, che sono i soggetti più penalizzati dalla repressione sessuale imposta dalle società islamiche integraliste. Nel film è proprio Farah a dover vincere le ritrosie di un ragazzo cresciuto nella banlieu della capitale francese, che in assenza di un sistema di valori trasmessogli dai suoi, esuli algerini, se n'è costruito uno che lo rende schiavo di pregiudizi e timidezze; è Farah ad accompagnare Ahmed alla scoperta di un mondo più aperto e naturale fino a farlo cedere a un'attrazione forte fin dal loro primo incontro sui banchi della Sorbona.

Ed è proprio la letteratura erotica, da lui inizialmente disprezzata come dozzinale, che diventa il martello capace di rompere il guscio in cui Ahmed è rinchiuso. Non a caso Farah parla e scrive anche in arabo, lingua della passione e del desiderio, mentre lui non ha mai conosciuto la lingua dei suoi genitori. Questo spaesamento sembra ammiccare ad altre riflessioni sul patrimonio linguistico come patria problematica o perduta (Kilito 2010).

Nel film torna anche il tema della funzione educativa della letteratura, già presente in *Balzac e la Piccola Sarta cinese* e in *Leggere Lolita a Teheran*. Se, però, ai due romanzi sono state spesso rimproverate, talvolta molto aspramente, un'eccessiva parzialità dello sguardo dei due scrittori e una contrapposizione tra Oriente e Occidente che sembrerebbe risolversi tutta in favore del secondo, a causa dell'assenza di cenni alla letteratura orientale, non di secondaria importanza per ricchezza e varietà di temi rispetto a quella inglese, francese e americana, il film supera questo ostacolo poiché Ahmed riscopre la propria identità e la propria intimità attraverso un percorso di riappropriazione culturale. Il recupero della letteratura erotica islamica medievale (da *L'Interprete degli ardenti desideri* di Ibn 'Arabî al *Giardino Profumato*), un'eredità assai meno castigata e retrograda da quella a cui ci hanno abituato i vari integralismi moderni, offre al protagonista l'opportunità di avviare una ricerca identitaria nella quale coincidono la volontà di riconoscimento all'interno di un sistema culturale e la possibilità di emancipazione dal ruolo che gli altri hanno deciso per lui.

La regista segue da vicino i suoi giovani protagonisti, stando attaccata ai loro volti e al linguaggio del corpo che ne esprime le caratteristiche: Bouzid riesce a trasmettere con molta efficacia la naturalezza dello sguardo femminile su un corpo desiderato, l'attrazione fisica che non si nasconde dietro stereotipi e pregiudizi sullo sfondo di un mondo per lo più notturno, con la sua vita parigina fatta di feste, concerti, passeggiate sul lungo Senna, dove la musica accade e non è un commento sonoro sovrapposto alle immagini, ma fa parte del vissuto dei protagonisti. Quella di Farah,

alla fine, è una vera e propria conquista non solo amorosa ma anche intellettuale che afferma con forza la capacità delle donne di riappropriarsi di un'identità repressa o cancellata dai regimi teocratici, attraverso la riscoperta di un'arte d'amare di cui l'Oriente fu un tempo maestro. La regista tunisina compie una scelta visiva molto interessante fin dalla primissima inquadratura: filmare il corpo di Ahmed facendo di lui un oggetto del desiderio, attraverso uno sguardo simile a quello con cui il cinema ha esplorato da sempre il corpo femminile. Addirittura, nei suoi sogni è il ragazzo stesso a viverci come oggetto sessuale, arrivando a visualizzare una mano femminile che traccia segni grafici sul suo corpo nudo: è il potere perturbante di una grafia (benché qui non religiosa) su una nudità.

Per contro, la percezione della realtà passa attraverso lo sguardo di Ahmed, con frequenti primi piani e fuori fuoco che sottolineano l'attenzione (in) soggettiva attribuita dal ragazzo alle sue circostanze, ovvero ciò che lui sceglie di vedere o di "bloccare" alla vista (sua e nostra).

3.3 ORIENTE E OCCIDENTE: UNA FRATTURA VIOLENTA E INSANABILE

Una spietata riflessione sul corpo femminile e sui turbamenti sessuali esagitati dalle tensioni tra Oriente e Occidente rappresenta il focus tematico del film *Niente velo per Jasira* (2007) di Alan Ball, sceneggiatore premio Oscar di *American Beauty* e creatore delle serie televisive *Six Feet Under* e *True Blood*. Tratto dalle pagine del romanzo *Beduina* di Alicia Erian, il film, ambientato durante la prima Guerra del Golfo, segue il viaggio di un'adolescente alla scoperta della sessualità in un paese ricco di contraddizioni quale è l'America degli anni '90. Protagonista è una tredicenne americana ma di origini arabe, Jasira, individuata in una fase estremamente delicata della sua vita: quando inizia ad essere conscia della propria sessualità dirompente e del desiderio da lei suscitato negli uomini che ne incrociano lo sguardo. Approcci che Jasira (Summer Bishil), ansiosa di esplorare il proprio corpo in trasformazione e carpirne i segreti, non rifiuta anzi, forse, incoraggia.

I problemi che presto Jasira si trova ad affrontare non ruotano solo attorno alla propria origine etnica, ma alla sua educazione sentimentale, plagiata da un ambiente familiare sterile dove la madre, pur di non affrontare l'idea che il suo compagno abbia rasato il pelo pubico della figlia, preferisce mandarla dal padre, tradizionalista e maschilista, perché le insegni come si deve comportare una ragazza della sua età e il padre Rifat, un austero e violento libanese di religione cristiana, fortemente conservatore, che cerca di tenerne a freno l'esuberanza educandola con voce grossa, imposizioni tiranniche e per lo più bigotte, e qualche pesante ceffone in caso di disobbedienza.

Con l'arrivo a Houston, in Texas, la sessualità della ragazza, nel pieno della fioritura, esplose letteralmente, scontrandosi con la mentalità rigida e ipocrita del padre – che le vieta di indossare minigonne così come di frequentare il compagno di scuola di colore –, vivendo lui stesso una confusa situazione esistenziale in cui da un lato resta ancorato alle radici mediorientali, dall'altro sembra ansioso di venire accettato nella middle class delle villette a schiera, comportandosi di fatto con la figlia in modo discontinuo, violento e fragile ad un tempo, trincerandosi dietro un razzismo mascherato dal patriottismo tout court di una nazione che sta per entrare in guerra.

Jasira impara a convivere con la severità e l'intransigenza del padre, a tacere e controllarsi per non scatenarne l'ira, ed inizia così a vivere una sua vita segreta, fatta di sogni e turbamenti. Scopre così la lettura proibita di *Playboy*, si immedesima nelle modelle delle riviste porno, prova il piacere della masturbazione, le prime fantasie, i primi orgasmi, fino ad intrecciare dei veri e propri rapporti sessuali, con tutta l'ingenuità e la candida malizia di una bambina con il corpo di donna. Jasira in realtà si sente sola, desidera affetto e la scoperta del suo corpo – che sta diventando quello di una donna – le permette di trovare delle scorciatoie verso i suoi desideri. Nasce così un viaggio iniziatico in cui tutto quello che accade a Jasira ruota attorno alla sua sfera sessuale, dai rapporti con il giovane compagno di classe di colore, Thomas, alle at-

tenzioni del veterano e vicino di casa, il sig. Vuoso, riservista dell'esercito americano che attende di essere chiamato, marito frustrato, infelicamente intrappolato in un matrimonio poco voluto al cui figlio Jasira fa da baby-sitter.

Attorno a una Jasira al contempo disorientata e forte, ruota tutta una serie di personaggi; ognuno vuole e teme le molteplici qualità della ragazza senza realmente vedere chi sia interiormente.

Eppure, anche il suo, inadeguatamente flirtante, vicino e i suoi noncuranti genitori sono rappresentati come esseri umani complessi e feriti, senza il pieno controllo delle proprie rabbie, insicurezze e passioni.

La cosa complicata dei suoi genitori è che ognuno di essi vede Jasira come una minaccia e un incomodo in una certa misura eppure entrambi la amano», spiega Ball. Rifat non è in alcun modo l'idea stereotipata di un arabo. È un cristiano libanese, e non musulmano, e oppositore convinto dell'Iraq di Saddam Hussein – inveisce tanto contro Saddam quanto contro i sentimenti anti-arabi dei suoi vicini. «Ma l'aspetto più interessante per me» fa notare Ball, «è che Rifat è anche lui un razzista. Credo che molta della rabbia di Rifat, come anche la sua profonda paura che Jasira diventi più forte, vengano dal fatto che egli stesso non sia tanto forte, e che anche lui sia stato a sua volta vittima di razzismo.» La ricerca di un calore familiare fuori di casa porta Jasira ad essere confusamente attratta dal vulnerabile Mr. Vuoso. una sorta di alter-ego del padre Rifat. Spiega Ball: «Jasira vive in questo mondo duro in cui entrambi i genitori sono narcisisti furiosi – la madre è in competizione con lei e il padre è terrorizzato dal fatto che lei sta diventando una donna. La ragazza, quindi, non impara quali siano i limiti dai genitori. E si trova poi in situazioni con Mr. Vuoso che sono eccitanti, che rompono la monotonia della sua vita, che la fanno stare bene e che la fanno sentire importante.

Secondo Eckhart «il rapporto che Jasira ha con il padre è violento, cerca disperatamente la sua approvazione, il suo amore, vuole crescere, sentire di essere una donna, di essere sessualmente attraente, normale. Credo che lo cerchi fino alla fine del film.» Per questo, Mr. Vuoso rappresenta eccitazione per Jasira: «Lui è un uomo, un uomo adulto, e ha famiglia, ha un lavoro. Lei vuole giocare agli adulti. Lui vive lì accanto, e il livello di eccitazione cresce

perché è proibito. Lui le dà uno sbocco, un'opportunità per recitare e credo che lei apprezzi le attenzioni perché non le ha a casa. Mr. Vuoso le permette di esprimersi.

Secondo Ball: «Nella mente di Jasira, c'è questo mondo magico in cui le donne sono apprezzate per essere belle e divertenti senza doverne pagare il prezzo. Le sue fantasie sono ispirate da quel tipo di idea innocente di una donna nuda che corre completamente felice nella sua nudità prima di rendersi conto di tutte le complicazioni del sesso.»

Bishil è d'accordo: «Non credo che Jasira sia ossessionata sessualmente, lei è naturale quando si masturba ed è naturale quando legge Playboy ed è naturale quando trova Mr. Vuoso attraente. Ciò che succede è che Mr. Vuoso non è naturale, e approfitta di lei. È lì che sorge il problema. Il problema è come gestire la cosa. Jasira non è il problema.»

Certamente una invincibile complessità mina ogni aspetto della relazione di Jasira con Mr. Vuoso il quale confonde, come era successo al fidanzato della madre, l'auto-esplorazione di Jasira con la ricerca di un partner sessuale: le si avvicina abbagliato da questa 'bellezza', Jasira non si sottrae, ne è anzi attirata a sua volta. Eckhart interpreta così la relazione tra Mr. Vuoso e Jasira: «Dovete credere che le sue intenzioni sono buone. Si sta veramente innamorando della ragazza. E non si controlla. Nella vita, abbiamo tutti le nostre dipendenze, nevrosi, attrazioni e compulsioni e io credo che lui sia ossessionato dalla ragazza. Come attore sarebbe stato ancora più difficile per me se fosse stato completamente senza cuore. Ma quando Jasira e Mr. Vuoso vanno fuori a cena, quello diventa un vero appuntamento. L'uomo sta veramente cercando di scoprire ed esplorare ed entrare nel cuore della ragazza e farla innamorare. Lui realmente si immagina di avere una relazione con quella ragazza. Lei gli dà una gioia che non ha più avuto negli ultimi 20 anni.»

Nel 1932, nel famoso *Confusione delle lingue tra adulti e bambini*, Ferenczi scriveva: «L'adulto scambia gli scherzi del bambino per i desideri di una persona sessualmente sviluppata.» L'adolescente non è un bambino, ma tuttavia non è un adulto. È

proprio l'ambiguità che emana da Jasira – piccola Lolita desiderante ma certo anche vittima di adulti inconsapevoli – il nodo delicato della storia.

Queste contraddizioni agitano tutta l'opera e ancora una volta il rapporto vittima-carnefice non ha dei confini ben nitidi, bensì sfumati, incerti e interscambiabili. È Jasira la giovane vittima di adulti che non sanno fare gli adulti, di genitori che non sanno fare i genitori e usano i figli come oggetti-Sé consolatori con cui sentirsi meno soli e meno abbandonati? O lei è il carnefice che utilizza gli uomini a proprio piacimento?

È il sig. Vuoso la vittima? Un uomo dolente che cade nella trappola della seduzione di una ninfetta, confondendone i bisogni, i linguaggi e le necessità, e non valutandone le conseguenze?

Sono gli stessi genitori, le vittime? Un arabo trapiantato in Texas, che ha perso la sua lingua e la sua memoria culturale, schiacciato tra la modernità e la tradizione, razzista perché spaventato da quell'odio razziale per cui sua figlia viene chiamata dai compagni beduina, negra del deserto?

Il percorso adolescenziale ha il primato nel film, rispetto alla morale. Ball evita le soluzioni rassicuranti ed un giudizio che, come nella *Lolita* di Nabokov, rimane in bilico tra le colpe dell'adulto e le malizie dell'affascinante giovinetta. Così come rimane in bilico il rapporto tra Oriente e Occidente, due blocchi politicamente, economicamente e culturalmente contrapposti ma, in fondo, non poi così diversi.

La satira provocativa di Ball mostra la sessualità e la biologia in un mondo che vuole inutilmente epurarla scopercchiando con enfasi e puntualità il lato oscuro dell'essere umano e di un'intera cultura che si nasconde dietro una maschera di puritanesimo.

«Di solito quando si legge la storia di una ragazza che subisce un qualsiasi abuso o aggressione sessuale, l'implicazione è sempre che lei ne porterà le conseguenze nefaste a vita. Però è un'esperienza statisticamente comune a così tante giovani donne (e giovani uomini) che mi è sembrata una ventata di aria nuova il fatto che Jasira non sia rovinata a vita da ciò che vive

ma che esca dall'esperienza rinvigorita, più forte, con il sano senso di chi sia veramente e con una sessualità sana, pressoché intatta. Così, la sua è una storia rivoluzionaria e ispiratrice. Mi è piaciuta molto la spudorata esplorazione della sessualità adolescenziale presa dalle più diverse prospettive. In queste circostanze, e di fronte a tutti quegli uomini – da Mr. Vuoso a Rifat, a Thomas, ognuno con il proprio modo di renderla un oggetto – Jasira non cessa di formarsi un'identità propria e alle sue condizioni.»

L'occhio del regista si posa nelle scene tra Jasira e il sig. Vuoso. Il loro guardarsi dalle tapparelle di sfuggita, la loro eccitazione soffocata, reciproca anche se diversa, l'ansia mal trattenuta di lui, il rapido senso di colpa, lo sguardo estasiato sul giovane corpo denudato, il desiderio di lei, prepotente anche se è desiderio di conoscere Sé, e non di un vero scambio con lui. La confusione eccitata, colpevole ma impudica, che avvolge un adulto triste e un'adolescente alla sua iniziazione, è il cuore poetico del film.

«Per me, la grossa sfida dell'adattamento è stata individuare il miglior modo di descrivere il senso più reale della scoperta della sessualità di Jasira senza legarla necessariamente a particolari azioni o parti del corpo. [...] Ho fatto attenzione affinché in questa sceneggiatura ci si concentrasse sui visi dei personaggi perché era ai visi che ero interessato e – le emozioni, piuttosto che quello che potrebbe succedere a parti specifiche del corpo. [...] Ho sempre pensato che se quelle scene fossero troppo esplicite sarebbe andata così e mi avrebbero distratto dal più importante peso emotivo di ciò che sta accadendo.»

Di fatto com'è possibile notare già ad una prima visione del film, Ball lavora a mantenere le scene tra Jasira e Mr. Vuoso palpabilmente reali e dense, ma non esplicite, decidendo di non mostrare mai apertamente il corpo senza veli di Jasira né le scene più intime che la vedono protagonista; persino il primo rapporto sessuale con il signor Vuoso avviene lontano dagli occhi dello spettatore, che può soltanto intuire cosa stia accadendo all'interno delle mura della villetta inquadrata dalla macchina da presa.

Un elemento che ricorre puntualmente con il suo forte potenziale simbolico, come a scandire tutte le fasi di passaggio attraversate da Jasira e dal suo corpo in trasformazione, è il sangue: le chiazze rosse che imbrattano lo slip di Jasira al suo primo ciclo mestruale sanciscono l'entrata ufficiale della bambina nell'età puberale così come il liquido copioso che sporca la mano defloratrice del signor Vuoso decreta l'inizio dell'età adulta, con tutte le difficoltà e le angosce che ne derivano. In entrambi i casi, la vista del sangue e del cambiamento che il suo fluire rappresenta, suscitano in Jasira un conflitto tra eccitazione e paura, curiosità e moralità. Purezza e impurità si combinano e confrontano in un solo concetto e l'innocenza e la vergogna per il proprio corpo vengono compensate dalla bramosia che esso genera, così Jasira si lascia andare, abbandonandosi alle proprie pulsioni, scoprendo solo alla fine, con il terrore provato alla vista del sangue che questa volta scorre tra le gambe di Melina, la vicina di casa incinta – figura chiave per il processo di crescita e autoconsapevolezza di Jasira –, che quel liquido minaccioso e inquietante non è altro che linfa vitale, simbolo potente che si identifica con la vita che scorre nel corpo, un flusso continuo che si rigenera costantemente e mai indolore e la cui assenza equivale alla morte, come nell'immagine metaforica del gatto congelato, ormai esanime.

Non sembra quindi un caso che, quando l'intera vicenda tra il signor Vuoso e Jasira viene alla luce, Thomas ponga l'attenzione ancora una volta su questo elemento:

«Quel sangue era mio, non suo» dice, rivendicando una sorta di possesso o di primato sul corpo di Jasira. «No» risponde lei, «Quel sangue era mio».

Più efficacemente di altri eventuali dialoghi, questo breve scambio di battute, e soprattutto la risposta di Jasira, dimostra l'importanza simbolica attribuita al sangue nel processo di scoperta del Sé che è prima di tutto individuale e personale.

Ma da queste parole emerge anche un altro dettaglio. Il sangue indica appartenenza e può divenire sintomo di disuguaglianze sociali, discriminazioni ed

esclusioni; sangue come stigma, dunque, come simbolo dello scontro di civiltà che imperversa, seppur in maniera sottile e simulata, tra il signor Vuoso, modello di maschio americano, e Jasira, giovane Lolita di origine mediorientale, uno scontro rinegoziato in termini postmoderni, ma comunque non meno violento ed efferato.

Nello scenario di un'America contraddittoria, che si prepara ad affrontare la prima Guerra del Golfo tra discriminazione razziale, perbenismo, scontro culturale e generazionale, si muovono dei personaggi soli ed isolati all'interno di appartamenti anonimi e senza vita. Come l'intero Occidente, essi si nascondono sotto un velo più spesso di un burka finché arriva Jasira, complice e testimone dei loro vizi, che cerca di superare quella solitudine comunicando attraverso la verità delle sue pulsioni, vero e proprio elemento destabilizzatore di una società immobile ed omofobica.

E, se è vero che «Un buon lettore, un grande lettore, un lettore attivo e creativo è un "rilettore"» (Nabokov 1980: 33), ancora una volta, quello che fa Alan Ball nel suo film, così come Azar Nafisi nel suo libro, di fatto non è leggere, bensì ri-leggere *Lolita*, conferendo a questo potente romanzo il potere di ridefinire il colore del mondo e le sue molteplici sfumature.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G. 2007, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Amis M. 2003, *Koba il Terribile. Una risata e venti milioni di morti*, tr. it. di N. Gobetti, Einaudi, Torino.
- Appel A. 1967, *An Interview with Vladimir Nabokov*, «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», VIII, 2.
- Booker M.K. 1993, *Literature and Domination: Sex, Knowledge, and Power in Modern Fiction*, University Press of Florida, Gainesville.
- Brand D. 1987, *The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's Lolita*, «Modern Language Studies», XVII, 2.
- Calasso R. 2005, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano.
- Carlino M. 2002, *L'apologo della Muta*, in I. Landolfi (a cura di), *La liquida vertigine. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999*, Olschki, Firenze.
- Didi-Huberman G., 2004, *Ninfa moderna, Sag-*

- gio sul pannello caduto, tr. it. A. Pino, Il Saggiatore, Milano.
- Didi-Huberman G., 2006, *L'Immagine insepoltata. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman G. 2019, *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*, trad. di R. Rizzo, Abscondita, Milano.
- Flaubert G. 1962, *Erodiade*, in *Opere*, vol. II, tr. it. di G.B. Angioletti, Sansoni, Firenze.
- Nabokov V. 1978 [1947], *I Bastardi*, tr. it. di B. Oddera, Rizzoli, Milano.
- Nabokov V. 1994 [1973], *Intransigenze*, tr. it. di G. Bona, Adelphi, Milano, 1994 (1973)
- Nabokov V. 2004 [1959], *Invito a una Decapitazione*, tr. it. di B. Oddera, Adelphi, Milano.
- Nabokov V. 1992, *La Vera Vita di Sebastian Knight*, tr. it. di G. Cantoni de Rossi, Adelphi, Milano.
- Nabokov V. 1982, *Lezioni di letteratura*, tr. it. di E. Capriolo, Garzanti, Milano.
- Nabokov V. 1993, *Lolita*, tr. it. di G. Arborio Mel-la, Adelphi, Milano.
- Nafisi A. 2004, *Leggere Lolita a Teheran*, tr. it. di R. Serrai, Adelphi, Milano.
- Ridolfo S. 2021, *La Ninfa. Un actual performativo*, «Mantichora», 11.
- Said E.W. 2012, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it. a cura di S. Galli, Feltrinelli, Milano.
- Scaffai N. 2011, *Leggere i Classici in Oriente. Il mito della letteratura occidentale in Dai Sijie, Murakami Haruki, Azar Nafisi*, «Between», I, 2.
- Sijie D. 2001, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, tr. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano.
- Tomasello D. 2010, *Il re-incarnato della figura. Brevi variazioni sulla Ninfa contemporanea*, in «The Rope», 4/5.
- Warburg A 1999 [1966], *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze.
- Warburg A. 2002, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, tr. it. di M. Warnke, Aragno, Roma.

FILMOGRAFIA

- Niente velo per Jasira (Towelhead-Nothing Is Private)*, Alan Ball, 2007
- Una storia d'amore e di desiderio (Une histoire d'amour et de désir)*, Leyla Bouzid, 2021