

LA COMMERCIALIZZAZIONE DI «LOLITA» Sulla circolazione dei testi nell'era del mercato globale

Oh potessi avere frasi sconosciute, parole strane in una lingua nuova e mai usata, libere dalla ripetizione invece che parole ammuffite, già dette dagli antichi.

Papiro egiziano del 2000 a.C.

Nel romanzo *The Bookshop* (1978) di Penelope Fitzgerald, lo spinoso problema relativo alla commercializzazione di *Lolita* (1955) è posto con lampante chiarezza. Florence Green, che ha coraggiosamente aperto una libreria nel sonnolento (e immaginario) villaggio di Hardborough, nell'East Anglia, si trova a dover gestire questa bomba che minaccia di scoppiarle improvvisamente tra le mani. «It'll make your fortune, Florence», le dice l'effimero Milo, mostrandole «a thinnish book, covered with the leaf-green paper of the Olympia Press»¹.

Florence è perplessa, e sulle prime si limita a prendere nota del titolo e del nome dell'autore, «Russian, perhaps, she thought» (75). Quindi, dopo aver chiesto un parere oracolare sul libro alla persona apparentemente meno adatta a fornirne uno, il solitario e scontroso signor Brundish, Florence decide di ordinarne duecentocinquanta copie, un quantitativo rischioso dal momento che, come rileva la sua giovanissima – e insopportabile – assistente Christine, non ne avevano vendute tante nemmeno di *Build Your Own Racing Dinghy* (104). La vetrina viene risistemata, e i volumi – «the *Lolitas*» (104) – disposti in piramidi, «like the tins in the grocer's» (104). La vendita di questo libro assai controverso segnerà per la piccola libreria l'inizio della fine, facendo registrare il massimo degli incassi e, al tempo stesso, un punto di non ritorno nella gestione degli affari. Ostacolata in ogni modo dalla piccola ma spietata comunità del villaggio, capeggiata dall'intraprendente signora Gamart (che necessita dei locali della libreria

¹) P. Fitzgerald, *The Bookshop*, London, Flamingo, 2002 (Duckworth and Co., 1978), pp. 75, 74. D'ora in avanti nel testo principale con il numero di pagina.

per un suo vecchio progetto, il Centro delle Arti), Florence si vedrà costretta ad abbandonare la sua impresa e la stessa Hardborough «with her head bowed in shame, because the town in which she had lived for nearly ten years had not wanted a bookshop» (156).

Nell'ambito della piccola avventura commerciale di Florence, *Lolita* svolge un ruolo ambiguo e cruciale, a un tempo opera d'arte e *commodity* la cui distribuzione, descritta nei dettagli, funziona anche come espediente diegetico. Se, da un lato, *Lolita* è puro testo, mero romanzo – «pretentious, dull, florid and repulsive», secondo alcuni, «masterpiece» secondo altri, scrive Florence al signor Brundish (93) –, dall'altro è anche un bene materiale di proprietà di chi lo ha acquistato e, in quanto tale, suscettibile di usi diversi da quelli previsti dal suo status, come quando Christine decide di cucirsi un vestito per carnevale utilizzando i cartoni pubblicitari lasciati dai rappresentanti, al quale «[o]ne of the *Lolita* jackets provided a last touch» (111). La questione non è di poco conto e solleva importanti interrogativi circa l'effettiva paternità di un'opera e i diritti – di vario genere – relativi al suo sfruttamento, non solo economico. La scelta di utilizzare *Lolita* come romanzo nel romanzo, se da un lato è plausibile tenendo conto del periodo in cui si consuma la breve esperienza commerciale di Florence – il 1959 –, dall'altro è significativo per l'elevato valore simbolico che un tale libro – la copertina, si potrebbe dire, o la sua materialità di oggetto – porta con sé, al punto che il solo allestimento della vetrina provoca un'ostruzione della strada «unreasonable» – secondo il parere dello studio legale Thornton – «in quantum and duration» (105). Lo scambio epistolare tra Florence e lo studio legale mostra chiaramente come le leggi degli uomini, che presiedono al vivere civile, non colgono – o non vogliono cogliere, come in questo caso – la complessità di certi fenomeni culturali nella loro intierezza: se per Florence *Lolita* è senz'altro un genere di prima necessità, soprattutto in una cittadina come quella, per Thornton l'assembramento davanti al negozio non è tollerabile dal momento che «in this instance [...] the crowd has not assembled as the result of famine or of a shortage of necessary commodities» (107).

The Bookshop registra l'imbarazzo che *Lolita* provoca al momento della sua prima apparizione²; successivamente, la natura proteiforme e sovradeterminata di una simile icona si proporrà con forza all'interno (e all'esterno) del sistema

² Ammesso che sia davvero la prima. È di questi giorni (aprile 2004) la divulgazione della scoperta di un breve racconto intitolato *Lolita* apparso per la prima volta nel 1916 a Berlino nel volume *Die vefluchte Gioconda*, autore Heinz von Lichberg. Il racconto presenta numerose «corrispondenze» con l'omonimo romanzo nabokoviano, ben descritte da M. Maar in *Curse of the First Lolita. Heinz von Lichberg and the Pre-history of a Nymphet*, «Times Literary Supplement», n. 5270, 2 aprile 2004, pp. 13-15. Maar esclude sdegnosamente l'ipotesi di plagio preferendo parlare di «cryptomnesia» (p. 15), ma omette di considerare il racconto di Nabokov *The Enchanter* (originariamente, si badi, in russo), in cui l'ossessione per la ninfetta (che qui non si chiama Lolita) fa la sua prima apparizione e che si situa, cronologicamente, tra le diciotto pagine di Lichberg e *Lolita*. Abbastanza significativamente – mi sembra –, Nabokov disse prima di averlo smarrito e poi, una volta ritrovato, pensò di pubblicarlo per tornare in un secondo momento sulla sua decisione (come viene ricordato anche in queste stesse pagine: cfr. *infra*). Mi riservo di trattare in un'altra occasione questo scomodo argomento.

culturale occidentale. Le modalità di appropriazione, commerciali e non, di *Lolita* sono molteplici, contraddittorie, praticamente incontrollabili, arrivando a riguardare diverse esperienze artistiche e di consumo: nel 1982, ancora lontani dall'era di internet, il nome di Lolita figurava insieme a quello di un'altra icona, sia pure di diversa provenienza – Emmanuelle – tra i film sequestrati dalla procura di Pescara e in attesa di giudizio³; più recentemente, lontani – fino a un certo punto – dalle esperienze del “mercato”, *Lolita* è tanto la tappa forzata dell'educazione sentimentale e sessuale di un giovane maschio latino (magari insieme a «*Il conformista* di Alberto Moravia, *L'impura* di Guy Des Cars, *Peyton Place* di Grace Metalious, *Strada maestra* di Sinclair Lewis»⁴), quanto la lettura proibita per eccellenza e il simbolo della liberazione della donna in un regime islamico⁵. Su di un piano più squisitamente letterario, un'ulteriore modalità di appropriazione è rappresentata naturalmente dalla riscrittura, dalla utilizzazione del testo come fonte diretta per una nuova opera che necessita della precedente – dell'ipotesi, secondo la terminologia di Genette⁶ – per essere compresa appieno. L'intento può essere dichiaratamente parodistico – come nel breve *Nonita* (1959) di Umberto Eco – o di altro tipo. Ma anche in questo caso, *Lolita* si rivela refrattaria a ogni facile incasellamento.

1. *Il diario di Dmitri*

Una mattina d'estate di una decina d'anni or sono Dmitri Nabokov, figlio di Vladimir, cantante d'opera e pilota automobilistico dal passaporto americano, nonché curatore dell'*estate* nabokoviano, ricevette presso la sua villa in Sardegna un voluminoso pacco. Si trattava del manoscritto di un romanzo, *Diario di Lo*, non ancora pubblicato. L'autrice, la giornalista toscana Pia Pera (1956), aveva al suo attivo fino a quel momento un libro di racconti e la traduzione di *Eugene Onegin* in italiano. Pera chiedeva a Dmitri un parere sul suo romanzo, senza menzionare questioni di copyright o richiedere autorizzazioni di sorta⁷.

Il romanzo, come Dmitri poté subito constatare, raccontava la storia di Lolita dal punto di vista della ragazza, sopravvissuta al parto contrariamente a quanto previsto dall'"originale". Lolita avrebbe tenuto un diario dei suoi anni giovanili, consegnato poi a quello stesso John Ray che aveva già raccolto le memorie di Humbert:

³) Cfr. M. Quargnolo, *La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro*, Milano, Pan, 1982, p. 193. *Emmanuelle* e *Lolita* è preceduto nell'elenco da *Interno di un convento* (sequestrato a L'Aquila) e seguito da *Amanda, le avventure erotiche di una ragazza squillo* (Genova).

⁴) A. Manguel, *Una storia della lettura*, Milano, Mondadori, 1997, p. 22.

⁵) Cfr. A. Nafisi, *Reading Lolita in Teheran: a Memoir in Books*, London, Random House, 2003.

⁶) G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (1982), p. 9.

⁷) D. Nabokov, *On a Book Entitled Lo's Diary*, in P. Pera, *Lo's Diary*, transl. by A. Goldstein, New York, Foxrock, 1999 (1995), p. iii.

Tanti anni fa una giovane americana magra e slanciata venne a trovarmi alla Olympia Press. [...] “Non immaginavo davvero...”, dissi mentre indovinavo chi avevo davanti. “Già...”, sorrise la signora Schlegel accavallando le ginocchia luccicanti di peluria dorata. “Ma non si preoccupi, quella che avete pubblicato voi è una storia assai inventata, non voglio toglier nulla al suo autore, o forse lui la vedeva così” continuò senza smettere di masticare una gomma alla menta, per poi aggiungere, con occhi radiosi di scherno: “A parte la mia morte e poche altre sciocchezze... Margari vorrà dare un’occhiata alle mie impressioni di allora. Sono sicuramente meno letterarie.”⁸

I nomi dei personaggi sono ora sostituiti da quelli “veri”: Humbert Humbert è in realtà Humbert Guibert («ottantacinque anni, gioca a tennis tutte le mattine, fa lunghe passeggiate in riva al mare, e vince a scacchi per corrispondenza»⁹), Maze (poi signora Schlegel) rimpiazza Haze, mentre il diario fu cominciato a Goateescreek, «la Ramsdale del libro»¹⁰.

Dmitri pensò che la cosa migliore da fare fosse non rispondere, o meglio, far rispondere dai suoi avvocati all’editore di Pera che sebbene *Diario di Lo* rappresentasse un chiaro caso di «copyright infringement»¹¹, egli non era intenzionato ad adire a vie legali, almeno fino a quando il romanzo fosse rimasto nella sua lingua originale («if they stuck to Italian») ¹². Una simile magnanimità si può spiegare abbastanza semplicemente alla luce dei diversi sistemi di protezione delle opere letterarie vigenti in Italia e nei paesi anglosassoni: mentre in questi ultimi prevale un sistema di protezione dell’opera (*copyright system*), in Italia (e in altri paesi europei) l’enfasi è posta sull’autore (*author’s right system*). In termini pratici, questo significa che in Italia non si può parlare di plagio quando l’opera successiva abbia una propria autonomia espressiva e sia il risultato di uno sforzo creativo che la connoti di originalità (Corte di Cassazione 10 marzo 1994, n. 2345); perché vi sia plagio, inoltre, non è sufficiente che l’idea sviluppata sia la stessa, ma è necessario che siano identiche (Tribunale di Roma 1987)¹³.

Le cose si complicarono presto, tuttavia, perché *Diario di Lo* non volle rimanere nella sua lingua originale. Fu presto tradotto in finlandese, olandese, tedesco, spagnolo e quindi in inglese per Macmillan di Londra e per Farrar, Straus & Giroux di New York. A quel punto, Dmitri decise di mettere la parola fine alle peregrinazioni del *Diario* che aveva attraversato l’Europa oltre «its original Italian bailiwick»¹⁴. Ufficialmente, l’intervento fu deciso perché Dmitri riteneva «endangered [...] the very principle of copyright»¹⁵, e una querela fu presentata

⁸) P. Pera, *Diario di Lo*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 7 (corsivo nel testo).

⁹) *Ivi*, p. 14 (corsivo nel testo).

¹⁰) *Ivi*, pp. 9-10 (corsivo nel testo).

¹¹) Nabokov, *On a Book Entitled Lo’s Diary* cit., p. iv.

¹²) *Ibidem*.

¹³) I diritti sulle opere d’ingegno in Italia sono regolati dal Codice civile (artt. 2575-2594) e da leggi speciali, in particolare la L. 22/IV/1941 n. 633. Un confronto tra i due sistemi citati è in J.A.L. Sterling LL.B., *World Copyright Law*, London, Sweet & Maxwell, 1998, pp. 15-17. Ringrazio l’avvocato Marina Lanfranconi per la preziosa consulenza offertami a riguardo.

¹⁴) Nabokov, *On a Book Entitled Lo’s Diary* cit., p. iv.

¹⁵) *Ibidem*.

nell'ottobre 1998 presso la corte di New York, che definì il libro «inferior and amateurish merchandise» in grado di macchiare la reputazione del romanzo originario¹⁶. Gli editori inglesi e americani, davanti alla prospettiva di una causa contro di loro, bloccarono la pubblicazione, nonostante Leon Friedman – avvocato di Farrar, Straus & Giroux – ritenesse *Lo's Diary* compreso entro i confini del *fair use* stabiliti dalla Corte Suprema americana a salvaguardia delle opere intellettuali. «We don't take any language from *Lolita*», sosteneva Friedman, «and we transformed the story»¹⁷.

La situazione di stallo fu superata con il raggiungimento di un accordo amichevole (come si usa dire in questi casi) grazie soprattutto alla mediazione svolta dal fondatore della Grove Press, Barney Rossett, lo stesso che diversi anni prima si era assicurato, una dopo l'altra fino a *Eleutheria*, i diritti delle opere di Samuel Beckett in America¹⁸. *Diario di Lo* avrebbe dunque visto la luce anche nel nuovo continente; in cambio, l'edizione nabokoviana si garantiva una percentuale del 5% sulle vendite interamente devoluta, a quanto si sa, all'*International Pen Club for Literary-Philanthropic Use*¹⁹. L'edizione americana sarebbe stata preceduta da un'introduzione di Dmitri e da un poscritto di Pera – poscritto che, sia detto per inciso, Pera non volle vedere pubblicato quando seppe che era stato preliminarmente letto da Dmitri²⁰.

Nel *tour* che seguì la pubblicazione in America, Pera si trovò a difendere il suo *Diario* da una serie di attacchi provenienti dagli inserti letterari dei principali quotidiani, tutti d'accordo nella stroncatura, e le televisioni locali cancellarono una dopo l'altra le interviste a mano a mano che le cattive recensioni si avvicendavano sulle pagine dei giornali. Nel corso di un *espresso talk* organizzato dal Dipartimento di Italianistica della New York University (evidentemente più tenera nei confronti del *Diario*), Pera raccontò anche una curiosa storiella relativa a una conferenza un tempo tenuta da Vladimir Nabokov all'università di Cambridge, durante la quale Vera, moglie e segretaria di Nabokov, si alzò in piedi e chiese agli studenti di smettere di prendere appunti perché così facendo si appropriavano delle idee di suo marito²¹.

Le motivazioni di Dmitri, oltre che il suo risentimento, sono bene espresse nell'introduzione all'edizione americana ove si precisa, senz'ombra di ironia, che *Lolita* non si può considerare di pubblico dominio (come lo è, per esempio,

¹⁶ V. Dobnik, *Lolita Causes a Different Kind of Controversy*, Associated Press (10/10/1998), <http://www.boston.com/news/daily/10/lolita.htm>, p. 1.

¹⁷ *Ivi*, p. 2.

¹⁸ Cfr. J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 773 nt. 25.

¹⁹ Nabokov, *On a Book Entitled Lo's Diary* cit., p. iv.

²⁰ E. Manus, *Lolita's Newest Creator Tries To Pluck Her From the Porn Heap*, «The New York Observer», 22 novembre 1999.

²¹ *Ibidem*. Può essere interessante ricordare, tuttavia, che dal 1993 sono protetti da copyright gli «appunti di lezioni universitarie organizzate per argomenti» (Tribunale di Milano), così come le «tesi di laurea», sia pure in presenza di direttive e indicazioni del docente. Oggi – diversamente da qualche anno fa – è invece libera la fotocopia di opere esistenti nelle biblioteche accessibili al pubblico o scolastiche, nei musei e pubblici archivi, effettuata dai predetti organismi senza alcun vantaggio economico.

Amleto) dal momento che i diritti sul libro saranno suoi fino al 2037²². Questa situazione si è venuta a creare, spiega Dmitri, perché «an Italian journalist, author of some stories that I have not read and of a translation of *Eugene Onegin* into Italian which I have, decided to seek inspiration, fortune and fame from a book called *Lolita*», allungando l'elenco dei «suitsors» che, negli anni, hanno cercato di riproporre la storia a un pubblico sempre desideroso di sentirla²³. Nella prefazione (protetta da copyright) all'edizione italiana di *Lolita: sceneggiatura* (1997), Dmitri fornisce anche un elenco di quelle che egli stesso definisce le «*Lolite-satellite*»:

Ci sono stati tentativi autorizzati e più o meno in buona fede: un musical di Jay Lerner, purtroppo fallito; una spaventosa commedia di Edward Albee, nata da un complesso accordo, promettente dapprima, ma che, dopo un disastro a Broadway e una vita grama ai margini della legalità, viene rifilata oggi come teatro di Nabokov, soprattutto ai russi più cretinamente sprovveduti; una valida opera lirica di Shchedrin, ben rappresentata a Stoccolma; alcuni prodotti minori di vario genere e di qualità variabile; l'attuale, meravigliosamente sensibile film di Adrian Lyne che la Medusa Italiana ha il coraggio di presentare in prima mondiale malgrado la massiccia dimostrazione di vigliaccheria da parte dei distributori americani e in-lesesi; infine la pellicola di Stanley Kubrick del 1962 [...].²⁴

Per meglio comprendere il generale atteggiamento di Dmitri nei confronti dell'apparizione di un nuovo romanzo non "autorizzato", è forse utile precisare che il suo ruolo nei confronti dell'opera del padre è da sempre stato caratterizzato da un'attiva collaborazione, da una costante partecipazione ad almeno certi aspetti della produzione complessiva del "canone" – come, per esempio, il settore relativo alle traduzioni (dal russo all'inglese) che Nabokov voleva eseguire personalmente o, appunto, affidare a traduttori scelti da lui, primo fra tutti il figlio che doveva riuscire nel difficile compito previsto da Nabokov per il traduttore *tout court*, vale a dire annullarsi, sottomettersi al genio di un altro uomo²⁵. Il traduttore deve operare nel rispetto di alcune regole fondamentali: «[...] precision, artistic fidelity, no padding, no ascribing», tutte «instilled» in Dmitri quale effetto di «many years of translating for and with Father»²⁶. Non deve pertanto sorprendere se, nella recente pubblicazione della (quasi) definitiva raccolta dei racconti di Nabokov, Dmitri scriva di aver provveduto personalmente a cambiare i titoli di alcuni di essi rispetto ai «working titles» originariamente

²²) Nabokov, *On a Book Entitled Lo's Diary* cit., p. ii. I diritti di copyright su *Lolita* scadono 70 anni dopo la morte dell'autore, avvenuta nel 1977.

²³) *Ivi*, p. i.

²⁴) Id., «Prefazione all'edizione italiana» di *Lolita: sceneggiatura*, Milano, Bompiani, 1997, p. 14. 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.

²⁵) Cfr. V. Nabokov, *Bend Sinister*, New York, Vintage, 1990 (1947), p. 120.

²⁶) D. Nabokov, *On a Book Entitled The Enchanter*, in V. Nabokov, *The Enchanter*, New York, Putnam, 1991 (1986), pp. 81-82.

pensati dal padre²⁷. Un simile atteggiamento “revisionista” si colloca *a latere* dei diritti sull’opera che la legge (americana, in questo caso) assegna al curatore dell’*estate*, affondando le sue radici nella matrice, largamente condivisa, in cui le opere di Nabokov venivano ideate, scritte, tradotte “personalmente” in altre lingue. Quando, nel febbraio del 1959, Nabokov sottopose (senza troppa convinzione) il manoscritto di *The Enchanter* all’editore Putnam & Sons di New York, egli scriveva nella lettera accompagnatoria che si trattava di «a beautiful piece of Russian prose, precise and lucid, and with a little care could be done into English by the Nabokovs»²⁸. In casi di questo tipo, è l’“autore” che coagula una serie di questioni contraddittorie e non chiaramente risolvibili: se, da un lato, l’istituzione del copyright si basa su concetti apparentemente stabili quali l’individualità, l’originalità, la proprietà e la tracciabilità dei confini, dall’altro l’autore sembra trascendere questi limiti, producendo un testo che è il risultato di un efficace coordinamento di risorse eterogenee. A un primo livello di analisi verrebbe spontaneo affermare che il caso dei Nabokov, della stretta collaborazione tra padre e figlio (e moglie) rappresenti in un certo qual modo un’eccezione, un elemento discontinuo nella generale continuità degli autori che costituiscono un canone – ma naturalmente non è così. Un esame più attento delle circostanze compositive mediamente rintracciabili in un testo, infatti, rivela una natura quantomeno mobile del concetto di autore, per non parlare dei testi letterari che dall’autore vengono prodotti²⁹. Ma se questa idea non rappresenta, per lo storico della letteratura, una novità assoluta, essa sembra esserlo per il legislatore che persiste nel considerare eccezionali casi che invece costituiscono la norma, individuando nell’autore “originale” un’entità in grado di produrre «discrete works as readily distinguishable as individual human faces»³⁰. In questo senso, le vicende editoriali del *Diario di Lolita* sono rivelatrici: nonostante i diversi pronunciamenti (degli autori, degli editori, della magistratura) o forse proprio a causa di questi, rimane insoluta una serie di quesiti relativi alla tracciabilità dei confini, e dei diritti, che si addensano intorno a un’opera letteraria che è sì un prodotto culturale ma è anche, come mostrava la piccola storia di Florence nell’immaginario microcosmo di Hardborough, un affare colossale in termini economici per un sistema che si regge sul “mercato”.

²⁷) Cfr. l’introduzione di Dmitri a *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Vintage International, 1997 (1995), p. xiii.

²⁸) V. Nabokov, *Author’s Note Two*, in Nabokov, *The Enchanter* cit., p. xx.

²⁹) Cfr. per esempio J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1991.

³⁰) M. Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1993, p. 138. Sul problema del copyright, ma limitatamente a Richardson, vd. anche D. Montini, *Owning the Text, Disowning the Hand. Sir Charles Grandison, the Epistolary Novel and Copyright*, in G. Iamartino - M. Bignami - C. Pagetti (eds.), *The Economy Principle in English: Linguistic, Literary, and Cultural Perspectives*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 376-384. Sul futuro del copyright nella nostra era informatica vd. invece B. Hugenholtz (ed.), *The Future of Copyright in a Digital Environment*, Kluwer Law International, 2002.

2. Letteratura e merci

In una recente analisi della letteratura italiana contemporanea, *Lolita* viene chiamato in causa per dimostrare come il diffuso *splatter* dei romanzi di alcuni giovani autori non sia altro che il portato di «una scrittura narcisistica, che rafforza la generale impressione di concentrazione dell'io su di sé piuttosto che sul dolore rappresentato»³¹; e se un certo spargimento di sangue vi era anche nell'opera di Nabokov, soprattutto nella scena dell'assassinio di Quilty da parte di Humbert, esso era l'espressione di un mondo in cui «ci sono ancora le vette e gli abissi della passione, della speranza, della disperazione [...]»³². Diversamente da Nabokov e dal mondo descritto nel suo romanzo, «in questi nuovi scrittori non ci sono le credenziali più importanti per poter chiamarsi fuori dal nuovo, grande "circo senza dolore" messo su dal complesso merceologico-mediativo»³³.

La ricostruzione delle vicissitudini editoriali del *Diario di Lo* dimostra però che nemmeno *Lolita* può chiamarsi *in toto* fuori dal circo. Certo, una cosa è l'opera come astrazione, come narrazione o sistema di segni in cui, appunto, l'omicidio si descrive con pathos e *humor* nero; altra è l'opera nel suo aspetto materiale, *commodity* suscettibile di sfruttamento economico che polarizza una serie di diritti che travalicano la morte fisica (e spesso anche le intenzioni) dell'autore originario. Una distinzione così radicale, tuttavia, è illusoria, non soltanto perché, come si è visto, il secondo livello non è sempre disgiunto dal primo – una riscrittura, e quindi un prodotto squisitamente letterario, può trovarsi a fare i conti con un sistema di diritto che ne limita i tempi e i modi della circolazione –, ma anche e soprattutto perché il primo può essere influenzato dal secondo – la (ri)scrittura può, in altre parole, essere condizionata nel suo farsi dalle possibilità di sfruttamento economico della scrittura stessa. In un'era quale è la nostra – di circolazione delle informazioni in tempo reale, di testi virtuali, oltre che di possibilità di riproduzione *ad libitum* di quelli materiali – non è più possibile credere che i vari livelli in cui si articola la questione possano essere ancora tenuti distinti, e che il contenuto di un testo possa prescindere dagli aspetti più materiali inestricabilmente connessi a esso. Come mostrano le imbarazzanti vicende editoriali di *Diario di Lo*, il confine tra questioni letterarie ed economiche può divenire, dati alcuni elementi di base, alquanto labile. Tutto, in altre parole, pare essere suscettibile di essere risucchiato dal "mercato" che ricicla forme e contenuti in nuove forme più presentabili e nate sotto l'egida del rispetto di uno stato di diritto. La linea di demarcazione che separa chi rispetta il copyright da chi pubblica o stampa senza tenerne conto è la stessa che distingue la civiltà dalla barbarie: da una parte il mondo occidentale in cui la proprietà viene riconosciuta e protetta, dall'altra «publication in post-Perestrojka Russia, which, with few exceptions, has been mega-copy piracy in every sense until now, although improvements shimmer on the horizon»³⁴.

³¹) F. Dragosei, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 70.

³²) *Ivi*, pp. 109-110.

³³) *Ivi*, p. 111.

³⁴) Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov* cit., p. xiv.

Ma un giorno forse anche la Russia del dopo-Gorbaciov si sarà conformata interamente a un sistema di mercato globale in cui la proprietà verrà rispettata, i confini saranno tracciati nitidamente e le librerie venderanno copie “regolari” di libri, magari in grandi catene commerciali che garantiranno lo stesso *standard* di prodotto anche in aree geograficamente lontane tra loro. Questo sarà, naturalmente, un mondo migliore. Nel romanzo di Penelope Fitzgerald citato in apertura, la protagonista abbandona la sua città vergognandosi perché questa non aveva voluto una libreria; in una sua riscrittura, forse, la protagonista fuggirà perché Hardborough ne aveva voluta una.

PAOLO CAPONI
caps.paolo@libero.it