

INTERVISTA A LUCA RONCONI

a cura di Claudio Longhi



“ Nel dare un luogo e un tempo allo spettacolo non mi interessava tanto una puntigliosa ricostruzione filologica e documentaristica dell'America fine anni Cinquanta primi anni Sessanta, quanto una riproposizione di quell'americanità che Nabokov, da europeo, si diverte a scrutare e a ritrarre. Sul piano più strettamente spaziale, l'estrema mobilità della sceneggiatura di *Lolita* mi ha spinto a rinunciare al peso di un apparato scenografico canonico, optando al contrario per uno spazio composito e fluido, capace di suggerire, con le sue molteplici articolazioni, il moltiplicarsi dei piani narrativi e l'intrecciarsi dei diversi punti di vista su cui si regge la scrittura di Nabokov e di dare materialmente forma, col suo dinamismo, a quella discontinua continuità "cinematografica" che governa il "montaggio" narrativo di *Lolita*. Come in ogni costruzione di montaggio, nel nostro spettacolo la destrutturazione dell'immagine e dello spazio suona come un esplicito invito rivolto allo spettatore a ricostruire, dalla parzialità delle prospettive che gli vengono offerte, la sua personale visione della storia. ”

Cosa l'ha attratta nella sceneggiatura originale di Nabokov, da spingerla oggi a metterla in scena?

I motivi che mi hanno indotto a lavorare sulla sceneggiatura di *Lolita* sono tanti e mi è difficile stabilire tra di loro una precisa scala di priorità. Comincerei col parlare dell'interesse per l'ordito linguistico del testo. Credo che tra i tratti più caratteristici dell'arte nabokoviana non si possano non annoverare la straordinaria e scientifica precisione con cui l'autore, non per nulla entomologo, governa il linguaggio – non a caso uno dei suoi più venerati punti di riferimento letterari è l'accuratissimo Puskin, del cui *Evgenij Onegin* l'“esule” Nabokov cura una monumentale edizione commentata in traduzione inglese – e l'affascinante ed ardita maestria, sempre al limite dell'illusionismo, con la quale egli si diverte a disegnare le proprie vertiginose – e più che mai fittizie – architetture verbali *en trompe l'œil*. Certo, se la si raffronta al suo archetipo narrativo, la scrittura della sceneggiatura di *Lolita*, specie nelle sue parti dialogiche, non può non risultare di una certa secchezza, necessariamente imposta dalla destinazione cinematografica del testo; anche in questo nuovo registro, per così dire “filmico”, la scrittura di Nabokov conserva però intatta la sua eccezionale sorvegliatezza e la sua inconfondibile capacità di seduzione. Una raffinatissima ed impalpabile trama di associazioni, rimandi, doppi sensi, impasti fonici – tra l'altro magnificamente restituita dalla traduzione italiana di Ugo Tessitore – regge dunque quel ponderatissimo congegno verbale

che è la sceneggiatura di *Lolita* – in cui nessun vocabolo, nemmeno l'aggettivo apparentemente più insignificante, sembra impiegato per semplice caso –, proiettando lo spettatore in una sorta di caleidoscopico palcoscenico linguistico, degno delle più immaginifiche *boîtes à illusions* del XVII secolo. A fronte del minimalismo anche di linguaggio imperante in tanta nuova drammaturgia, la paradossalmente parca dovizia della lingua di *Lolita*, testo in cui gli interventi dei personaggi non hanno mai una funzione utilitaristicamente e pragmaticamente comunicativa o di mera informazione, credo non possa non "catturare" l'attenzione di registi ed attori. Anche là dove la sceneggiatura parrebbe ubbidire alle più consuete cadenze dialogiche pseudo-naturalistiche da *tranche de vie*, la scrittura di Nabokov non si fa mai chiacchiera: i più appropriati termini di paragone per lo *screenplay* di *Lolita*, per intenderci, non vanno insomma rintracciati nei fitti dialoghi di David Mamet, ma nelle più aggiornate ricerche linguistico-letterarie della narrativa contemporanea tra avanguardie e sperimentalismi di vario conio (*verbalismo, scripturalisme, high modernism o postmodernism...*). Che la lingua sia uno dei "fuochi" della scrittura – o forse meglio metascrittura – di *Lolita* non è poi certo una mia innovativa intuizione: parlando del proprio romanzo, fu lo stesso Nabokov, a rincalzo e disvelamento delle molteplici allusioni letterarie di cui aveva disseminato il proprio racconto, a proporre esplicitamente di leggere *Lolita* come il «resoconto» della sua appassionata «storia d'amore» di scrittore con la «lingua inglese». Non per niente, sono proprio conflitti "linguistici" ad accamparsi al centro della narrazione del dramma romanzesco-cinematografico di Humbert Humbert e della sua ninfetta.

“La straziante e disperata storia d'amore impossibile di Humbert Humbert per Lolita è in fondo figura della sempre insoddisfatta passione di uno scrittore per la lingua di cui si avvale, oscuro ed irresistibile oggetto del desiderio, pronto in ogni momento a concedersi, ma mai realmente posseduto o possedibile, anche quando si tratti del proprio idioma natale.”



La convinzione che il rapporto dello scrittore russo Nabokov con l'inglese, o meglio con l'americano, abbia un ruolo decisivo nel testo è all'origine della sua scelta di avere in scena due *Lolite*, una delle quali impegnata a recitare in americano?

La constatazione che *Lolita* sia anche la cronaca della *liaison dangereuse* di Nabokov con l'inglese per un verso e con l'americano per l'altro è stato il primo indizio testuale che mi ha convinto dell'opportunità di sdoppiare nel nostro spettacolo la figura di Lolita tra due interpreti: una, giovanissima, chiamata a recitare in americano, lingua madre del proprio personaggio, e l'altra, un po' più matura, intenta in un primo momento a "doppiare" in italiano il proprio alter ego anglofono per poi finire col prendere il suo posto nell'ultima scena dello spettacolo. Ho l'impressione che il risvolto letterario-autobiografico di *Lolita*, risvolto con cui Nabokov si compiace di giocare apertamente – come Nabokov, Humbert Humbert non è forse un professore di letteratura emigrato dall'Europa negli U.S.A. e come Nabokov, Quilty non è forse uno scrittore? – si articoli a due livelli. In primo luogo, su di un piano più generale, attraverso la storia tabù dell'uomo adulto innamorato di una bambina – storia tabù alla luce delle inquietanti e tragiche cronache del nostro presente sul flagello della pedofilia, ma alla base pure di tanta parte degli intrecci del teatro classico – mi pare che Nabokov alluda in cifra al rapporto morboso e appassionato che uno scrittore sempre e comunque intrattiene con la lingua con cui si cimenta. In *Lolita*, però, la metafora dell'assoluta inafferrabilità del linguaggio si viene ulteriormente precisando come riflesso, tutto relativo e personale, del rapporto ambiguo tra uno scrittore europeo e la lingua americana: tra le righe del memoriale di Humbert Humbert, è allora possibile leggere

quella che Nabokov non esita a definire la sua «tragedia privata» di narratore, ossia il fatto di aver dovuto abbandonare, emigrando, la lingua russa, «così ricca, così libera, così infinitamente docile», per una «marca di inglese di seconda qualità». Attraverso questo successivo livello metaforico si accede ad un nuovo punto di vista sul racconto. Narrando nella storia di Humbert Humbert la propria personale esperienza di scrittore proveniente da una civiltà letteraria di secolari tradizioni alle prese con la volgare ma al tempo stesso vitale, sciatta ma conturbante irruenza della giovanissima lingua americana, Nabokov illustra con icastica precisione l'incontro/scontro tra due visioni del mondo: quella europea e quella statunitense. Il triangolo amoroso Humbert-Lolita-Charlotte rivela le sue molteplici valenze di significato: il maturo ed affascinante professore proveniente dal "vecchio mondo", stregato dalla ninfetta degli States e concupito dalla di lei madre, ritrae lo scrittore, sempre sedotto dalla lingua che sempre gli si nega, intento a misurarsi con un nuovo idioma che per certi aspetti lo attrae, ma che non gli appartiene, e che è al tempo stesso perseguitato da una fastidiosa imitazione del proprio linguaggio "materno". Credo che l'importanza accordata da Nabokov nell'opera al problema del confronto tra due opposte culture traspaia pure dalla sottile insoddisfazione provata dallo scrittore nei confronti del film di Kubrick, non a caso assimilato dal romanziere-sceneggiatore a «certe traduzioni di Rimbaud e Pasternak fatte da un poeta americano». Opera per tanti aspetti magistrale, il celebre film di Kubrick sconta inevitabilmente la naturale appartenenza del regista, nato a New York, a quel mondo americano che, nella *Lolita* nabokoviana, è scrutato con gli occhi di uno straniero, per di più europeo. La presenza sul palco di due Lolite, delle quali una impegnata a recitare in

“ Humbert Humbert è il campione di una vecchia, e culturalmente aristocratica Europa, spiazzata di fronte alla giovanile ed immemore protervia non priva di fascino di un'America che si incarna in Lolita, America che non manca però, come ci insegna il personaggio di Charlotte, di invaghirsi dei sottili incanti di un'Europa di sogno, vissuta e vagheggiata come lontana e maliosa epifania del "glamour". Non dobbiamo dimenticare infatti che l'emancipazione della cultura degli States rispetto alla vecchia Europa è conquista dei tardi anni Sessanta, primi anni Settanta, successiva ai traumi del Vietnam e alle contestazioni del Sessantotto; quando *Lolita* viene data alle stampe, ma ancora quando Nabokov riscrive per il cinema il proprio romanzo, per l'americano medio – ma anche per l'intellettuale americano medio – la cultura è l'Europa: sul piano teatrale, il modello della drammaturgia statunitense del secondo dopoguerra è ancora scopertamente Ibsen, riletto attraverso gli inferni coniugali di Strindberg. ”

inglese, con tutti gli scarti, i disorientamenti e i corto circuiti emotivo-comunicativi che tale presenza duplice non può non provocare, mi pare ben si presti a fotografare questa complessa partitura di traslati linguistici e di allegorie letterarie e culturali che fanno da contrappunto al plot della sceneggiatura. Lo sdoppiamento del personaggio di Lolita – che nell'epilogo dello spettacolo viene però meno, lasciando in palcoscenico una sola delle due interpreti – credo permetta anche di meglio restituire certe costanti della scrittura di Nabokov e, soprattutto, di meglio rivelare la complessa costruzione della figura della sfuggente ragazzina intorno alla quale ruota la vicenda. Evidentissima illustrazione dell'ossessione tutta nabokoviana per il tema del doppio (per restare a *Lolita* basta pensare alle coppie Humbert/Quilty, Annabel/Lolita, Lolita/Charlotte senza dimenticare che doppio è pure il nome del protagonista: Humbert Humbert), lo sdoppiamento tra due attrici del ruolo di Lolita consente infatti di oggettivare scenicamente l'identità plurima di questo personaggio, sempre in bilico tra la sua natura di bambina e quella di ninfetta, tra il suo status anagrafico e la sua valenza mitico-dionisiaca, e, perché no, tra il suo io effettivo e il modo in cui esso viene soggettivamente percepito, desiderato o temuto da Humbert. Nel giro dei tre atti, la seconda Lolita – italiana e più adulta – trapassa quindi da semplice e un po' inquietante "doppiatrice" del suo riflesso di lingua inglese, a letterale incarnazione del demone che possiede il personaggio o delle pulsioni e delle fobie di Humbert Humbert fino a declinarsi come lancinante prefigurazione di un destino, secondo un meccanismo di "mascheramento/smasheramento" a catena, affine alle trappole diegetiche di cui Nabokov ama costellare le proprie opere da *Locchio* a *Il dono*, da *La vera*

“ Nabokov dedica sia nel suo romanzo sia nella sceneggiatura una cordiale antipatia alla psicoanalisi di Freud. Tra continui ammiccamenti ai più frequenti luoghi comuni delle teorie della «scuola materna di pensiero freudiana», a cominciare dalla riproposizione parodica dell'immancabile topos della scena primaria, Nabokov si diverte nel proprio racconto a prendersi gioco della moda psicoanalitica, allora come oggi imperante negli States. ”

vita di Sebastian Knight a Fuoco Pallido, da Lolita ad Ada. D'altra parte il raddoppiamento di Lolita rende pure possibile la rappresentazione di quel toccante e frastornante sedimentarsi e sfagliarsi delle persone che ci circondano in concrezioni di ricordi, che si mette in scena quotidianamente nel teatro “privato” della nostra memoria. Sovrapporre due volti di Lolita, l'uno giovanissimo l'altro più maturo, credo sia in fondo un modo di raccontare obiettivamente un personaggio la cui esistenza e la cui “durata” non vivono “per sé”, ma sono consegnate alla memoria di Humbert Humbert, autore in effetti di quel memoriale di cui la sceneggiatura che si recita è esplicitamente trascrizione.

La lingua, più che la psicologia, è stato dunque il punto di partenza del lavoro con gli attori?
Sì, senza alcun dubbio. Confrontandosi con un testo come la sceneggiatura di *Lolita*, prima ancora che preoccuparsi di dar voce e corpo alla presunta individualità del proprio personaggio, l'attore deve concentrarsi sulla necessità di farsi mediatore di una scrittura letteraria. Tenuto anche conto delle inevitabili alterazioni dei tempi della recitazione imposte dal cambio di destinazione del testo dallo schermo al palcoscenico e dalla decisione di dar voce pure a parecchie didascalie – a mio avviso parti integranti del “copione” a pieno titolo date la natura squisitamente “letteraria” della sceneggiatura e la confessata vocazione nabokoviana ad “infiltrarsi” nella propria opera teatrale o cinematografica ideale per governarne l'effettiva esecuzione –, ci è parso subito chiaro che ogni tentativo di approccio allo *screenplay* improntato ad un ingenuo “realismo” era destinato a fallire. Con questo non voglio dire che il nostro lavoro sia stato orientato verso la ricerca di manierati “formalismi” espressivi:

tutt'altro! Il problema che ci siamo trovati ad affrontare è stato come restituire verità alla sceneggiatura, rinunciando ai convenzionali stilemi rappresentativi naturalistici cui ci si è soliti appoggiare per ricreare una (falsa) impressione di verosimiglianza. Un simile lavoro di scavo intorno all'urgenza e alla necessità della scrittura di Nabokov non poteva naturalmente reggersi su puntelli di ordine “psicologico”: la psicologia non è la matrice generativa dell'opera, ma è in un certo senso un “prodotto derivato”, generato dal – e radicato nel – linguaggio. A fronte di un protagonista continuamente vittima dei propri lapsus, si accampa in *Lolita* la figura del dottor Ray, ottuso psicoanalista “d'assalto” incapace di cogliere il senso profondo del memoriale di Humbert Humbert.

Quanto resta dello spinoso “affaire Lolita” alla luce di questa lettura metaforica del testo?
Sono dell'avviso che, a prescindere da tutte le riserve accampabili circa l'opportunità di applicare categorie etiche ad un giudizio estetico, l'intera questione dell'immoralità di *Lolita* andrebbe riesaminata con animo più sereno e sgombro da preconcetti. Purtroppo, nel corso degli anni, il romanzo di Nabokov è andato incontro a quel destino di fraintendimento che spesso accomuna molti classici, noti al grande pubblico più per fama che per conoscenza diretta. All'indomani della sua pubblicazione, la vicenda di *Lolita* è stata oggetto di un vero e proprio processo di mitizzazione che ha finito però col distorcerne la più autentica natura. Nell'immaginario del pubblico medio, *Lolita* vive ormai come scabroso referto di una torbida e colpevole passione di un vecchio malato per una ragazzina; l'eccitante e peccaminoso nomignolo di Dolores Haze, con tanto di rigorosa iniziale

Se si rilegge, o per meglio dire si legge effettivamente *Lolita* liberandosi dalla zavorra dei pregiudizi "moralistici", ci si accorge che il racconto, lungi dal risolversi in una malsana fantasmagoria di perversioni, è piuttosto la cronaca desolata e commovente, tra i bagliori di una caustica ironia, di un amore impossibile, pietrificato in ossessione.

minuscola – lolita –, è divenuto persino nome comune regolarmente inserito nei vocabolari a designare un'adolescente precoce capace di suscitare desideri sessuali in uomini adulti. Eppure, nello stendere la «vivace variante» cinematografica del proprio romanzo, Nabokov tende addirittura a cancellare le note più pruriginose delle sue pagine narrative: in definitiva, a ben guardare, la sceneggiatura di *Lolita* è ancor più "casta" di quanto già non fosse il ben poco scostumato romanzo di cui essa è trascrizione filmica. Paradossalmente, tanto più ci si attiene alla lettera della sceneggiatura, quanto più aumentano le probabilità di presentare uno spettacolo "deludente" per parecchi spettatori: una certa parte del pubblico rischia infatti di vedere disattese le proprie aspettative circa un'opera così "famigerata". Anche la molteplicità dei livelli su cui è strutturata la narrazione nabokoviana non ha mancato di affascinarmi. Certo il racconto letterale è in *Lolita* importante, ma è soltanto uno dei tanti piani in cui è possibile "sfogliare" la sceneggiatura.

Nabokov ha definito la propria sceneggiatura una «vivace variante» del precedente romanzo. A suo giudizio come si giustifica dal punto di vista strutturale una simile affermazione?

Nel romanzo, i personaggi, che la finzione letteraria vuole restituiti al lettore attraverso il ricordo di Humbert Humbert, ma che sono sempre inconfondibilmente raccontati attraverso la sarcastica voce dell'autore, risultano costruiti secondo la logica "doppia" dell'ironia: i loro tormenti e le loro pene si risolvono immancabilmente in un sorriso un po' acre, quando non in un ghigno grottesco, che non può non essere scambiato dal lettore per il tipo di sguardo che Humbert Humbert getta su di loro, ma che è invece soprattutto lo sguardo di

Nabokov sull'umanità. Nella «variante» cinematografica del romanzo non accade niente di tutto questo: Humbert Humbert e i suoi interlocutori vivono i loro strazi – a volte pure ridicoli agli occhi "esterni" dello spettatore – a livello "primario", senza il filtro "distorcente" dell'*understatement* d'autore. Nella sceneggiatura dunque, la carica dissacratoria dell'ironia nabokoviana non diventa, come nel romanzo, la cifra stilistica delle memorie di Humbert Humbert, ma si fissa – come possibile dimensione del testo – nelle didascalie – vero e proprio spazio "d'autore" all'interno dell'opera. Anche per questo abbiamo ritenuto necessario recitare nel nostro spettacolo le didascalie: non dar loro voce avrebbe significato cancellare uno dei tanti piani di articolazione del testo.

Come già altre volte nel corso della sua carriera, anche con Lolita porta in scena un'opera originariamente non destinata al teatro. Ha operato interventi drammaturgici al fine di ridurre la sceneggiatura di Nabokov ad una più consueta "misura" scenica o ha preferito attenersi al dettato "cinematografico" dell'autore, scegliendo la via a lei più familiare della fedeltà?

Come avevo proceduto anche in passato, curando l'edizione teatrale di opere non concepite per la scena (penso a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* o a *I fratelli Karamazov*), anche in questo caso ho ritenuto opportuno optare per un assoluto rispetto del testo. I soli interventi testuali che si sono attuati sullo *screenplay* di Nabokov sono stati alcuni tagli di snellimento. La decisione di sdoppiare la figura di Lolita tra due interpreti non ha ovviamente inciso sul dettato della sceneggiatura: semplicemente parecchie battute del personaggio vengono ripetute nel corso dello spettacolo in americano e in italiano. Le ragioni

“ Per certi aspetti ritengo che la sceneggiatura di Nabokov presenti tratti assai poco cinematografici che la rendono paradossalmente più adatta alla scena che allo schermo; credo non sia un caso che un maestro del cinema come Kubrick si sia trovato in difficoltà nel lavorare sulla sceneggiatura originale di *Lolita* e abbia finito col trasformarla profondamente. ”

di una simile scelta drammaturgica “conservativa” sono presto dette. In primo luogo penso sia evidente che la forma della sceneggiatura è già di per sé più affine a quella del testo teatrale tradizionale di quanto non sia, poniamo, la forma del romanzo. Su un piano strettamente tecnico, uno dei motivi di maggiore interesse della messa in scena di un testo non teatrale come *Lolita* è stato proprio quello di verificare se e come la rappresentazione di una sceneggiatura, comportando inevitabili forzature dei più convenzionali schemi del linguaggio drammaturgico nel tentativo di trovare gli opportuni correlati teatrali ai costrutti cinematografici e letterari di partenza, potesse schiudere nuove possibilità di scrittura per la scena. Un po' come era accaduto con il *Pasticciaccio* o con *I Fratelli Karamazov* – ma anche con *Orlando furioso* o con *Gli ultimi giorni dell'umanità* – anche il lavoro su *Lolita* è stato in parte guidato dalla volontà di riflettere sullo stato attuale della nostra drammaturgia. A ben guardare, il ragionamento intorno ai rapporti tra lo *screenplay* di *Lolita* e i codici drammaturgici oggi imperanti può essere impostato da due prospettive opposte, con esiti complementari. La molteplicità di livelli di articolazione della trama e la forte “letterarietà” del testo nabokoviano sono poco funzionali a soddisfare quelle esigenze di attendibilità che sono proprie del cinema e rendono invece la sceneggiatura più conforme al linguaggio teatrale, strutturalmente segnato da una forte convenzionalità. D'altra parte però, la raffinatissima scrittura di Nabokov, trasferita in teatro, non può non indurre ad un ripensamento dell'organizzazione convenzionale dei codici drammaturgici, invitando, con la proliferazione dei suoi piani di lettura, alla massima libertà sintattica nell'organizzazione della messa in scena. Il lavoro su *Lolita* ha

messo in luce la possibilità di saggiare nuove strategie di orchestrazione del dialogo teatrale. Da un lato la scelta spiazzante di mettere a confronto due diverse lingue – italiano e americano nello spettacolo, ma già francese o inglese forbito e americano giovanilistico nella sceneggiatura –, ha provocato una disarticolazione della struttura tradizionale del dialogo (cinematografico e per noi scenico), di norma fondato sull'omologia delle competenze linguistiche dei parlanti, disarticolazione potenziata oltretutto dal ricorso frequente da parte dell'autore alla figura del lapsus e del fraintendimento – culturale, generazionale o emotivo poco importa –; dall'altro la matrice narrativa della sceneggiatura ha finito col condizionarne la scansione dialogica, mettendo in crisi la convenzionale impostazione filmica (e nel nostro caso teatrale) delle conversazioni tra i diversi personaggi sul modello canonico della schermaglia verbale. Nella sceneggiatura di Nabokov i dialoghi non sono in effetti fondati sul classico principio del botta e risposta del colloquiare quotidiano, ma si dipanano secondo una sorta di ininterrotta continuità “narrativa”: il succedersi degli interventi dei personaggi ha insomma più l'andamento del “flusso” che del classico “ping-pong” verbale, cui certo cinema, e prima ancora tanto teatro, specie di ispirazione realistico-naturalistica, ci hanno da gran tempo abituati. La più importante suggestione drammaturgica del lavoro su *Lolita* riguarda le modalità di scansione dell'azione. Se in *Lolita*, l'origine narrativa della scrittura finisce con l'incerinare la misura chiusa della “battuta”, tipica del dialogo teatrale convenzionale, la destinazione cinematografica dello scritto, quando lo si proietta in palcoscenico, porta a scardinare la canonica costruzione del dramma per grandi blocchi in sé compiuti: le scene.