

Il guardaroba della lolita nella letteratura contemporanea

Daniela Baroncini

Publicato: 21 dicembre 2018

Abstract

This essay aims to investigate a particular icon of contemporary imagery, the so-called lolita, in the interweaving of literature, fashion, art and cinema. The character of the precociously sensual adolescent represents a sort of childhood variation on the theme of the *femme fatale* that emerges in the European novel between the Nineteenth and Twentieth centuries, from Annie Vivanti to Gabrielle Colette, from Mura to Nabokov, who consecrated this kind of innocent and transgressive femininity, sublimating it through stylistic elegance. The still little studied figure of the seducing girl or “nymphet” is analyzed here through the motifs of body and clothes, in order to reveal the masks of a controversial femininity, in many ways paradigmatic of the contradiction of modernity.

Keywords: Literature; Contemporary Imagery; Lolita; Nymphet; Seduction.

Daniela Baroncini: Università di Bologna (Italy)

✉ daniela.baroncini3@unibo.it

Associate professor of Contemporary Italian Literature at the University of Bologna, she teaches in Fashion's Courses at Rimini Campus, where coordinates the course in “Fashion Cultures and Techniques”. She published several essays about the interlacement of literature and fashion, in particular the volumes *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2010; *Artifici del piacere. Donne e seduzione nella modernità letteraria*, Roma, Carocci, 2014; *Scrittrici e giornaliste di moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2017. She edited the monographic issue of “ZoneModa Journal” dedicated to *Fashion and Wellbeing*, 4/2014, and the volume *Moda, metropoli e modernità*, Milano, Mimesis, in press.

Dio mio, che acquisti dissennati scaturirono
dall'acuta predilezione che Humbert aveva a quei tempi
per le stoffe a quadretti, il cotone colorato, le gale,
le maniche corte a palloncino, le morbide pieghettature,
i corpetti aderenti, e le gonne generosamente ampie.

— V. Nabokov, *Lolita*

Il tema dell'infanzia e dell'adolescenza assume dignità letteraria solamente a partire dall'Ottocento, quando il fanciullo diviene per la prima volta protagonista di racconti e romanzi, da Dickens al “cucciolo d'uomo” del *Libro della giungla* di Kipling, da Twain a Collodi, sino alla sublimazione in mito nella riflessione di poeti come Baudelaire e Pascoli. In questo senso si può affermare che i personaggi bambini siano un'invenzione della modernità, che scopre la ricchezza della dimensione infantile sottraendola all'oblio della cultura occidentale, per creare un genere letterario senza precedenti, dominato prevalentemente da protagonisti maschili, con le fondamentali eccezioni dell'Alice di Carroll e le *Piccole donne* di Alcott.

Ma la modernità manifesta le proprie contraddizioni attraverso l'emergere di un lato oscuro e mai esplorato nella letteratura, ovvero il personaggio della piccola seduttrice, in cui affiorano desideri e perversioni inconfessabili, rivelando inattesi abissi di morbosità.¹ Nel periodo della *Belle Époque* appare nell'immaginario europeo la nuova figura della donna bambina, personaggio sospeso tra infanzia ed età adulta, tra innocenza e perversione, creatura affascinante che seduce con la sua bellezza acerba e ambigua, con purezza traviata e traviatrice. Si tratta di una tipologia femminile inedita che si suole designare con il termine “lolita”, dall'omonimo romanzo di Vladimir Nabokov, il quale definisce un personaggio particolare in cui la puerilità psicologica si intreccia a una sessualità disinibita e provocante: “Accade a volte che talune fanciulle, comprese tra i confini dei nove e i quattordici anni, rivelino a certi ammaliati viaggiatori – i quali hanno due volte, o molte volte, la loro età – la propria vera natura, che non è umana, ma di ninfa (e cioè demoniaca); e intendo designare queste elette creature con il nome di ‘ninfette’”.² Compare qui anche la definizione di ninfetta – ispirata alle ninfe della mitologia greca -, poi usata come sinonimo di lolita, ovvero ragazzina preadolescente caratterizzata da una sensualità precoce, sovente spregiudicata, rappresentata da Nabokov come una figura misteriosa e sfuggente, divina e nel contempo diabolica, visione o miraggio appartenente alla dimensione della bellezza effimera e inafferrabile:

Neppure la bellezza è un criterio valido; e la volgarità, o almeno ciò che una determinata comunità definisce tale, non nuoce necessariamente a certe misteriose caratteristiche – la grazia arcana, il fascino elusivo, mutevole, insidioso e straziante che distingue la ninfetta da tante sue coetanee, incomparabilmente più vincolate al mondo spaziale dei fenomeni sincroni che non a quell'isola immateriale del tempo stregato in cui Lolita si trastulla con le sue simili. Entro questi medesimi limiti d'età il novero delle vere ninfette è straordinariamente inferiore a quello delle ragazzine essenzialmente umane.³

Per certi versi la Lolita di Nabokov può essere interpretata come l'evoluzione moderna del mito delle ninfe che percorre l'intera letteratura occidentale, a partire dalla venerazione degli antichi Greci per questi esseri delicatissimi e oscuri, fascinosi e irrazionali, sino al rovesciamento annunciato dalle “ninfette macabre”, giovanissime prostitute dei bassifondi parigini descritte da Baudelaire nel *Pittore della vita moderna*: “In un caos nebbioso e dorato, che le castità miserabili neppure sospettano, si agitano e si dimenano

1. Su questo tema Andrea Bramberger, *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiels* (München: Matthes und Seitz, 2000); Debra Merskin, “Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising”, *American Behavioral Scientist*, Vol. 48 n.1 (Settembre 2004):119-129 e Giulia Pivetta, *Lolita* (Milano: 24 ORE Cultura, 2016), dedicato alla figura della lolita come icona di stile in rapporto a moda, cinema e cultura pop. Cfr. anche Giovanni Raboni, “Il fascino delle ninfette, vizio assurdo che scotta anche oggi”, *Corriere della Sera*, (26 settembre 1997) e Natalia Aspesi, “Così il peccato assunse la sua forma più seducente”, *La Repubblica*, (28 maggio 2002) e “Polanski, se l'arte cancella la colpa”, *La Repubblica*, (29 settembre 2009).

2. Vladimir Nabokov, *Lolita* (Milano: Adelphi, 1993, trad. di G. Arborio Mella), 26.

3. Nabokov, 26-7.

macabre ninfe e bambole viventi il cui occhio infantile lascia sfuggire un lume sinistro”.⁴ Divinità della natura, le ninfe classiche incarnano il fenomeno della “divina follia”, ovvero della possessione erotica, descritta da Roberto Calasso come vertigine della percezione sensoriale, forma primigenia di conoscenza, esperienza della bellezza sublime insieme salvatrice e devastatrice, apollinea e dionisiaca, che si manifesta come seduzione, rapimento, delirio.⁵

Tuttavia l’invenzione della lolita moderna risale alla fine dell’Ottocento, ed è opera di una donna, poiché il tema scabroso dell’infanzia corrotta viene affrontato per la prima volta nella letteratura europea da Annie Vivanti nel romanzo *Marion artista di caffè-concerto* (1891), che racconta la vicenda di una cantante bambina e donna di piacere. Il personaggio colpisce per il connubio del tutto inedito tra fanciullezza e perdizione, descritto con una penna apparentemente leggera, che al contrario si immerge nelle contraddizioni di una femminilità sconcertante, svelando con audacia senza precedenti le pieghe indicibili della morbosità estrema. A soli undici anni Marion inizia a esibirsi nei *café chantant*, giocando in maniera incurante e spregiudicata con i costumi di scena, che diventano le maschere di una seduzione ambigua: “Marion, vestita di nero e oro, con una rosa rossa tra i capelli sciolti, stava tingendosi di vermiglio la bocca, e sporgeva le labbra ad uno specchietto che teneva in mano”.⁶ La purezza si contamina con gli artifici del piacere, per creare un ibrido conturbante, fatto di trucchi, profumi e abiti provocanti: “Marion tornò in camerino, e si tolse il corpetto nero e d’oro. Si spruzzò col profumo d’eliotropio le esili spalle nude, le braccia piccole e il petto di bimba; e si coprì tutta di un grande scialle roseo, leggero, leggero, che pareva fatto di piume”.⁷

L’amoralità di questo personaggio emerge in un intermezzo narrativo costituito dal viaggio in Svizzera con l’anziano Commendatore Ascani, raccontato da Annie Vivanti con una scrittura elegantissima, che tuttavia lascia intravedere in filigrana tutta la seduzione dell’innocenza perversa di Marion, insieme bimba dal “riso sfrontato e innocente” e *chanteuse* “gioconda e impudente”, “in veste corta, nude le spalle e le braccia, colla bocca tinta di vermiglio e le ciglia di nero, e con gli occhi azzurri e larghi risplendenti come fiori accesi nell’ombra bruna dei capelli sciolti”.⁸ Dopo avere contemplato “il fragile corpicino elegante steso in terra ai suoi piedi”, il vecchio signore ammira rapito l’esibizione della fanciulla che si spoglia lentamente davanti al fuoco con arte da esperta *strip-teaseuse*:

La ragazza, appoggiata sulle ginocchia, slacciava lentamente il corpetto scollato e le sottane corte ed il piccolo busto di raso celeste, e li gettava ad uno per volta con un: – Piglia! – imperioso, a lui. Egli le buttava, leggere nuvole di battista e pizzi, sul divano, e, facendola sedere al suo posto nella grande poltrona, si metteva in ginocchio e le toglieva le scarpette dorate e le lunghe calze di seta nera. Allora essa ridendo saltava co’ piedini nudi sulla sedia, e nella piccola camicia tutta di trine e nastri gli stendeva le braccia.⁹

Non meno conturbante è l’esibizione di Marion vestita da uomo sul palcoscenico del caffè-concerto: “Il pubblico urlò: era la prima volta che la vedevano vestita da uomo, e così poco vestita. Dalle perfette forme, il giovane corpo, snello e slanciato, si offriva nel superbo impudore della sua conscia bellezza. Anche

4. Charles Baudelaire, “Le donne e le mondane”, in *Il pittore della vita moderna*, a cura di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi (Milano: Abscondita, 2004), 65.

5. A questo proposito si rinvia a Roberto Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe* (Milano: Adelphi, 2005); Susanna Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga* (Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 2006) e Giorgio Agamben, *Ninfe* (Torino: Bollati Boringhieri, 2007), 44-5: “Condannate in questo modo a un’incessante, amorosa ricerca dell’uomo, le ninfe conducono sulla terra un’esistenza parallela. Create non a immagine di Dio, ma dell’uomo, esse ne costituiscono una sorta di ombra o di *imago* e, come tali, perpetuamente accompagnano e desiderano – e ne sono, a loro volta, desiderate – ciò di cui sono immagine. E solo nell’incontro con l’uomo le immagini inanimate acquistano un’anima, diventano veramente vive”.

6. Annie Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, a cura di Carlo Caporossi, con una nota di Anna Folli (Palermo: Sellerio, 2006), 39.

7. Vivanti, 41. Mi sia lecito rinviare a Daniela Baroncini, “Donne di spettacolo”, in *Artifici del piacere. Moda e seduzione femminile nella letteratura contemporanea* (Roma: Carocci, 2014).

8. Cfr. Vivanti, *Marion*, 56-7.

9. Vivanti, 58.

i capelli li aveva legati alti sulla testa per lasciar libera la purissima linea dell'attaccatura del collo".¹⁰ Motivo ricorrente nei romanzi di Annie Vivanti, la dissociazione tra abisso del vizio e anelito alla purezza si ripropone in *Naja Tripudians* (1920), che narra la vicenda di due giovanissime sorelle di provincia invitate in una lussuosa dimora londinese da una Lady che si rivela una "mostruosa serpe bianca", incarnazione della femminilità diabolica, alla quale allude il titolo. Le due "bionde sorelline alla soglia della giovinezza", Myosotis e Leslie, "vagavano fantastiche e sognanti in un mondo di azzurre irrealità. Credevano ai miracoli e alle visioni, ai poeti e alle fate, agli angeli e agli umani".¹¹ Con sguardo limpido entrano nella "casa dei vizi", in cui trovano l'elegante guardaroba preparato per loro da Lady Randolph:

Aveva aperto un armadio ed ora ne toglieva – oh meraviglia! – due vesti, una veste di velo celeste per Myosotis, una veste di mussolina bianca per Leslie; e nel fondo dell'armadio si scorgevano allineate molte scarpette di raso di tutti i colori, e su uno scaffale nell'armadio vi erano ammonticchiate delle calze di seta variopinta, e su un altro scaffale della biancheria iridescente e diafana come se fosse fatta di nuvole e di schiuma. [...] Misero delle calze di seta bianca che parevano ragnatele, della biancheria così fine che pareva di non averne; poi si pettinarono secondo gli ordini ricevuti. E finalmente fu il momento squisito di indossare quelle vesti fantastiche, meravigliose.¹²

Ma presto la meraviglia si converte in inquietudine, perché gli abiti si rivelano travestimenti perversi, la "vesticciuola di mussola bianca, vaporosa, cortissima, con una cintura di raso bianco *à la Russe*, a metà della gonna" che trasforma Leslie in una "figuretta deliziosamente infantile", ma ancora di più la veste di velo azzurro trasparente senza maniche né sottoveste preparata per Myosotis, raffinata e provocante *toilette* di Doucet:

Ma quando si trattò di vestire Myosotis la cosa si fece più grave. La veste di velo celeste era così stranamente fatta, che non teneva che su una spalla; al posto della manica sinistra non vi era che una spallina di nastro affrancata con un mazzetto di rose. L'altro lato della veste scendeva, senza manica, lasciando scoperto il collo e l'omero e parte del petto. Poi mancava la sottana. Almeno così parve alle fanciulle; il drappeggio era così trasparente che certo ci doveva essere anche una sottoveste...¹³

Cade il pretesto del pranzo di gala per incontrare la dama d'onore della regina d'Olanda, e si svela la natura diabolica dell'invito, organizzato da Lady Randolph al fine attirare le giovani fanciulle innocenti e offrirle alle brame di amici viziosi, tra cui "un vecchio diplomatico che ama molto le buone e belle bambine" e "un americano, un po' sordo, ma milionario".¹⁴ Le adolescenti ignare del mondo corrotto, scoprono la dimensione oscura della droga e della lussuria, tra fumatori d'oppio, morfinomani e perversi, dalla quale Myosotis fugge indossando di nuovo il proprio abito da viaggio, incapace di salvare Leslie che scivola nell'abisso: "Ma restava ancora la gonna, la terribile gonna, diafana, trasparente, che lasciava travedere ogni linea, ogni curva [...]. In un attimo Myosotis era sgusciata dai veli ceruli, s'era tolta le calze e le scarpette bianche, aveva rimesso le sue calze di filo nero, le sue scarpe da passeggio raccomandate".¹⁵ L'ambiguità della fanciulla precocemente sensuale viene interpretata dalla scrittrice e giornalista Maria Volpi Nannipieri, in arte Mura, nel breve romanzo *Piccola* (1921), dove crea una lolita *ante litteram* nel personaggio di Anna, "bimba" docile e ribelle, singolare connubio di ingenuità e attrazione precoce per il morboso, rappresentato con tratto elegantemente lieve: "Poiché, quantunque ella fosse ancora tanto bimba, conosceva, sia pure senza riuscire a comprenderli, né approfondirli, né chiarirli, certi lati della vita, che per essere un po' fuori dal comune giungevano a impressionarla più profondamente e la facevano pensare. Se le altre bambine della sua età accettavano la vita come si presentava loro, Piccola in-

10. Vivanti, 67.

11. Annie Vivanti, *Naja Tripudians* (Firenze: Bemporad, 1929), 26-7.

12. Vivanti, 151-2 e 154.

13. Vivanti, 155-6.

14. Vivanti, 158.

15. Vivanti, 161-2.

vece viveva unicamente di turbamenti e di impressioni”.¹⁶ Nella descrizione iniziale della capigliatura e dell’abbigliamento si esalta la fresca innocenza di Piccola, senza sospetto di malizia:

Poi la cascata piena di raggi e di riflessi caldi si divise in due parti, si strinse in due trecce lunghe fermate in fondo da due nastri di seta azzurra, e Piccola fu pronta per la Messa. Cambiò il grembiule azzurro con uno a righe rosa, e un bavero di pizzo più bello e più ampio; mise un largo cappello di paglia guarnito di fiori, prese il libro delle preghiere che avvolse nel fazzoletto pulito, si assicurò che le scarpe fossero lucide, e scappò allegramente gridando: “Vado!”.¹⁷

Dall’altra parte contrasta con questo ritratto luminoso la seduzione esercitata dalla bambina sul Conte nella pagina più sottilmente erotica del racconto, dove emerge con evidenza la natura ancipite della lolita, che colpisce per “gli occhi troppo scuri, le labbra troppo fresche e che pareva già una donna”:

Quella precoce femminilità così semplice e così ingenua lo interessò in modo particolare, ma per tutto il resto del pomeriggio si guardò dall’avvicinarsi troppo alla bimba. Si era svegliato in lui l’uomo incuriosito dinanzi a certe morbosità che lo attraevano per quel sapore un po’ aspro che è sempre nei frutti troppo acerbi. Solo quando Piccola salutò tutti per andarsene, egli fece per afferrarla, ma la bimba gli sfuggì lasciandolo con le braccia tese inutilmente col suo desiderio. E, senza saperlo, ella aveva compiuto un gesto così femminile e così ambiguo degno soltanto della donna più scaltra e più furba.¹⁸

Precede la creazione della vera e propria Lolita di Nabokov il personaggio di Gilberte, docile e graziosa quindicenne apparentemente ingenua e puerile, che si trasforma in *femme fatale* indossando abiti alla moda, sino a diventare una mantenuta di alto bordo, una vera e propria *cocotte* di lusso. Questa metamorfosi da scolaretta a *Grande horizontale* – come Caroline Otero, Liane de Pougy, Eugénie Fougère – viene narrata da Gabrielle Colette in *Gigi* (1942), ritratto tutto al femminile della Parigi del 1899 e dell’atmosfera della *Belle Époque*. Ancora una volta la figura della ninfetta emerge dall’immaginario di una scrittrice, la quale analogamente a Vivanti e Mura interpreta con estrema raffinatezza un tema quanto meno ambiguo: “Gilberte si sedette, piegando le sue gambe lunghe e magre di quindicenne. La gonna scozzese le lasciò scoperte le calze di filo a costine fin sopra le ginocchia: le rotule ovali erano una vera perfezione, anche se lei non lo sospettava neppure”.¹⁹ Il fascino ingenuo di Gigi emana anche da abiti fatti in casa e tutt’altro che alla moda:

I capelli stretti da un nodo sulla nuca lasciavano scoperti i freschi contorni delle tempie e delle orecchie e il collo, che emergeva singolarmente saldo dalla scollatura, piuttosto mal riuscita, dell’abito rifatto, azzurro spento col corpetto tutto arricciato intorno allo sprone. Per ravvivare quella raffazzonatura l’orlo della gonna era stato sottolineato da tre nastri di mohair, mentre altri nove, disposti a tre a tre, ornavano le maniche fra la spalla e il polso.²⁰

Frequenta la casa un amico di vecchia data, Gaston Lachaille, ricco industriale nonché maturo e conteso scapolo, che si diletta da anni della compagnia riposante e spensierata di Gigi insieme alla nonna, la Signora Alvarez. L’amico di famiglia porta in dono a Gigi due abiti alla moda, simili a quelli indossati da Cléo de Mérode, celebre danzatrice e donna fatale, icona di bellezza e seduzione della Parigi di fine secolo. Ed ecco la metamorfosi nella “signorina nuova di zecca”, il passaggio all’eleganza della *haute couture* parigina:

Maggio ricondusse Gaston Lachaille a Parigi e corredò Gilberte di due vestiti ben fatti, di un soprabito – “a sacco, come quelli di Cléo de Mérode” fu il suo commento – di cappelli

16. Mura (Maria Volpi Nannipieri), *Piccola* (Milano: Sonzogno, 2002), 36; Cfr. Daniela Baroncini, *Scrittrici e giornaliste di moda* (Milano: Bruno Mondadori, 2017).

17. Cfr. Mura, *Piccola*, 20.

18. Mura, 49.

19. Gabrielle Colette, *Gigi* (Milano: Adelphi, 2004, trad. di A. Bassan Levi), 9.

20. Colette, 50.

e di scarpe. Lei vi aggiunse qualche ricciolino sulla fronte, che le diede un aspetto banale, e si pavoneggiò davanti a Gaston con un abito bianco e azzurro lungo quasi fino a terra. [...] Era orgogliosa della sua vita sottile, stretta da un nastro di gros-grain con la fibbia d'argento, ma tentava istintivamente di liberare il bel collo robusto, imprigionato in un colletto rigido di pizzo "tipo Venezia" come il corpetto arricciato. Le maniche e la gonna svasata, in tela di seta a righe bianche e azzurre, frusciano lievemente e Gilberte gonfiava con civetteria gli sbuffi appena sotto le spalle.²¹

La passione di un adulto per una violoncellista bambina è narrata dal drammaturgo e attore tedesco Curt Goetz nel breve racconto *Tatiana* (1944), che anticipa la vicenda di *Lolita* di Nabokov, ma sfiorando appena gli aspetti più morbosi. Si tratta di un'opera pressoché sconosciuta – oltre che anomala nella produzione teatrale dell'autore –, dedicata alla passione distruttiva di un medico per la giovanissima Tatiana, *enfant prodige* della musica, angelo e demonio, autentica ninfetta esperta di sesso e persino di sottili sadismi psicologici.²² Sorprendentemente simile a *Lolita*, questa "nuova, piccola Cleopatra" venuta dalla Russia, proprio come alcune fatali del romanzo tra fine Ottocento e inizio Novecento – prima tra tutte Maria Tarnowska, la *Circe* di Annie Vivanti –, cela un temperamento diabolico dietro parvenze angeliche, creatura in bilico tra elevazione mistica e dannazione:

Tatiana (sia lode a sua madre) non era agghindata da fanciulla prodigio. Si presentò in un semplice vestitino di velluto azzurro che avvolgeva la sua personcina come una poesia, e più che sottolineare, faceva dimenticare i suoi tredici anni. [...] I capelli scuri le ricadevano sulle spalle con dolci onde naturali. Le sopracciglia erano sottili e disuguali nella curva. La sfida di quel volto formava uno strano contrasto con la distinzione del vestito, che sembrava il figlio di un abito da sera, o diciamo una amabile caricatura di esso. Le lunghe maniche terminavano con piccoli sbuffi ai polsi. La scollatura a V era commovente nella sua inutilità. C'era però. Superfluo dire che non portava gioielli. Soltanto una madre russa può vestire la figlia tredicenne con tale tatto e con tanta raffinatezza.²³

Nella prima metà del Novecento l'eroticismo perverso della femminilità sospesa tra innocenza e scaltrezza si manifesta in modo particolare nei romanzi di Moravia, a partire dagli *Indifferenti* (1929), in cui la figlia Carla entra in scena con "un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno alle gambe", annunciandosi come una specie di lolita capace di accendere i sensi dell'amico della madre Leo Merumeci.²⁴ L'ambiguità di questo personaggio si riflette anche nella sua stanza, caratterizzata da un'intimità donnesca e nel contempo puerile, con la "teletta dai nastri sciupati, coi profumi, le ciprie, le pomate, i belletti e quelle due larghe giarrettiere rosee appese presso lo specchio ovale", nel disordine di "panni abbandonati, sulle sedie, di flaconi aperti, di scarpette rovesciate".²⁵ Si definisce qui un tipo nuovo di femminilità, ormai lontana dagli artifici sofisticati della *femme fatale* ottocentesca e caratterizzata da un nuovo connubio di puerilità e spregiudicatezza che sembra anticipare in qualche modo la *Lolita* di Nabokov.

Nella protagonista della *Noia* (1960) Moravia ripropone l'ibrido di fanciulla e donna vissuta, bambina senza innocenza cresciuta troppo in fretta e precocemente iniziata alla lussuria e all'uso spregiudicato del corpo, come si intuisce dall'immagine del fiore capovolto, a significare il sovvertimento dei precedenti stereotipi femminili, tradizionalmente divisi tra angelo del focolare e donna di piacere, e nel contempo metafora della purezza corrotta: "Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia che pareva sostenuta da una crinolina, ella dava l'idea di un fiore capovolto, dalla corolla sbilenca e oscillante, che andasse in giro camminando sopra

21. Colette, 60-1.

22. Italo Chiusano, "La bambina violoncello", *La Repubblica*, (30 marzo 1994).

23. Curt Goetz, *Tatiana* (Firenze: Giunti, 1993, trad. di Ervino Pocar), 41-3, *passim*. Le analogie con *Lolita* di Nabokov vengono sottolineate nella postfazione di Guido Fink, "Anche le copie muiono".

24. Alberto Moravia, *Gli indifferenti* (Milano: Bompiani, 2005), 3; Cfr. a questo proposito Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea* (Milano: Bruno Mondadori, 2010), il capitolo *Nel guardaroba del voyeur: Joyce e Moravia*.

25. Cfr. Moravia, *Gli indifferenti*, 36.

i pistilli”.²⁶ Negli incontri con Dino il rito erotico della svestizione si trasforma in un gesto trascurato e meccanico che scopre una biancheria intima disordinata, singolarmente aggressiva, in contrasto con l’“innocenza infantile” del volto:

Adesso era completamente nuda; o meglio portava ancora indosso quelle che chiamerei le bardature più intime: il reggicalze sui fianchi, il velo triangolare dello slip sul ventre, le calze sulle gambe. Queste bardature, però, erano ormai tutte sconvolte e sbilenche, come se Cecilia, spogliandosi, avesse tolto loro qualsiasi funzionalità: il velo dello slip appariva gualcito e arrotolato, il reggicalze aveva due delle quattro giarrettiere staccate e pendeva da una parte, obliquo; delle calze una stava su e l'altra ciondolava sotto il ginocchio. Era un disordine donnesco e bellicoso; il quale discordava curiosamente con l’innocenza infantile del volto.²⁷

Prevale qui la dissonanza tra l’idea del corpo naturale, quindi innocente, e il fascino anomalo di una biancheria disordinata, che sembra deformare i tradizionali strumenti di seduzione, nonché l’immagine della femminilità lussuosa e divina esaltata nei romanzi di fine Ottocento e inizio Novecento. Al contrario l’attrazione morbosa sembra oggettivarsi in un guardaroba estremamente modesto, si direbbe degradato, a esprimere il malessere di una sessualità apatica, meccanica, senza passione né sentimenti. Spinto da un impulso voyeuristico, il protagonista spia nell’armadio di Cecilia, entrando di nascosto nell’intimità della sua femminilità: “Aprii l’armadio per assicurarmi meglio e, infatti, appesi alle stampe, vidi i pochi vestiti a me ben noti, in cui consisteva il guardaroba di Cecilia: la gonna da ballerina che aveva portato durante l’estate, quando l’avevo conosciuta; un vestito a due pezzi, di lana grigia, che indossava nei giorni freddi; un cappottino nero che portava la sera; un vestito nero, di quelli chiamati da mezza sera”.²⁸ Abolito il guardaroba di lusso e il rito estetizzante della seduzione che contraddistingue le lolite fatali da Vivanti a Colette, si passa qui a una femminilità con sentori ferini e corrotti, che racchiude il senso di un’innocenza irrimediabilmente contaminata e perduta.

Né si può dimenticare in questo panorama il pittore francese di origine polacca Balthus Klossowski de Rola, detto Balthus che negli anni Trenta rappresenta l’erotismo conturbante di giovani fanciulle in quadri come *La Rue* (1933), ispirato al non meno perturbante *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, *La toilette de Cathy* (1933), *Alice nello specchio* (1933), *Thérèse Dreaming* (1938), che sembrano anticipare la Lolita di Nabokov.²⁹ In effetti nello stesso periodo in cui Balthus dipingeva le sue modelle bambine, si annuncia “il primo, piccolo palpito di Lolita” nell’*Incantatore* (1939), scritto da Nabokov in russo, studio aberrante di una follia vista attraverso la mente del folle: “Come ho spiegato nel saggio aggiunto a Lolita, nell’autunno del 1939 a Parigi avevo scritto una novella che si potrebbe definire una specie di pre-lolita”.³⁰ Ed ecco il prototipo di Lolita:

Vestita di viola, una ragazzina dodicenne (lui non si sbagliava mai sull’età) avanzava rapida e decisa sui pattini che, invece di scorrere, schiacciavano la ghiaia facendola scricchiolare, mentre lei li sollevava e riabbassava con passetti giapponesi, avvicinandosi alla panchina attraverso l’alterna fortuna del sole. In seguito (finché quel seguito durò) gli sembrò di averla apprezzata tutta, dalla testa ai piedi, subito, in quel primo attimo: la vivacità dei riccioli castano-ramati, freschi di taglio, la luminosità dei grandi occhi, un po’ vacui, che ricordavano in qualche modo la trasparenza dei chicchi di uvaspina; l’incarnato caldo e gioioso; la bocca rosa, appena socchiusa talché i due incisivi superiori poggiavano appena sul labbro inferiore sporgente; l’abbronzatura estiva delle braccia nude con quella liscia, sottile peluria volpina sugli avambracci; la vaga tenerezza del petto ancora acerbo, ma già non del tutto

26. Alberto Moravia, *La noia* (Milano: Bompiani, 2002), 68.

27. Moravia, 107.

28. Moravia, 185.

29. Annadea Salvatore, *Lolita sulla tela. Poetiche dell’invenzione in Balthus e Nabokov* (Roma: Artemide, 2016).

30. Vladimir Nabokov, *Prima nota dell’Autore* (1956), in *L’Incantatore*, a cura di Dmitri Nabokov (Milano: Adelphi, 2011), 11, e *Seconda nota dell’Autore* (1959), ivi, 15.

piatto; il muoversi e il morbido ricadere delle pieghe poco profonde della gonna; l'ardore delle gambe slanciate e noncuranti; le ruvide cinghie dei pattini.³¹

Inizia in queste pagine la genesi del romanzo *Lolita*, scritto in inglese e pubblicato inizialmente a Parigi nel 1955, suscitando un immediato scandalo a causa del tema scabroso della passione-ossessione di un uomo maturo per un'acerba adolescente di dodici anni, Dolores detta Lolita. Il romanzo consacra così una tipologia femminile attraverso un nome che diventa per antonomasia la ninfetta spregiudicata, giovane ammaliatrice apparentemente inconsapevole del proprio potere seduttivo, imponendosi come nuova icona dell'immaginario collettivo, dalla letteratura alla cultura pop, complice anche la trasposizione cinematografica di Stanley Kubrick su sceneggiatura dello stesso Nabokov (1962).

Lolita si manifesta come un'apparizione improvvisa in un giorno d'estate, una sorta di demone meridiano che folgora Humbert Humbert con la sua radiosa bellezza di ninfa fiabesca, onirica, inafferrabile: "Su una stuoia immersa in una polla di sole, seminuda, sdraiata, e poi in ginocchio, e poi voltata sulle ginocchia, ecco la mia innamorata della Costa Azzurra che mi squadrava al di sopra degli occhiali scuri".³²

L'attrazione nasce proprio dalla natura ossimorica di Lolita, innocente e lussuriosa, timida e impudente, tenera e volgare: "Quello che mi fa impazzire è la natura doppia di questa ninfetta – di ogni ninfetta, forse; questo miscuglio, nella mia Lolita, di un'infantilità tenera e sognante e di una sorta di raccapricciante volgarità, che discende dalle stucchevoli fotomodelle della pubblicità e delle riviste, coi loro nasetti sbarazzini; dal colorito roseo e vago delle servette adolescenti della vecchia Europa (odorose di margherite schiacciate e di sudore); e dalle giovanissime squaldrine vestite da bambine nei bordelli di provincia".³³

Il contrasto tra gli abiti infantili e il potere di seduzione si accentua nella versione della piccola maliziosa Eva tentatrice, sottolineato dal particolare del rossetto: "Quel giorno Lo indossava un grazioso vestito di cotone stampato che le avevo già visto una volta: gonna ampia, corpetto aderente, maniche corte, rosa, a quadretti d'un rosa più scuro. Per completare l'insieme cromatico s'era messa il rossetto, e teneva nelle mani a coppa una bellissima, banale mela rosso Eden. Niente scarpe della domenica, però, e la borsetta bianca giaceva abbandonata accanto al grammofono".³⁴ Emergono qui con evidenza le contraddizioni di Lolita, demone sospeso tra inferno e paradiso, singolare connubio di bellezza sublime e volgarità depravata: "Mi faceva visita coi suoi cari blue jeans sporchi, olezzando dei frutteti di ninfolandia; goffa fatina oscuramente depravata, gli ultimi bottoni della camicetta slacciati".³⁵ Tutta da notare è poi la pagina dedicata agli acquisti di abiti e "cose belle per Lo", un vero e proprio manifesto di feticismo vestimentario in versione lolita:

Dio mio, che acquisti dissennati scaturirono dall'acuta predilezione che Humbert aveva a quei tempi per le stoffe a quadretti, il cotone colorato, le gale, le maniche corte a palloncino, le morbide pieghettature, i corpetti aderenti e le gonne generosamente ampie! Oh, Lolita, tu sei la mia ragazza, come Vee era quella di Poe e Bea quella di Dante – e quale ragazzina non vorrebbe fare la giravolta con una gonna piroettante e un paio di mutandine succinte? Avevo in mente qualcosa di speciale? mi chiedevano delle voci suadenti. Costumi da bagno? Ne abbiamo di tutti i colori. Rosa sogno, verde glassa, malva glande, rosso tulipano, nero olé. E non volevo qualche completino? E sottovesti? Niente sottovesti. Lo e io detestavamo le sottovesti. [...] Poi me la spassai con ogni genere di braghette e mutandine – fantasmi di Lolite in miniatura che danzavano, cadevano, volteggiavano sul bancone.³⁶

In questo caso l'ebbrezza erotica del "fauno" non è suscitata dalla visione della ninfa – qui trasfigurata in musa e nutrita di letteratura –, bensì dall'abito in quanto oggetto che provoca nel protagonista una sorta di possessione feticistica, creando una variazione originalissima sul motivo del *sex appeal* dell'inorgani-

31. Cfr. Nabokov, *L'Incantatore*, 26.

32. Cfr. Nabokov, *Lolita*, 34. Cfr. Sara Marcucci, *Lolita, analisi di un'ossessione* (Roma: Bulzoni, 1999) e Azar Nafisi, *Leggere Lolita a Teheran* (Milano, Adelphi, 2004, trad. di R. Serrai).

33. Cfr. Nabokov, *Lolita*, 61.

34. Nabokov, 77.

35. Nabokov, 119.

36. Nabokov, 137-9, *passim*.

co del guardaroba di Lolita, a sottolineare l'alienazione di Humbert, folle di desiderio e completamente dissociato dalla realtà. Le vesti e le stoffe si sostituiscono alla donna bambina, rivelando la natura immaginaria e l'inconsistenza di una figura che prende vita in questa scrittura perversamente sublime, sospesa tra paradiso e inferno. Soffermandosi sui tessuti e sui percorsi delle sensazioni, Nabokov sublima il sesso in sortilegio attraverso un sofisticato esercizio di stile, gioco perverso, estetizzazione della colpa e delle ossessioni inconfessabili che scende nella coscienza del lettore con marchio indelebile, segnando radicalmente la letteratura del Novecento, come scrive Nina Berberova: "Ci sono libri che si adagiano nella loro copertina e lì rimangono, senza uscirne mai più. Ce ne sono altri che non ci stanno, sembrano straripare, vivono con noi per anni, cambiandoci, modificando la nostra coscienza. E poi c'è un terzo tipo di libri, i quali influiscono sulla coscienza (e sull'essenza) di un'intera generazione letteraria, lasciando la propria impronta nel secolo".³⁷

Innegabili tracce della lettura di Nabokov si ritrovano in *Un amore* di Dino Buzzati, romanzo singolare ideato nel 1959 e pubblicato nel 1963 in cui si narra l'attrazione ossessiva dell'architetto quarantenne Antonio Dorigo per Laide, giovanissima prostituta con l'aspetto di bambina, "creatura fresca e graziosa" che incarna il fascino perverso dell'innocenza corrotta, evidente nella svestizione noncurante:

La signora Ermelina portò un vestito di grossa maglia di lana, color caffelatte. "Questo si tiene caldo". Senza la più lontana ombra di imbarazzo, Laide si sfilò il pullover grigio e la gonna pieghettata a disegno scozzese. Rimase in sottoveste nera. Antonio notò le gambe. Erano snelle, forti, sode, i polpacci sviluppati ma ancora da bimba, senza quel blocco di muscoli sporgenti che hanno quasi tutte le ballerine. Lo colpì anche la rotondità compatta delle braccia, così rara. In cui c'erano un naturale vigore popolaresco e insieme una innocenza infantile. Mentre lei le sollevava per infilarsi dalla testa il vestito, egli vide che le ascelle non erano rase: strano, in una ballerina. [...]. Mentre teneva le braccia così alzate, e gli voltava la schiena, girò la testa, guardando Antonio, con un piccolo sorriso malizioso. Si rendeva forse conto di essere, in quella posa, molto bella?³⁸

L'autore si sofferma costantemente sull'abbigliamento di Laide, annotandone ogni minimo dettaglio con una sorta di indugio feticistico, tipico del *voyeur*. Tutto da notare è in particolare l'abito da ballerina della Scala, indumento erotico che accentua la sensualità di Laide, rendendola ancora più desiderabile per la commistione di grazia ingenua e sfacciata inverecondia:

Lei non è in calzamaglia, lei porta un pagliaccetto a maniche lunghe che aderisce alla schiena, al piccolo seno da bambina e al sedere. Sulle gambe un paio di calze nere che la coprono interamente ma di fianco il bordo orizzontale non riesce a combaciare con il limite inferiore della maglia, il quale, per la tensione delle carni, fa una curva. Cosicché una striscia di carne biancheggia fra quel nero. Quasi una provocazione, una civetteria, una strizzata d'occhi, un invito.³⁹

Inebriante come Lolita, sfuggente, volubile e vacua come Cecilia nella *Noia*, Laide rappresenta una reinterpretazione originale del mistero inconfessabile della ninfetta, "ragazzina e non ragazzina, bambina e donna, fiorellino e peccato", immagine di una sensualità perturbante, fresca e al tempo stesso degradata, che il protagonista insegue come un sogno, un'ossessione, un tormento dei sensi e della mente.

Un'affascinante variazione sul tema della lolita si trova nel romanzo di Marguerite Duras *L'amante* (1984), che narra l'esperienza in parte autobiografica vissuta dall'autrice nel periodo trascorso nell'Indocina francese tra i quindici e i diciassette anni, e l'amore proibito per il figlio di un ricco possidente cinese. La giovane protagonista veste in maniera del tutto anticonvenzionale, mostrando attraverso l'originalità dell'abbigliamento i tratti di un temperamento ribelle e trasgressivo:

Ho un vestito di seta naturale, lisa, quasi trasparente, prima era di mia madre, un giorno ha smesso di portarlo perché le sembrava troppo chiaro, e me lo ha regalato. È un vestito senza maniche molto scollato, di quel color bistro che prende la seta naturale usata. Ricordo

37. Nina Berberova, *Nabokov e la sua Lolita*, a cura di S. Sichel (Firenze: Passigli Editori, 2002), 5.

38. Dino Buzzati, *Un amore* (Milano, Mondadori, 2017), 17-8.

39. Buzzati, 45.

quel vestito. Trovo che mi stia bene. Mi sono messa una cintura di cuoio in vita, forse una cintura dei miei fratelli. Non ricordo le scarpe che avevo in quegli anni, ricordo solo qualche vestito. Porto quasi sempre sandali di tela senza calze. Parlo del tempo precedente al collegio di Saigon. Da quel momento in poi, naturalmente, ho sempre portato scarpe. Quel giorno dovevo avere quel famoso paio di scarpe di lamé dorato, con i tacchi alti. Non so che altro avrei potuto calzare quel giorno, allora porto quelle, saldo di saldi che mi ha comprato mia madre. Porto scarpe di lamé per andare al liceo, vado al liceo con scarpe da sera decorate con un motivo di strass. Sono io che lo voglio. Mi accetto solo con quel paio di scarpe e anche ora voglio vedermi così, sono le prime scarpe con il tacco della mia vita, sono belle, hanno eclissato tutte quelle che le hanno precedute, scarpe per correre e per giocare, basse, di tela bianca.⁴⁰

Da questo ritratto emerge l'immagine di un'adolescente precocemente cresciuta, sottolineata dai dettagli dissonanti della cintura da uomo e delle scarpe di lamé dorato con i tacchi alti, mentre la descrizione degli abiti si trasforma in narrazione di sé. In questo caso gli abiti non assumono immediatamente una connotazione erotica, come accade nella maggior parte delle lolite letterarie, ma diventano la manifestazione del carattere e dell'io profondo del personaggio, che rivela attraverso un accessorio particolare come il cappello una natura androgina e controversa, lontana dagli stereotipi dell'eleganza europea e del guardaroba conturbante delle ninfette:

Ma quel giorno non sono le scarpe la nota insolita, inaudita nell'abbigliamento della ragazza. Quel giorno porta in testa un cappello da uomo con la tesa piatta, un feltro morbido color rosa, con un largo nastro nero. A creare l'ambiguità dell'immagine è quel cappello. [...] mi sono provata quel cappello, tanto per ridere, mi sono guardata nello specchio del negozio e ho visto, sotto il cappello maschile, la magrezza ingrata della mia persona, difetto dell'età, diventare un'altra cosa. Ha smesso di essere un dato grossolano e fatale della natura. È diventato l'opposto, una scelta che contrastava la natura, una scelta dello spirito. Improvvisamente è diventata una cosa voluta. Mi vedo un'altra, come sarebbe vista un'altra, dal di fuori, a disposizione di tutti, di tutti gli sguardi, immessa nella circolazione delle città, delle strade, del piacere. Prendo il cappello, me lo metterò sempre, ormai posseggo un cappello che, da solo, mi trasforma tutta, non lo abbandono più.⁴¹

Ed ecco come l'abito modifica l'io, sottraendo il corpo alla natura per creare una nuova immagine di sé, trasformando la bambina gracile in un'affascinante donna di piacere, che impara a esaltare la propria sensualità anche attraverso il trucco: "Ho già cominciato a truccarmi, adopero la crema Tokalon per cercar di nascondere le lentiggini che ho sulle guance, in alto, proprio sotto gli occhi. Dopo la crema metto una cipria chiara, marca Houbigan; è la cipria che mia madre usa per andare ai ricevimenti dell'Amministrazione Generale. Quel giorno ho anche il rossetto, rosso scuro, come si usava allora, rosso ciliegia".⁴² Colpisce qui la capacità di giocare con gli artifici della bellezza, ma nella consapevolezza che la seduzione autentica appartiene a una dimensione legata al fascino personale, al di là degli ornamenti: "So che a far bella una donna non sono né i vestiti, né le cure di bellezza, né il prezzo degli unguenti, né la rarità e il valore intrinseco degli ornamenti. So che il problema è un altro, ma non so quale sia. Non è quello che credono le donne".⁴³

In effetti la ragazza con il cappello da uomo, "truccata di rosa pallido e rosso", sovverte ogni cliché di eleganza femminile, indossando abiti inconsueti, né infantili né tantomeno lussuosi, involucri di uno spirito libero che si sottrae ad ogni convenzione, creando l'unicità della propria bellezza oltre l'abito: "Per molto tempo non ho avuto dei veri vestiti. I miei erano come dei sacchi e venivano ricavati da quelli vecchi di mia madre che erano a loro volta sacchi. [...] Vestiti a gale che sembrano sacchi e sono fuori moda, vestiti da bambina con due gruppi di piegoline davanti e il colletto tondo, o con pannelli nella

40. Marguerite Duras, *L'amante* (Milano: Feltrinelli, 2018, trad. di L. Prato Caruso), 19-20.

41. Duras, 20-1.

42. Duras, 24-5.

43. Duras, 26-7.

gonna, o con gale ornate di sbieco perché sembrino di ‘sartoria’. Indosso quei sacchi con cinture che li trasformano e così diventano eterni”.⁴⁴

Il personaggio della ninfetta riappare poi nel romanzo postumo di Guillermo Cabrera Infante *La ninfa incostante* (2008), rievocazione dell’amore per Estela Morris, attrice sedicenne, sullo sfondo di un’assoluta estate cubana: “Portava abiti dimessi, forse indossava un’uniforme, ma non scolastica, perché vestiva di bianco. Quando passò all’ombra il suo vestito si rivelò un tailleur e non era bianco, ma color sabbia. [...] Appariva come una donna molto giovane che voleva sembrare più matura, oppure una ragazza che era appena diventata donna. [...] Quella prima visione fu davvero ammaliante. Lei era l’incantatrice e io l’incantato”.⁴⁵ Questa incarnazione della ninfa si distingue per l’originale cortocircuito tra mito, arte e cinema, congiungendo Elena, Isotta, Venere e Marilyn Monroe, a creare una figura ibrida, appena uscita dalla crisalide come una farfalla: “Estela era piccola. Molto piccola. [...] Estela sembrava in tutto e per tutto, una bambina. I suoi occhi, capaci di creare uno sguardo tra il perverso e il perduto, erano gli occhi di una bambina, perché nelle bambine il viso è tutto occhi”.⁴⁶ In questo modo la scrittura di Cabrera Infante reinterpreta la “follia delle ninfe”, rovesciando l’aura del mito con il potere dissacrante dell’ironia, perché a questo punto la ninfa perde definitivamente la sua sacralità, manifestandosi come una sorta di “infezione”. Ancora una volta la scrittura indaga il mistero della lolita attraverso il suo guardaroba, rivelando le contraddizioni di uno dei miti più perturbanti del Novecento, mentre la scrittura degli abiti diventa esplorazione dell’io e delle sue inquietudini.

Nei volti conturbanti delle lolite moderne si scopre così la complessità abissale di un mito che si trasforma nella seduzione perversa della fanciullezza ambigua, spregiudicata, spesso persino crudele. Perché la ninfetta è ingannevole, sfuggente, perversa, devastatrice, a partire dalla figura di Salomè vergine funesta che sconvolge i sensi di Erode e degli artisti, attratti e al tempo stesso inorriditi dall’adolescente che ottiene la decollazione di San Giovanni con sapienti arti erotiche, manifestando per la prima volta senza veli il lato più oscuro e aggressivo di una femminilità che diventa icona del decadentismo, simbolo della Lussuria divoratrice descritta ad esempio da Huysmans in *Controcorrente* nella celebre pagina dedicata all’*Apparition* di Gustave Moreau.

In questo senso il personaggio della fanciulla perversa può essere interpretato come una variante della *femme fatale* che domina l’immaginario europeo tra fine Ottocento e inizio Novecento, rivelando una sorta di crisi dell’identità maschile, particolarmente evidente nel personaggio dell’uomo maturo sedotto dalla bellezza sfuggente e inafferrabile della lolita di cui diventa vittima, con un radicale rovesciamento dei ruoli. Al trionfo della lolita corrisponde lo scacco del personaggio maschile, condannato irrimediabilmente alla perdizione, una sorta di travimento dei sensi che rivela perversioni inconfessabili, al limite della patologia. Non per nulla le prime apparizioni delle lolite letterarie coincidono con lo studio scientifico delle parafilie dello psichiatra e neurologo tedesco Richard von Krafft-Ebing in *Psychopathia Sexualis* (1886), poi continuato da Havelock Ellis nelle opere sulla sessualità infantile, in particolare la pubblicazione in appendice alla *Psicologia della maternità* della *Confessione sessuale* di un Anonimo russo del 1912, opera che narra la storia di una vita sessuale precoce e intensissima legata alla predilezione per le fanciulle impuberi, considerata fonte ispiratrice di Nabokov per la composizione di *Lolita*.

E così, tra letteratura, arte e scienza, dilaga nell’immaginario novecentesco la sindrome di lolita, in cui si riflettono i sintomi di una crisi globale dei valori e della civiltà, a denunciare non l’infanzia violata, ma al contrario il potere nefasto della piccola predatrice, demone di lussuria travestita da una parvenza di infantile purezza. Attraente e insieme rassicurante, in quanto crea nell’uomo maturo un’illusione di possesso e dominazione, l’amante bambina rappresenta il volto più torbido e inconfessabile della modernità alla ricerca perenne dell’eterna giovinezza, estrema paradossale discesa negli abissi più oscuri nel folle tentativo di riattingere l’innocenza perduta, che la letteratura contemporanea non esita esplorare, rivelando la dimensione del proibito e i fantasmi più segreti dell’inconscio.⁴⁷

44. Duras, 28.

45. Guillermo Cabrera Infante, *La ninfa incostante* (Roma: Edizioni SUR, 2012, trad. di G. Lupi), 26-7.

46. Cabrera Infante, 84.

47. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino: Einaudi, 1987).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- Aspesi, Natalia. “Così il peccato assunse la sua forma più seducente”. *La Repubblica*, (28 maggio 2002).
- Aspesi, Natalia. “Polanski, se l’arte cancella la colpa”. *La Repubblica*, (29 settembre 2009).
- Baroncini, Daniela. *Artifici del piacere. Moda e seduzione femminile nella letteratura contemporanea*. Roma: Carocci, 2014.
- Baroncini, Daniela. *La moda nella letteratura contemporanea*. Milano: Bruno Mondadori, 2010.
- Baroncini, Daniela. *Scrittrici e giornaliste di moda*. Milano: Bruno Mondadori, 2017.
- Berberova, Nina. *Nabokov e la sua Lolita*. A cura di S. Sichel, Firenze: Passigli Editori, 2002.
- Bramberger, Andrea. *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiels*, München: Matthes und Seitz, 2000.
- Baudelaire, Charles. “Il pittore della vita moderna”. In *Il pittore della vita moderna*, a cura di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, Milano: Abscondita, 2004.
- Buzzati, Dino. *Un amore*. Milano: Mondadori, 2017.
- Cabrera Infante, Guillermo. *La ninfa incostante*. Roma: Edizioni SUR, 2012, trad. di G. Lupi.
- Calasso, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi, 2005.
- Chiusano, Italo. “La bambina violoncello”. *La Repubblica*, (30 marzo 1994).
- Colette, Gabrielle. *Gigi*. Milano: Adelphi, 2004, trad. di A. Bassan Levi.
- Duras, Marguerite. *L’amante*. Milano: Feltrinelli, 2018, trad. di L. Prato Caruso.
- Goetz, Curt. *Tatiana*. Firenze: Giunti, 1993, trad. di Ervino Pocar.
- Marcucci, Sara. *Lolita, analisi di un’ossessione*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Mati, Susanna. *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*. Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 2006.
- Merskin, Debra. “Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising”. *American Behavioral Scientist*, Vol. 48 n.1 (Settembre 2004): 119-129.
- Moravia, Alberto. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, 2005.
- Moravia, Alberto. *La noia*. Milano: Bompiani, 2002.
- Nabokov, Vladimir. *L’Incantatore*. A cura di Dmitri Nabokov, Milano: Adelphi, 2011.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Milano: Adelphi, 1993, trad. di G. Arborio Mella.
- Nafisi, Azar. *Leggere Lolita a Teheran*. Milano: Adelphi, 2004, trad. di R. Serrai.
- Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1987.
- Pivetta, Giulia. *Lolita*. Milano: 24 ORE Cultura, 2016.
- Raboni, Giovanni. “Il fascino delle ninfette, vizio assurdo che scotta anche oggi”. *Corriere della Sera*, (26 settembre 1997).
- Salvatore, Annadea. *Lolita sulla tela. Poetiche dell’invenzione in Balbus e Nabokov*. Roma: Artemide, 2016.
- Vivanti, Annie. *Marion artista di caffè-concerto*. A cura di Carlo Caporossi, Palermo: Sellerio, 2006.
- Vivanti, Annie. *Naja Tripudians*. Firenze: Bemporad, 1929.

Volpi Nannipieri, Maria (Mura). *Piccola*. Milano: Sonzogno, 2002.