

Per una retorica dell'assenza. Fascinazioni giapponesi nell'ultimo romanzo di V.V. Nabokov

Irina Marchesini

The long black nights, when the moon
hides her face, when the stars are afraid,
are not so black. The silence that dwells in
the forest is not so black. There is nothing
in the world so black as thy hair.

Oscar Wilde, *Salomé*

Il concetto di assenza sembra svolgere la funzione di pilastro portante all'interno della poetica nabokoviana: la sua azione, che è costantemente tematica in tutti i romanzi, così come nella poesia, diventa in certi casi strutturale; ciò è particolarmente evidente nella sua ultima opera, rimasta incompiuta, *The Original of Laura (Dying is fun)* (2009). Per ovvie ragioni, questo frammento non ci presenta dei personaggi veri e propri, ma abbozzi, schizzi di personaggi; tuttavia, per alcuni di essi, e in particolar modo per la protagonista, il materiale narrativo è sufficiente per esprimere giudizi coerenti. Leggere questo libro attraverso il prisma della categoria di lotmaniana memoria pieno-vuoto rivela una strategia semantica e sintagmatica di significazione dell'esperienza tipicamente nabokoviana: il pieno viene evocato dal vuoto e dalla segmentazione. È proprio in tale ottica che si vogliono indagare le strategie di rappresentazione del corpo femminile messe in atto in questo testo, concentrandosi in particolar modo sulla produttività della figura retorica dell'asindeto. Si commenterà poi la fascinazione dell'autore nei confronti della cultura giapponese, che si

rivela decisamente in sintonia con l'immagine di 'donna' già sviluppata da Nabokov nelle sue poesie russe.

L'opera

La trattazione di un testo pervenutoci a uno stadio così embrionale come *The Original of Laura* pone anzitutto serie difficoltà nell'esercizio ermeneutico. A questo proposito, pare sintomatica l'opinione espressa da Christian Bourge in "Neither form nor function", una recensione apparsa sul *The Washington Times* il 17 Novembre 2009 incentrata sulla questione etica, che inizialmente ha monopolizzato il dibattito sull'opera. Qui l'autore sostiene che «[t]he history of the narrative, which doesn't even rise to the level of short story in its incomplete form, is arguably more important than the writing itself» (2009). Tuttavia, se si considera lo stretto controllo esercitato da Nabokov sulla sua produzione si comprende bene l'unicità dell'occasione: con *The Original of Laura* possiamo 'entrare' nella fucina di un autore per il quale la sopravvivenza dei brogliacci era del tutto incompatibile con l'opera compiuta.

A causa della sua natura frammentaria risulta problematico commentare la struttura dello scritto; di conseguenza, diventa assai arduo riassumere la presunta trama. Il manoscritto si compone di centotrentotto schede contrassegnate da numeri e sigle che dovrebbero segnalare l'ordine con il quale leggerle. Questo dato, però, non è una certezza: sappiamo, infatti, che Nabokov scriveva su questi cartoncini proprio per avere poi una certa facilità nel mischiarli; come risultato, la combinazione avrebbe prodotto linee insolite nello svolgimento degli eventi. Dalla lettura di queste schede si può intuire la presenza di due personaggi principali: Flora e il marito, il dottor Philip Wild. Pare abbastanza ovvio che i due maggiori filoni narrativi ruotino attorno a queste due figure; allo stesso modo, attorno a loro si raggruppano altri personaggi minori. Benché il materiale contenuto nelle schede sia veramente esiguo, emerge subito un fatto cruciale: il personaggio sembra essere l'indice narrativo allo stato di gestazione più avanzato.

Nonostante si tratti di uno stadio di sviluppo ancora piuttosto prematuro, i personaggi paiono particolarmente vividi, e, soprattutto, mostrano quelle caratteristiche peculiari che contraddistinguono altre figure tipicamente nabokoviane, contrariamente a quanto invece ha scritto Maud Newton, secondo cui «[t]he story being unfinished, character development is slight» (2010). In particolare la protagonista è circondata da numerose figure femminili che sembrano svolgere la funzione di specchi: tra queste ritroviamo Mrs Winny Carr, Montglas de Sancerre, la cameriera Cora e il suo 'doppio' Daisy. Una nutrita galleria di personaggi maschili, presumibilmente amanti, completa il quadro: nonostante il matrimonio con il neurologo Philip Wild, infatti, Flora stringe una serie di amicizie con un tale Jules, e persino, a quanto sembra, con il narratore. Nel manoscritto viene inoltre fatta menzione del primo amore di Wild, Aurora Lee, che in un certo senso chiude il cerchio attorno al sistema dei personaggi poiché mostra notevoli tratti in comune con la protagonista.

Il personaggio smembrato: Flora

Flora, si diceva, è uno dei personaggi sul quale Nabokov ha maggiormente lavorato prima di morire. Le laconiche descrizioni ce ne consegnano un'immagine essenziale, fatta di rapidi flash. Prendiamo ad esempio questo passo:

her frail, docile frame when turned over by hand revealed new marvels – the mobile omoplates of a child being tubbed, the incurvation of a ballerina's spine, narrow nates of an ambiguous irresistible charm [...]. (schede 10-11, 2009: 42-43)

Si noterà, già solo in questo brano, il ricorso all'asindeto, che, come ricorda Claudia Bussolino, consiste nell'«elencazione di due o più elementi sintatticamente coordinati senza usare alcuna congiunzione (etimologicamente in greco "slegato, disgiunto")» (2006: 32). Una

simile scelta, che indubbiamente conferisce velocità alla narrazione, costringe il lettore a focalizzare la propria attenzione sui dettagli anatomici della figura femminile. Inoltre, non pare casuale, soprattutto se si considera il tema forse più sviluppato nella poetica nabokoviana: l'equivalenza tra l'uomo (inteso come il suo personaggio) e la struttura del libro. Si ricorderà certamente, a questo proposito, quel passo in *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) in cui la metafora trova più alta espressione:

[t]he theme of the book is simple: a man is dying: you feel him sinking throughout the book; this thought and his memories pervade the whole with greater or lesser distinction (like the swell and fall of uneven breathing), now rolling up this image, now that, letting it ride in the wind, or even tossing it out on the shore, where it seems to move and live for a minute on its own and presently is drawn back again by grey seas where it sinks or is strangely transfigured. A man is dying, and he is the hero of the tale; but whereas the lives of other people in the book seem perfectly realistic (or at least realistic in a Knightian sense), the reader is kept ignorant as to who the dying man is, and where his deathbed stands or floats or whether it is a bed at all. The man is the book; the book itself is heaving and dying, and drawing up a ghostly knee. (2001: 146-147)

E dunque, come già aveva fatto nel suo primo romanzo in lingua inglese, Nabokov riprende, rielaborandola ulteriormente, la nozione alla quale Šklovskij dedicò il saggio di apertura della raccolta *Chod konja* (*La mossa del cavallo*, 1923): gli eroi del romanzo non sono i personaggi intesi in senso 'umanistico' (il personaggio come uomo in carne ed ossa), quanto i suoi metodi di composizione; i suoi arti, i suoi organi interni altro non sono che le strategie narrative¹. La parola, così

¹ Sul concetto di corpo e retorica, cfr. il testo fondamentale curato da Selzer e Crowley (1999). Si vedano inoltre, a questo proposito, Enterline (2000) e Lay, Gurak, Gravon, Myntti (2000).

come l'artificio letterario, sembra assumere un'inedita materialità, che concorre alla creazione di corpi 'fisici', 'tangibili' nello spazio narrativo, che per sua natura è impalpabile. In questo modo, il nero dei caratteri stampati sul libro si fa 'pieno', 'concreto', acquisendo una 'massa specifica' grazie alla consistenza dell'inchiostro. A sua volta l'inchiostro è aggrappato al supporto fisico della carta bianca, che è sì composta da elementi biologici, ma è anche spazio aperto, indefinito, vuoto. Sul contrasto con questa base neutra, asettica, e non comunicativa si gioca l'opposizione cromatica in cui prevale il colore nero, che, a livello visivo, si fa materico. Naturalmente, una simile tensione è generata anche dal segno grafico che contraddistingue le lettere, elementi costitutivi del significante.

Brandelli corporei. Desiderio, assenza, *blanks*

In virtù dell'eliminazione delle congiunzioni l'asindeto è, come giustamente ricorda Bice Mortara Garavelli, «figura della soppressione» (1989: 187). Una simile lettura di questa figura retorica trova una raffinata applicazione, a livello testuale, in *The Original of Laura*. Il corpo femminile è infatti qui concepito in un'ottica se si vuole romantica. Esso è innanzitutto un luogo di piacere 'stratificato', che cioè catalizza e coinvolge il desiderio del narratore, dei personaggi e, in ultima istanza, del lettore. Al contempo, però, l'uso reiterato dell'asindeto collega il corpo di Flora alla sfera del dolore, che a sua volta fa eco al dolore provato dai personaggi (e dal lettore) una volta che esso viene a mancare. Ma andiamo per gradi. La descrizione della figura femminile ci viene offerta 'a blocchi', come se il corpo della giovane donna fosse simbolicamente tranciato. Rifacendosi alla terminologia cinematografica, che forse è più immediata, diventiamo spettatori di una serie di *close ups* sapientemente distribuiti in modo tale da dare l'idea di un 'tutto'. Un simile smembramento visivo e allegorico porta necessariamente con sé il tratto del dolore, che però è inscindibilmente legato all'elemento del piacere, inteso soprattutto in termini di piacere sessuale. Si ritrova dunque anche in quest'ultima

opera il tema tipicamente nabokoviano delle passioni dolenti e devastanti, giocate sul binomio presenza-assenza del piacere. Il piacere è presente nel momento in cui alla vista sono offerti i delicati dettagli anatomici di Flora. Diversamente, nel momento in cui questi vengono sottratti allo sguardo degli altri personaggi, come del lettore, si innesta il senso del dolore. Nel piacere, che prende vita dalla narrazione di particolari fisici, e corpo dal contrasto cromatico bianco-nero (dunque, da una presenza), è pertanto intrinseca la componente del dolore, generata dalla sua assenza. In *Nabokov ou le sourire du chat* (2001) Yona Dureau esplicita il legame che unisce la sofferenza all'assenza nella poetica nabokoviana, senza dimenticare però il potenziale creativo ad esse legato: «[i]l y a, d'une part, des formes d'absence qui sont présentées comme irréductibles, et causes de souffrance, et d'autre part des formes d'absence, qui sont une source d'inspiration et de création» (2001: 406).

È precisamente nelle 'fessure' tra una parte del corpo citata e l'altra (interstizi immaginati a livello mentale, ma visualizzati nella concretezza del bianco della pagina), è proprio in quei *blanks*² che penetra, insinuandosi, il desiderio di chi guarda, arrivando ad invadere il corpo, disintegrando metaforicamente quella materia tanto intensamente concupita. Per motivi fisiologici è il femminile, e *in primis* il corpo della donna, ad essere intrinsecamente *aperto*: quell'assenza di barriere che permette l'ingresso viene qui portata alla sua massima estensione ed espressività, arricchita dall'ambiguo riferimento ad efebiche «*narrow nates*». Rispetto ad altre precedenti opere nabokoviane l'anatomia femminile si offre qui liberamente allo sguardo, un segno questo che va ad indicare l'avvenuta possessione del corpo. Il dominio, però, non è completo, definitivo. Difatti, nelle pur flebili linee che tracciano gli sviluppi della trama, vediamo che Flora, così come prima di lei Lolita, continuerà a sfuggire alle persone della sua vita, al marito come ai numerosi amanti di entrambi i sessi.

² Sul concetto di 'blank' nella prosa di Nabokov si veda Dureau (2001).

Si noterà, infine, che il connubio tra violenza ed erotismo rintracciabile nell'ultimo romanzo nabokoviano³ pertiene, invero, alla categoria giapponese dell' 'eroguro', ('eroguro nansensu', dall'inglese "erotic grotesque nonsense"), come non ha mancato di sottolineare Marta Fanasca a proposito dell'arte di Yamamoto Takato:

[i]l mondo che l'artista costruisce in questo stile sotto gli occhi degli osservatori dei suoi lavori è il punto di congiunzione tra quello reale, e quello di ansie, paure e desideri nascosti. Una zona liminale tra realtà e fantasie, adolescenza e maturità, vita e morte. Non c'è un senso del peccato né timori reverenziali a limitarne la libertà espressiva. Tutto viene sacrificato nel nome dell'ideale supremo, la bellezza. L'unico peccato è l'inestetismo. [...] Il grottesco, l'orrore, la putrefazione, si sposano perfettamente con il candore virginale e con la purezza [...]. (2012: 201)

L'asindeto e la vertigine della lista

Il ricorso all'asindeto porta inoltre alla luce una diversa questione di valenza più prettamente teorica. Secondo Bice Mortara Garavelli, il «[l]uogo naturale dell'asindeto [è costituito dalle] enumerazioni» (1989: 228). La narrazione sul (e generata dal) corpo di Flora pare in effetti più vicina ad un'elencazione, piuttosto che ad una vera e propria descrizione. In più parti del romanzo i suoi dettagli fisici e corporei vengono passati in rassegna, come se si trattasse di una sorta di inventario. A proposito di elenchi, in *Vertigine della lista* (2009) Umberto Eco spiega che

il sogno di ogni filosofia e ogni scienza sin dalle origini greche è stato quello di conoscere e definire le cose per essenza, e sin da Aristotele la definizione per essenza è stata quella capace di

³ Visto attraverso questo prisma *The Original of Laura* pare dialogare con le avanguardie sovietiche, ed in particolar modo con la prosa breve di Charms, caratterizzata proprio dal grottesco e dalla violenza.

definire una data cosa come individuo di una data specie e questa a sua volta come elemento di un dato genere. [...] Se ci pensiamo bene questo è lo stesso procedimento che segue la tassonomia moderna [...] Naturalmente il sistema delle classi e sottoclassi è più complicato, per cui la tigre apparterrebbe alla specie *Felis Tigris*, del genere *Felis*, famiglia dei Felidi, subordine dei Fissipedi, ordine dei Carnivori, sottoclasse dei Placentalia, classe dei Mammiferi. (2009: 217)

Tuttavia, continua Eco,

se un bambino chiede alla mamma che cosa e come sia una tigre, la mamma difficilmente risponderebbe che è un mammifero dei placentalia o un carnivoro fissipede. [...] La realtà è che noi non diamo, se non raramente, definizioni per essenza, ma più sovente per lista di proprietà. Ed ecco che pertanto tutti gli elenchi che definiscono qualcosa attraverso una serie non finita di proprietà, anche se apparentemente vertiginosi, sembrano approssimarsi maggiormente al modo in cui nella vita quotidiana (e non nei dipartimenti scientifici) definiamo e riconosciamo le cose. (2009: 218-221)

Come sovente avviene in diversi suoi romanzi, Nabokov riflette su problemi di natura teorica ricorrendo anche alla scienza, che per lunghi anni ha costituito la sua principale occupazione lavorativa. Particolarmente cari erano gli aspetti legati alla tassonomia delle farfalle, e di questa sua predilezione si può trovare riflesso nell'attività letteraria, sotto varie forme. Questo argomento, che è già stato studiato a più riprese nell'ambito della critica nabokoviana⁴, è però sempre stato approcciato adottando un punto di vista improntato sulla critica tematica. Analizzando una simile relazione attraverso la lente d'ingrandimento della teoria si potrebbe invece scoprire un'interessante osmosi tra tassonomia, salienza, e l'elenco in ambito

⁴ Si pensi, ad esempio, al fondamentale contributo di D.B. Johnson (1985).

artistico. Se, da un lato, per ovvie ragioni, pare piuttosto improbabile trovare in letteratura una descrizione strettamente improntata sul concetto di essenza citato da Eco, abbastanza frequente è, invece, l'enunciazione secondo il principio di salienza, ovvero un'organizzazione di tipo tassonomico del materiale narrativo volto al raggiungimento degli obiettivi per cui è stata concepita. Sembra proprio questo il caso della rappresentazione di Flora qui preso in esame: l'elencazione, resa ancor più esplicita dall'utilizzo dell'asindeto, è tesa verso un ventaglio di differenti scopi, tra i quali spicca la focalizzazione dell'attenzione sul corpo femminile. In *The Original of Laura* gli affondi sono invero precisi e consistenti, peraltro coerenti con i *topoi* nabokoviani, come i frequenti riferimenti al collo, ai piedi e alle mani della protagonista. Tuttavia, la ciclicità con la quale si possono rintracciare simili elenchi all'interno del romanzo alimenta quel senso di vertigine di cui ci parla Umberto Eco. Se, infatti, l'elenco è un'entità di per sé 'finita', esso ha il potere di stimolare, nella mente del lettore, altre serie, altre liste, che nascono spontaneamente nella sua fantasia, dove alle immagini note (leggasi: presenti nel romanzo) se ne ancorano altre assenti nel testo. E così, secondo questo meccanismo, l'assenza testuale diventa presenza nella mente del lettore, e il corpo di Flora assume contorni sempre più definiti.

Cromie/discromie, bianco/nero. Nabokov e il Giappone, via Beardsley

La quasi maniacale attenzione dedicata al dettaglio anatomico in *The Original of Laura* agevola inoltre l'emersione di una fitta rete di rimandi, che vanno a completare la caratterizzazione del personaggio. Oltre a leggere della curvatura della schiena di Flora, molto simile a quella di una ballerina – e, lo ricordiamo, anche la madre Lanskaya aveva esercitato quella professione – più avanti incontriamo altri fugaci dettagli: «the white of her legs under her black gown and [...] the fair hair under her academic cap» (quattro 3 - quattro 4, pp. 84-85).

L'opposizione cromatica bianco-nero, che come abbiamo visto tanto ricorda quella presente nella pagina stampata di un libro, viene insistentemente riproposta all'interno del tessuto narrativo, diventando non soltanto prerogativa del personaggio, ma anche vera e propria caratteristica saliente del linguaggio visivo del romanzo. Se si considera che il marito della protagonista porta un ingombrante cognome, Wild, il passo verso l'accostamento di Flora con la Salomè di Oscar Wilde diventa davvero breve. Si ricorderanno certamente, a questo proposito, le tavole di Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) che accompagnano la prima edizione dell'omonimo dramma in un atto unico wildiano. Le opere del pittore e illustratore inglese, raffinato erede dell'arte preraffaellita, ed elegante precursore dell'*art nouveau*, hanno al loro centro un dialogo dicotomico tra il bianco e il nero, le cui linee vanno spesso a cingere corpi femminili o maschili, in diversi casi esili, efebici. Agli esperti è nota la fascinazione di Beardsley, e di altri suoi contemporanei, nei confronti dell'arte giapponese, e soprattutto delle stampe classiche⁵. Il legame tra l'arte di Aubrey Beardsley, così profondamente indebitata con il gusto giapponese, e la poetica nabokoviana è stato peraltro messo in luce nel 2006 da Gerard De Vries e Donald Burton Johnson. Nel volume da loro curato *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*, infatti, i due studiosi passano in rassegna i frequenti riferimenti a Beardsley, che si fanno particolarmente cogenti in *Lolita* (1955)⁶, un'opera strettamente connessa a *The Original of Laura*, come non hanno mancato di sottolineare diversi critici sull'ultimo numero del *Nabokov Online Journal*. Non sembri inconsueto, dunque, l'accostamento tra l'arte di Beardsley e Nabokov: le tavole di Beardsley, infatti, sono state divulgate in Russia nei primi anni del Novecento grazie alla mediazione dei simbolisti, e specificamente attraverso

⁵ A questo proposito si faccia riferimento alla monografia di Stephen Calloway *Aubrey Beardsley* (1998), ed in particolar modo al capitolo "Something Suggestive of Japan", pp. 56-83.

⁶ Si veda, a questo proposito, il capitolo "*Lolita* and Aubrey Beardsley", pp. 59-66. Inoltre, cfr. Appel (1991).

l'intervento di poeti come Belyj, Blok e Bal'mont (De Vries, Johnson 2006: 23). L'accurato studio di Ugo Persi *La parola in Liberty* (1989), che si concentra sulla diffusa attenzione riservata al mondo giapponese nella cultura artistica russa dell'inizio del XX secolo, fornisce ulteriori elementi per approfondire la relazione tra il 'giapponismo' di Nabokov veicolato anche dall'opera di Beardsley. «Non v'è dubbio», sostiene Persi, «che alcune poesie in cui l'assenza del verbo dà particolare risalto alla parola-simbolo, alla sinteticità dell'immagine iconica, si rifanno anche a certi esempi letterari giapponesi, ci riferiamo agli *haiku* [...]» (1989: 148). La mancanza del predicato che così spesso si riscontra nelle descrizioni fisiche della nabokoviana Flora è caratteristica saliente della lirica russa d'inizio Novecento influenzata dal liberty pittorico:

[...] la bidimensionalità, che è il dato formale forse più evidente del Liberty e dell'arte giapponese, nel testo letterario viene suggerita dall'assenza dei verbi [...]. Il verbo reca i connotati del tempo, oppure del movimento nello spazio, e con ciò crea spazio e tempo. La sua mancanza abolisce le due dimensioni e fissa in un'aura irreali le immagini. (Persi 1989: 150-151)

Allo stesso modo, l'immagine di Flora costruita dal lettore è quella di una splendida creatura cristallizzata in un eterno presente di bellezza. Anche la scelta del nome della protagonista pare trovare una sua precisa collocazione all'interno di una meditata architettura. Il richiamo alla dimensione floreale informa contrappuntisticamente la narrazione, non soltanto attraverso riferimenti espliciti (come la presenza di fiori associati al personaggio), ma anche meno diretti, che nelle scelte onomastiche trovano la principale cassa di risonanza⁷. Come ricorda Persi, «[l]a figura umana, ormai anch'essa decorativa, si avvicina sempre più a quella dei fiori, quando addirittura non diventa fiore *tout-court*» (1989: 151). E prosegue:

⁷ Si pensi, ad esempio, anche al personaggio di Daisy.

[i]l continuo accostamento dell'immagine della donna e dei fiori non è la ripetizione di un luogo comune [...]. La donna [...] è fiore ornamentale; la sua funzione umana è posta in secondo piano a vantaggio dell'aspetto puramente decorativo. [...] [È] un'acqua umanizzata. (Persi 1989: 153-155)

La figura femminile nelle opere nabokoviane pare particolarmente vicina alla descrizione che fa Persi della «donna del Liberty», una rappresentazione che a sua volta si rivela calzante anche nel caso delle donne di Beardsley:

Come tale, la donna del Liberty non ha una coscienza propria, è allo stesso tempo innocente e peccatrice; contrariamente alla morale del Naturalismo con la sua concezione deterministica e pessimistica della natura, il Liberty la considera un recipiente di idealità e ritiene l'erotismo una forma dell'armonia originaria. Ne consegue che la donna è insieme fonte di piacere (e in una prospettiva morale borghese, peccatrice) ed essere asessuato, *femme fatale* e madonna; mai madre. (1989: 154)

A livello linguistico si riscontra quindi una forte influenza di soluzioni formali derivanti dall'arte giapponese, giunte a Nabokov attraverso il filtro della produzione beardsleyana e della poesia 'liberty' russa. Alla luce di simili considerazioni non pare casuale la scelta, in *The Original of Laura*, di introdurre persino un personaggio giapponese all'interno dell'orbita di Flora:

a sweet Japanese girl [...] taught Flora to paint her left hand up to her radial artery (one of the tenderest areas of her beauty) with minuscule information, in so called "fairy script", regarding names, dates and ideas. (scheda Ex 0, 2009: 78)

Il *japonisme* sembra dunque svolgere la funzione di *trait d'union* privilegiato nel legare Vladimir Nabokov a Aubrey Beardsley. Così

come fecero i simbolisti russi prima di lui, Nabokov traduce la bidimensionalità cromatica e compositiva caratteristica del precursore dell'*art nouveau* ricorrendo alla figura retorica dell'asindeto, rendendola particolarmente produttiva. Sempre da Beardsley Nabokov mutua inoltre il gusto per l'elemento floreale, grande protagonista delle stampe giapponesi.

Si potrebbe, in conclusione, avanzare la seguente ipotesi: il personaggio, che all'inizio della narrazione è simile ad un guscio vuoto, acquista il tratto del 'tondo', per utilizzare la terminologia adottata da E.M. Forster, grazie al complesso intreccio di riferimenti intertestuali attivato da un soppesato uso di strumenti retorici. In questo senso, sembra ragionevole la possibilità di considerare la retorica come un insieme di dispositivi che *aprono* il testo, invece di chiuderlo in se stesso.

Bibliografia

- Appel, Alfred Jr., *The Annotated Lolita*, New York, Vintage, 1991.
- Bourge, Christian, "Neither form nor function", *The Washington Times*, 17 / 11 / 2009, <http://www.washingtontimes.com/news/2009/nov/17/neither-form-nor-function/>, online (ultimo accesso 16/02/2014).
- Bussolino, Claudia, *Glossario di retorica, metrica e narratologia*, Milano, Alpha Test, 2006.
- Calloway, Stephen, *Aubrey Beardsley*, London, V&A Publications, 1998.
- De Vries, Gerard, Burton Johnson, Donald, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- Dureau, Yona, *Nabokov ou le sourire du chat*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Eco, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- Enterline, Lynn, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Fanascia, Marta, "La morbosa sensualità di Yamamoto Takato", *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, Napoli, Il Torcoliere, 2012: 201-217.
- Garavelli, Bice Mortara, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- Johnson, Donald Burton, "Eyeing Nabokov's Eye", *Canadian-American Slavic Studies*, 19.3 (1985): 328-350.
- Lay, Mary M., Gurak, Laura J., Gravon, Clare, Myntti, Cynthia (ed. by) *Body Talk: Rhetoric, Technology, Reproduction*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.
- Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*, London, Penguin, 2001.
- Nabokov, Vladimir, *L'originale di Laura*, Milano, Adelphi, 2009.
- Newton, Maud, "Nabokov's *The Original of Laura* as performance art?", 23 Febbraio 2010. <http://maudnewton.com/blog/?p=11576>, online (ultimo accesso 16/02/2014).
- Persi, Ugo, *La parola in Liberty. Il Liberty letterario tra Russia e Occidente*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

Selzer, Jack, Crowley, Sharon (ed. by) *Rhetorical Bodies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999.

Šklovskij, Viktor, *Chod konja. Sbornik statej*. Moskva-Berlin, Gelikon, 1923.

L'autrice

Irina Marchesini

Dottore di ricerca in "Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali. Indirizzo: Letterature Compare" (SSD: Slavistica) presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (2012). Attualmente è assegnista di ricerca in letteratura e cultura russa contemporanea (sovietica e post-sovietica) presso lo stesso ateneo. Dal 2008 è cultore della materia "Letteratura Russa". I suoi principali interessi accademici includono lo studio della prosa russa contemporanea (con particolare attenzione per l'opera di Saša Sokolov e di Vladimir Nabokov), il cinema russo-sovietico, l'autotraduzione e la narratologia. È autrice di numerosi saggi in ambito slavistico e narratologico.

Sito web: <http://unibo.academia.edu/IrinaMarchesini>

Email: irina.marchesini2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Irina Marchesini, *Per una retorica dell'assenza*.

Come citare questo articolo

Marchesini, Irina, "Per una retorica dell'assenza. Fascinazioni giapponesi nell'ultimo romanzo di V.V. Nabokov", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.between-journal.it/>