

Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornella Vorpsi

Martha Kleinhans

Università di Würzburg

Contact: Martha Kleinhans, kleinhans@uni-wuerzburg.de

ABSTRACT

Ornella Vorpsi's novel *Tu Convoiteras* is best to be analyzed using methods known from visual studies and intertextuality to fully understand its transnational and transcultural aspects. The basis of my article is the hypothesis to regard the French source text with its emphasis on sexual desire and the Italian version whose title focuses on the mother-child-relationship as two wings of a diptych. The photographic image of an enigmatic mannequin, the so-called Carubina di Mence, shown on the cover of the Italian edition seems to offer the reader guidance. Vorpsi plays with different forms of visuality, colours and geometric figures and I consider two elements as being particularly relevant: the circle with the mother figure in its centre and the arrow, a symbol of desire and time. Various intertexts from Hinduism, from the Old Testament, as well as from the Greek mythology, are freely taken on by the author and melted into her very own personal coordinate system. At a prominent place Vorpsi's narration interlocks with Ivan Turgenev's story *First Love* and Leopold von Sacher-Masoch's *Venus in Furs*. *Tu convoiteras* not only provides a contribution to the continuation of an aesthetic of perversion, the Albanian-born author not only observes Western European ethical complacency skeptically, but she also questions her problematic ego, due to the traumatic past. A happy ending is missing, all that remains for Vorpsi and her protagonist is to capture the tragedy of desire and suffering in the medium of the arts.

KEYWORDS

visuality, transcultural literature, migration, intertextuality

Da alcuni anni si può constatare nei *Bildwissenschaften* un *visual turn* che, nato originariamente nel campo della storia dell'arte, è stato poi ripreso e trasformato da altre discipline che hanno sviluppato nuovi e affascinanti approcci metodologici nei *visual studies*. Recentemente Vittoria Borsò ha formulato una teoria dell'immagine, una «prozessontologische» e «dynamische Bildtheorie» (Borsò 2016, 45-75). Essendo divenuti fluidi i confini mediali non è più pertinente paragonare le arti fra loro, ma occorre cogliere la dinamica delle relazioni fra le varie arti, siano esse la letteratura o la fotografia, la pittura o la scultura. Di particolare interesse appare la sua considerazione relativa al modo in cui lo scrittore/la scrittrice, giocando con diverse forme di visualità, trasformi le proprie immagini culturali 'interne', in parte determinate da fattori individuali, tramite l'evocazione di immagini materiali (dipinti, sculture ecc.) e testuali esterne, in una dinamica visuale di lingua poetica.

In un'intervista condotta da Sara Camaiora Ornela Vorpsi, la cui scrittura sta al centro della seguente analisi, ha illustrato la sua propria educazione visuale: «direi quasi che la mia scrittura sia rapportabile alla composizione di un quadro, con un proprio ritmo, armonia, disarmonia (voluta), contrasti, musicalità» (Camaiora 2008-2009, 184). La scrittrice Ornela Vorpsi di origine albanese si presta pertanto in modo eccellente ad un esame approfondito dell'interazione fra le belle arti e la 'visualità' della sua scrittura, che merita di essere anche denominata intertestuale e intermediale. Da giovane ha lasciato il suo paese per recarsi con sua madre in Italia, dove dal 1991 ha continuato gli studi di Belle Arti all'Accademia di Brera di Milano per completarli nel 1997 all'università di Parigi VIII, città in cui tuttora vive e lavora come stimata fotografa e video-artista.

Premesso che in questo studio intendo piuttosto mettere a fuoco un approccio derivato dai *visual studies*, sarebbe da chiarire come si situa l'opera di Vorpsi nella discussione relativa alla terminologia (Kleinhans e Schwaderer 2013, 10-12). La denominazione più appropriata mi sembra essere al momento quella di *letteratura transculturale*. Essa definisce infatti la produzione letteraria di autori che scrivono le loro opere in una lingua che non è quella dei loro genitori. Tali opere sono influenzate non solamente da una singola cultura bensì da una seconda o da più culture, quasi come mescolanza e intreccio piuttosto che come confronto tra due culture. La definizione di letteratura transculturale riesce ad esprimere nel modo più neutrale questo fenomeno, cercando al contempo di evitare centrismi e gerarchie culturali. La figura mentale della transculturalità rende conto di spazi intermediari che fanno nascere una nuova cultura globale in cui si amalgamano elementi della cultura d'origine e di altre culture. Il suffisso 'trans' nel termine 'transculturalità' include i concetti di migrazione, movimento e dinamica. Vorpsi è una scrittrice transnazionale in quanto è prima emigrata in Italia dall'Albania e poi si è spostata in Francia. La sua opera è scritta sia in lingua italiana che in francese, come dimostra il romanzo *Tu convoiteras*. Tuttavia la denotazione di opera transculturale mi sembra più conveniente perché, come si vedrà, Ornela Vorpsi è riuscita a crearsi una scrittura innovativa che è intrisa di una visualità e di uno stile molto individuale, in cui confluiscono varie culture.

Mario Rossi a pieno diritto ha interpretato l'opera narrativa dell'autrice come forma sperimentale ovvero come opera intermediale che ci presenta un raffinato gioco cromatico (Rossi 2013, 271-289 e Rossi 2015, particolarmente capitolo 5, 135-188). In *Vetri rosa*, così come nel suo romanzo più recente, si manifesta la sensibilità della scrittrice per il dinamismo della visualità letteraria, ma anche la gioia per il gioco con le oscillazioni di immagini materiali e *l'écriture*, sotto l'emblema del caleidoscopio, dei segni visuali (colori) e del frammentismo (riferimenti intertestuali).

La scrittrice gioca con opere religiose, mitologiche, con vari testi letterari e opere d'arte figurativa per «confondere le piste» al lettore (Camaiora 2008-2009, 185). Così malgrado lo stile laconico, le frasi brevi paratattiche e il vocabolario assai ristretto, Vorpsi raggiunge effetti straordinari invitando i suoi lettori ad interagire con il testo, ad associare, collegare immagini ed elementi intertestuali.

Espedienti e procedimenti simili alle opere precedenti si palesano anche in *Tu convoiteras* (Vorpsi 2014) / *Viaggio intorno alla madre* (Vorpsi 2015; cfr. Figure 1 e 2 nell'appendice). Questo romanzo è un romanzo transculturale e transnazionale che capovolge gli schemi fissi delle nostre abitudini mentali e del concetto attuale di *political correctness* varcando i confini fra vittime e carnefici. L'io-narrante rivela un forte e aggressivo desiderio di vendicarsi degli uomini, che deriva, così si presume, da esperienze personali dell'autrice vissute nel suo paese d'origine, l'Albania, dove anche dopo la caduta di un regime

despota comunista che Vorpsi chiama «Madre partito» (Vorpsi 2005a, 8), persistono tuttora mentalità arcaiche misogine – si pensi all'importanza del Kanun (Rossi 2015, 57 sqq.). Nella protagonista Katarina la 'convoitise' di trasgressioni sessuali, di vendetta verso gli uomini, scaturisce da un'infanzia in cui una bambina aveva vissuto l'essere donna come difetto, l'amore in primo luogo come violenza e abuso.

Ornela Vorpsi mette in scena i suoi testi narrativi come un'opera d'arte visiva trasgressiva. Pertanto vorrei qui di seguito considerare la sua opera più recente, il romanzo breve *Tu convoiteras*, scritto in lingua francese, e la traduzione in italiano *Viaggio intorno alla madre*, come pale di uno stesso 'dittico' pittorico in cui la figura del cerchio e della freccia acquisiscono particolare rilievo. Per la prima volta Vorpsi ha scritto un testo in lingua francese. Benché non abbia lei stessa tradotto *Tu convoiteras*, ma l'abbia fatto tradurre da Ginevra Bompiani e Benedetta Torrani, mi pare legittimo ipotizzare questa ipotesi. Il titolo originale *Tu convoiteras* sembra essere in palese contrasto con la traduzione in italiano *Viaggio intorno alla madre*, ma come spero di poter dimostrare, il romanzo racchiude in sé ambedue le semantiche. Vorpsi sottolinea aspetti diversi a seconda che usi la lingua italiana oppure quella francese (a meno che non si tratti di una semplice strategia di mercato). Anche per il suo romanzo *Fuorimondo. Storia di una ragazza di oggi* (Vorpsi 2012a), scritto in italiano, aveva scelto per la traduzione francese un titolo che si riferiva alla passione amorosa: *Ci gît l'amour fou* (Vorpsi 2012b). Fino ad allora aveva sempre scritto in lingua italiana anche se il libro era stato pubblicato in traduzione francese da una casa editrice francese.

A prima vista il romanzo di Ornela Vorpsi *Tu convoiteras* sembra appartenere a una corrente di pensiero che, rifacendosi agli studi della sociologa israeliana Orna Donath, viene chiamata *Regretting motherhood* (Donath 2015, 343-367). Esiste una netta scissione fra la 'buona' Katarina-madre e la Katarina peccaminosa, per usare la definizione della stessa voce narrante (TC, 11; VM, 9), tra la Katarina quotidiana e l'altra nascosta dominata da pulsioni sessuali? Vorpsi evita di convogliare chiaramente e inequivocabilmente la simpatia dei suoi lettori sull'una o l'altra figura. Una madre di nome Katarina preferisce andare al *rendez-vous* con il suo amante invece di badare al piccolo figlio febbricitante. Durante la notte precedente all'incontro Katarina si ricorda dei rapporti con sua madre, dei suoi sentimenti ambivalenti verso di lei. Il lettore viene a sapere che sua madre, dopo la separazione dal marito che l'aveva spesso tradita con altre donne, l'aveva accusata più volte di essere lei il motivo per cui non avrebbe più potuto risposarsi.

Benché il tema della donna divisa fra desiderio sessuale e amore materno sia un elemento strutturante per lo sviluppo lineare del testo, una tale attribuzione al caso del romanzo di Vorpsi mi pare inadeguata. Secondo Milan Kundera, uno scrittore da lei molto apprezzato (Camaiora 2008-2009, 185), gli uomini da sempre sono pervasi dalla passione di giudicare prima ancora di conoscere, e vorrebbero classificare l'umanità in due gruppi netti, i buoni e i cattivi (Kundera 1989, 15). Con le sue narrazioni romanzesche la scrittrice confuta tale impostazione disegnando personaggi e ambienti ambivalenti ed enigmatici. Con il suo stile semplice e laconico Vorpsi si espone senza misura e protezioni al lettore. Un sintomo forte della sua tendenza all'eccesso e alla trasgressività è già la voce narrante del romanzo *La mano che non morde*, che aveva dichiarato di avere una preferenza per autori come «Majakovskij, Esenin, Sacher-Masoch, Van Gogh, Robert Walser, Simone Weil eccetera» (Vorpsi 2007b, 12). Non è da escludere che il nome Katarina del romanzo più recente sia un accenno intertestuale al romanzo-scandalo *Venere in*

pelliccia. Von Sacher-Masoch infatti paragona Wanda, la protagonista, due volte con la zarina Caterina II di Russia (von Sacher-Masoch 1968, 71 e 85).

Due figure semiotiche assumono un rilievo determinante nel romanzo breve di Ornela Vorpsi, vale a dire il cerchio con al centro la figura della madre, e la freccia, intesa in vari sensi, come asse temporale e come simbolo di Cupido (TC, 23). A differenza della figura semiotica del cerchio, la freccia appare implicitamente nel testo come freccia del tempo, cioè come asse temporale, oppure sotto forma di fulmine nel significato di cupidigia, di desiderio carnale. La narrazione si svolge in direzione unilineare. Il tempo narrato (*erzählte Zeit*) sono le ore delle due notti: inizia con la riflessione notturna di Katarina che dopo essersi accorta che suo figlio ha la febbre alta riflette, esita su cosa fare, vorrebbe andare dal suo amante, ma si sente anche colpevole nei confronti di suo figlio. Il desiderio sessuale e l'amore materno verso il figlio convivono in lei. Non c'è quasi nessuna azione in *Tu convoiteras/Viaggio intorno alla madre*. La trama si restringe a pochi elementi. La narratrice-protagonista tenendo in braccio il bambino ammalato osserva suo marito che dorme tranquillamente. Grazie ad indicazioni esplicite il lettore può percepire lo scorrere del tempo. Il tempo narrato comprende poche ore, la notte prima dell'incontro con l'amante giovane fino alla notte seguente (TC, 18; 31; 79). Dopo una notte insonne Katarina porta il bambino all'asilo-nido (TC, 81) corre alla posta per prendere i suoi vestiti e dei giocattoli erotici (TC, 86). Va di fretta, è in ritardo, Katarina corre come la protagonista del film di Tom Twyker *Lola rennt (Lola corre)*. Sta distesa accanto allo straniero nel letto (TC, 101). Corre di nuovo per riprendere il bambino all'asilo (TC, 106) e si ritrova finalmente a casa sua per poi spegnere la luce e addormentarsi (TC, 112).

La sparizione del padre aveva sconvolto e completamente disorientato la bambina Katarina. Per un certo periodo aveva riposto fiducia assoluta nelle parole della madre. La voce narrante ritiene che agli occhi di un bambino quest'ultima abbia il potere di un Dio, malgrado i suoi atteggiamenti incomprensibili e crudeli. Anche la narratrice-protagonista Katarina da bambina aveva pertanto creduto alle parole di sua madre, ritenendo che il padre le avesse abbandonate per un bisogno eccessivo di trasgressione con altre donne. Per questo Katarina aveva cercato di cancellare il padre dal suo mondo immaginario, non c'era più spazio per lui e i suoi affetti.

La struttura dello *stream of consciousness* consente alla scrittrice di allineare nel suo romanzo i più svariati intertesti a mo' di schegge. Oltre a un racconto mitologico induista sul dio elefante Ganesh e sua madre Parvati, vari altri e divergenti intertesti vengono utilizzati dall'autrice in *Tu convoiteras* per essere deformati e amalgamati nel sistema letterario personale di Ornela Vorpsi: passi del decalogo e del libro di Giobbe della Bibbia, il mito greco di Antaios ed Ercole... Un posto privilegiato tuttavia lo occupa il racconto *Primo amore* di Ivan Turgenev, insieme a famose rappresentazioni della perversione sessuale, come *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch.

L'antico Testamento viene evocato nel titolo della stesura originale francese trasformando il comandamento biblico «Tu ne convoiteras ni la femme, ni la maison, ni rien de ce qui appartient à ton prochain» in una affermazione apodittica. La trama del libro dimostra che il desiderio carnale è incoercibile, nonostante la morale. La narratrice si sente intrappolata nella rete della cupidigia e pertanto piuttosto vicina a Giobbe (TC, 17) che affermò di essere perseguitato da Dio. Le tribolazioni sofferte da Giobbe vengono da lei sostituite dalle sue pulsioni. Già *Fuorimondo*, il cui esito rimanda

ugualmente a un Dio opprimente che «ingarbuglia l'animo» (Vorpsi 2012a, 155), adduceva come motto la medesima citazione dal libro di Giobbe 19.6. Eppure Dio per Katarina ha la voce di sua madre.

Katarina, «la fille des brûlures» (TC, 12), bruciata dal suo desiderio, si ricorda anche della lettura del mito classico di Antaios. Non mi pare superfluo rileggere questo mito. Karl Kérenyi ci ha informato che nella mitologia greca il nome Antaios significa "l'incontrante" (*Der Begegnende*). Il gigante Antaios, figlio di Gaia-Demetra, sovrana dell'oltretomba, vinceva nella lotta i forestieri perché sua madre gli conferiva nuova forza. Solo Ercole riuscì a ucciderlo perché non gli permise di toccare la terra lanciandolo verso il cielo (Kérenyi 1988, 135). La voce narrante Katarina si identifica con Antaios. Simile ad Antaios non riceve più forza dalla madre, il suo desiderio e il tempo che passa divengono un mortifero Ercole che la soffoca a morte.

Ancora più evidente appare il ricorso alla mitologia induista in *Tu convoiteras*. Il motto in corsivo in cui ci si imbatte ad apertura del romanzo rimane lo stesso sia nel testo francese che nel testo italiano:

Dieu Ganesh, montre-nous combien le monde est grand.

Dieu Ganesh se lève, marche doucement et fait un cercle autour de sa mère. Le cercle fermé, il dit: Voilà combien le monde est grand. (TC, 9)

Vorpsi ri-racconta più volte una storia attribuita a Ganesh o Ganesha, una divinità induista molto popolare, con la testa di elefante. Nella mitologia induista tuttavia il mito non viene raccontato come lo racconta Vorpsi. A Ganesh e a suo fratello, in occasione di una gara, venne richiesto di fare un giro intorno al mondo. Ganesh vinse suo fratello-rivale tracciando a piedi più volte un cerchio intorno ai suoi genitori. In tutte le versioni a me conosciute Ganesha cammina intorno ai suoi genitori, madre e padre, simbolizzando con il cerchio intorno a loro il mondo così come lo concepisce lui (Brown 1991, in particolare 116-117). Vorpsi modificò questo mito servendosi del verbo 'disegnare' (VM, 2) e – più importante ancora – sostituendo i genitori con la sola madre.

Per la madre Natasha la figlia Katarina divenne un surrogato insoddisfacente di suo marito Lazare. Invano la bambina cerca di convincere sua madre del suo affetto ed amore raccontandole la parabola del Dio-elefante nella versione modificata (VM, 55; TC, 51):

Si è alzato, ha camminato lentamente intorno a sua madre, l'ha chiusa nel cerchio dei suoi passi. Richiuso il cerchio, ha sollevato gli occhi e ha detto: "Ecco quanto è grande il mondo!" Lo capisci mamma? Il mondo è grande come il cerchio intorno a te. (VM, 55; TC, 57)

Il rancore della madre Natasha è troppo profondo. A suo parere Lazare aveva abbandonato la moglie e la piccola Katarina a causa delle sue amanti. Katarina pertanto nutre pietà per sua madre:

Mia cara mamma. Dio Ganesh, mostrami quanto è grande il mondo! Katarina vede dio Ganesh che si alza, l'elefante cammina adagio, gira intorno a sua madre. Tornato al punto di partenza, chiuso il cerchio, il dio dell'innocenza dice: Katarina, ecco quanto è grande il mondo. (VM, 49; TC, 51)

Più tardi Natasha estende il suo odio a tutte le ragazze belle e giovani, anche alla propria figlia. Nell'ottica della madre – che conosciamo solo grazie ai ricordi inaffidabili della narratrice – Katarina adulta l'avrebbe tradita due volte, primo perché somigliava tanto a Lazare, secondo per aver concepito un figlio. Diventata madre «Katarina [...] aveva rotto il cerchio chiuso madre-figlia» (VM, 59). Katarina augura la morte a sua madre Natasha «che possiede il fulmine e ha una lingua piena di lame»

(VM, 54), dicendole che gli uomini la guardavano solo perché era giovane, «carne fresca» (VM, 54). Ciò nonostante Katarina le vuole bene come a nessun altro al mondo, benché non sia capace di dirglielo apertamente. La ripetizione della storia di Ganesh, la ripresa del cerchio segnalano la presenza di un'ossessione. Sul piano del discorso narrativo Ornella Vorpsi ne sottolinea l'artificiosità (TC, 20) conferendo in tal modo alle vicende e all'immaginazione della sua protagonista qualcosa di astratto. Nel flusso dei suoi ricordi notturni Katarina si rende conto della eziologia tutta soggettiva e distorta che sua madre e di conseguenza anche lei avevano elaborato.

Per questo il lettore non può fidarsi nemmeno di un episodio chiave successo poco prima della scomparsa del padre. La scena ambigua rievoca l'incontro fra padre e figlia sotto un fico (TC, 49). Per il lettore non è evidente se il padre abbia consumato un rapporto sessuale con la figlia minore o se tra loro si sia svolta soltanto una conversazione, che per la figlia ha avuto il valore di 'cognizione', di presa di coscienza. Vari segni semiotici alludono ad una perdita d'innocenza, come l'uso del verbo "conoscere" nel senso biblico (*Luca*, 1,34) oppure il luogo d'incontro sotto un fico. La narrazione preferisce qui un linguaggio cromatico e figurativo. Le foglie del fico dipingevano nel cielo figure sinuose: «Les feuilles du figuier découpaient des figures sinueuses sur le ciel» (TC, 49). Questo ricordo viene intercalato da un altro ricordo, la caduta mortale di un anziano obeso che voleva cogliere i fichi violando così la legge della bellezza. Il racconto rafforza l'allusione sessuale della scena padre-figlia, l'atto di trasgressione sembra velare l'abuso di una bambina da parte di un uomo adulto, ma traspone l'episodio anche su un livello estetico più alto. Non è chiaro se Katarina da bambina sia stata davvero abusata dal padre oppure se sua madre l'abbia talmente messa contro il padre da costruirsi una storia familiare tutta personale, quasi mitologica come suggerisce un passo del romanzo (TC, 39). È nell'ambito di questo 'mito' che va inserita la sua procreazione avvenuta tramite la sodomizzazione di sua madre vergine, ragione per cui la Katarina adulta preferisce le relazioni con uomini più giovani, dove lei assume un ruolo più potente e violento.

Vorpsi sulla scia della letteratura erotica occidentale esplora tutte le forme del desiderio carnale, evocando diverse pratiche sessuali, fra l'altro anche una relazione lesbica di Katarina-madre con una giovane immigrata di nome Oxana, resa in un linguaggio molto visuale. Il nome proprio Oxana deriva dal greco 'xenos' e significa 'straniero', 'forestiero', 'ospite', e anche 'ospitale verso gli stranieri'. Pertanto il nome ambiguo allude allo stato di immigrata in Francia, ma anche in modo ironico alla sua 'ospitalità' verso i francesi, chiamati da Vorpsi «stranieri». Nella descrizione della bella e giovane ragazza migrante Oxana riappare l'immagine del cerchio, dominano i colori. Il corpo della ragazza giovane e bello si dissolve in un dipinto cromatico:

Le corps d'Oxana si transparent avait juste une tache, la rousseur de sa chatte naïve, semblable à la bouche d'un enfant. Une chatte éduquée, aurait dit Katarina. Petite, inoffensive, bien fermée et dessinée, ornée du rose et de l'orange de ses poils. [...] La chatte orange d'Oxana était le voyage vers la beauté de la chute. Dieu Ganesh, et la chatte éduquée d'Oxana, qu'en dis-tu? Peut-on en faire le tour? (TC, 83; VM, 76; sottolineature mie)

Altre volte il *discours* dipinge le paure di Katarina con dei colori, ad esempio il nero dentro di lei, ovvero la sua voglia di suicidarsi, contrasta con il «rose de joie» (TC, 29) del suo bambino. Nel brano appena citato, Katarina si chiede se il desiderio, la passione per un'altra persona valga l'amore della figlia per sua madre. Il fatto che nell'immaginazione di Katarina il dio Ganesh questa volta rimanga muto alla sua domanda, dando un'occhiata "dritta" nei suoi occhi per poi allontanarsi lentamente e triste (VM,

76), suggerisce una risposta negativa. La comunicazione attraverso il medium degli occhi conferisce alla scena un forte tocco visuale.

La tragica Zénaïde/Zinaida del racconto *Primo Amore* di Ivan Turgenev è un personaggio di cui Ornella Vorpsi si serve nel suo romanzo elaborandone tante proiezioni diverse. Il fatto che la scrittrice fin dai suoi primordi letterari sia stata affascinata dallo scrittore russo comincia a palesarsi ne *Il paese dove non si muore mai* (Vorpsi 2005a, 34). Nel capitolo “Albania la sensuale” l’io narrante di dodici anni racconta come i libri, la lettura costituissero per lei un «nutrimento». Le «sofferenze dei personaggi creati da [...] Turgenev» la facevano impallidire, la letteratura diventava «una droga» per lei, le profilava un concetto distorto di amore. «Scoprii quanto faceva soffrire questa cosa chiamata amore» (Vorpsi 2005a, 34). L’uomo, spesso più anziano dei personaggi femminili, «può frustrare la carne bianca, la carne-desiderio di Zinaide» (Vorpsi 2005a, 34). Il racconto *Primo Amore* di Turgenev funge non solo da palinsesto, cioè da testo che appare sotto la nuova scrittura, ma l’autrice stessa crea tramite i protagonisti e alcune scene chiave di questo racconto un affascinante gioco di rispecchiamenti e identificazioni. La protagonista-narratrice ci rende partecipi del flusso dei suoi ricordi e delle sue immaginazioni. Il ruolo della letteratura russa per Katarina pare più significativo di quello svolto dalla sua vita reale. Fino alla fine del romanzo non conosciamo quasi niente del suo passato, delle sue origini. Il suo nome, Katarina, quello di sua madre Natasha suggeriscono in modo vago un paese slavo, forse la Russia. Il nome del padre rimane Lazare anche nella versione italiana. Di lui sappiamo solo che era andato a Londra dopo aver lasciato la sua famiglia. Non c’è nessun accenno al paese natale di Katarina, c’è soltanto l’opposizione con «ce nouveau peuple» (TC, 25), con «l’étranger» (TC, 25). Quest’ultima denominazione tende ad essere provocatoria in quanto prendiamo coscienza che è la prospettiva dell’osservatore a decidere chi sia straniero o meno. La narratrice non menziona né l’Italia né la Francia. Non ci sono toponimi, Parigi dove vive Vorpsi viene cifrata come «cette grande ville» (TC, 24). Viene ricordato solo l’arrivo di Katarina in una «terre étrangère» (TC, 23) dove ha incontrato le parole che hanno il potere di sospendere tutto. Anche la narratrice subisce una tale metamorfosi per aderire alle leggi del «je ne sais pas et du peut-être» (TC, 25).

Talvolta Katarina ritrova Zénaïde Alexandrovna nella «fille de l’Est» (TC, 82), nella giovane migrante dalla pelle pallida, dai denti in cattivo stato, ritrova anche se stessa ormai lontano nel tempo, persona reale e personaggio letterario, «Zénaïde Alexandrovna, sortie du jardin de l’amour» (TC, 82), s’amalgamano. Con il motivo dell’*hortus conclusus* Vorpsi allude al giardino dove il giovane Vladimir di Turgenev aveva spiato la bella – ma povera – Zénaïde e nel quale aveva scoperto la relazione amorosa della donna con suo padre Pjotr. La Katarina di oggi aspira invano a «cette maladie douce» (TC, 82), il tempo della sua giovinezza. Come sua madre tanti anni fa, anche lei ora inorridisce al graduale deperimento del suo corpo, all’evanescenza della bellezza. Katarina si è fatta un’idea d’amore fittizia, dedotta dalla lettura di romanzi francesi e russi. La lettura del racconto *Primo Amore* di Turgenev (Turgenjew 1967, 73-141) per lei è stata decisiva scatenando nella sua psiche le allucinazioni della protagonista Zénaïde, e portando quindi lei stessa, ormai divenuta Zénaïde, ad innamorarsi di Piotr. Nella mente di Katarina si srotola un film in cui si vedono episodi significativi del racconto di Turgenev, anche se modificati a livello di discorso narrativo. Mentre Turgenev descrive la sua protagonista sempre vestita (cfr. Turgenjew 1857-1883, 134: «in dunklem Kleid»), nell’immaginazione distorta di Katarina vengono sottolineate la sua corporalità e la sua nudità (TC, 16). Dettagli particolari vengono messi in rilievo, ne vengono inventati e inseriti altri, come ad esempio l’immagine ricorrente

degli stivaletti rossi di Zénaïde (TC, 15), assente nel racconto di Turgenev. Un'altra immagine eccessiva e persistente in Katarina era stata quella di Piotr quarantaseienne che frusta la carne bianca della ventunenne Zénaïde. Katarina muta i ricordi-immagini letterari, li adatta alle sue esigenze, li ingrandisce e li deforma. Dapprima il frustino di Turgenev si tramuta in cintura, lei soffre sotto i colpi che provocano la caduta di Zénaïde per poi cambiare la storia a suo piacimento abbandonando il ruolo di vittima. Talvolta torna la scena delle percosse, Katarina diviene Vladimir spiando la coppia così dissimile. Di nuovo compaiono gli stivaletti rossi ma questa volta non sono più segno dell'insolenza di Zénaïde verso i suoi giovani ammiratori bensì segno di violazione sessuale da parte del padre di Vladimir, Piotr. Gli stivaletti rossi hanno perduto il loro potere magico. L'immagine della violenza maschile, una dissolvenza filmica, si imprime nella memoria sotto forma di particolari fisici – i lunghi capelli, le natiche e colori. Il rosso degli stivali è passato sulle strisce rosse della pella nuda e bianca di una Zénaïde senza viso (TC, 16) schiacciata contro il muro, segno dell'imprigionamento. Poi i colori mutano in «segni bluastri» (VM, 9) che «s'incrociano con le strisce violette e rosse, si mescolano alle goccioline di sangue» (VM, 9). L'ambivalenza di Katarina si palesa nelle sue pulsioni contrastanti di voler dare conforto a Zénaïde e al contempo di volerla uccidere.

I passi brevi e isolati tratti da Turgenev ricordano piuttosto le fustigazioni di Wanda sul corpo di Severin in *Die Frau im Pelz* di Leopold von Sacher-Masoch, perché i ruoli di genere sono capovolti. Non si sa se Ornela Vorpsi abbia letto il famoso saggio di Gilles Deleuze su Sacher-Masoch e il masochismo. Questo saggio viene citato insieme al testo dello scrittore di Lemberg nella edizione tedesca (von Sacher-Masoch 1968). Potremmo chiederci se Sacher-Masoch abbia realizzato con la protagonista Wanda un'immagine di donna emancipata o di donna demone. Il motto in apertura al libro, la citazione da Giuditta 16.7, è significativo della sua misoginia: "Gott hat ihn gestraft und ihn in eines Weibes Hände gegeben" (cfr. Sauter 1997, 39-47). Ambigua appare anche la protagonista-narratrice di Vorpsi: la Katarina di quarantasei anni, da lei creata, cerca di assumere un ruolo forte e attivo nei confronti del giovane. Aspira ad essere lei a partire, ha voglia di ucciderlo per non morire lei stessa. L'esito tuttavia è dubbioso, conferma implicitamente la sua sconfitta. È ovvio che Vorpsi conosce bene il libro scandalo di Leopold von Sacher-Masoch, si potrebbero enumerare parecchi parallelismi e corrispondenze fra l'immagine-copertina di *Viaggio intorno alla madre*, l'intertesto Turgeneviano e il romanzo dello scrittore di Lemberg, ad esempio il già citato motto biblico (Sacher-Masoch 1968, 5), il motivo della statua femminile, la sua *Verlebendigung* (l'animazione della statua femminile). Tutte queste strategie narrative tendono a sfocare i confini fra arte (figurativa) e realtà (fanzionale). Non a caso alla fine del racconto lo sguardo di Katarina cade su un esemplare di *Venere in pelliccia*, il libro scandalo di Leopold von Sacher-Masoch (Sacher-Masoch 1968, 8). Non è qui tuttavia il luogo appropriato per mettere a confronto l'opera di Vorpsi con *Die Frau im Pelz*. Basti menzionare che anche per il romanzo di Sacher-Masoch due dipinti, il quadro fittizio *Venere in pelliccia* e una copia del 'reale' dipinto di Tiziano Vecellio *Venere allo specchio*, sono di non poco rilievo. Severin mostra due quadri al narratore, la *Venere in pelliccia* – una bella donna nuda avviluppata in una pelliccia con una frusta nella mano con cui sta castigando un giovane uomo innamorato ai suoi piedi, con i tratti di Severin – e una copia del famoso quadro del Tiziano *Venere allo specchio*. Secondo Severin la donna non è la dea pudica, ma il ritratto di una cortigiana che sta esaminando la propria bellezza allo specchio. Il titolo *Venere* sarebbe la conseguenza di un malinteso da parte di uno spettatore e «der Pelz der Despotin, in den sich Titians schönes Modell wohl mehr aus Furcht vor dem Schnupfen als Keuschheit gehüllt hat, ist zu

einem Symbol der Tyrannei und Grausamkeit geworden, welche im Weibe und seiner Schönheit liegt» (Sacher-Masoch 1968, 11).

Vorpsi-Katarina proietta le sue ossessioni e i suoi conflitti nel racconto di Turgenev, ritrova sé stessa nell'ipotesto, i problemi economici di madre-figlia, il conflitto generazionale, i rapporti fra amante e amata, caratterizzati da desiderio carnale, ma anche da crudeltà e violenza. Si pensi alla scena in cui Zénaïde leziosa verso i suoi ammiratori punge l'amoroso giovane oppure si ricordi l'episodio in cui il potente e molto più anziano Pjotr colpisce Zénaïde sul braccio col frustino – segno della sua passione incondizionata e incoercibile – e lei bacia la striscia della frustata infertale da Pjotr, manifestazione della sua estrema sottomissione e del suo amore peccaminoso per un uomo sposato. Zénaïde, come si sa, è morta di parto. Nell'ottica di Katarina il 'vecchio' Piotr è stato vinto dalla giovane e bella Zénaïde a causa della sua passione smisurata e fatale. Katarina erra nello spazio circoscritto del giardino di Zénaïde e teme un'altra volta di trasformarsi nel Piotr violento e impotente:

Je deviens l'homme de quarante-six ans. Celui qui frappe. Celui qui ne maîtrise plus ni la jeunesse ni la beauté, celui qui sait que Zénaïde Alexandrovna va partir, que d'un moment à l'autre elle ne lui appartiendra plus. (TC, 29)

In tante opere di Vorpsi, pittrice, video-artista e fotografa, i colori e le figure geometriche sono di grande rilevanza, e spesso vengono inserite nei testi anche fotografie di corpi femminili o suoi ritratti (Rossi 2015, 135-188). I suoi testi narrativi inoltre sono dominati dai colori, come dimostrano già alcuni titoli quali *Vert venin* (Vorpsi 2007a; in italiano *La mano che non morde*) o *Vetri rosa* (Vorpsi 2006; in francese *Tessons roses*). Contrariamente all'austero aspetto dell'edizione francese Gallimard – a partire dalle prime pubblicazioni sotto il segno delle *Editions de la Nouvelle Revue Française (nrf)* le copertine di questa collana Gallimard sono senza immagini (cfr. 71) – la copertina della versione italiana mostra la foto della statua di una giovane donna nuda con calze rosse che anticipa in un certo senso la vicenda della protagonista Katarina (La Nuova Ferrara 2011). Benché Ornella Vorpsi non abbia tradotto lei stessa *Tu convoiteras* in italiano, è molto probabile che abbia suggerito sia il titolo italiano di *Viaggio intorno alla madre* sia l'immagine di copertina. Sino ad allora la scrittrice aveva spesso scelto per i suoi libri opere proprie, fotografie di donne, (Figura 7) con titoli come *Le ali di Chiara* (copertina di *La mano*), *Tamar* (copertina di *Ci-gît*) oppure *Tess sotto il sole di Salzburg* (copertina di *Fuorimondo*; cfr. Figure 4, 5 e 6). *Bevete Cacao Van Houten!* mostra una foto auto-ritratto di Vorpsi con la macchina fotografica tenuta in direzione del lettore (Figura 3), un evidente *clin d'œil* al suo gioco autoreferenziale e intermediale con i ruoli tradizionali dell'autore.

A mio parere la foto della cosiddetta *Carubina di Mence* deve essere considerata uno stratagemma importante per guidare l'attenzione del lettore italiano. Tramite la copertina della versione italiana, infatti, Vorpsi gioca con l'aspettativa dei suoi lettori. Senza conoscere il contesto d'origine della cosiddetta *Carubina di Mence*, il lettore può interpretare la scultura lignea in modo diverso: o come un manichino nella tradizione di De Chirico, oppure come una donna nuda dalle guance rosse, in atteggiamento eroticamente allusivo. In realtà si tratta di un oggetto d'arte sacra del Cinquecento. Lo scultore Romano Alberti da Borgo Sansepolcro, detto Nero di Borgo Sansepolcro o Nero Alberti, aveva creato questa straordinaria statua come tante altre Madonne e sante da vestire. Sappiamo, anche grazie ad una iscrizione sul bordo del piedistallo, che questo simulacro ex-voto era stato donato da una certa «donna Giuliana in memoria de donna Carubina de Mence 1559» (Galassi 2005, 161-162). L'immagine scolpita affascina lo spettatore perché da un lato possiede i tratti propri di un manichino, come la posa

rigida, dall'altro infonde l'impressione che ci si trovi di fronte al ritratto di una persona reale – anche per effetto della presenza del nome della dedataria – riflettendo così lo sforzo rinascimentale di rappresentare l'individuo. Il fascino di questa statua lignea, di questa silhouette elegante inoltre scaturisce dal corpo nudo, dal viso dipinto con capelli crespi, dalle guance rosse e dalle braccia snodabili, e dalla constatazione che, a causa delle calze rosse dipinte e delle pantofoline di cuoio dorato, potrebbe allo stesso tempo rappresentare anche un tutt'altro tipo di donna. Un collezionista ad esempio ritenne che si trattasse di una specie di bambola esposta all'ingresso dei bordelli. È ovvio che una scrittrice-artista come Vorpsi si entusiasmi di fronte ad un tale simulacro ambiguo ed enigmatico. Come copertina del romanzo, l'immagine della Carubina riflette perfettamente le ossessioni dell'autrice e la sua strategia narrativa trasgressiva: singola persona, Madre (di Dio) oppure donna che attira gli uomini con la sua bellezza ... Non è da escludere che Vorpsi conosca gli studi più recenti secondo i quali Carubina sarebbe prematuramente deceduta – come la Zénaïde nella novella *Primo Amore* di Turgenev – e la statua, probabilmente un omaggio *post-mortem*, con il suo iperrealismo e «i suoi caratteri profani di alcuni particolari, come ad esempio le rosse e seducenti calze autoreggenti insieme alle pantofoline dorate che indossa con grazia maliziosa» (Galassi 2011, 175-176), sarebbe stata scelta coscientemente da lei per sottolineare le oscillazioni fra l'arte visiva, l'intertestuale russo e la propria scrittura.

La pittura scritturale di Vorpsi ha dunque la funzione di esprimere la tragedia insita nella bellezza, ovvero il viaggio graduale dei mortali verso la decomposizione fisica, verso la morte. La bellezza dei corpi, tratto comune e ossessivo nella scrittura vorpsiana, presenta il segno di un linguaggio corporale nonché una critica agli atteggiamenti e comportamenti consumistici dell'Europa Occidentale, un'accusa contro la nostra indifferenza etica. Con una intensità angosciante il lettore viene coinvolto e immerso nel flusso discontinuo dei ricordi della protagonista Katarina e nella sua autoanalisi esistenziale. Vorpsi mette in luce le differenze fra le ragazze immigrate – «fille[s] de l'Est» (TC, 82) – e gli uomini occidentali – «ces étrangers» (TC, 25) – con i quali esse hanno relazioni superficiali, ricorrendo alla descrizione di frammenti corporali che diventano segni semiotici.

Il motivo ad esempio dei piedi lisci, e più precisamente delle scarpe straniere che suscitano l'irritazione e l'ammirazione dei suoi personaggi femminili, compare non solo in *Tu convoiteras* ma anche in *La mano che non mordi* (Vorpsi 2007b, 84) e nella *Storia di scarpe* della raccolta *Bevete cacao van Houten!* (Vorpsi 2010). Lì sono le scarpe gialle che indossa l'uomo nella metro che terrorizzano la narratrice. Piedi e scarpe fungono come metonimie. L'io femminile narrante si sgomenta per la loro «insensibilità» (Vorpsi 2010, 129). Si sente smarrito perché non capisce «il linguaggio» di quei segni, si sente estraneo al mondo circostante biasimando così implicitamente l'autosufficienza e l'autocompiacimento degli uomini, «des jeunes propres jusqu' à l'outrance, parfaits, froids, avec un préservatif sur l'âme» (TC, 94).

Un altro esempio di rapporto problematico fra madre e figlio lo offre l'alter ego di Vorpsi Lucien nello splendido racconto *Lumturi disparue* (Vorpsi 2010, 65-76). Già il titolo rivela l'importanza dell'intertestualità essendo esso stesso un omaggio alla *Albertine disparue* di Marcel Proust. Lucien, battezzato col nome del protagonista stendhaliano, rispecchia il sogno di sua madre Lumturi di una vita migliore. Dominato dall'idea del bello, Lucien in seguito agli sconvolgimenti politici in Albania, emigra da solo a Parigi dove scopre la sua vocazione per la scrittura. La madre Lumturi, ammalata di cancro, vorrebbe raggiungere il figlio ma viene respinta all'aeroporto di Vienna a causa di un visto falso. Rifiutando di tornare nel suo paese d'origine, la donna senza conoscere la lingua straniera vaga

per due giorni nel *non-lieu* dell'aeroporto per infine morirci senza aver rivisto il figlio, i cui tentativi di trovarla sono dunque rimasti vani. Per la prima volta in questo racconto la voce narrante usa la denominazione «stranieri» (Vorpsi 2010, 69) riferendosi ai francesi.

Il tema della bellezza viene trattato in modo diverso, tramite la vicenda tragica della bella Jeanne, nel racconto *Della bellezza* che narra la storia delle cosiddette “ragazze immagine”, le quali devono attirare i clienti in discoteca senza amareggiare, ma accendendo negli avventori la voglia di tornare (Vorpsi 2010, 55-64). La narratrice, lei stessa ragazza immagine, si vendica del bel giovane svedese di cui si era davvero innamorata ferendolo con un coltello perché lui l'aveva “ferita” con la sua bellezza:

Amavo la sua bellezza come si può amare l'impossibile [...] Amavo la sua bellezza dunque, con rancore e rabbia. Volevo lasciarlo perché nessuna l'aveva mai lasciato. Insegnargli il dolore. (Vorpsi 2010, 61)

Vorpsi persevera nell'estetizzare il desiderio carnale, la ricerca della bellezza in un linguaggio di forme e di colori mascherando così un ineffabile trauma. A partire dal suo primo romanzo autobiografico la scrittrice scrive ostinatamente contro la morte, ricavando una particolare forza poetica dai traumi sofferti durante l'infanzia sotto la dittatura albanese, sotto l'emblema della madre iper-presente e del padre assente. La scelta della non-madrelingua per la scrittura diviene per Vorpsi un mezzo per distanziarsi – il francese ancora più che l'italiano – per crearsi un mondo a sé. Anche la Katarina di *Tu convoiteras* caratterizza gli uomini intorno a sé con colori diversi a seconda delle specifiche situazioni emotive. Il suo amante ad esempio le pareva all'inizio «di color grigio e arancio» (VM, 83).

Appartenente sia alla figura del cerchio che a quella della freccia, il tema ossessivo delle scritture di Vorpsi rimane, come si è visto, la morte: il titolo del primo romanzo *Il paese dove non si muore mai* (2005a; in francese 2004) si riferisce esplicitamente a una fiaba italiana. Nella fiaba dal medesimo titolo un giovane lascia i suoi cari e la sua patria per cercare il paese dove non si muore mai. Dopo averlo trovato, torna a casa colto da nostalgia e infine muore lo stesso, afferrato dal carrettiere-Morte (Calvino 1990, 59-62). La vittoria sulla morte è solo temporanea, nessuno può sfuggirla. Non solo il padre di Katarina e sua madre invano vogliono morire, anche lei stessa ha sempre avuto un tale desiderio, avendo tentato di uccidersi, ma come commenta cinicamente una compagna di scuola «La foudre ne frappe jamais les chiottes» (TC, 66). Il desiderio di suicidarsi torna di fronte al suo amante, «l'étranger» (TC, 25). Come nella fiaba di Calvino, dove il paese in cui non si muore mai si rivela un'illusione, anche la vita di Katarina è insopportabile.

Nel dodicesimo capitolo Katarina ha raggiunto finalmente il suo amante. Il tempo appare come un «dio terribile» (VM, 91). Lo straniero a cui Katarina racconta della malattia di suo figlio non la capisce, dichiara che sua madre non si sarebbe mai comportata da ‘madre snaturata’. Ciò tuttavia non gli impedisce di avere rapporti con lei. Katarina sembra momentaneamente soddisfatta, pronta a invecchiare. Di nuovo si sente traboccante di amore materno verso suo figlio tanto da essere disposta a farsi uccidere, come succede in una canzone francese citata nel testo in cui l'amata di un *pauv' gars* richiede il matricidio: lui la uccide e corre dalla sua amata. Per la fretta il cuore della madre cade a terra ed è quest'ultimo a chiedere al suo bambino se si sia fatto male (Richpin 2015). Vorpsi probabilmente non conosceva la canzone francese di Jean Richepin, un poeta del Ottocento, ma piuttosto *La ballata dell'amore cieco*, nella versione del cantautore Fabrizio De André. Comunque sia, il tema del romanzo *Tu convoiteras* coincide esattamente con le tre differenti forme d'amore, *l'amour fou* dell'innamorato,

l'amore spietato e sadico dell'amata e l'amore incondizionato della madre. Katarina incarna tutte e tre le forme, è la crudele Zénaïde Alexandrovna, la folle innamorata, ma anche la madre che vuol bene a suo figlio.

Manca un lieto fine malgrado il ritorno di Katarina al suo bambino e a suo marito. Per Vorpsi e per la sua protagonista non c'è scampo dal desiderio, dalla sofferenza esistenziale, da se stessi. L'ultima pagina del romanzo ci offre la protagonista come incarnazione delle parole degli 'occidentali', che lei stessa aveva considerato poco tempo prima ancora con scetticismo:

Ce livre [i.e. *La Vénus à la fourrure*] pense-t-elle, est là pour me rappeler que désormais ma vie se joue dans le pays des mots, des je ne sais pas et des peut-être. Que moi-même je suis devenue la chair de ces mots. (TC, 112)

L'amante di Katarina, denominato "lo straniero", ha introdotto Katarina nel mondo delle lettere, le ha fatto conoscere le opere di Bataille, della Nadja di Breton e della fotografia Nan Goldin, e le ha regalato il romanzo *Venere in pelliccia*. Le sembra che il suo giovane amante «volesse ricordarle che lei vive ormai fuori dal suo paese, che è lei, ormai, la straniera». L'intellettuale francese è «della stessa pasta di Bataille, Sacher-Masoch, Blanchot» (VM, 23). La sua diversità le permette di ricoprire il ruolo di scettico, di colui che percepisce la realtà circostante in modo lucido. Katarina lancia uno sguardo spietato sugli uomini francesi, chiamati da lei "stranieri", per lei sono «effeminati, striminziti, storti, tormentati, spesso senza spalle, sempre nella morsa di un non so e di un può darsi». «La Storia li ha dimenticati. Si sentono in decomposizione» (VM, 23). Katarina, d'altra parte, non riesce a liberarsi del suo passato, continua ad essere imprigionata nel cerchio della Storia, del partito-madre comunista del regime di Hoxha, di sua madre. Poco a poco tuttavia la noia del suo amante 'straniero' si trasferisce anche su di lei tanto da provare lei stessa l'impulso ad abbandonarlo. Il suo conflitto interiore, il suo essere divisa fra le diverse forme di amore, l'amore di madre e il desiderio carnale, non l'abbandona mai. Come un rizoma, nel romanzo di Ornella Vorpsi l'immagine della 'giovane bruciata' si ritrova in un intreccio di richiami testuali, dagli antichi miti, attraverso la Bibbia, fino ad una frase dello scrittore Michail Lermontov citata in *Il paese dove non si muore mai* (Vorpsi 2005, 34). Se si considerano da vicino le lamentazioni allegoriche sulla distruzione della città di Gerusalemme (*Lamentazioni* 1.13), dove Dio, il Signore, lancia fuoco sulla stessa, raffigurata come una donna che Egli imprigiona in una rete e trascina nella distruzione, si comprende con ogni evidenza che il 'bruciare' e l'essere marchiata a vita della protagonista vorpsiana, Katarina, non rappresenta visivamente soltanto le pulsioni sessuali della donna o il suo smisurato rapporto con la madre, ma anche il trauma inflittole nella sua infanzia da una dittatura politica e familiare attraverso la prepotenza delle imposizioni e degli abusi. Katarina rimane la "fille des brûlures" (TC, 12), una donna profondamente traumatizzata dalla sua infanzia. La scrittrice tuttavia forse ha trovato un rimedio per esorcizzare le sue ferite grazie alla magia dell'arte.

Nota: Le sigle TC e VM si riferiscono alle opere di Ornella Vorpsi *Tu convoiteras* (2014) e *Viaggio intorno alla madre* (2015).

Bibliografia

Vorpsi, Ornella. *Le pays où l'on ne meurt jamais*. Trad. di Marguerite Pozzoli con la collaborazione dell'autrice. Arles: Actes Sud, 2004.

- . *Il paese dove non si muore mai*. Torino: Einaudi, 2005a.
- . *Buvez du cacao van Houten*. Trad. di Marianne Véron. Arles: Actes Sud, 2005b.
- . *Vetri rosa*. Roma: Nottetempo, 2006.
- . *Vert venin*. Trad. di Nathalie Bauer. Arles: Actes Sud, 2007a.
- . *La mano che non morde*. Torino: Einaudi, 2007b.
- . *Tessons roses*. Trad. di Yann Apperry. Arles: Actes Sud, 2007c.
- . *Bevete cacao van Houten!* Torino: Einaudi, 2010.
- . *Fuorimondo. Storia di una ragazza di oggi*. Torino: Einaudi, 2012a.
- . *Ci-gît l'amour fou*. Trad. di Nathalie Bauer. Arles: Actes Sud, 2012b.
- . *Tu convoiteras*. Paris: Éditions Gallimard, 2014, nel testo citato con la sigla TC.
- . *Viaggio intorno alla madre*. Trad. di Ginevra Bompiani e Benedetta Torrani. Roma: nottetempo, 2015, nel testo citato con la sigla VM

Bibliografia critica

- Bond, Emma. "Il corpo come racconto: arte e mestiere nell'*Educazione siberiana* di Nicolai Lilin e *Bevete cacao Van Houten!* di Ornella Vorpsi." In *Transkulturelle italophone Literatur – Letteratura italoфона transculturale*, a cura di Martha Kleinhaus e Richard Schwaderer. 309-322. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Borsò, Vittoria. "Zwischen bewegten Schriftzeichen und handelnden Bildern. Zur impliziten Visualitätstheorie in Diderot, Balzac und Baudelaire – Impulse zu einer prozessontologischen Theorie des Bildes." In *Bilder, Texte, Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*, a cura di Berit Callsen, Sandra Hettmann e Yolanda Melgar Pernías, 45-75. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.
- Brown, Robert L., ed. *Ganesh. Studies of an Asian God*. Albany: State University Press of New York 4, 1991.
- Calvino, Italo. *Fiabe italiane*, a cura di Ersilia Zamponi. Torino: Einaudi, 1990.
- Camaiora, Sara. *La letteratura italiana della migrazione: l'esempio di Ornella Vorpsi*. Tesi di Laurea, Università di Firenze. <https://issuu.com/unicitta/docs/migrazione/9>, a.a. 2008-2009.
- Donath, Orna. "Regretting Motherhood: A Sociopolitical Analysis." *Journal of Women in Culture & Society* 40 (2), 2015: 343-367.
- Galassi, Cristina, ed. *Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*. Città di Castello: Electa, 2005.
- Galassi, Cristina. "Le sculture 'da vestire' di Nero Alberti da Sansepolcro: tecnica, diagnostica e conservazione." In: *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di Lidia Bortolotti, 167-182. Bologna: Ed. Compositori, 2011.

- Kerényi, Karl. *Die Mythologie der Griechen. Band II. Die Heroengeschichten*. München: dtv, 1988.
- Kleinhans, Martha, e Richard Schwaderer, eds. *Transkulturelle italoophone Literatur – Letteratura italoфона transculturale*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Koschorke, Albrecht. *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München-Zürich: Piper, 1988.
- Kundera, Milan. *Die Kunst des Romans*. Essay. Frankfurt/M.: Fischer, 1989.
- La Nuova Ferrara. “Sante da vestire e Madonne piene di grazia”, 2011. Modificato 10 maggio. <http://lanuovaferrara.gelocal.it/ferrara/cronaca/2011/11/16/news/sante-da-vestire-e-madonne-piene-di-grazia-1.1677851>.
- Richpin, Jean. “La ballade cœur de mère”, 2015. Modificato 2 luglio. <https://alfabetasx.wordpress.com/2015/07/02/la-ballata-dellamore-cieco/>.
- Rossi, Mario. “Ornela Vorpsi ed Elvira Dones: una lettura di *Vetri rosa* e di *Vergine giurata*.” In: *Transkulturelle italoophone Literatur – Letteratura italoфона transculturale*, a cura di Martha Kleinhans e Richard Schwaderer, 271-289. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Rossi, Mario. *Il nome proprio delle cose. Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2015.
- Sauter, Michael. “Sacher-Masochs *Venus im Pelz*: Emanzipation oder Dämonisierung der Frau?”, *Modern Austrian Literature* 30, 1997: 39-47
- Sinopoli, Franca, ed. *Postcoloniale italiano tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, 2013.
- Turgenjew, Iwan S. *Erzählungen 1857-1883. Gedichte in Prosa*. München: Winkler, 1967.
- von Sacher-Masoch, Leopold. *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1968.
- Welsch, Wolfgang. “Was ist eigentlich Transkulturalität?”. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, a cura di Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg e Claudia Machold, 39-66. Bielefeld: Transcript, 2010

Appendice illustrazioni



Figura 1. *Tu convoiteras*, Paris: Gallimard 2014.



Figura 2. *Viaggio intorno alla madre*, Roma: Nottetempo 2015.

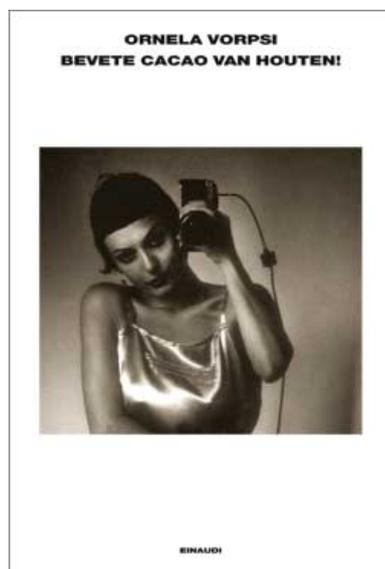


Figura 3. *Bevete cacao Van Houten!* Torino: Einaudi 2010.



Figura 4. *La mano che non mordi*, Torino: Einaudi 2007.

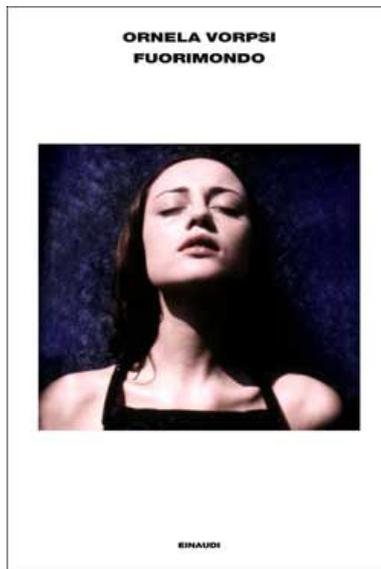


Figura 5. *Fuorimondo*, Torino: Einaudi 2012.

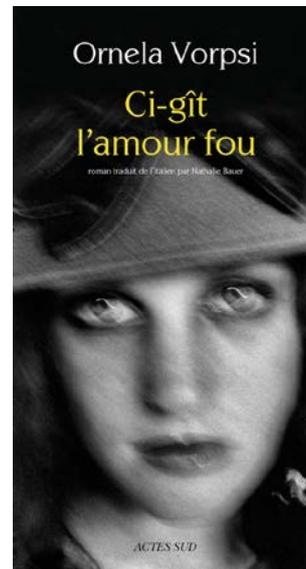


Figura 6. *Ci-gît l'amour fou*, Arles: Actes Sud 2012.

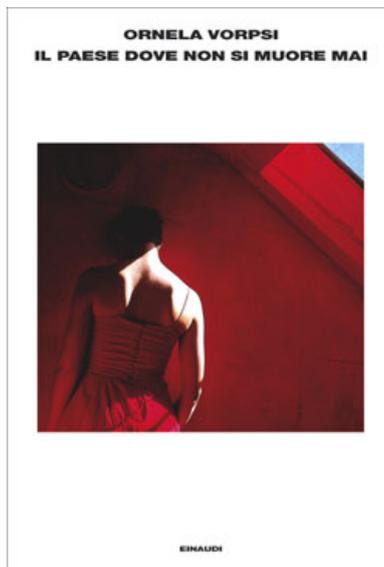


Figura 7. *Il paese dove non si muore mai*, Torino: Einaudi 2005.