

Viaggiatrici di inchiostro: città, fantasmi e personaggi femminili nei graphic novel di Vanna Vinci

Beatrice Seligardi

Flâneuse, choraster, voyageuse: il soggetto femminile nello spazio della modernità

Percorrere il paesaggio urbano, con lo sguardo, con il corpo e soprattutto in solitudine, è una pratica che per il soggetto femminile ha acquisito il valore simbolico di un processo di emancipazione avviatosi nella cultura europea solo a partire dalla fine dell'Ottocento. Se è vero, come ricorda Lauren Elkin, che anche in epoche precedenti le donne avevano percorso strade, attraversato mercati, lavorato a stretto contatto con la realtà urbana (pensiamo alle serve, alle venditrici ambulanti, alle lavandaie)¹, è pur vero che tali attività erano di pertinenza di classi sociali popolari, laddove la donna borghese rimaneva confinata a una funzione domestica collegata agli interni, e non agli esterni.

È solo a partire dalla fine del diciannovesimo secolo che la diffusione di alcune pratiche sociali inizia a modificare in modo più ampio la modalità di fruizione dello spazio urbano da parte delle donne: da un lato le gallerie, antenate dei più moderni centri commerciali, si rivolgono ad un pubblico esplicitamente femminile e borghese²; dall'altro, l'avvento del cinema apre alle spettatrici uno spazio del tutto inedito di attraversamento, fisico e immaginario, della città:

¹ Elkin 2016: 14.

² Si pensi alla rappresentazione letteraria dello spazio del grande magazzino in *Au bonheur des dames* (1883) di Émile Zola.

l'anatomia del movimento generata dal cinema delle origini è legata in particolar modo al concetto di *flânerie*, di passeggiata del tessuto urbano, e alla fisicità delle architetture moderne. Poiché il vagabondare era incorporato nel cinema, la visione dei film delle origini divenne una forma immaginaria di *flânerie*, un'attività – sia storicamente sia sul piano fantasmatico – del tutto aperta alle donne. Attraverso il cinema, si schiudevano nuovi orizzonti alle esplorazioni femminili. Imparentata con la passeggera delle ferrovie e la deambulatrice urbana, la spettatrice – una *flâneuse* – viaggiava da un luogo all'altro. (Bruno 2015: 30)

Il modello della passeggiata come viaggio e scoperta intimamente connessi al tessuto urbano, la cui struttura esperienziale e la cui portata epistemologica traslano per Giuliana Bruno nel cinema delle origini, deriva dunque dalla *flânerie*: una pratica ben sintetizzata dal tipo baudelairiano, che si mescola alla folla con un sentimento misto di immersione e distacco per farsene interprete ma anche critico³. Laddove, tuttavia, il *flâneur* è stato declinato, non solo linguisticamente ma anche e soprattutto artisticamente, al maschile, sorge spontaneo chiedersi quali siano le forme di rappresentazione che le donne esploratrici della città hanno assunto o possono assumere. La riflessione culturale su questi temi ha trovato ampio spazio tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Novanta all'interno del dibattito femminista, ma negli ultimi anni si è assistita a una rivitalizzazione della discussione, e soprattutto delle proposte teoriche in merito.

Il recente *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* di Lauren Elkin, pubblicato nel 2016 per Chatto & Windus e accompagnato da alcuni articoli usciti su testate internazionali di rilievo⁴, ha riportato l'attenzione su una definizione possibile della

³ Per una definizione culturale e interdisciplinare della *flânerie* e del *flâneur*, si rimanda, fra gli altri, agli studi di Nuvolati (2006 e 2013).

⁴ Ci si riferisce in particolare agli articoli di Elkin "A tribute to female flâneurs: the women who reclaimed our city streets" uscito su *The Guardian* il 29 luglio 2016, e "Radical Flâneuserie. Reimagining the aimlessly wandering woman" apparso su *The Paris Review* il 25 agosto 2016.

flâneuse. Versione femminile del più famoso *flâneur* e inizialmente usato per significare tutt'altro (un particolare modello di poltrona), il termine manca dalla maggior parte dei dizionari francesi della *fin de siècle*, e appare dunque frutto di un'artificiosa quanto problematica sovrapposizione tra una categoria astratta e un impossibile campo di applicazione: sono numerose, infatti, le studiose femministe degli ultimi decenni del Novecento che spiegano l'impossibilità della *flânerie* femminile in quanto attività impensabile per le donne di fine Ottocento (Wolff 1985; Pollock 1988; Solnit 2011). La proposta di Elkin è quella di risemantizzare il termine *flâneuse* a partire dagli esempi di alcune scrittrici e artiste otto-novecentesche (fra le altre George Sand, Virginia Woolf, Jean Rhys, Agnès Varda, Martha Gellhorn, Sophie Calle, Sofia Coppola) e a partire, anche e soprattutto, dalla propria (il libro è innanzitutto un *memoir*, ovvero un saggio in cui l'esperienza personale di Elkin si mescola alle vite delle autrici, le cui opere vengono analizzate in chiave soprattutto biografica). A differenza del corrispettivo maschile, la *flâneuse* non cammina per la città senza avere uno scopo, ma si reca nei luoghi dove non "dovrebbe andare": «she voyages out, and goes where she's not supposed to go»⁵. La *flânerie* femminile ha dunque un che di trasgressivo, ma risponde sempre a una precisa esigenza conoscitiva ed esplorativa del sé e del fuori da sé.

Quello che emerge dalla lettura di Elkin è un paradigma femminile di pratica dello spazio che, tuttavia, conserva una caratteristica in comune al *flâneur*: il fatto di fondarsi, da un punto di vista epistemologico, sul potere dello sguardo. Come il pittore baudelairiano della vita moderna passeggia per i vicoli di Parigi e cattura l'essenza della folla, così la *flâneuse* inizia la propria ricognizione sulla città a partire dal senso della vista. È sulla preminenza della scopia, culturalmente associata al maschile e non al femminile, che si fonda la critica al concetto di *flâneuse* mosso da Betsy Wearing e Stephen Wearing in un famoso articolo dal titolo "Refocussing the tourist experience: the flâneur and the choraster" (Wearing-Wearing, 1996), ripreso da Stephen Wearing e Carmel Foley, proprio in risposta al volume di Elkin, nel

⁵ Elkin 2016: 23.

recente “Understanding the tourist experience of cities” (Wearing-Foley 2017). A differenza del *flâneur*, che esprime, nell’atto di osservare, una tensione di possesso e desiderio (nei confronti sia della città sia del corpo dell’altr*), il soggetto femminile manifesta piuttosto una partecipazione e un’interazione con lo spazio a partire dalle quali lo spazio stesso viene ri-plasmato e ri-configurato. Riferendosi all’intraducibile *chora* platonica (che si potrebbe intendere come “luogo” che accoglie e in cui si realizzano le forme astratte che provengono dal Demiurgo) e alle riformulazioni in chiave femminista di tale concetto (Grosz 2000 [1994]), Betsy Wearing e Stephen Wearing ridefiniscono lo spazio in quanto *chora* e colei che lo pratica in quanto *choraster*:

the concept of ‘chora’ suggests a space to be occupied and given meaning by the people who made use of the space. [...] we might orient ways in which spatiality is conceived, lived and used and thus make way for women to reoccupy places from which they have been re-place or expelled and also expose men’s appropriation of the whole of the space. [...] The people who give social value to the ‘chora’, the ‘chorasters’ are those who ‘practice’ the place, who use it, experience it, give it social meaning. These will be social residents and service providers, as well as tourists. (Wearing-Wearing 1996: 233-236)

Rispetto alla *flâneuse*, la peculiarità della *choraster*, come ci ricorda Nuvolati, consiste «nell’interagire con il posto visitato», cosicché «lo spazio si trasforma in luogo carico di significati attribuiti da coloro che vi agiscono» (Nuvolati 2013: 63). L’eventuale recupero del modello maschile del *flâneur* nella sua declinazione femminile rischierebbe, per Wearing e Foley, di limitare l’interazione fra soggetto (in particolare femminile) e ambiente a una “visione” costruita su una categoria maschile come quella del *flâneur*, e non su altre modalità sensoriali più “sensibili” come quelle suggerite dalla *choraster*.

Il superamento del paradigma scopico legato all’esperienza urbana *tout court*, ma anche a quella della città mediata attraverso il cinema, viene ulteriormente proposto da Giuliana Bruno, che nel suo *Atlante delle*

emozioni (2015 [2002]) elabora un metodo di indagine fondato sulla trasformazione del *sight-seeing* in *site-seeing*, teoria del *site*/luogo (e non della *sight*/vista), il cui fine è ricostruire una mappa dell'interiorità a partire da errori, erranze, vagabondaggi, ma soprattutto a partire da un rinnovato senso dell'aptico, in sostituzione dell'ottico:

L'*aptico*, modalità relazionale derivante dal senso del tatto, è ciò che rende "capaci di entrare in contatto con" le cose. Questo mutuo contatto fra noi e gli oggetti o gli ambienti avviene sulla superficie. È grazie a questo contatto epidermico, "superficiale", che comprendiamo l'oggetto artistico e lo spazio dell'arte, trasformando il contatto nell'interfaccia comunicativo di un'intimità pubblica. (Bruno 2014)

Protagonista di questa nuova esperienza, spaziale e sensoriale insieme, è la *voyageuse*, termine che si sostituisce progressivamente a quello di *flâneuse*. La *voyageuse* riscrive il rapporto fra stabilità e movimento, offrendo la rappresentazione di un'esperienza che si basa soprattutto sull'erranza, sul transito, sul non impossessarsi dello spazio, sul mancato senso di nostalgia nei confronti del proprio passato personale. La *voyageuse* è orientata al futuro, ad un processo di rimappatura che trova, dal punto di vista della geografia emozionale, la propria sintesi nel senso di spaesamento. Alla struttura circolare del viaggio maschile, che trova il proprio archetipo nell'*Odissea* e presuppone la nostalgia per ciò che un tempo era stato posseduto, si oppone l'esperienza del viaggio femminile, che si nutre di spaesamento e malinconia. A sottolinearlo è stata Paola Melchiori, alla quale Bruno si richiama esplicitamente:

Ma quale porto aspetta una donna, a quale origine goduta e perduta si può tornare [...] Nostalgia di ciò che non si è avuto, spleen dell'ignoto, configurano un altro scenario. [...] Il rapporto delle donne con l'origine è un rapporto aperto, irrisolto, in perenne ricerca. [...] La nostalgia femminile ha per oggetto un'origine che si sposta continuamente indietro, verso un distacco mai avvenuto e mai rappresentato come tale. Ecco perché è solo il futuro ad

accoglierla, senza mai risolverla. [...] Il desiderio prende forma non nel ritorno ma nel viaggio. Sarà lo spaesamento a sostituire la nostalgia. (Melchiori 2013 [1993]: 54)

La potenzialità di un concetto come quello di *voyageuse* consiste nell'unire l'allusione alla sfera del malinconico della *flâneuse*, di derivazione baudelairiana, alla componente sensoriale e sensibile, interattiva e sociale della *choraster*. La domanda da porsi ora è relativa all'efficacia ermeneutica di tale formulazione una volta che venga messa a confronto col piano della rappresentazione artistica. Laddove la categoria di *flâneuse*, così come viene reinterpretata da Elkin, sembra essere più adatta a descrivere la condizione delle autrici da lei analizzate che non quella dei loro personaggi femminili, e laddove la *choraster* di Wearing e Wearing si configura anche e soprattutto come una proposta in senso sociologico, la *voyageuse* di Bruno sembra la figura più incline a vestire i panni di personaggio, di creatura finzionale, di oggetto della rappresentazione che a sua volta si trasforma in soggetto rappresentante.

Se *l'Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno ha dimostrato la rilevanza di quest'ultimo concetto all'interno del rapporto tra spettatrice e personaggio femminile cinematografico, mettere la *voyageuse* alla prova di altri media potrebbe sigillare il processo di categorizzazione a livello teorico: il che non significa trasformarla in una rigida etichetta "applicabile" a questo o quel testo, ma piuttosto considerarla in un'ottica interdisciplinare tesa a creare incontri e attraversamenti. Un banco di prova particolarmente felice appare quello del graphic novel, forma mediale contemporanea, prossimo al cinema per impianto visuale (una struttura che si compone di un montaggio di inquadrature) e per aspirazione narrativa (a differenza della serialità tipica del fumetto *tout court*, il graphic novel racconta in una soluzione unica⁶). L'esempio di due opere di Vanna Vinci, affermata autrice italiana di fumetti e graphic

⁶ Su questi aspetti si vedano Baetens-Frey (2015), Colaone-Quaquarelli (2016), Tosti (2016).

novel, metterà in luce l'atteggiamento errabondo, malinconico ma anche partecipativo, che è tipico della *voyageuse* e che contraddistingue le due protagoniste: l'inquieta Aida di *Aida al confine* (pubblicato nel 2001 e riedito da Bao Publishing nel 2017 con una nuova postfazione dell'autrice) e l'incerta Gilla di *Chats Noirs, Chiens Blancs* (pubblicato originariamente in francese nel 2009 in due volumi da Dargaud e poi in volume unico nel 2013, e la cui versione in italiano, uscita sempre nel 2009 per Kappa Edizioni in due volumi, risulta ad oggi introvabile in versione integrale).

I due personaggi condividono numerosi tratti: entrambe giovani, Aida e Gilla vivono una condizione di crisi interiore, di blocco e stasi intima alla quale rispondono con un movimento fisico (il trasferimento della prima da Bologna a Trieste e della seconda dalla Sardegna a Parigi); entrambe esperiscono la città attraverso sensazioni contrastanti, ora di straniamento, ora di familiarità; entrambe incontreranno, durante il loro vagare errabondo, fantasmi che appartengono a un passato, ora collettivo ora familiare, mai guardato con nostalgia; entrambe, al termine della narrazione, si ritrovano un po' più consapevoli di loro stesse e capaci di guardare al futuro.

Come vedremo, oltre a quello dei personaggi esiste anche un altro racconto urbano, più prossimo, forse, a quello della *flâneuserie* identificata da Elkin: si tratta di quello della stessa Vanna Vinci, che nelle appendici e postfazioni apposte a entrambe le opere si trasforma da autrice a narratrice/personaggio del proprio personale incontro con le città di Parigi e di Trieste.

Aida al confine, o dell'abbandonologia a fumetti

Aida al confine si apre con il trasferimento da Bologna a Trieste di Aida, ventenne alle prese con una crisi esistenziale che rimane, per la maggior parte, sconosciuta a chi legge. Il passato recente che ha indotto la protagonista a questo cambiamento non viene infatti raccontato sulla pagina disegnata, ma evocato brevemente da Aida, durante una conversazione con la cugina, all'interno di una tavola disegnata nella quale già si attiva una profonda compenetrazione fra la protagonista e

la città. Il profilo di Aida, che con uno sguardo malinconicamente rivolto verso il basso racconta brevemente la sensazione di falsità e spaesamento che l'ha indotta a lasciare città natale e fidanzato, si staglia sullo sfondo del lungomare triestino, che pare abbracciare, nella forma arcuata del golfo, la figura femminile. Fin dal principio, dunque, si stabilisce un rapporto nei confronti del passato personale (quello della vita di Aida) che non è all'insegna di un sentimento nostalgico: la proiezione mentale è rivolta non alla città del passato (Bologna), ma già a quella del presente/futuro (Trieste).

Paradossalmente, tuttavia, proprio la prospettiva di un altro passato, non personale, ma familiare e parzialmente sconosciuto, si configurerà come mappa di un viaggio, fisico e psicologico, marcato non dalla nostalgia di ciò che si è lasciato alle spalle, bensì dalla «nostalgia di sé, di un'esperienza perduta» (Melchiori 2013 [1993]: 56). Il primo luogo triestino con cui Aida interagisce è la sua nuova dimora, ovvero la casa dei defunti nonni materni: se l'aspetto esterno è quello tipico della città vecchia, con una facciata che trasmette l'atmosfera di un passato monumentale (i mascheroni che urlano sugli stipiti del portone d'ingresso), l'interno sembra appartenere ad un'altra dimensione temporale. Gli arredamenti, gli oggetti, i mobili, tutto è stato conservato così come era stato lasciato dai defunti. Se la prima incursione memoriale di Aida era stata dunque rivolta ad un passato recente, personale e privato, che tuttavia rimane vago e solo raccontato a parole, senza immagini, qui la memoria si fa familiare, parzialmente collettiva, ma soprattutto visiva. È la storia di una parte della famiglia della ragazza, che il lettore scopre attraverso la prima apparizione fantasmatica subita da Aida: quella del nonno, che la ragazza segue dalla casa attraverso stradine tortuose e insegne di osterie che si rivelano presto appartenere ad un altro tempo, quello dei morti.

Il personaggio esperisce una prima, apparente, *flânerie* (di cui l'inseguimento costituisce una variante) nel cuore della città vecchia di Trieste. Ma a differenza dell'inseguimento senza ragione del *flâneur*, il camminare notturno di Aida si configura immediatamente come un atto mirato e trasgressivo, che la conduce là dove non dovrebbe essere: un'osteria fantasma che accoglie spiriti defunti. L'estetica del paesaggio

urbano notturno è quello della rovina, di un ambiente decadente, percorso dalle crepe che il bianco e nero del segno di Vinci accentua volutamente. Ed è proprio la temporalità complessa (Rahola 2017), emanata da edifici ora abbandonati ora scrostati, ad attivare, nel corso dell'intera narrazione, una consapevolezza e una riflessione emotiva e territoriale da parte di Aida. Durante una passeggiata in solitaria in direzione di una delle grandi ville abbandonate di Trieste nella quale si riconosce Villa Cosulich, e in cui il percorso viene reso attraverso una sequenza di vignette frammentate che si concentrano su elementi architettonici specifici (porte, finestre, fontane, cortili, tutti accomunati dalla presenza di crepe e scrostature), Aida pronuncia un manifesto da abbandonologa, neologismo con cui la Treccani definisce «chi perlustra il territorio alla ricerca di borghi abbandonati, edifici pubblici e privati in rovina, strutture e attività dismesse (luna park, orti, giardini, stazioni, ecc.), di cui documentare l'esistenza e studiare la storia» (Treccani 2014).

Trieste è piena di case abbandonate... [...] Mi piace vedere i resti del passato, della quotidianità di altre persone e di altre epoche... Mi piace che in una città moderna sopravvivano ruderi che nessuno ricorda più cosa siano stati... [...] Forse mi piacerebbe che vicino ai ruderi venissero attaccate delle targhe, come si fa per le dimore storiche o i monumenti... Così che il passante curioso possa almeno idealmente tornare indietro nel tempo... È un'idea contraria al restauro, sì... perché restaurare presuppone un cambiamento artificiale...e disperde per sempre quella sensazione di decadenza naturale delle cose...

La messa in movimento delle temporalità urbane non viene attivata dalla semplice passeggiata da parte della protagonista, bensì dall'interazione fra Aida e i fantasmi che appartengono a un doppio passato, quello familiare e quello collettivo. La dimensione temporale del passato non costituisce per il personaggio un ritorno alle origini, ma piuttosto un attraversamento esperienziale della città che avviene parallelamente dentro al proprio sé. Dagli incontri fantasmatici che la ragazza ha prima coi nonni materni e poi con Nino (che scoprirà essere

il fantasma del defunto fratello del nonno) scaturiscono un tempo e uno spazio altri della città, attraverso una sovrapposizione di mappe, strade un tempo esistenti e ora scomparse, luoghi di una memoria spesso traumatica che il disegno riesce a restituire con efficace vividezza. Così il primo incontro tra Aida e Nino avviene sul molo audace, di fronte a Piazza Unità d'Italia, in cui all'ampiezza lattiginosa (aggettivo che torna a più riprese nel corso del testo) del mare notturno corrisponde il senso di erranza condivisa dai due personaggi, alla ricerca di un qualcosa ancora indefinito. Così Aida porta Nino alla Risiera e nei sotterranei della Kleine Berlin, rievocando con orrore un passato storico terribile – quello della seconda guerra mondiale – nella speranza di riaccendere il ricordo nel fantasma immemore. Così le passeggiate di Aida, sia in solitaria che insieme a Nino, si perdono nella labirintica città vecchia che ha come punto di riferimento Piazza Barbacan. Infine, è negli interni di Villa Cosulich e sui gradini del Castello di Miramare che Nino riesce finalmente a ricordare il proprio passato: l'esperienza della prima guerra mondiale, il ritorno traumatico alla vita reale, il dissesto familiare, il tentativo di ritrovare una normalità psichica mai più raggiunta. Ultimo atto, la visita alle trincee del Carso coperte dalla neve, dove Nino morì in preda al proprio delirio e dove finalmente il suo fantasma può trovare il senso della fine. Il disegno, fedele alla realtà del passato più che a quella del presente, ricostruisce con la medesima serie di vignette frammentate, che hanno inquadrato le strade serpentine della città vecchia e che riportano sulla pagina l'esperienza visiva e tattile della passeggiata, le buche labirintiche del Carso, in una sorta di doppio paesaggistico dello spirito della città.

Durante la ricerca geografica e documentaria attraverso cui ha aiutato i nonni e Nino a chiudere definitivamente il mistero della sua morte, Aida ha anche acquisito una nuova consapevolezza interiore che è stata scandita, nel corso della narrazione, da un vero e proprio *soundscape*, sapientemente reso nelle tavole da citazioni di versi nei *bubbles* e di riferimenti precisi ad artista e titolo della canzone nelle *closures*. L'alternanza tra presente e passato è stata resa attraverso riferimento espliciti a canzoni dei Clash, ma anche del Trio Lescano e soprattutto di Rino Gaetano, la cui *Aida* sancisce la definitiva apertura

del personaggio verso un futuro vitale all'insegna del motto "sesso matto".

Una Parigi che non esiste (più): *Chats noirs, chiens blancs*

Il rapporto tra soggetto femminile e città è segnato da una maggior conflittualità in *Chats noirs, chiens blancs*, composto da due parti/volumi intitolati rispettivamente *Réminiscences parisiennes* e *Chemin faisant*, la cui protagonista, Gilla, mostra una maggior propensione all'inclinazione malinconica della *voyageuse*. La vita di Gilla prima del trasferimento, evocata dai toni brillanti delle prime tavole, si colloca all'interno di una realtà sarda non meglio identificata, in cui tuttavia è possibile riconoscere il profilo della città di Cagliari. Nonostante l'apparente normalità dell'esistenza di Gilla, il personaggio condivide con Aida il medesimo senso di vuoto e di mancanza di stimoli che pervade la sua esistenza ordinaria, dominata da rapporti superficiali con gli amici e con il compagno Riccardo. La decisione di trasferirsi nella metropoli europea per eccellenza, Parigi, grazie all'intervento di un'amica della madre, Cicci, che le darà in affitto la sua mansarda, arriva in modo repertino, animata dalla volontà piuttosto vaga di iscriversi a un corso di fotografia.

Appena arrivata in città, Gilla si ritrova immersa all'interno di un'altra dimensione temporale: tanto Cicci quanto la sua mansarda paiono congelati all'interno degli anni Sessanta, evocando il periodo di contestazione, di lotta studentesca e di liberazione sessuale continuamente rinarrato nei numerosi dialoghi fra Gilla e Cicci, ma anche fra Gilla e Giorgio, affascinante sessantenne con cui la ragazza instaura un rapporto di amicizia amorosa. Fin dall'inizio, dunque, il rapporto tra Gilla e Parigi è caratterizzato da due tratti fondamentali che permarranno lungo l'intera narrazione: una temporalità complessa e fantasmatica, fatta di sovrapposizioni, e un dilagante senso di estraneità. Se in *Aida al confine* il ripresentarsi del passato (familiare e collettivo)

abbracciava il personaggio all'interno di un senso di appartenenza reciproca fra lo spirito della città e l'interiorità di Aida, Gilla si ritrova a contatto con una serie di sfere temporali che appartengono a differenti *Zeitgeist* di Parigi, di cui tuttavia non riesce a sentirsi partecipe. Anche il *soundscape* che emerge nel corso della narrazione (in cui vengono citati brani di Françoise Hardy e dei Beatles, dei Joy Division, dei Ramones fino a Jimi Hendrix e altri) così come l'abbigliamento di Gilla, che usa i vestiti anni '60 e '70 smessi di Cicci, non corrispondono ad un processo di *self-fashioning* dell'identità del personaggio. La personalità di Gilla rimane per buona parte della narrazione erratica e fantasmatica, e trova una corrispondenza nel suo vagabondare errante che copre soprattutto il V e il VI arrondissement, tra il Quartiere Latino e Saint-Germain. Ne emerge una visione della città monocroma, tutta giocata sui toni gravi dei grigi delle strade, mostrate sempre nella loro strettezza, tortuosità e angustia, e dei tetti che Gilla osserva dalla finestra della mansarda.

Tuttavia, sarà proprio la perlustrazione delle strade di Parigi a dipanare il lento processo di formazione di Gilla, attraverso l'incontro di fantasmi storici che condividono con la protagonista la condizione di espatriati, familiari e stranieri allo stesso tempo rispetto alla città: Samuel Beckett, la principessa di Lamballe, Zelda Fitzgerald, la Marchesa Casati. Gli incontri e le passeggiate che Gilla compie con i fantasmi disegnano una topografia della Parigi del passato, a sua volta fantasmatica: non quella della monumentalità più turistica o dei grandi viali dell'hausmanizzazione, ma una Parigi buia, di vie strette che si possono trasformare in altri luoghi (l'Alabama della Fitzgerald, la Venezia della Casati ma anche il mar Mediterraneo di Gilla).

Così Beckett appare all'Église de Saint-Julien-le-Pauvre, nel V arrondissement, considerata da alcuni storici come il centro di Parigi, e in prossimità dei *passages* di Rue Saint-Denis, simbolici luoghi di congiunzione fra presente e passato e fra interno ed esterno. L'apparizione della Lamballe avviene nel quartiere del Marais, in rue Pavée, dove si trovavano le prigioni in cui la nobile fu imprigionata prima dell'esecuzione, e Gilla visita con lei il Musée du Carnavalet, in cui è conservato uno scrigno con intrecciati i capelli della Lamballe e di Marie-Antoinette. Il fantasma di Zelda Fitzgerald parla a Gilla vicino a

place de l'Odéon, nei pressi della quale i Fitzgerald avevano vissuto durante il loro periodo parigino, e il Jardin du Luxembourg, nel quale si ritrovano a passeggiare, si trasforma ben presto in un'apparizione della Costa Azzurra, dove i coniugi si recavano spesso. Infine, è sempre al Musée du Carnavalet che Gilla viene approcciata dalla Marchesa Casati, il personaggio chiave che dà una svolta alla crescita interiore di Gilla, conducendola prima nei resti dell'abbandonato Palais Rose du Vénisset, poi nel paesaggio urbano perturbante della Bièvre, il fiume fantasma di Parigi interrato nel 1912, e infine, come in un'allucinazione, nella Venezia lagunare, dove Gilla cade in acqua. La Marchesa rende Gilla consapevole della necessità di vivere come se fosse l'ultimo giorno, non dissipando il tempo, ma rendendosi attiva nel lavoro e trovando finalmente l'energia di impegnarsi anche nelle relazioni amorose.

Come Aida, anche Gilla giunge ad una maggiore consapevolezza di sé attraverso l'esperienza e la pratica dei luoghi, con i quali interagisce non solo per quanto riguarda la loro geografia, ma soprattutto attraversando le sedimentazioni storico-culturali dell'immaginario di cui ciascun sito specifico pare essere intriso ed emanare all'esterno. La mappa del centro di Parigi si trasforma in un atlante emozionale che passa attraverso non solo il senso della vista, ma anche quello del tatto: Gilla esperisce il proprio straniamento e quello dei personaggi (in particolar modo quelli femminili) nell'incontro epidermico con i vestiti di altre epoche (su tutte gli anni Sessanta, ma un'attenzione particolare è riservata anche all'abbigliamento della Lamballe, di Zelda e della Marchesa). E a suggellare il finale, non a caso, è proprio il contatto, un po' ripugnato e un po' affascinato, con il fazzoletto di un'anziana sconosciuta (altra incarnazione fantasmatica della Casati) dentro il quale si nasconde un anello con funzione di memento mori e una dedica quanto mai emblematica per una *voyageuse*: «Bonne chance à la nomade».

Archivi, memorie, narrazioni: le appendici

Sia in *Aida al confine* sia in *Chats noirs, chiens blancs* esiste anche un altro racconto urbano, quello contenuto nelle varie appendici e postfazioni che Vinci ha apposto al termine di ciascun volume. In queste pagine, numerose e ricche di fotografie, appunti scritti e bozze di disegni, secondo una prassi non inusitata per l'autrice (Pernice 2016), Vinci si fa narratrice-personaggio del proprio personale incontro con le città di Parigi e di Trieste, svelando i propri percorsi, le proprie fonti letterarie e iconografiche, sollecitando chi legge a creare delle sovrainpressioni fra le proprie immagini memoriali delle città, quelle mentali dell'autrice e quelle disegnate in cui vivono i personaggi.

Nel caso di *Aida al confine*, la postfazione grafica si costruisce nella forma di un *memoir* in cui l'autrice racconta il proprio personale incontro con Trieste: in particolare, è la topografia della città vecchia ad essere svelata nella sua componente memoriale, che si lega sia all'esperienza privata dell'autrice sia a quella della sua famiglia (il puzzle storico di Nino è infatti ispirato alle vicende del nonno di Vinci). Le prime pagine della postfazione sono quelle più intime, in cui la scrittura in prima persona si mescola a sintesi disegnate di forte impatto emotivo. Le ultime esplorano maggiormente i luoghi del fumetto, con una piccola documentazione fotografica di accompagnamento che testimonia il modo attraverso cui anche l'autrice è stata affascinata dalla Trieste del passato, dalle fotografie in bianco e nero e dal suo aspetto più decadente.

Le due appendici che seguono ciascuno dei due volumi di *Chats noirs, chiens blancs* sono invece archivi costruiti con la dovizia e l'accuratezza di chi non solo vuole rendere conto delle proprie scelte narrative, ma di chi ricostruisce anche nei suoi aspetti storico-culturali l'immaginario che si è sedimentato sulla Parigi moderna dalla Rivoluzione francese in poi. Vinci costruisce dei veri e propri dossier, in cui il disegno, che è rappresentazione e interpretazione, lascia spazio al documento: numerose dunque le fotografie, i riferimenti letterari, gli approfondimenti sulla moda e sulla topografia storica, seguiti da elenchi bibliografici dettagliati per chi voglia approfondire alcuni aspetti della città, della sua storia, dei personaggi storici che l'hanno percorsa.

A differenza del punto di vista espresso dalle protagoniste finzionali, quello della narratrice delle appendici appare più decisamente rivolto ad un passato personale e generazionale che lascia spazio, in alcuni punti, anche alla nostalgia più propriamente detta (ad esempio a proposito della riqualificazione della città vecchia triestina, di cui Vinci rimpiange l'atmosfera decadente e trasandata). Ma se quest'attitudine alla diagnosi dei cambiamenti della città sembra avvicinare la Vinci narratrice alla *flâneuse*, categoria che sembra dunque essere ancora fruttifera nell'esplorare la funzione autoriale più che nell'analisi dei personaggi, è pur vero che la precisione documentaria del montaggio visuale e verbale delle appendici deriva da una pratica dei luoghi, più che da una semplice visione: pratica entro la quale possiamo far rientrare a pieno titolo lo studio delle fonti fotografiche, storiche, letterarie, musicali che forniscono il quadro di una moderna archeologia urbana.

In conclusione, Vinci crea due graphic novel in cui le *voyageuses* finzionali Aida e Gilla si accompagnano all'autrice-narratrice, un po' *flâneuse* un po' *choraster*, in un'esplorazione parallela tra memoria personale e memoria collettiva. Ciò dà luogo a una particolare versione disegnata dell'abbandonologia, il cui valore extra-finzionale risiede nella risemantizzazione di luoghi abbandonati, dimenticati, invisibili e che appartengono ad un altro tempo.

Bibliografia

- Baetens Jan – Frey Hugo, *The Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura, cinema*, Monza, Johan&Levi, 2015 [2002].
- Ead., “In superficie: lo spazio aptico”, *Tactile Eyes – Haptic Visuality*, a cura di Giulia Grechi, *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, IV.13 (febbraio-aprile 2014), www.roots-routes.org
- Colaone Sara – Quaquarelli Lucia (a cura di), *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano, Morellini, 2016.
- Elkin, Lauren, *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, London, Chatto&Windus, 2016.
- Gosz, Elisabeth, “Women, Chora, Dwelling” [1991-1992], in Rendell Jane, Penner Barbara, Border Ian (a cura di), *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, London Routledge, 2000.
- Melchiori, Paola, “Il sentimento senza soggetto”, *Lapis. Percorsi della riflessione al femminile*, 19 (settembre 1993), I edizione elettronica 2013, pp. 50-58, <http://ebook.women.it>
- Nuvolati, Giampaolo, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Nuvolati, Giampaolo, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- Pernice, Laura, “Il profondo, non l'avventura. Intervista a Vanna Vinci”, *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 7 (gennaio – giugno 2016), pp. 69-73, <http://www.arabeschi.it>
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference*, London, Routledge, 1988.
- Rahola, Federico, “Not a story to pass on. Appunti per una teoria delle rovine”, *Studi Culturali*, 2/2017, pp. 321-334.
- Solnit, Rebecca, *Wanderlust: A History of Walking*, New York, Penguin Books, 2001.
- Tosti, Andrea, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016.
- Vinci, Vanna, *Aida al confine* [2001], Milano, Bao Publishing, 2017.

Ead., *Chats Noirs, Chiens Blancs* [2009], Paris, Dargaud, 2013.

Wearing, Betsy – Wearing, Stephen, “Refocussing the Tourist Experience: The Flâneur and the Choraster”, *Leisure Studies*, 15, 1996, pp. 229-243.

Wearing, Stephen – Foley, Carmel, “Understanding the Tourist Experience of Cities”, *Annals of Tourism Research*, 65 (2017), pp. 97-107.

Wolff, Janet, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture, and Society*, 3 (1985), pp. 37-46.

Sitografia

http://www.treccani.it/vocabolario/abbandonologo_%28Neologismi%29/

L'autrice

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi ha conseguito i titoli di Dottore di ricerca in Letterature Euroamericane e di Dr. Phil. in Literary and Cultural Studies presso l'Università degli studi di Bergamo e la Justus Liebig Universität Gießen all'interno dello European PhDnet in Literary and Cultural Studies. Attualmente è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Parma, dove collabora principalmente con la cattedra di Letterature comparate e con quella di Letteratura italiana contemporanea. È autrice di due monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018) e *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018). Fa parte delle redazioni di *Between* e *Studi Culturali*, e collabora con la Cineteca di Bologna in qualità di tutor didattico.

Beatrice Seligardi, *Viaggiatrici di inchiostro*

Email: beatrice.seligardi@unipr.it

L'articolo

Data invio: 15/03/2018

Data accettazione: 30/04/2018

Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

Seligardi, Beatrice, "*Voyageuses di inchiostro: città, fantasmi e personaggi femminili nei graphic novel di Vanna Vinci*", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), <http://www.betweenjournal.it>