

Erotismo e rivalsa in *Parle-moi d’amour* di Vanna Vinci

Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza

di **Alberto Sebastiani**

«Ho deciso di raccontare la vita e il carattere di alcune donne celebri e ora praticamente dimenticate, vissute a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento» è la battuta con cui si apre *Parle-moi d’amour. Vite esemplari di grandi libertine* (Feltrinelli comics, 2020) di Vanna Vinci, illustratrice e fumettista pluripremiata, autrice delle strisce dell’irriverente Bambina filosofica e di numerosi graphic novel, nonché, negli ultimi anni, di biografie a fumetti su complessi personaggi femminili: *La Casati. La musa egoista* (2013), *Tamara De Lempicka. Icona dell’art déco* (2015), *Frida Kahlo. Operetta amorale a fumetti* (2016), *Callas. Io sono Maria Callas* (2018) e appunto *Parle-moi d’amour*. In quest’ultimo ha costruito un «pantheon di seduttrici» di cui narra le imprese nella forma dell’intervista impossibile. Infatti, Vanna Vinci, maglietta a righe orizzontali e giacca, pantaloni e scarpe a punta scure, entra in scena come intervistatrice: è colei che prende parola all’inizio del libro e fisicamente (nella rappresentazione) incontra le libertine La Païva, Cora Pearl, Apollonie Sabatier, Valtesse de La Bigne, Émilienne d’Alençon, Liane de Pougy, Carolina Otero. Sette storie per sette capitoli, ma un unico racconto: la sfida alla cultura, al costume e alla morale del tempo in nome della “libertà” di vivere secondo i propri sogni d’amore, di rivalsa, di conquista del successo. Percorsi che comportano l’acquisizione di uno sguardo disincantato sul mondo, di (auto)ironia e di pseudonimi: queste donne, per lo più di bassa estrazione sociale, scelgono infatti con quale nome farsi strada ed essere ricordate, che sia finto per nobilitarsi (Plessis > Duplessis) o acquisito per meriti (Valtesse < Votre altesse) o per matrimoni (Thérèse Lachmann, diventata marchesa La Païva, sarà Contessa Henkel Von Donnersmarck), come una dichiarazione di rinascita, compresa quella finale della de Pougy, che deciderà di farsi suora con il nome di Suor Anne-Marie.

I luoghi della seduzione

Ogni capitolo si apre con la presentazione del luogo in cui si incontrano la Vinci e la seduttrice: stanza, piazza o museo che sia, vi appare un elemento (arredo, palazzo o statua) che testimonia la scalata al successo del personaggio. Le domande e le risposte, differenziate nella forma dei balloon, ne spiegano il significato, assegnando anche una funzione metatestuale all’elemento verbale, che nelle biografie assume un ruolo rilevante, quantitativo e qualitativo. Infatti, in esse, da un sostanziale rispetto della forma tradizionale del fumetto nella *Casati*, con dialoghi tra i personaggi e azioni sequenziali nelle vignette, si passa a una narrazione a più voci e a più livelli temporali, graficamente compresenti, in cui parole e immagini (e il loro rapporto) rivelano una graduale ibridazione del fumetto con altre forme, come il libro illustrato. In *Tamara*, la voce off del ricordo in prima persona nelle didascalie è distinta dai dialoghi tra i personaggi e dalle situazioni nelle vignette, che si fanno sempre più illustrazioni, istantanee e non elementi di una sequenza. In *Frida*

corposo è il dialogo tra l'artista e la morte, nella *Callas* prevale il monologo, ed entrambe le forme di discorso sono compresenti alle battute dei personaggi evocati dalla narrazione. Questi ultimi sono sempre più estranei a incasellamenti in vignette e configurati via via più liberamente nelle tavole insieme a riproduzioni di opere, documenti, manoscritti, pitture vascolari. Una soluzione che ritroviamo in *Parle-moi d'amour*, in cui la Vinci e la seduttrice di turno dialogano in una dimensione atemporale, ma anacronisticamente insieme nel mondo vissuto dall'intervistata, e vi si muovono evocando e commentando personaggi e situazioni che si configurano nella tavola, in cui appaiono anche documenti, poesie o lettere, come quelle scritte da Charles Baudelaire alla Sabatier, le cui riproduzioni si spargono in una doppia tavola come su un tavolo, intorno ad Apollonie che le legge in due posizioni diverse, e a cui si sovrappongono gli scambi dell'intervista. Ciò comporta, oltre a una ovvia compresenza di registri linguistici, che non si possa più seguire il consueto ordine di lettura sequenziale del fumetto, che si debba scegliere se leggere prima l'intervista e poi le lettere, o se muoversi tra l'una e le altre, e che di conseguenza si viva una sensazione di smarrimento, proprio come Apollonie.

Caratterizzazioni linguistiche

Ogni seduttrice ha inoltre una caratterizzazione linguistica. Se nel libro, fin dal titolo, non mancano parole, espressioni e frasi in francese (d'altronde è la proverbiale lingua dell'amore, e le vicende si svolgono quasi tutte a Parigi, per cui, ad esempio: *madame, mademoiselle, chic, charme, charmant, maison, ménage à trois, négligé, liason, galanterie*), Cora Pearl fa trasparire le sue origini con l'inglese che fa capolino nelle sue battute (*I'm english, daddy, well, sex appeal, yes, bad boy*) come la Otero con lo spagnolo (*no es posible, olé, querido, su majestad, sufro, hacha toro*), mentre la Valtesse e la de Pougy usano sentenze e aforismi («In amore provare piacere è delizioso, ma è un lusso. / Mentre far provare piacere porta il lusso» p. 87; «Se tutte le donne avessero consapevolezza del loro reale potere, l'uomo sarebbe ridotto a poca cosa» p. 92; «Se vuoi tenerti un uomo, basta che fai appello a quello che c'è di peggiore in lui!» p. 139; «Io amo chi mi ama» p. 138; «Le donne discendono dagli angeli, gli uomini dalle scimmie» p. 142). La d'Alençon, invece, incarna lo stereotipo della bionda svampita, eccede negli alterati (*nasino, tettine, sederino, fighette, tutina, ninfetta, culetto*) ed è caratterizzata dal motivo dei conigli: li doma negli spettacoli, decorano e riempiono la stanza dove fa l'amore il Duca D'Uzès («sembrava di scopare al cirque d'été» p. 117), ne indossa le orecchie come maschera in una sorta di preconizzazione delle conigliette di "Playboy", si definisce dea dei coniglietti, o dei «coniglioni da ammaestrare» (p. 124, con un'evidente allusione per paronomasia all'insulto), ovvero gli uomini da adescare.

Eufemismo ed esplicitzza

Tutte, inoltre, usano per sé le espressioni spregiative o eufemistiche usate da altri per definirne la professione o il costume, come quando la Vinci chiede a La Païva «se faceva la prostituta... o la parola non le piace?», e lei risponde: «per me hanno sempre contato i fatti, non le parole. Vuole dirlo alla francese...? / Ero una grandissima *putain* di lusso. La migliore e la più cara» (p. 9). È una rivendicazione orgogliosa delle proprie scelte. È comune a tutte, e la Vinci usa strategie grafiche e

linguistiche per dare forza a questo atteggiamento. Se ad esempio consideriamo il lessico, il libro presenta un vasto campionario delle denominazioni dello “status” di queste donne, o del loro ambito professionale, sia in francese che in italiano (*puttana, prostituta, cortigiana, mantenuta, tenutaria, cocottes, demi-mondaines, grisettes, biches, demi-castors, lionnes*), nonché della loro considerazione sociale e morale (*mangiatrice di uomini, donna fatale, scostumata*), così come dei nomi e delle espressioni relative ai luoghi in cui esercitano (*bordello, lupanare, maison, mercato del piacere, battere il marciapiede, insoumise, posti deputati ai commerci sessuali*), anche con momenti metalinguistici sulla storia di certe parole («Il quartiere intorno a Notre-Dame de Lorette, la grande chiesa che abbiamo incontrato prima, era pieno di giovani disponibili, chiamate *lorettes*, appunto» p. 24). Gli atti poi non sono quasi mai nominati esplicitamente: occorrono poche denominazioni volgari (*scopata/scopare*, così come per le parti del corpo esse si alternano alle forme edulcorate: si incontra tanto *culo* quanto *fondoschiena* e *sedere*), e rare verbalizzazioni esplicite (*leccami la lingua, dagli un morsichino*, o le espressioni presenti nelle lettere che la Sabatier riceve e legge nei suoi ricevimenti domenicali con Gustave Flaubert e Théophile Gautier: «getti di sperma», «baci sulla passera», «leccate al clitoride» p. 67); al contrario, ricorrono numerosi iperonimi generici dell’atto (*relazioni sessuali, godimenti proibiti/infiniti/erotici, piaceri carnali*), più o meno dotti e/o eufemistici (*piaceri dell’alcova, deliquio, amplesso, deboscia, convulsioni dell’amplesso, voluttà assoluta*), anche per i rapporti omosessuali (*amicizie/conquiste saffiche, tenerezze di Saffo*) e per i più trasgressivi (*piaceri eccentrici*), per i quali si usano eventualmente allusioni («tengo il frustino per stasera» p. 129), o evasivi ossimori («sarete squisitamente crudele come ieri?» p. 143). Anche le espressioni figurate abbondano, riconducibili ai campi semantici della musica (*autentica sinfonia*), della magia (*incantesimi*), dello sport (*notti da gran premio, ginnastica, sport, cavalcare*).

Costellazioni metaforiche

Molte delle affermazioni e delle espressioni citate sono tratte (e spesso tradotte dal francese dalla Vinci) dalle memorie delle libertine, dagli studi e dalle biografie segnalate nella bibliografia finale. Non si tratta di un repertorio oggi considerabile originale, tutto ciò è ampiamente attestato nel *Dizionario del lessico erotico* di Valter Boggione e Giovanni Casalegno (Utet, 2004), ma il fatto che sia utilizzato dalle protagoniste per parlare di sé è un’operazione ironica di sfida alla morale comune: come La Païva, che si sposa indossando il diadema dell’imperatrice, per cui si definisce «grande puttana incoronata» (p. 28), mentre Cora si vanta di appartenere alla «putainerie d’alto bordo» (p. 122), Giulia Beneni, detta la Barucci, desidera essere «la più grande puttana del mondo» (p. 43) e la de Pougy un «grande capolavoro libertino» (p. 153). Non mancano poi le evocazioni con orgoglio di personaggi evangelici o storici: la Valtesse si permette la blasfemia («non c’erano cristi capaci di redimere una Maddalena come me» p. 94) e la de Pougy si rifà all’antica Roma («Ero una piccola Messalina» p. 141). La costellazione metaforica spregiativa per la prostituzione legata al campo alimentare è usata con amarezza dai personaggi parlando delle proprie origini («carne per tutte le tasche» p. 24; «mi vendeva come il pezzo di carne più esotico» p. 30), ma è usata anche con intenzione erotica per eccitare il partner di turno: «assaggerete il miele più dolce che abbiate mai gustato» (p. 22), «tu ordina dello champagne... l’ostrica e le fragoline le ho io» (p. 123), e Cora si offre addirittura come «il piatto del giorno» (p. 47).

«Fatela finita! Non sono contessa»

Appropriarsi del vocabolario spregiativo per parlare di sé è un atto politico: la d'Alençon dice di essersi *conquistata* la cattiva reputazione (p. 119), mentre Cora si definisce *menefottista*, traduzione di *je-m'en-foutiste*, che la Vinci ha trovato in una sua intervista riprodotta in *Les Cocottes. Reines du Paris 1900* di Catherine Guigon. È una forma più volgare di *menefreghista*, e rimarca l'abilità professionale con cui la donna ha costruito il suo successo. È un'affermazione di realtà, come quando la Otero dice al cameriere che la chiama "contessa": «Fatela finita! Non sono contessa... Io sono una guitta che si fa pagare!» (p. 179). Anche gli eufemismi sono ridicolizzati: la d'Alençon dice «ci godevo a mostrare le mie gioie e scandalizzare i benpensanti» (p. 119). Se poi il principe Napoleone, cugino dell'imperatore, dice a Cora: «siete una perla rara e farvi infilare dai gran signori è la vostra vera risorsa» (p. 52), la de Pougy si vanta con l'amica baronessa Yulka che l'ambasciatore greco «mi ha infilata come una perla» (p. 143), e Marguerite Bellanger ricorda le parole con cui ha conquistato Napoleone III: «non credo che siate qui per infilare delle perle» (p. 189).

I doppi sensi

Il doppio senso è quanto di più fertile per i giochi di parole in questo contesto: dopo aver perso la verginità, Cora può tornare a casa «oppure andare per la mia strada. / Ho scelto la strada» (p. 36); e, sempre a proposito della relazione metonimica tra strada e prostituta, la Vinci si ritrova in una *gag* verbale ambigua con la de Pougy, che la invita a entrare in casa dicendo: «cara, venga dentro... Non rimanga per strada» (p. 137). In quest'ultimo caso il doppio senso è relativo tanto al sostantivo, *strada*, quanto al verbo, *venire*; e tra gli esempi relativi ai verbi segnaliamo anche: «mia madre fu costretta a darsi da fare / certe sere si faceva anche tre uomini» (p. 99), dice la Valtesse, e del Re Leopoldo la d'Alençon ricorda che «lo feci impazzire, prima di dargliela... vinta», evidenziando la battuta coi puntini di sospensione allusivi. Sul verbo *vendere*, infine, è eloquente lo scambio tra un commensale che rimprovera la de Pougy di salutare un usuraio, «non si salutano i venditori di denaro»: lei riprende il verbo (ironizzando con costrutti ambigui tra il riflessivo *vendersi* – cioè *prostituirsi* – e l'uso del dativo affettivo) e rivendica il proprio operato, per cui, ottenuta una posizione di superiorità rispetto all'interlocutore, può addirittura insultarlo: «tutti si vendono qualcosa... io mi vendo il culo... / solo voi non vendete nulla perché siete un cretino» (p. 153). In questo caso l'affermazione esplicita è un attacco diretto all'ipocrisia di chi disprezza chi vende *il* denaro ma siede a tavola, per sedurla, con una donna che vende il proprio corpo *per* denaro.

Immagini ed ellissi

Le immagini, infine, pur presentando nudi maschili e femminili, evitano la volgarità, e per gli atti sessuali prediligono l'allusione (sono spesso in ellissi, e la narrazione focalizza la seduzione). Tutte, inoltre, riecheggiano quasi sempre la tradizione pittorica e dell'illustrazione erotica tanto

occidentale quanto orientale. E anche in questo caso vi trova spazio l'ironia. La Paiva, seducendo il marchese che le darà il primo titolo nobiliare, lo invita a metterle una mano sul *cuore*, mostrando il seno nudo, e se l'uomo continua la finzione dicendo «che grande cuore avete...», la donna la irride smascherando il gioco erotico aggiungendo: «sodo e perfetto», in un balloon che, nella parte inferiore, assume la forma di due mammelle con tanto di capezzoli rosati (p. 21). La soluzione grafica torna poi per ospitare le onomatopee (*pop* e *pip*) con cui è comicamente reso l'effetto sonoro della titillazione delle «tette molto carine» di Cora (pp. 38, 39) o, con le natiche al posto delle mammelle, quando la Barucci offre «gratis» il suo fondoschiena al Principe di Galles (p. 43). Analogamente, il balloon può deformarsi nella parte inferiore, liquefarsi per rendere l'eccitazione (p. 38) o il piacere (p. 152). L'elemento grafico è quindi ricco di metafore con cui la fumettista esplicita anche le abilità e il potere conquistato da queste donne: gli uomini possono infatti essere trottole (p. 46), infilzati come pezzi di carne allo spiedo (p. 90) o tenuti al guinzaglio (p. 39), resi cagnolini obbedienti (p. 97) o trofei alle pareti (p. 104), con un rovesciamento della metafora venatoria ricorrente degli uomini a caccia del piacere, anche se in più di un caso sono lupi (p. 35) o figure oscure che come in *Cappuccetto rosso* adescano bambine per *prenderle con la forza* (p. 30, p. 99). E solo la de Pougy supera la perifrasi eufemistica e si appropria del verbo con cui esprime direttamente come perse la verginità con il primo marito: «mi violentò» (p. 145). E nella stessa pagina abbiamo forse il caso più evidente della triangolazione tra dialogo di parola e illustrazione e commento grafico attuato dalla Vinci, quando la de Pougy, parlando del geloso marchese, nipote del maresciallo Mac Mahon, dice: «era mio e succhiai tutti i suoi beni e quelli della moglie come si beve un uovo», trasformando la similitudine in metafora nell'immagine, in cui la donna ha un uovo in mano, rotto in cima con un foro per richiamare il pene ed evidenziare l'ambiguità del verbo *succhiare* (p. 145).



Come spiega sempre nell'introduzione il personaggio Vinci, dando voce alla lettura che ne ha fatto l'autrice (che ha inventato ma soprattutto scelto, in parte tradotto, adattato e montato con un cut-up efficace le parole delle libertine per realizzare le interviste impossibili): «qualcuno potrà dire che facevano il mestiere più vecchio del mondo [...] / altri parleranno di emancipazione della donna, anche se sono certa che queste signore pensassero a emancipare solo se stesse. / Si può dire tutto, tranne che [...] non siano state persone eccezionali».

L'immagine di copertina è un particolare della copertina di *Parle-moi d'amour. Vite esemplari di grandi libertine* di Vanna Vinci, edito da Feltrinelli Comics, 2020. L'immagine all'interno dell'articolo è una tavola tratta dalla stessa opera. Si ringrazia Feltrinelli Comics per la gentile autorizzazione alla pubblicazione.