

ISSN 2421-5821

Between is published by the University of Cagliari - Maintenance for this [OJS](#) installation is provided by [UniCA Open Journals](#), hosted by [Sistema Bibliotecario di Ateneo](#).

Between Journal was founded in 2011 with the financial contribution of [Fondazione Banco di Sardegna](#) (years 2010-2011).

ISSN 2039-6597

Espèces d'espaces.

L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached

Margareth Amatulli

In un mondo, come quello contemporaneo, che attribuisce molta importanza allo spazio, e all'interno di una prospettiva critica che, detronizzando il tempo, afferma «le potenzialità dello spazio come categoria interpretativa nei confronti del presente»¹, gli album della *bédeïste* di origine libanese Zeina Abirached si rivelano fertili di contenuti, rappresentazioni e problematiche. La sua produzione si è ricavata, all'interno di una biblioteca virtuale, uno spazio consolidato collocabile in diversificati filoni editoriali: il genere autobiografico, la scrittura femminile libanese o, più genericamente, la scrittura di guerra e il fumetto francofono. La lettura del fumetto franco-belga, in particolare, ha nutrito la sua formazione, cominciata all'ALBA, accademia libanese di belle arti, e completata alla Scuola di Arti decorative di Parigi, città dove risiede dal 2004. È in Francia che Abirached pubblica tutte le sue opere grafiche, evolvendo gradualmente dalla fattura artigianale dei primi album² all'uso di una *tablette graphique* e di Photoshop che la agevolano nell'uso reiterato di immagini, o porzioni di immagini, che ritmano ossessivamente la sua produzione.

Parigi e Beirut: lo spazio urbano abitato, vissuto, in parte subito e in parte scelto, ritorna incessantemente nei suoi *graphic novels* come ha riconosciuto la stessa critica, soprattutto in ambito statunitense³, isolando generalmente l'analisi al solo spazio urbano nella spazialità di un singolo album. Estenderemo ora la lettura alla produzione globale

¹ Iacoli 2008: 22-23.

² «Une fois que j'ai la trame et le découpage, je travaille au crayon mine, ensuite au pinceau et à l'encre de chine, j'encre les planches» (cit. in Calargé 2014b: 163).

³ Come si vede dalla bibliografia riportata alla fine di questo contributo. A nostra conoscenza, l'attenzione della critica, concentrata prevalentemente sulla lettura di *Mourir partir revenir. Le Jeu des hirondelles*, non ha mai individuato un percorso evolutivo nella produzione dell'autrice.

di Abirached la cui identità evolve, come dimostreremo, dal mondo chiuso e protetto dell'infanzia all'apertura verso l'alterità proprio tramite l'appropriazione degli spazi da lei abitati. Questi emergono a partire dallo spazio periferico del testo, cioè dai titoli delle opere densi di riferimenti topografici, per ritornare, come tema e motivo, all'interno del corpo testuale sino a riflettersi nella configurazione spaziale della pagina. L'oriente è richiamato palesamente da *Le piano oriental* (2015). Ridondante la presenza della capitale libanese: la città di Beirut, cerchiata tra parentesi, compare timidamente già nella prima sperimentazione grafica, *(Beyrouth) Catharsis* (2006), per poi manifestarsi più prepotentemente nel libro di ricordi *Je me souviens. Beyrouth* (2009). La città libanese affiora metonimicamente anche nell'intestazione del libro-oggetto del 2006, *38, rue Youssef Semaani*⁴. Il titolo poi dell'album più centrale della produzione dell'autrice *Mourir partir revenir. Le Jeu des hirondelles* (Cambourakis, 2007) anticipa il destino della protagonista conteso tra 'territorialisation', 'déterritorialisation' et 'reterritorialisation'. La presenza dello spazio, quindi, nell'elemento peritextuale del titolo (Genette 1987), rappresenta una sorta di istruzione per l'uso degli album o, secondo le parole di Philippe Lejeune, «cette frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture» (Lejeune 1975: 45)⁵; una soglia o un vestibolo quindi, per rimanere nella logica spaziale, che orienta la lettura e che porta nel nostro caso ad attribuire allo spazio citato non solo la valenza di *toile de fond* del racconto o coordinata della narrazione quanto di vero protagonista delle opere.

Tra i vari scaffali della nostra biblioteca virtuale, posizioneremo quindi gli album dell'autrice nel filone del fumetto autobiografico, che si è sviluppato in maniera esponenziale in Francia negli ultimi trent'anni. Nella ricostruzione della storia di questo specifico genere, Thierry Groensteen spiega, citando Perec, che una delle due forme che può assumere questa tipologia di racconto retrospettivo è «indissociable d'une relation à l'Histoire "avec sa grande hache" (Perec)»⁶. Il critico situa l'opera di Abirached, intrisa notevolmente del

⁴ Si tratta di un vero e proprio libro oggetto, un *dépliant* delle dimensioni di 350x125 mm costituito da striscioline permutabili e contenuto in un fodero cartonato rappresentante la facciata esterna dell'immobile di via Youssef Semaani.

⁵ Lejeune fa qui riferimento non solo al titolo ma a tutti quegli elementi di un testo, dal titolo alla collana editoriale, atti a stipulare un contratto tra autore e lettore.

⁶ «Si l'émergence de l'autobiographie dessinée apparaît indissociable d'une relation à l'Histoire «avec sa grande hache» (Perec), un autre courant va très vite se développer, centré sur la personne, la vie intérieure, la psyché,

modello perecquiano⁷, nel novero dei fumettisti che testimoniano di conflitti tragici. Infatti l'autrice è nata nel 1981, durante la guerra civile libanese che si è protratta dal 1975 al 1990, e ha vissuto in particolare in quel quartiere di Beirut che si trovava sulla cosiddetta "linea verde", la linea di demarcazione che divideva la città in due, la parte cristiana e la parte musulmana. Seguiremo quindi questa traccia – *la relation à l'Histoire* – per leggere le opere di Abirached, per la quale le origini e l'infanzia a Beirut costituiscono una sorta di ancoraggio primordiale sul quale si costruisce la propria identità album dopo album.

La memoria dello spazio concorre nella produzione dell'autrice a costruire lo spazio della memoria e, attraverso racconti che presentano squarci di vita, la sua intera opera si configura come la complessa composizione di uno spazio autobiografico (Lejeune 1975: 41-43) creato in relazione alla città natale, rappresentata nella sua dimensione domestica e urbana, e alla capitale francese come luogo di un virtuale 'métissage'. Il percorso esistenziale, che evolve con la scoperta e consapevolezza della complessità dello spazio, geografia soggettiva e intima, è potenziato dagli strumenti del fumetto e da quella spazialità intrinseca al genere che proprio con lo spazio ha un rapporto naturale⁸ e complesso trattandosi di uno spazio/contenente (spazio della tavola e spazio della vignetta) che rappresenta uno spazio/contenuto, nonché di una narrazione al quadrato per raccontare quello che le immagini da sole non narrano e le parole da sole non dicono e per comunicare quella 'sensazione' di spazio che, come afferma Sandra Cavicchioli, «deriva da un intreccio di dati (visivi, innanzitutto, ma anche propriocettivi, tattili, acustici, motori)» (Cavicchioli 2010: 19).

Lo spazio domestico: lo spazio delle storie

«Le noir et blanc permet (de) retraduire les images que j'avais en tête. En dessinant en noir et blanc, on se réapproprie les images et on les met à distance parce qu'elles ne sont pas la réalité, elles ne sont pas

le rapport au corps et l'inscription dans le quotidien» (Groensteen 2014).

⁷ Il modello perecquiano emerge anche dalla struttura della doppia narrazione di *Le Piano Oriental* che rimanda a quella di *W ou le souvenir d'enfance* dello scrittore francese, così come dal titolo *Je me souviens. Beyrouth* che evoca la raccolta di ricordi *Je me souviens* di Perec.

⁸ Come ricorda Thierry Groensteen il fumetto si definisce come una relazione tra più immagini e «mettre en relation les vignettes de la bande dessinée, c'est (...) nécessairement mettre en relation des espaces» (Groensteen 1999: 21).

en couleur, ce n'est pas réaliste» (Calargé 2014b: 162)⁹: attraverso uno stile simbolico e un utilizzo retorico della tavola, secondo la tipologia di Benoît Peeters¹⁰ (1998: 60-65), nell'intento di allontanare le immagini della realtà vissuta per rielaborarle graficamente in un mondo in bianco e nero, l'autrice cerca di prendere le distanze dalla tragedia della grande Storia che minaccia l'essere umano. Con altrettanta perseveranza, tenta, all'opposto, di preservare l'essere umano dalla caducità della memoria e dalla distruzione della guerra. Lo spazio di resistenza e di salvataggio per un'operazione simile è il microcosmo domestico in senso lato: il quartiere frequentato, il palazzo da lei abitato, la casa. Si tratta di uno spazio non necessariamente interno ma sicuramente interiore, uno spazio umanizzato che compare sin dai primi album e su cui si concentra *38, rue Youssef Semaani* (fig. 1) che, accanto a *(Beyrouth) Catharsis*, può essere considerato la cellula germinale del successivo *Le Jeu des hirondelles*. L'ipotesto perecquiano è qui onnipresente con tutto il suo bagaglio di riferimenti e suggestioni: alla maniera di Perec nella *Vie mode d'emploi* (1978), Abirached immagina un palazzo cui è stata tolta la facciata e costruisce un libro oggetto che il lettore può manipolare per scegliere la storia da leggere e il condomino da conoscere alla maniera, tra l'altro, dei *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau (1961) composti da striscioline permutabili¹¹.

⁹ Così come con l'uso del bianco e nero l'autrice sfugge alla dimensione realista dell'immagine, con il fumetto, genere ibrido di parola e immagine, ha la possibilità di operare delle scelte espressive che mettano fuori campo la guerra senza tuttavia negarla, cedendo di volta in volta alla potenza della narrazione o a quella della rappresentazione. Il fumetto come genere espressivo attrae l'autrice proprio per «ce choix qu'on peut faire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne montre pas ou ce qu'on montre et qu'on ne dit pas; comment le texte et l'image se répondent, se continuent, sont complémentaires» (Calargé 2014b: 168).

¹⁰ «Ici la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes: elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principale fonction de servir. La taille des images, leur disposition, l'allure générale de la page, tout doit venir appuyer la narration» (Peeters 1998: 61).

¹¹ Per quanto riguarda l'ascendenza oulipiana nei fumetti di Abirached si veda McKinney 2015.



Fig. 1: 38, rue Youssef Semaani.

Vari sensi di lettura possibili permettono così di ricostruire ‘a modo nostro’ l’atmosfera del palazzo in cui è nata Abirached, le piccole manie e i piccoli conflitti condominiali. A ogni piano corrisponde una striscia suddivisa in vignette architettoniche, corrispondenti a finestre da cui guardare all’interno dell’abitato quando non è la stessa finestra ad essere rappresentata. Lo spazio dell’immobile è qui pretesto del racconto, è il contenitore di microspazi non identificabili da specifici elementi decorativi. Ciò che conta è l’essere umano che abita quei luoghi, e se ci sono oggetti questi sono strettamente funzionali alla personalità o alla caratteristica principale del soggetto rappresentato e presentato dalla didascalia laterale che apre ogni striscia. La percezione dello spazio coincide qui con quella delle persone che lo abitano.

Inoltre, l’assenza di coordinate temporali rende statiche le figure sottraendole alla logica del divenire e pietrificandole nella memoria dell’album. Ritornano in questo catalogo, in questa sorta di memoriale, in questo processo di presentificazione, alcune delle vite rappresentate in *(Beyrouth) Catharsis* e lì distribuite in spazi associati a un precisa funzione sociale.

Nella prima breve sperimentazione grafica dell’autrice, infatti, il droghiere, il sarto, il negoziante che possedeva tanti uccelli, ognuno nel proprio ‘habitat’ di servizio, abitano la strada in cui vive la piccola narratrice, strada che, come vedremo, è inizialmente un’‘impasse’, quindi uno spazio circoscritto denso di storie che tengono a distanza la Storia.

Nelle prime pagine dell’album, l’io del soggetto si costruisce in stretta relazione con l’alterità, come si vede graficamente dalle figure tagliate ad altezza di bambino, e dalla prossimità da cui le immagini sono rappresentate, in uno stretto e fiducioso rapporto di vicinanza e affettività che esclude, al momento, lo spazio esterno alla strada chiusa (fig. 2).

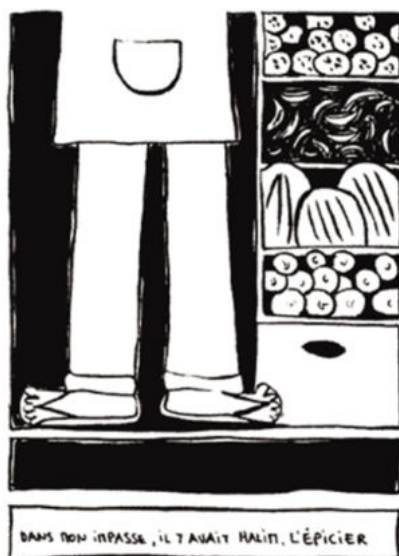


Fig. 2: (*Beyrouth*) *Catharsis*, 4.

Queste vite cha abitano i due album citati ritornano prepotentemente in *Le jeu des hirondelles*, la cui lettura è governata dall'indicazione spazio-temporale presente sin dalla prima tavola: BEYROUTH EST 1984. Qui, nell'unità di tempo (una notte), di luogo (una stanza dell'appartamento della narratrice bambina, una sorta di 'huis clos'), la storia si riduce a un'attesa: i genitori della protagonista sono costretti a rimanere a casa della nonna per problemi di viabilità causati dalla guerra e, in attesa del loro ritorno, i condomini si riuniscono in casa della ragazzina e di suo fratello. Come nella più nota tradizione araba, questa attesa si trasforma in racconto: il racconto delle vite dei vari protagonisti inframezzato dalle azioni contemporanee al momento dell'avvenimento. Tramite numerose analessi, i racconti dotano i personaggi di un presente e di un passato, di uno spazio identitario, di una propria storia, che il più delle volte è determinata dalla grande Storia e si costituisce come storia d'esilio, rappresentata, in una sorta di 'mise en abyme', dall'arazzo appeso nella stanza e raffigurante la fuga esodo d'Egitto di Mosé e degli ebrei¹² che anticipa

¹² La critica si è a lungo soffermata su questo elemento che a nostro avviso rappresenta un vero e proprio cronotopo. Oggetto di famiglia e presagio di un nuovo esodo, ponte quindi tra passato e futuro, esso

simbolicamente il destino della protagonista e della sua famiglia. Le tavole, così come la casa, diventano quindi spazio della memoria e della resistenza.

Vedremo ora cosa succede quando allo spazio domestico, familiare, spazio privato e della collettività, al territorio di intimità e di riti quotidiani, all'«espace de partage», allo spazio euforico e antropico dell'interno e dell'interiorità che, per dirla con Bachelard, nutre «toutes nos images d'intimité protégée» (Bachelard 1961: 32), si oppone, lo spazio esterno, lo spazio urbano di una Beirut in guerra. Analizzeremo, cioè, in che modo la guerra incide nello spazio rappresentato, nello spazio rappresentante del fumetto e nella configurazione spaziale dell'identità della narratrice.

Lo spazio urbano: lo spazio della Storia

La guerra ha innanzitutto ristretto lo spazio abitato, quello vivibile e sicuro della casa, riducendolo a un'unica stanza che corrisponde all'entrata, luogo ritenuto più sicuro in cui si concentra la vita e in cui si riversano i condomini in attesa dei genitori dei ragazzi in *Le jeu des hirondelles*. In una sequenza di tre tavole, le trasformazioni dell'abitabilità della casa sono illustrate direttamente attraverso piantine¹³, una modalità di rappresentazione frequente nell'opera di Abirached e dal forte potenziale narrativo.

La prima tavola (fig. 3) presenta quattro versioni della piantina, con la menzione delle diverse stanze e dei movimenti possibili degli abitanti da una all'altra. Una tavola intermedia mostra, in un'unica immagine, un salotto arredato con divano, libreria, tavolini e piante. La terza tavola (fig. 4) ripropone una visione schematica della piantina della casa, ripetuta ben otto volte: il simbolismo grafico fortemente geometrico e dalla forte suggestione visiva esclude l'umano ed evoca una sorta di Tetris al contrario in cui i pezzi che occupano lo spazio, anziché aggiungersi, spariscono per ridursi progressivamente ad un unico quadratino illuminato, una tetramina bianca.

costituisce una linea continua nel tempo pronta a investire tutti gli spazi, dal momento che dopo la partenza obbligata dalla casa i genitori torneranno a riprenderlo. L'arazzo svolge, inoltre, nell'album la funzione di un'icona, immagine fissa che crea una tensione all'interno della dinamica sequenziale del fumetto «comme une zone de résistance qu'il convient de réduire ou de contaminer par n'importe quel moyen» (Groensteen 2003:152). Non a caso, verso la fine del racconto, l'autrice 'contamina' tale forma di resistenza coinvolgendo l'arazzo nel processo di animazione: nel momento in cui la guerra sconvolge l'ambiente privato, il drago, raffigurato sulla tela, esce dal quadro e invade minaccioso lo spazio esterno.

¹³ Useremo qui indistintamente i lessemi: carta, piantina e mappa.

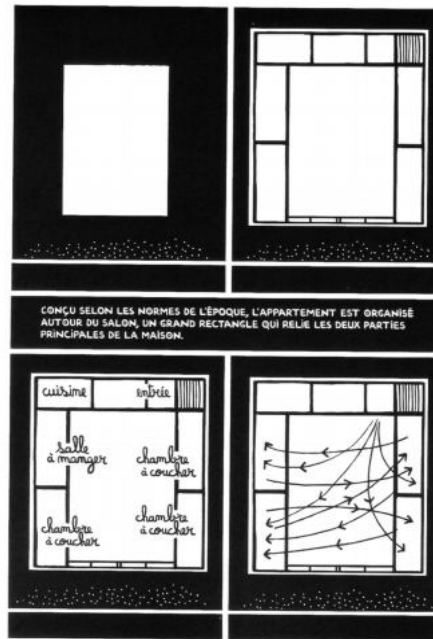


Fig. 3: *Le jeu des hirondelles*, 32.

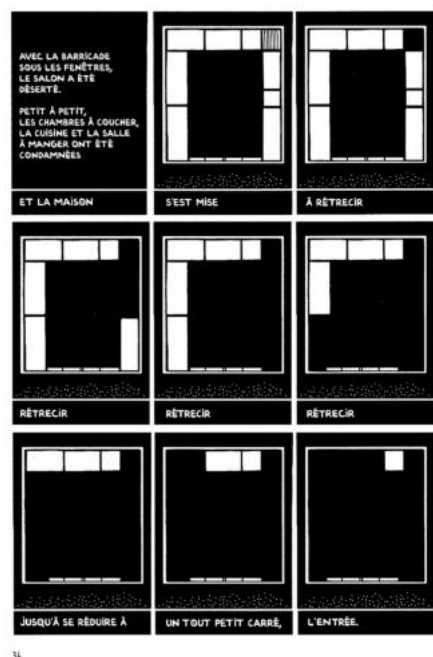


Fig. 4: *Le jeu des hirondelles*, 34.

Nello stesso modo, e in una forma più espansiva, una sequenza, di ben sei tavole mostra il reticolo delle strade di Beirut e il poco spazio in cui è relegato l'"ici" che ancora resta a Zeina e alla sua famiglia, praticamente la loro casa e, precisamente, l'unica stanza sicura. Per rappresentare questa presenza nell'assenza di spazio disponibile, l'autrice ripete per tre volte, in tre doppie pagine (fig. 5-6-7), la stessa immagine matrice del reticolo stradale. Tuttavia, a ogni riproduzione, a ogni pagina voltata, il lettore si trova davanti a un'immagine mutilata, devastata da un grande spazio bianco centrale e ulteriormente frantumata e alterata¹⁴, a ribadire il restringimento dello spazio esterno a disposizione.

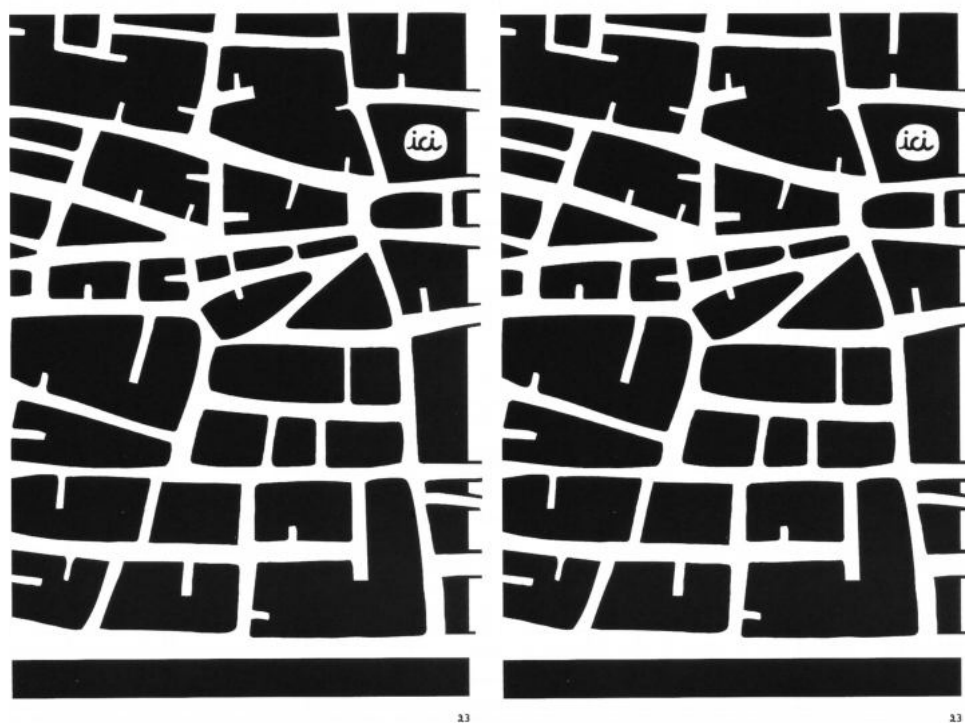


Fig. 5: *Le jeu des hirondelles*, 22-23.

¹⁴ La nuova configurazione spaziale riprodotta sulle tavole necessita di un attento e faticoso lavoro di ricostruzione da parte del lettore che può procedere alla ricomposizione dell'immagine come fosse un 'puzzle'.

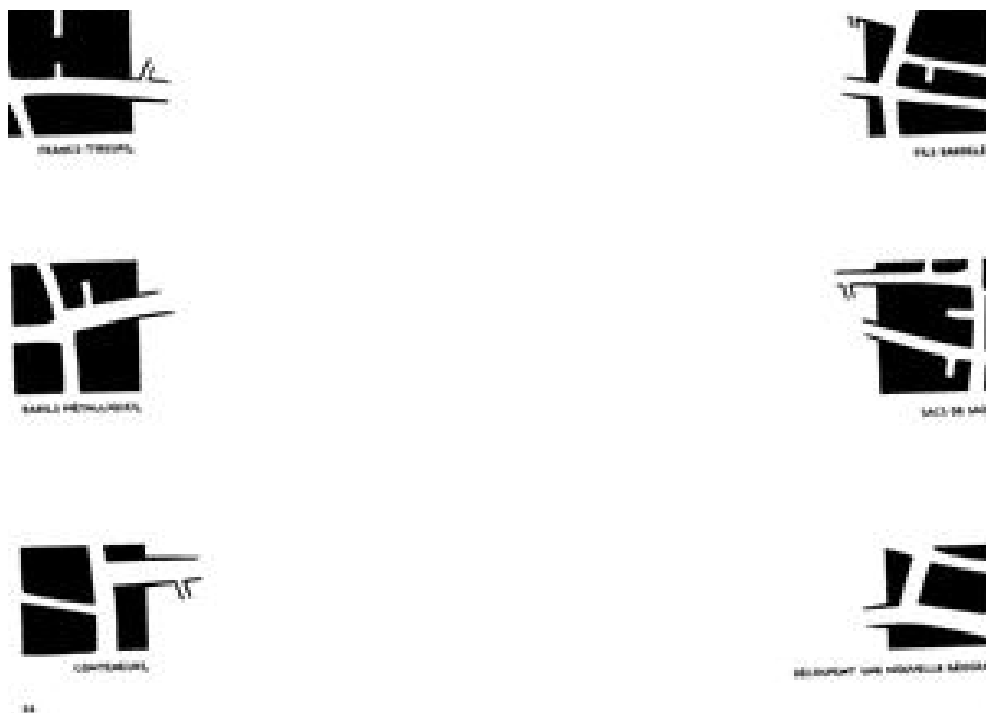


Fig. 6: *Le jeu des hirondelles*, 24-25.

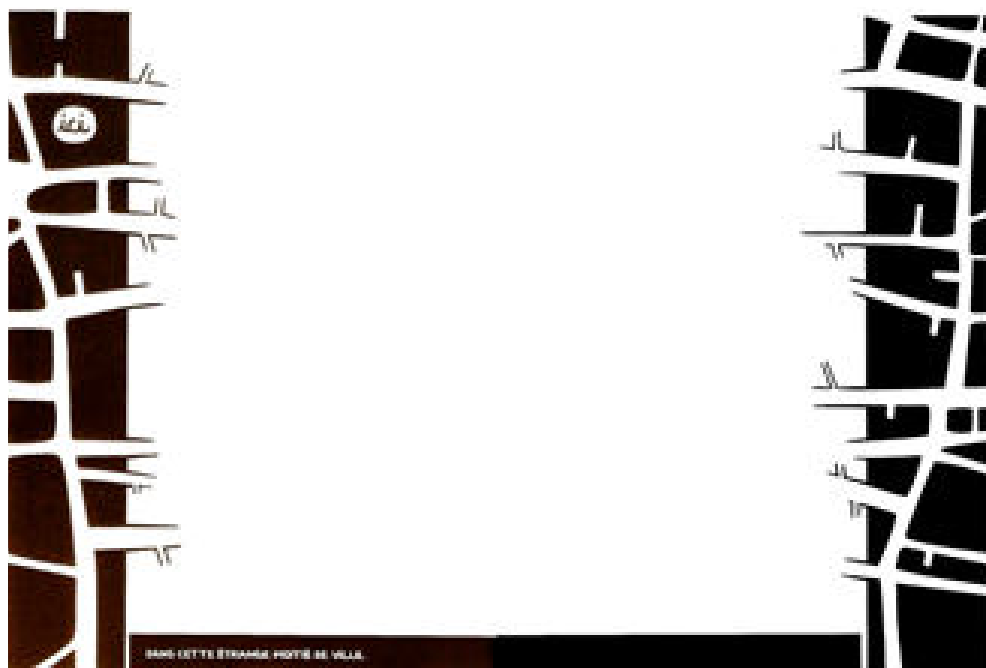


Fig. 7: *Le jeu des hirondelles*, 26-27.

Tuttavia, se la rappresentazione cartografica evidenzia lo spazio ridotto, essa non soccombe al dominio della guerra. Si tratta semplicemente di fare i conti con una nuova geografia, una geografia salvifica di cui altre due mappe tracciano le nuove coordinate. Sempre nello stesso album due cartine che occupano due tavole mostrano la distanza tra l'abitazione della protagonista e la casa dei nonni in cui sono momentaneamente rifugiati i genitori (fig. 8).

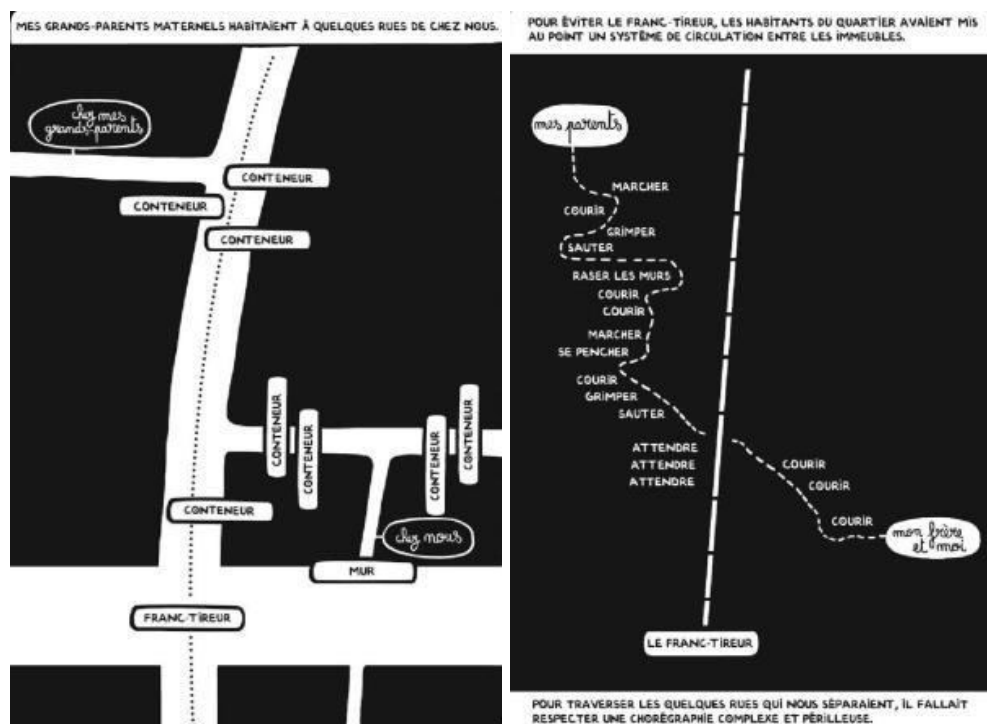


Fig. 8: *Le jeu des hirondelles*, 14-15.

Nelle prima, i nomi delle strade, con la loro funzione mnemonica, sono sostituiti da quelli degli agenti e dei motivi bellici. La cartina immediatamente successiva sostituisce agli ostacoli visualizzati precedentemente le azioni per superarli, attraverso una rappresentazione ancora più stilizzata. I puntini, che nella carta precedente simboleggiano la strada, si trasformano nel minaccioso bersaglio segmentato della mira netta e obliqua dei cecchini, una traiettoria precisa cui si oppone il balletto a piccoli passi del tratteggio minuto del procedere degli abitanti del quartiere per evitare gli ostacoli, come spiegano le due didascalie che incorniciano l'immagine. Questa costrizione, che nella rappresentazione grafica assume la forma del *parcours*, diventa una vera e propria forma di resistenza attraverso cui l'antropologia del quotidiano prende la sua rivincita contro il

potere e contro una guerra che riduce lo spazio a pura geometria, o a un vettore-proiettile. L'energia umana che investe lo spazio pericoloso, le azioni silenziose e astute per eludere l'ordine imposto sembrano corrispondere a quella 'tattica' definita da De Certeau come «"mouvement à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi", comme le disait Von Bulow, et dans l'espace contrôlé par lui» (De Certeau 1980: 60). Il 'lettering' contribuisce inoltre all'opposizione tra tattica privata e strategia bellica: il corsivo, quasi infantile, con cui si identifica lo spazio intimo si oppone visivamente alla rigidità del maiuscolo che indica gli ostacoli e gli artifici della guerra.

Si noti inoltre che, se nella prima delle due mappe l'accento è messo sui luoghi, nella seconda è posto sulle persone che li abitano: il "chez mes parents" della prima cartina diventa semplicemente "mes parents", il generale "chez nous" si esplicita in "Moi et mon frère". Qui, come altrove, il riferimento soggettivo agli spazi e alle persone è inglobato in uno contorno circolare che ben contrasta con la spigolosità e la rigidità del rettangolo che incornicia gli altri abitanti. Segno grafico dell'abbraccio genitoriale, dell'affettività (fig. 9), di un'intimità che impedisce la dispersione dell'essere, la linea tonda è un vero e proprio formante plastico che persegue e ricrea in Abirached il sogno infranto della «centralisation de la vie gardée de toute part» come argomenta Bachelard che a "La phénoménologie du rond" dedica l'ultimo capitolo della sua *Poétique de l'espace* (Bachelard 1961: 208-214)¹⁵.

¹⁵ Bachelard fa qui riferimento a Michel che «a saisi l'être de l'oiseau dans sa situation cosmique, comme une *centralisation de la vie gardée de toute part*, enclose dans une boule vivante, au maximum par conséquent de son unité» (Bachelard 1961: 212; corsivo nostro).



Fig. 9: *Le jeu des hirondelles*, 39.

La cartina a pagina 15 non è quindi una mappa di localizzazione dell'azione o reperimento nello spazio esterno ma piuttosto una mappa di salvataggio per sopravvivere nello spazio invaso della guerra attraverso la pratica di quello che Franco La Cecla definisce un "orientamento attivo" cioè la «capacità di organizzare il proprio ambiente circostante, di annodare una trama generale di riferimento all'interno della quale una persona può agire o su cui può 'agganciare' la propria conoscenza» (La Cecla 1988: 43).

Si tratta di un orientamento cui invece la giovanissima e inconsapevole protagonista di (*Beyrouth*) *Catharsis* non era ancora addestrata. Nel primissimo album di Abirached, infatti, il percorso evolutivo della giovane narratrice coincide, non caso, con la scoperta della complessità dello spazio, anche qui simboleggiato da una sorta di piantina della città: prova iniziatica nel suo passaggio di crescita dal mondo del quartiere a quello della città, dalla voce seducente materna, che proferisce storie fantastiche, ai rumori reali della guerra.

Convinta di abitare in una strada chiusa, la demolizione del muro che segnava i confini della visione apre lo spazio visivo dell'orizzonte attraverso la progressione dello sguardo. Questo viene rappresentato da uno 'zoom' indietro che evidenzia la sensazione di piccolezza della bambina di fronte alla complessità del reale. Le tre 'cartes-cases' (fig. 10) ben rappresentano il passaggio dall'ordine al caos, da un mondo di

strade parallele a uno spazio labirintico, da uno spazio intelligibile (lo spazio della socialità di cui si conoscono le storie degli abitanti), a uno spazio sconosciuto incomprensibile se, come ricorda Zumthor, la distanza dalle cose percepita equivale alla loro comprensione (Zumthor 2014).



Fig. 10: (*Beyrouth*) *Catharsis*, 22-24.

In sintesi, è il passaggio dal segmento al flusso, dall'ordine molare a quello molecolare, dall'albero al rizoma (Deleuze, Guattari 1980), il passaggio da una bambina che abita esclusivamente la propria strada chiusa a una ragazzina imprigionata nella città ma non del tutto consapevole come sembrerebbe indicare, contraddicendo la didascalia, la rappresentazione del reticolo stradale che sovrasta la sua immagine (fig. 11). Si tratterebbe infatti di un vero e proprio intrico di fili di ferro nei quali è irretita la sua presenza e non di un corpo che contiene la città come indicato dalla didascalia.¹⁶

¹⁶ Se paragoniamo questa immagine a quella rappresentata a p. 114 di *Le piano Oriental* in cui il tratteggio del volto del protagonista sovrasta, e quindi contiene, il reticolo stradale, ci si rende conto della differenza di rappresentazione.



Fig. 11: (*Beyrouth*) *Catharsis*, 25.

Tra le altre raffigurazioni cartografiche, è presente in *Je me souviens. Beyrouth* un'allegorica e figurativa mappa della deterritorializzazione obbligata cui la guerra ha obbligato la famiglia della protagonista (fig. 12). Un fantomatico gioco dell'oca tra sei giocatori sintetizza tutti gli spostamenti mentre i membri della famiglia e una coppia di valigie sono le nuove pedine di un gioco la cui posta è la salvezza.

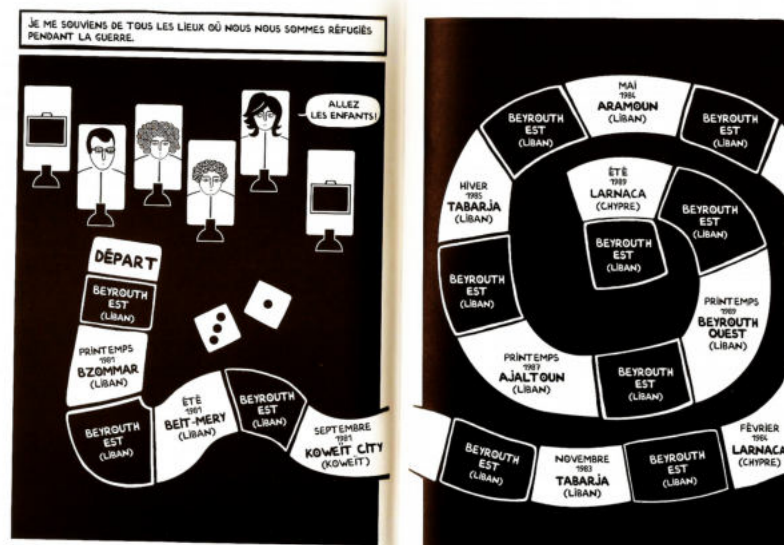


Fig. 12: *Je me souviens. Beyrouth*, 42-43.

Mappa retrospettiva degli spostamenti effettuati, la struttura a spirale tipica del gioco dell'oca, conduce verso il raggiungimento del centro che coincide, in questo caso, con il punto di partenza: Beirut est è, cioè, uno spazio che si ritrova e si perde continuamente sino alla definitiva conquista, subordinata alle varie prove iniziatiche suggerite dalle altre mete attraversate. Nel gioco tutti gli altri spazi sono dotati di un riferimento temporale tranne la casella nera della capitale libanese, posta stabile e immutabile; il percorso iniziatico coincide qui con la tortuosa e ipotetica via del ritorno affidata a un gioco di dadi.

Strumento di sintesi visiva, la mappa, «*récit iconique de l'espace*» (Meunier 2014: 205), invade il più delle volte lo spazio della tavola e, pur interrompendo la sequenza narrativa, risulta più eloquente di ogni parola. Nelle mappe, inoltre, convergono simultaneamente lo sguardo infantile e il discorso adulto, le due istanze del racconto autobiografico che in *Le jeu des hirondelles*, ad esempio, si identificano nella presenza di una voce *over* narrante retrospettiva e di un dialogo al presente.

La rappresentazione dello spazio urbano non si riduce ovviamente alla rappresentazione di piantine, ma viene affidata graficamente ad altre modalità di rappresentazione di cui esploreremo le forme e i motivi.

Il paesaggio sonoro, ad esempio, interviene prepotentemente nella rappresentazione dello spazio. In contrapposizione al vociferare dello spazio interno, il luogo delle storie, la città, luogo della Storia, appare in *Le jeu des hirondelles* in tutta la sua desolazione. Le cinque tavole iniziali dell'album mostrano una strada muta e deserta in una sorta di virtuale piano sequenza che ci porta ad esplorare gradualmente il quartiere, si attarda sull'indicazione della via "Youssef Semaani", assicurando quindi la continuità e la coerenza autobiografica dello spazio rappresentato, arrivando in seguito all'interno del palazzo e quindi nell'appartamento. Il netto contrasto tra bianco e nero, la mancanza di sfumature, la soggettiva senza soggetto, che evoca sia la tecnica cinematografica che la pittura metafisica, fanno da 'décor' a quegli elementi più circostanziali di una città in guerra: pareti bombardate, finestre chiuse, barricate di ogni genere, indicativi di una vita non 'esclusa' ma 'reclusa' che, tuttavia, lascia intravedere la possibilità di una rigenerazione nelle foglie che timidamente sbucano dai barili pieni di terra crivellati da proiettili.¹⁷

¹⁷ Il tendenziale ottimismo che caratterizza la produzione di Abirached si rivela spesso uno schermo al dolore come dimostra Carla Calargé evidenziando in *Je me souviens. Beyrouth* la presenza di 'souvenirs-écrans' (Carla Calargé 2014).

Il movimento della vita all'interno dell'abitazione contrasta con la rappresentazione di una città assolutamente statica ridotta a uno spazio auto-centrico, intasato da automobili in fila che fagocitano lo spazio della tavola.¹⁸ Tutte uguali, le automobili che lasciano naturalmente supporre la presenza dell'uomo senza mai mostrarla, si fanno «calco negativo della morfologia umana» (Zinato 2012: 18) e rappresentano la paralisi del movimento, la devitalizzazione di un spazio che intrappola l'essere umano (fig. 13). Uno spazio che ben contrasta con la Beirut degli anni '50, luogo pulsante di vita immaginato in *Le piano oriental* (fig. 14).

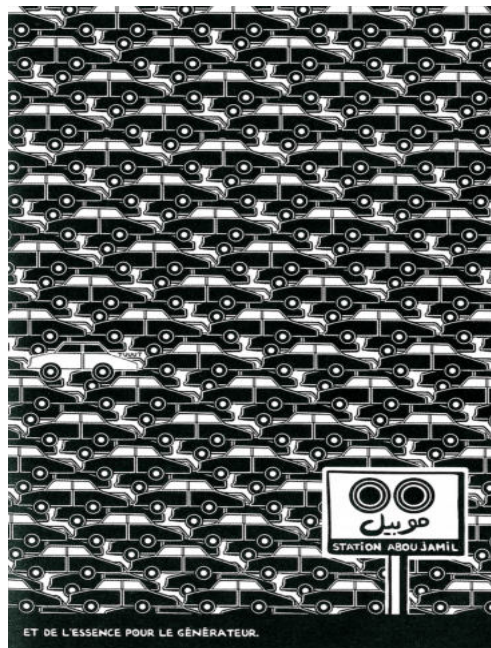


Fig. 13: *Le jeu des hirondelles*, 69.

¹⁸ Si tratta di uno dei motivi ricorrenti negli album dell'autrice che tende a riempire ossessivamente gli spazi delle tavole.



Fig. 14: *Le piano oriental*, 17.

In quest'ultimo album, Zeina Abirasched compie un passo in avanti nella rappresentazione della propria geografia intima ed esistenziale. Il romanzo grafico narra due storie che si alternano: quella di Abdallah Kamanja, nome fittizio di Abdallah Chahiné prozio dell'autrice, che negli anni Cinquanta inventò un pianoforte che consentiva di suonare sia la musica occidentale sia quella orientale con i quarti di tono, e quella dell'autrice ancora una volta protagonista dei propri racconti. Con un elaborato sistema di rimandi, lo spazio dell'album ricalca la struttura della doppia narrazione e insieme riprende il motivo grafico bianco e nero dei tasti del pianoforte. Infatti le parti dedicate alla storia di Abdallah sono disegnate su sfondo bianco e si alternano a quelle incentrate su Zeina raffigurate su sfondo nero¹⁹. Il gioco dei rimandi cromatici, strutturali e tematici si espande anche al

¹⁹ Quest'album meriterebbe un'analisi a parte per la configurazione spaziale che lo contraddistingue. Si noti, ad esempio, che non sempre viene mantenuta la ripartizione tra sfondo nero e sfondo bianco in relazione alle rispettive narrazioni. Un'analisi approfondita metterebbe in rilievo, di volta in volta, la pertinenza dello sfondo con la storia narrata e le implicazioni che ne derivano.

contenuto delle due narrazioni incrociate e, in particolare, evidenzia la progressiva evoluzione della protagonista verso la risoluta fusione degli spazi che la abitano, verso un terzo spazio.

Il terzo spazio: lo spazio della lingua e dell'ibridazione

La percezione dello spazio vissuto evolve negli album di Abirached parallelamente allo scorrere del tempo e alla risoluzione della guerra che coincide con la progressiva ricostruzione di una Beirut popolata, sullo sfondo della rappresentazione, da gru e attrezzi edilizi, una città in cantiere²⁰ in cui la protagonista, tuttavia, non si riconosce.

Alla ricostruzione dello spazio domestico, alla scoperta e alla riarticolazione di quello urbano, si sostituisce progressivamente la graduale appropriazione di un altro spazio, altrettanto intimo, quello linguistico. Emigrata nel 2004 in Francia per continuare gli studi, per un certo periodo della vita la narratrice vive l'arabo come la lingua della guerra e della violenza e il francese come la lingua rifugio. Un temporaneo blocco linguistico che l'aveva colpita proprio dopo una visita a Beirut ovest in ricostruzione, spazio che la guerra le aveva negato e in cui si sente straniera, viene superato progressivamente attraverso la tessitura di due fili «fragiles et précieux» (Abirached 2015: 97²¹): il francese e l'arabo. Con il suo stile sintetico e altamente simbolico, l'autrice crea le metafore del lavoro a maglia (Abirached 2015: 95; 96-97) del gioco del mikado (Abirached 2015: 98-99) e della disposizione delle proprie cellule del DNA (Abirached 2015: 100-101) per rappresentare i due spazi che la abitano mentre il suo corpo 'rimbalza' tra il Libano e la Francia come una palla da ping pong (fig. 15) in un'oscillazione non ancora risolutiva tra i due poli come mostra un'attrazione nostalgica per la città di partenza, il ritorno all'origine. Non a caso la protagonista è costretta a separare i fili della sua tessitura linguistica una volta arrivata in Francia (Abirached 2015: 124-125).

²⁰ Si confronti, solo per fare un esempio, l'immagine di copertina di *Je me souviens. Beyrouth*.

²¹ Non sempre le pagine degli album di Abirached riportano il numero di pagina. L'abbiamo ricostruito là dove manca.

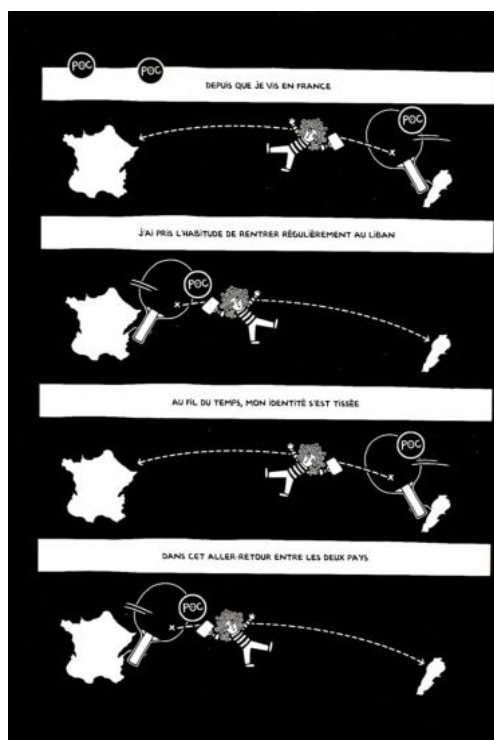


Fig. 15: *Le piano oriental*, 164.

L'avvenimento che permetterà un'equilibrata emancipazione dallo spazio nativo sarà l'avvenuto processo di legittimazione tra individuo e stato. Solo dopo aver ottenuto la naturalizzazione francese, il suo francese con l'accento orientale si farà spazio di accoglienza dell'alterità identitaria, culturale e territoriale che la abita. Lo spazio dell'enunciazione, quello tra il significato e il significante, diventa lo spazio di fusione di «deux visions du monde que rien ne semble pouvoir lier», proprio come il piano orientale inventato dal prozio. «Être un piano oriental, c'est ouvrir une fenêtre à Paris et s'attendre à voir la mer» (Abirached 2015: 149): l'ultima tavola dell'album materializza idealmente tale aspettativa e colloca la proiezione mentale del desiderio sull'asse spaziale. Dalla finestra della casa parigina, di cui niente ci è dato di vedere, la mano ferma dell'autrice, dopo non poche esitazioni, disegna sopra i tetti della città, la linea del mare su cui far viaggiare una nave (fig. 16).

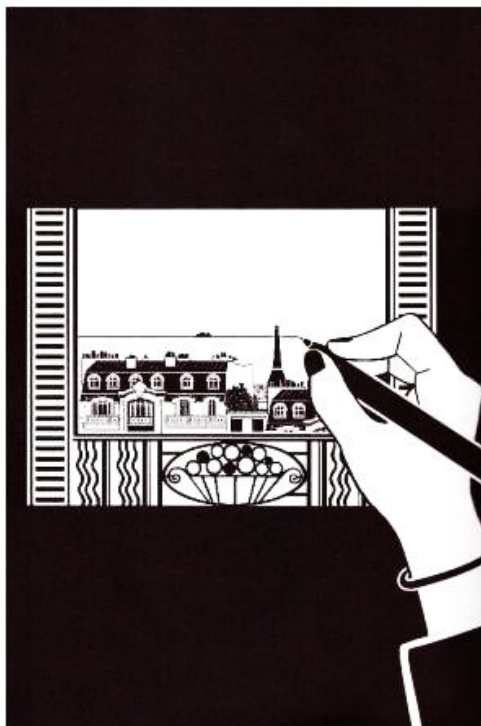


Fig. 16: *Le piano oriental*, 208.

La finestra si apre, cioè, su una nuova configurazione dello spazio: su quel terzo spazio che come ricorda Bertrand Westphal (2007), viene chiamato in Francia 'l'entre deux', lo spazio assente da tutte le carte, lo spazio al quadrato, lo spazio che annulla la coppia polare di Beirut e Parigi. È il terzo spazio teorizzato dal geografo e urbanista Edward William Soja (1996), lo spazio delle aspirazioni, nel quale si confronta il reale e l'ideale, lo spazio teorizzato negli studi postcoloniali dal teorico e critico di origine indiana Homi Bhabha (1994) come il luogo ibrido che disordina le storie e i segni di cui si appropria traducendoli, ri-storicizzandoli e interpretandoli in modo originale. Uno spazio di per sé irrepresentabile ma di cui Abirached ci restituisce il movimento in fieri con una linea netta e aperta.

La barca che si muove sullo spazio del mare, lo spazio liscio per eccellenza secondo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), è uno dei motivi che percorrono gli album dell'autrice. Se in *Je me souviens* il mezzo nautico appartiene alla sfera memoriale della narratrice, ricordo infantile del foglio di carta che si trasforma in una barchetta e di un viaggio a Cipro (Abirached 2009: 50-53), in *Le jeu des hirondelles* esso rappresenta il punto di arrivo di una metamorfosi identitaria che ha luogo sotto i nostri occhi attraverso quel «multicadre mutationnel»

proprio al fumetto (Peeters 1998: 33-35). L'iconografia grafica delle ultime tavole dell'album più centrale nella configurazione dello spazio autobiografico dell'autrice privilegia la rappresentazione del 'déplacement', attraverso la graduale trasformazione del nome arabo della protagonista proprio in una barca (fig. 17). Tale trasformazione a vista si estende su ben cinque tavole consecutive occupate da uno 'zoom' che dilata non tanto la grafia che occupa lo spazio quanto lo spazio che la contiene e che, progressivamente, invade l'intera pagina annullandone i bordi.



Fig. 17: *Le jeu des hirondelles*, 182-186.

La barca, che dalla grafia prende forma attraverso un acrobatico e riempitivo segno grafico, e che in quel contesto annuncia nuovi spostamenti obbligati, viene recuperata euforicamente in *Le piano oriental* come scelta libera e risolutiva di un'identità nomade. Da «prisonni(ère) du passage» (Foucault 1972: 22), Abirached si mette idealmente al timone di quel «morceau d'espace flottant» (Foucault 1966) che rappresenta la nave, spazio eteropico di libertà e di immaginazione di un'identità nomade. Il nomadismo diventa, come prima le microstorie della casa e le forme di riappropriazione dello spazio urbano, il nuovo contros spazio di resistenza in cui Abirached riterritorializza la propria esperienza e la propria identità.

Due immagini ben rappresentano e sintetizzano tale evoluzione all'interno della sua produzione di cui ogni album ha scandito una tappa fondamentale: la ragazzina che in tempo di guerra trova rifugio nello spazio delle storie domestiche per contrastare la potenza della grande Storia che la separava dal resto della città, indossava, discretamente, in *Le jeu des hirondelles* una maglietta con lo stemma di una casa al posto del cuore (fig. 18).

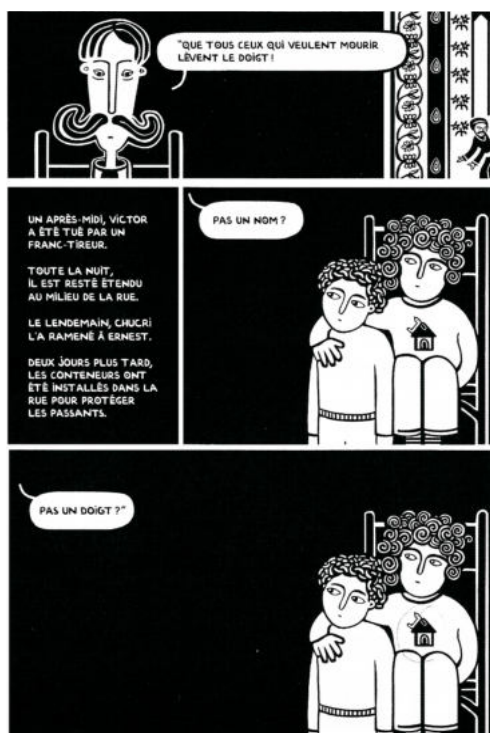


Fig. 18: *Le jeu des hirondelles*, 80.

La giovane donna che, dalla Francia, dopo la guerra recupera gradualmente il contatto con uno spazio urbano a sua totale disposizione, e con una lingua che ospita l'alterità, indossa oggi una maglietta con lo stemma 'pulsante' di una valigia invadendo spavaldamente, questa volta, tutto lo spazio della tavola (fig. 19).

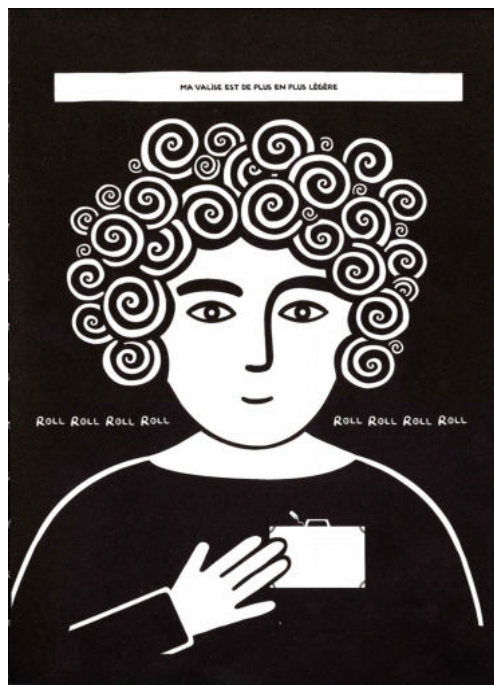


Fig. 19: *Le piano Oriental*, 203.

«Nous n'allons plus vers un univers – affirme Michel Serres - mais vers des multiplicités de mondes possibles. Soit donc à les dessiner». (Serre 1992: 276). Disegno e parola partecipano di quella ibridazione che, in un mondo in cui i confini territoriali e artistici sono sempre più fluttuanti, rappresenta la risposta più opportuna alle tensioni latenti tra individui, culture e linguaggi. Solo così, forse, la realtà potrà essere trasformata dalle sue rappresentazioni.

Bibliografia

- Abirached, Zeina^a, (*Beyrouth*) *Catharsis*, Paris, Cambourakis, 2006 (consultabile sul sito: http://www.alba.edu.lb/ar/beyrouthcatharsis/index_en.html).
- Id., *Je me souviens*. *Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2009.
- Id., *Le piano oriental*, Bruxelles, Casterman, 2015.
- Id., *Mourir partir revenir. Le Jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis, 2007.
- Id., *38, rue Youssef Semaan*, Paris, Cambourakis, 2006.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961 (1957).
- Bhabha, Homi, *The Location of culture*, London; New York, Routledge, 1994.
- Calargé, Carla, "La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans: *Le jeu des hirondelles* et *Je me souviens*. *Beyrouth* de Zeina Abirached", *French Cultural Studies*, 25.2 (2014a): 202-220.
- Id., "Souvenir d'une enfance dans la guerre: rencontre avec Zeina Abirached", *The French Review*, 87.3 (2014b): 161-172.
- Id., Alexandra Gueydan-Turek, "Ô nuit, Ô mes yeux by Ziadé, Lamia and *Le piano oriental* by Zeina Abirached (review)", *Nouvelle Études Francophone*, 31.2 (2016): 209-215.
- Cavicchioli, Sandra, "Spazio, descrizione, effetto di realtà", *Il senso dello spazio. Lo spazial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 2010.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- Eszter Szép, "Graphic narratives of women in war: identity construction in the works of Zeina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi", *International Studies. Interdisciplinary Political and Cultural Journal*, 16.1 (2014): 21-33.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Id., *Les Hétérotopies*, France-Culture, 7 décembre 1966 consultabile su: <http://oiselet.philo.2010.pagesperso-orange.fr/OC/Foucault.%20Conférence.pdf> (8 settembre 2017).
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- Id., *Lignes de vie : le visage dessiné*, Saint-Égrève, Mosquito, 2003.
- Id., "Autobiographie", *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, 2014, *ad vocem*, <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article813> (5 ottobre 2017).
- Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carrocci, 2008.
- La Cecla, Franco, *Perdersi. L'Uomo senza Ambiente*, Roma; Bari, Laterza, 1988.

- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Meunier, Christophe, *Quand les albums parlent d'espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants*, Thèse de doctorat en géographie sous la direction de Michel Lussault soutenue le 4 décembre 2014, ENS Lyon; <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127003/file/2014ENSL0964.pdf> (4 settembre 2017).
- McKinney, Mark, "Avant-Garde Abirached", *International Journal of Comic Art*, 17.1 (2015): 210-244.
- Monroy Emma, "Creating Space: Zeina Abirached's Mourir partir revenir: *Le jeu des hirondelles*", *Contemporary French and Francophone Studies* 20.4-5 (2016): 581-598.
- Peeters, Benoît, *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1998 (1991).
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- Id., *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.
- Id., *La vie mode d'emploi : romans*, Paris, Hachette, 1978.
- Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Michel Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1992.
- Soja, Edward William, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- Zinato, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.
- Zumthor, Paul *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2014 (1993).

L'autrice

Margareth Amatulli

Margareth Amatulli è ricercatrice di letteratura francese presso l'Università di Urbino Carlo Bo dove insegna Cultura Francese e Rapporti Interculturali della Francia. Le sue ricerche vertono sul romanzo francese contemporaneo, nello specifico sull'opera di Jean-Philippe Toussaint, e sul rapporto tra la letteratura e le arti, come la fotografia e la pittura e, più in particolare, il cinema. Ha pubblicato saggi su Henry Bauchau, Nathalie Léger, François Emmanuel, Florence Seyvos, Alice Ferney e sulle modalità possibili di transazione tra l'opera letteraria e quella cinematografica come nella monografia dedicata alla presenza della letteratura nell'opera filmica di François Truffaut (M. Amatulli, A. Bucarelli, Truffaut uomo di lettere, Urbino QuattroVenti, 2004).

Email: margherita.amatulli@uniurb.it

L'articolo

Data invio: 15/03/2018

Data accettazione: 30/04/2018

Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

Amatulli, Margareth, "*Espèces d'espaces. L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached*", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), <http://www.betweenjournal.it>.