



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL)

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Mondi convessi: fumetto e postcolonialismo

Relatore
Prof.essa Annalisa Oboe

Laureando
Andrea Fiamma
n° matr. 1082684 / LMFIM

Anno Accademico 2014/2015

SOMMARIO

Introduzione	3
Nuvole di guerra: L’Africa franco-belga nella bande dessinée	9
Orientalismi d’oriente: il <i>black other</i> nel manga	39
Stelle bianche e strisce nere: il <i>black other</i> nel comic book	57
I <i>comic strip</i> , la quotidianità postcoloniale	57
Eroi postcoloniali	72
<i>Famous Others</i> : le biografie nere nel graphic novel statunitense	92
Conclusione	101
Bibliografia	105

Introduzione

La presente tesi ha l'obiettivo di analizzare la questione del *black other* e dei meccanismi postcoloniali presenti nelle varie declinazioni del fumetto, guardando come autori geograficamente distanti tra di loro abbiano incanalato nelle loro opere, più o meno scientemente, i temi appena descritti. In particolare verrà scandagliato come il *black other* si sia modificato a seconda dell'humus culturale dei territori. Il testo ha un doppio andamento, temporale e spaziale. In particolare verranno analizzate le tratte franco-belga in rapporto alle colonie africane, quelle che per prime hanno avviato un discorso sulla razza, il mondo orientale – che coagula inevitabilmente verso il centro produttivo del Giappone e i cui testi sono di più recente sviluppo – e quello statunitense, scena culturale in cui il *black other* ha trovato terreno più fertile e che oggi elabora più di tutti la questione razziale.

Francia e Belgio sono le potenze europee che più di tutte hanno introdotto a forza la propria cultura nelle colonie africane e che con esse ha instaurato rapporti conflittuali. Da qui, l'abbondanza di materiale tematico, che va diviso per periodi storici (un prima e un dopo il crollo dell'impero coloniale). Lo stesso non si può dire di un altro colosso come il Giappone, stato particolarmente chiuso verso l'inclusione dell'*other*, che cionondimeno ha sviluppato un corpo di testi con tutta una serie di caratteristiche intrinseche che rispecchiano la peculiarità culturale dell'oriente. In ultima, si trovano gli Stati Uniti. I cinquanta stati dell'unione sono il punto focale della trattazione del *black other* sia per aver testimoniato le lotte per la liberazione degli schiavi, la segregazione e i diritti civili, sia per essere stati la patria di un certo tipo di fumetti, il *comic book*.

Un'analisi in ottica postcoloniale trarrà beneficio dallo studio del fumetto, mezzo ibrido che coniuga la stratificazione di significato letteraria e il corollario visivo delle arti figurative. I fumetti di genere (horror, fantascienza e supereroi), quelli di largo consumo, sono stati storicamente uno dei mezzi rappresentativi di più ampia diffusione, in specie nella prima metà del secolo, nel pieno della cosiddetta *Golden Age* (dagli anni trenta agli anni cinquanta), quando potevano contare su un apparato visivo che mancava alla radio e un costo ridotto che surclassava quello del cinema.¹ Con i suoi caratteri iconici e la prevalenza di lettori di età infantile, i fumetti influenzarono intere generazioni in termini di rappresentazione etnica. Alcuni critici si sono spinti a definire il filone come un'espressione artistica prettamente razzista: «The superhero genre seems to contain a worldview that pulls creators toward narratives that are, if not exactly white supremacist, unable to comment thoughtfully on issues that concern African Americans»;² Frederic Wertham ha dedicato una lunga sezione del suo *Seduction of the Innocent* alla rappresentazione razzista di varie etnie nei fumetti della *Golden Age* (neri visti come uomini scimmia, italiani e giapponesi come immigrati sporchi e deformati).³ Ed è pur vero che, essendo nato negli anni trenta, il fumetto supereroistico ha reiterato negli anni, e in maniera parziale reitera ancora oggi, convenzioni orientaliste. Chris Gavalier ha esemplificato la questione scrivendo: «The 1930s is an Orientalist pit superheroes may never climb out of».⁴

¹ Leonard Rifas (2004), "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 1 (1), p. 1.

² Nate Atkinson, "Can a Genre Be Racist?", in *Hooded Utilitarian*, 20 aprile 2015 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2015/04/can-a-genre-be-racist/>), URL consultato il 22 aprile 2015.

³ Rifas (2004), p. 3.

⁴ Chris Gavalier, "Himalayan Quake", in *Hooded Utilitarian*, 6 maggio 2015 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2015/05/himalayan-quake/>), URL consultato il 21 maggio 2015.

Voci autorevoli come quella del critico Jeet Heer hanno invece parlato del fumetto come mezzo espressivo formatosi sul *black mark*: «the black mark is the color of cartooning. At its root cartooning is a matter of black and white».⁵ Per Heer, il segno lasciato dai neri nella storia del fumetto è sempre stato presente, ma è stato modificato, coperto o cancellato (tipico l'esempio di George Herriman, autore di *Krazy Kat* che ha passato la sua vita a fingere di essere un bianco per potersi vedere pubblicato i propri lavori).

Come scrive Said: «All cultures tend to make representations of foreign cultures the better to master or in some way control them».⁶ La dominanza dell'Occidente è perpetuata attraverso i subalterni e attraverso la rappresentazione dell'Oriente, con opere artistiche e culturali che restituiscono una visione predefinita fatta di selvatichezza ed esoticità. I concetti di 'diversità' e 'stranezza' vengono poi incanalati nei mezzi di comunicazione attraverso la creazione della dicotomia noi/loro con cui l'Occidente riesce a definire sé stesso, legittimandosi proprio grazie alla presenza del contrappunto subalterno. Rappresentando l'Oriente (inteso non solo come luogo ma come atteggiamento mentale che porta a pensare a sé stessi solo in opposizione) come qualcosa di diverso, irrazionale e bisognoso d'essere dominato, l'eurocentrismo giustifica i propri moti imperialisti, negando qualsiasi forma di espressione indipendente subalterna.⁷

Per poter essere ascoltato, quindi, il subalterno deve adottare gli apparati di comunicazione ed espressione (linguaggi, schemi mentali, conoscenze) del dominatore, l'Occidente. Questo è di fatto l'unico modo per poter rappresentare sé stessi; la rappresentazione è la costruzione di un

⁵ Jeet Heer, *Afterword*, in Sheena C. Howard, Ronald L. Jackson II (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013, p. 251.

⁶ Edward Said, *Culture and Imperialism*, Chatto, Londra 1993, p. 120.

⁷ Joanne Sharp, *Geographies of Postcolonialism*, SAGE Publications, Londra 2008, p. 15.

significato attraverso un'immagine, anche di forma testuale, che va analizzato in quanto «meaning is what gives us a sense of our own identity, of who we are and with whom we belong».⁸ A causa di questa occidentalizzazione, il subalterno non può mai esprimersi attraverso i propri mezzi ma è costretto a conformarsi a mentalità estranee, abbandonando i costumi culturali autoctoni. Il fatto che si debba filtrare il messaggio con gli strumenti del dominatore distorcono la voce dell'*other*. Ai subalterni è negata l'espressione e per questo appare d'interesse anche l'opera creativa, il fumetto in questo caso, che parla di subalternità o è concepito da un rappresentante di quella subalternità.

Il concetto di *other* è dunque declinato geograficamente e temporalmente, a seconda dello sguardo impresso su di esso. Il termine 'sguardo', nel significato postcoloniale, viene usato per indicare la relazione che le potenze coloniali impongono ai loro domini. Posizionando il colonizzato nella posizione dell'*other* forma e consolida l'identità stessa del colonizzatore in qualità di forza conquistatrice. Il *postcolonial gaze* indica, nel punto di emanazione, la posizione del soggetto e, nel suo punto di contatto, di arrivo, la posizione dell'oggetto.⁹ Immaginando il colonizzato come *other* il dominatore riesce a formare e consolidare la sua identità coloniale di conquistatore e ogni azione compiuta è tesa alla reiterazione di tale idea. Fornisce quindi delle coordinate non solo per la definizione dell'*other* ma anche, attraverso la creazione della dicotomia, della creazione identitaria dello scrutatore. Il processo è però ribaltabile perché la consapevolezza esistenziale che l'oggetto induce nel soggetto comporta la presa di coscienza di essere a sua volta oggetto di sguardo da parte del dominato, in un circolo che ricorda da vicino

⁸ Hall (1997), p. 3.

⁹ Peter Beardsell, *Europe and Latin America: Returning the Gaze*, Manchester University Press, Manchester 2000, p. 8.

gli assunti nietzschiani, di modo che le entità *other* superino le barriere sociali che hanno spesso impedito loro di esprimere la loro natura culturale, economica e politica.¹⁰ La terza direttiva è appunto quella dello sguardo: verranno analizzate opere in cui è il dominatore a descrivere il colonizzato e lavori in cui il dominato avrà modo di parlare di sé stesso e degli altri.

Queste lenti critiche saranno d'uopo per analizzare in quali modalità il *black other* si sia evoluto, tanto nel tempo quanto nello spazio, all'interno di una forma espressiva tra le più giovani in circolazione e tra le più ibridate dalla commistione di parola e immagine.

¹⁰ Beardsell (2000), p. 44.

Nuvole di guerra: L'Africa franco-belga nella *bande dessinée*

Il campo della *bande dessinée* include artisti europei di tre nazioni, quelle in cui il francese è lingua madre, o una delle lingue più in uso (Francia, Belgio e Svizzera), e autori provenienti da colonie o ex-colonie francofone, come Algeria, Congo, Nuova Caledonia e Québec. Tuttavia, la produzione più ingente è da localizzarsi in Francia e Belgio, che meritano dunque un approfondimento a parte.

Il mercato fumettistico in Francia, nonostante le recenti flessioni,¹¹ è cresciuto negli ultimi quindici anni in maniera esponenziale, quintuplicando il proprio fatturato. I cinque grandi giocatori del settore – il terzo nel mondo dell'editoria dopo letteratura e libri per l'infanzia -sono Média Participations (che possiede, tra le altre, le case editrici Darguard, Dupuis, Le Lombard e Kana, coprendo il 40% del mercato), Flammarion, che controlla Casterman e Fluide Glacial, Glénat, Soleil e Delcourt.¹² Il resto del mercato è composto da etichette e fumettisti di nicchia (una su tutti: L'Association, editore di opere come *Persepolis*) che, secondo le testimonianze raccolte da McKinney, non superano le quindicimila copie stampate e spesso hanno un secondo o un terzo lavoro. Molti degli introiti provengono dall'estero: l'invasione dei manga ha attecchito a tal punto sul territorio che è arrivata a rappresentare un quarto del mercato.¹³ Preoccupazioni rispetto all'invasione del fumetto orientale sono state espresse, in forma esplicita, da autori come

¹¹ Gilles Ratier, '2013 : l'année de la décélération', in *ACBD - Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée* (<http://www.acbd.fr/2044/les-bilans-de-l-acbd/2013-lannee-de-la-deceleration/>), URL consultato il 4 maggio 2015.

¹² Mark McKinney, *An Introduction*, in Mark McKinney (a cura di), *Representation of History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, p. 6.

¹³ McKinney (2008), pp. 7-8.

Moebius, e in forma allegorica da opere come *Quando il cielo gli cadde sulla testa*, trentatreesimo volume della saga di *Asterix & Obelix* in cui personaggi simulacri di America e Giappone si uniscono per rubare la pozione magica di Panoramix.

Le commistioni sociopolitiche insite nel fumetto franco-belga non sono certo nuove: l'*Historie de Monsieur Cryptogame* di Töpffer includeva i fatti a lui contemporanei della conquista dell'Algeria (occupata nel 1830 e dichiarata territorio francese nel 1848) e la gran parte delle riviste a fumetti del Novecento (*Tintin*, *Pif Gadget*, *Spirou*) erano fortemente politicizzate ma tentarono di celare istanze divulgative nei lavori pubblicati. Dapprima quindi (dal 1880 alla seconda guerra mondiale) vi è un mero intento propagandistico, in seguito, a partire dal 1962, anno in cui la maggior parte delle colonie aveva ottenuto l'indipendenza, in una sorta di omertà creativa, non si fa alcun riferimento diretto alle colonie, ma si preferisce guardare alle politiche interne con progetti come *Hara-Kiri* (poi *Charlie Hebdo*), *Pilote* e *Métal Hurlant*. Soltanto nel 1981, con l'elezione a presidente della Repubblica di François Mitterrand, le tematiche riprese vita grazie alle iniziative di multiculturalismo del governo e all'ascesa di forze politiche di estrema destra con il Front National, intenzionate a celebrare un passato che ritenevano glorioso. Il discrimine rispetto al passato sta nel fatto che la trattazione degli argomenti è ora portata avanti senza censure, con più libertà d'espressione e con il beneficio della distanza storica (anche se, in realtà, quest'ultimo fattore entrerà in gioco con la generazione successiva di autori, privi di esperienze di prima mano o ricordi che distorcono la prospettiva) da riviste come *Circus*, *Corto Maltese* e *Vécu*.¹⁴ Le possibilità per gli artisti erano molteplici, ma spesso usavano rappresentare

¹⁴ McKinney (2013), p. 9.

il passato colonialista nel tentativo di parlare del loro presente, sia con un'accezione nostalgica sia con un taglio anti-imperialista che guardava alle nuove realtà nate dopo l'indipendenza. Negli ultimi trent'anni il tema del postcolonialismo è diventato sempre più prevalente, grazie anche all'immissione nel mercato di autori con identità postcoloniali complesse (Joann Sfar, David B., Barly Baruti),¹⁵ ma anche ad aperture statali: in merito a eventi come il massacro di Sétif e Guelma del 1945 la Francia ha tolto i sigilli dagli archivi storici soltanto nel 2005.¹⁶

Gli autori contemporanei hanno scavato in specie nel tormentato rapporto tra Algeria e Francia. Nato nel 1953 da una famiglia algerina (ma con innesti armeni da parte della nonna paterna), Farid Boudjellal vive fin da piccolo nella cittadina di Toulon, nel sud della Francia. I suoi lavori sono alla costante ricerca di una quadratura del suo passato e del suo rapporto con le sue origini. Uno dei suoi lavori più celebri, *Petit Polio*, tratta di queste tematiche e costruisce la vicenda attorno a spunti autobiografici (sia lui sia il protagonista Mahmoud Slimani sono stati affetti dalla poliomielite, affrontano ogni giorno le discriminazioni etniche e sociali).¹⁷ Il lavoro che merita uno sguardo posato è *Jambon-Beur: Les couples mixtes*. L'opera vede al centro della vicenda ancora Slimani, ormai cresciuto e padre di una bambina. Il peso del retaggio coloniale ha un impatto devastante su Charlotte-Badia, la figlia che ha avuto con la francese Patricia Barto. La piccola ha una crisi d'identità a causa della multietnicità delle sue origini: entrambe le famiglie di provenienza vogliono che assorba le proprie pratiche culturali e la bimba è schiacciata dal peso della guerra d'Algeria (1954-62), il cui ricordo è ancora vivo nella memoria ancestrale. Suo

¹⁵ McKinney (2008), p. 17.

¹⁶ McKinney (2013), p. 12.

¹⁷ Ann Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Ltd., Londra 2008, p. 171.

nonno materno morì infatti in Algeria nello stesso momento in cui sua madre venne al mondo, mentre il nonno paterno venne ferito nel conflitto. In una delle prime tavole dell'opera, si assiste a questa sequenza in cui l'autore mescola vita, morte e conflitto bellico, introducendo da subito il tema del retaggio e della convivenza tra popoli. Particolarmente esplicita, a tal proposito, è la sequenza in cui la nascita della bambina e la morte del soldato sono separate da un'inquadratura del mediterraneo che separa Francia e Algeria. La posizione dei corpi crea un asse che taglia di netto il mare, fungendo da linea di confine tra i territori in lotta. Si avverte inoltre l'influenza di gravità opposte, che attraggono da una parte la vita e dall'altra la morte, inasprendo il senso di lotta. Le due immagini simboleggiano bene le istanze rappresentative: la dimensione personale e intima è illuminata con dettagli materici e carnali, mentre i profili scuri e spersonalizzati indicano il corso della storia collettiva. I due poli sono mediati dall'astrazione topografica, la cartina geografica che è punto d'incontro tra le politiche nazionali e le vicende private.¹⁸ Queste linee invisibili ridisegnano quello che McKinney chiama *l'affrontière coloniale*, un confine che separa ma unisce allo stesso tempo i due paesi, perché permette il confronto fisico e linguistico ma anche uno spazio di movimento ed espressione in cui l'identità nazionale e trans-nazionale è costantemente ricostituita.

Oppressa da una *double-consciousness*, Charlotte-Badia si spacca letteralmente in due: da una parte la cattolica e francese Charlotte, dall'altra la musulmana Badia; ritroverà un'identità solo nel momento in cui i due nonni metteranno da parte le loro differenze, passando sopra al colonialismo, alla guerra civile algerina del 1992 e al neo-colonialismo (in merito al genocidio

¹⁸ McKinney (2013), p. 3.

in Rwanda del 1994, in cui l'esercito francese venne accusato di varie complicità). L'albo non veicola però che le differenze culturali siano d'ostacolo al *métissage*, ma che siano delle condizioni sociali concrete a interferire con la buona riuscita dell'integrazione. Boudjellal mostra infatti un esempio di *métissage* andato a buon fine con la sorella di Patricia, Djamila che, insieme al marito senegalese René, è genitore di due gemelli, Moussa e Mathieu, uno bianco e uno nero, assimilatisi senza problemi al tessuto sociale della città: «The difference between *métissage*'s positive pole of represented by Moussa and Mathieu [...], and its negative pole, in the form of Charlotte-Badia [...], should be attributed to concrete social conditions, informed by historically derived antagonisms between the French and the Algerians».¹⁹

Alla fine della storia Patricia costruisce un albero genealogico della sua famiglia al contrario, in modo che i parenti più lontani siano i rami esterni e la figlia sia il solido tronco che regge la pianta. Viene poi avvertita di non approfondire la storia dei suoi antenati perché potrebbe scontarsi con realtà spiacevoli. Boudjellal suggerisce che il riesamine della storia coloniale sia sì un metodo per sanare gli odi franco-algerini ma che un suo abuso potrebbe portare a situazioni ben peggiori, quasi a voler dire che le ingiustizie passate vadano sotterrate per facilitare l'assimilazione: «Investing ancestral history with too much authority over the present can create painful divisions».²⁰

Anche *Lo scontro quotidiano* di Manu Larcenet illustra, in maniera diversa, l'ambivalenza dell'identità postcoloniale, individuali e nazionale. La storia vede come protagonista Marco,

¹⁹ Mark McKinney, *Métissage in Post-Colonial Comics*, in Alec Hargreaves, Mark McKinney (a cura di), *Post-Colonial Cultures in France*, Routledge, Londra 1997, p. 183.

²⁰ McKinney (2013), p. 12.

figlio di un soldato francese che aveva combattuto nella guerra d'Algeria. Lo vediamo far fronte alle incertezze dell'esistenza e a evolvere psicologicamente come persona, traumatizzato dall'esperienza come fotografo di guerra, dalle relazioni e della malattia del madre, affetto dal morbo di Alzheimer.

Il tema della memoria e del passato condiviso dalle due nazioni emerge quando Le Pen tenta la scalata al governo alle elezioni del 2002. Il fratello di Marco giunge in patria con la moglie, incinta, Naïma, un'infermiera dal retaggio familiare algerino. Naïma, la cui gravidanza e professione possono essere visti come simboli di una salvezza futura,²¹ afferma che i francesi sono così spaventati dalla nozione di immigrato che non ricordano nemmeno più che sono stati quelli stessi immigrati a costruire le loro case.²² Non a caso Stora scrive che il razzismo attivato da Le Pen si fa 'coloniale' nel senso che gli immigrati dell'ex-colonia algerina (e delle altre ex-colonie) vengono distorti come colonizzatori dall'opinione pubblica,²³ la cui memoria nazionale è oggetto di una serie di shock elettrici da parte della campagna di Le Pen.²⁴

Marco, incapace di confrontarsi con il proprio passato, ma attanagliato dalle ansie che quello stesso passato gli provoca, trova conforto nelle parole di un anziano signore che si rivelerà essere Gilbert Mesribes (un rimando a Jacques Mesrine), luogotenente colpevole di aver torturato civili algerini; Mesribes ammette di vivere con un grosso senso di colpa, ma accusa Marco,

²¹ Miller (2008), p. 169.

²² Manu Larcenet, *Lo scontro quotidiano*, traduzione di Piero Macola e Sabrina Muzi, Coconino Press, Bologna 2007, p. 40.

²³ Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Parigi 1998, p. 289.

²⁴ Stora (1998), p. 290.

scandalizzato dalla scoperta, di «aver visto solo che quello che volevi vedere».²⁵ Una cecità, quella del protagonista, che il lettore non può non confrontare con quella della nazione tutta. Questa incapacità di Marco di venire a patti con la sua identità è resa attraverso una serie di elementi nel testo: i genitori non vogliono parlare del periodo bellico; Marco è restio ad avere un figlio e, quando gli presentano la nipote neonata, sviene, come fosse incapace di accettare il *métissage* e la propria colpa repressa. Una soluzione narrativa ai suoi problemi arriverà solo grazie al recupero della storia paterna, raccontata da Mesribes. Il rapporto della Francia con le proprie colonie, invece, è strutturato con puntelli visivi che percorrono il volume. C'è l'immagine della nave mercantile, che il padre di Marco dimentica ogni volta che la vede passare all'orizzonte e che «stands for elusive memories, most obviously those of the labour involved in shipbuilding but also that of colonial conquest, the inescapable origin of the unspeakable events which haunt subsequent generations».²⁶ Ci sono le foto dei bambini soldato scattate da Marco, che evocano un mondo neocoloniale e tirano in ballo l'estetizzazione delle sofferenze. Il protagonista stesso ammette lo scacco ma il suo editore gli ricorda che sono le immagini, più delle parole, a raccontare i segreti dietro quel simulacro. Lo stile morbido e irrealista del disegno è dunque funzionale alle vicende, assumendo talvolta connotati grotteschi: quando Marco ha uno dei suoi abituali attacchi di panico, le forme si sciolgono e il tratto si fa schizofrenico e instabile. Come scrive Mbembe: «il segno pittografico non appartiene unicamente all'ambito del vedere, ma ricade anche in quel del dire: in se stesso è una figura retorica e si tratta di un discorso che si esprime non solo per se stesso o come forma di descrizione, narrazione e rappresentazione della

²⁵ Larcenet (2007), p. 53.

²⁶ Miller (2008), p. 171.

realtà ma anche come una particolare strategia di persuasione e addirittura di violenza. In quanto tale l'immagine [...] non è mai copia esatta della realtà. Come figura retorica, l'immagine è sempre un commento convenzionale, la trascrizione di una realtà, una parola, una visione è un codice visibile che diviene, a sua volta, un modo per parlare del mondo e abitarlo».²⁷ È il mezzo del fumetto, che non dipende dal realismo fotografico (incapace di restituire la verità), a poter squarciare il velo dei traumi postcoloniali.

La relazione instauratasi tra il Congo e il mezzo fumettistico si ramifica da subito in due linee d'analisi. La prima è quella che filtra la rappresentazione del territorio attraverso la lente colonizzatrice del Belgio, che conquistò il paese e produsse a riguardo un'ingente dose di materiale culturale, tra cui diversi (e noti) fumetti. La seconda è invece quella riflessiva, come cioè gli autori congolese abbiano elaborato la loro identità sulle pagine disegnate. Quest'ultimo caso comprende il lavoro di Barly Baruti (emigrato in Belgio per fare fortuna come fumettista), Kash, Mombili, Paluku e Salla.

In seguito alla Conferenza di Berlino del 1884-1885, che sancì la nascita dello stato del Congo sotto l'influenza di Leopoldo II del Belgio, tutte le risorse e i profitti della regione confluirono nelle casse delle madrepatria, indebolendo di conseguenza lo stato africano.²⁸ Dopo l'indipendenza del 1960, il paese attraversò periodi bui, cambiando perfino nome in Zaire, per volere del leader Mobutu Sese Seko (dal 27 ottobre 1971 al 17 maggio 1997). Nonostante le

²⁷ Mbembe (2005), p. 167.

²⁸ Pascal Lefrèvre, *The Congo Drawn in Belgium*, in *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels* (a cura di Mark McKinney), (Mississippi: University Press of Mississippi, 2008), pp. 166-167.

elezioni presidenziali, avvenute nell'ottobre 2006 e che avrebbero dovuto aprire una nuova fase della storia nazionale, la stabilità tanto ricercata dal paese non è ancora stata trovata.

La relazione che intercorre tra Belgio e Congo è quindi di lunga durata e ha lasciato segni determinanti anche nei fumetti. Come per l'intera questione colonialista, tre sono i tronconi storici in cui questo rapporto si sviluppa: il primo periodo di conquista e colonizzazione (dal 1880 alla seconda guerra mondiale), in cui vi è un mero intento propagandistico che slitta, alla metà degli anni trenta, verso approcci più empatici nei confronti dei coloni; il secondo periodo si allunga fino alla metà degli anni settanta: i fumetti di questo periodo, in una sorta di omertà creativa, non fanno alcun riferimento diretto al Congo, ma usano il continente nero come sfondo generico su cui proiettare le avventure dei protagonisti bianchi. Infine, nel segmento temporale che inizia nel 1978 e prosegue tuttora, sono emerse le criticità di questo rapporto e come il popolo belga guardi al retaggio colonizzatore dei propri padri.

Come molte altre potenze europee dell'epoca, il re Leopoldo II proclamò che era compito della nazione belga civilizzare le genti indigene del Congo, che sarebbe dovute essere sfruttate per la forza lavoro e per le ricchezze delle loro terre.²⁹ Le rappresentazioni visive dell'epoca offrono uno spaccato discordante: da un lato, il Congo è visto come un luogo popolato da neri incivili e privi di qualsiasi razionalità, dall'altro non sono rari gli esempi di Africani distinti e fieri. Già all'epoca, inoltre, alcuni fumetti belga esplicitavano il pregiudizio tacito, mentre altri, come la pubblicazione di tipo educativo del 1910, *Histoire de Belgique* 27, fungevano da velina propagandistica sui meriti di Leopoldo II. Due decenni dopo l'*Histoire* Georges Prosper Remi,

²⁹ Leonard Gadzekpo, *Colonialism: Ideology of Empire: Supremacist, Paternalist* in *Encyclopedia of African History* (a cura di Kevin Shillington), Fitzroy Dearborn, New York 2005, pp. 264-266.

detto, Hergé, mandò alla stampe *Tintin in Congo*, secondo episodio della serie *Le avventure di Tintin*.

L'atteggiamento di Hergé è simile a quello di Rudyard Kipling e di una certa letteratura imperiale (di tipo professionale, cioè non lasciata a missionari, esploratori o scrittori di fortuna), che leggeva i fatti – e si faceva leggere – con un sentimento duplice, l'amore, l'affetto e la curiosità verso la realtà locale ma allo stesso tempo una sorta di superiorità morale e un bisogno di far aderire sistemi culturali diversi da loro a una visione più vicina a quella di chi scriveva (il celebre 'fardello dell'uomo bianco'); lo scopo è dunque addomesticare, livellare le diversità e abolire l'*otherness*. Secondo Tom McCarthy le origini politiche di Tintin si collocano a destra, «per usare un eufemismo. Il *Petit Vingtième* era un giornale di stretta osservanza cattolica e, come dice Hergé [...], a quel tempo 'cattolico' significava antibolscevico. Significava anche antisemita. [...] Questo orientamento politico non soltanto trovò espressione nei fumetti, ma fu la loro *raison d'être*. La seconda [avventura], in Congo, ritrae gli africani come gente di buon cuore ma arretrata e pigra, bisognosa della dominazione europea». ³⁰ In parziale disaccordo Jeet Heer, che scrive: «Politically, Hergé was a mixed bag. An intelligent conservative, in the 1930s he commendably opposed the rising tide of tyranny, taking a notable stance against Japanese imperialism in Asia and Nazi expansionism in Europe. But after Germany conquered Belgium, Hergé compromised himself by publishing his comics in a collaborationist-run newspaper. The stench of that deal with the devil, along with a storyline featuring an international Jewish financier as a villain, has never lifted from Hergé's reputation. [...] He came to regret his wartime

³⁰ Tom McCarthy, *Tintin e il segreto della letteratura*, traduzione di A. Carrera, Piemme, Milano 2007, pp. 23.

activities as well as the early comics celebrating European colonial rule in Africa. Typical of many conservative Europeans, he thought that the continent had a noble mission to “civilize” Africa». ³¹

Nella storia, il giovane reporter Tintin è mandato in Congo per lavoro e finirà per scoperciare un'operazione criminale guidata dal gangster americano Al Capone concernente diamanti africani. Nell'albo i nativi sono disegnati nella sfortunata tradizione dei Minstrel show ed emergono come individui pigri in grado di parlare un francese abbozzato, il loro più alto luminare in fatto di medicina è uno stregone superstizioso mentre i missionari, bianchi, sono idealistica emanazione della fede cattolica, simbolo di rettitudine morale e spirituale. Tintin, finito in una classe di giovani congolosi, impartisce loro una lezione di geografia sulla loro madre patria. I toni verranno attenuati nel rifacimento della storia, sempre a opera di Hergé, nel 1946, quando l'autore ridisegnerà questa e altre puntate modificandone i nodi più critici (Tintin, per esempio, insegna ai bambini matematica). Ma il libro fu ritenuto comunque troppo controverso e gli editori procedettero alla traduzione in lingua anglosassone soltanto nel 1991. In un'intervista concessa negli ultimi anni della sua vita, Hergé ricorda, con un misto di dolore e rifiuto dei propri errori, di essere stato nutrito coi pregiudizi della società borghese che lo circondava. ³²

Lo scenario umanitario di cui hanno parlato molti critici ³³ è qui esemplificato dalla sinossi del volume: l'eroe bianco si reca in Africa per aiutare il fratello nero contro l'avidità di terzi o contro la parte ‘cattiva’ dell’Africa (come a esempio lo stregone diventato un membro del governo

³¹ Jeet Heer, *Tintin and the mystery of Hergé*, in “The Globe and Mail”, 17 dicembre 2011.

³² Numa Sadoul; Michel Didier, "The Hergé Interview: Extracts from Entretiens avec Hergé". *The Comics Journal* 1 (250), pp. 180–205.

³³ Si vedano gli scritti di Pierre Halen e Michel Pierre.

corrotto); in entrambe le evenienze, i buoni – bianchi e neri – si alleano per sconfiggere le forze avversarie.

Tutti i congolesi sono rappresentati come pigri, sciocchi, superstiziosi. Sono identici l'uno all'altro, presentano tratti somatici esagerati e vestono imitando alla peggio gli europei: pentolini per cappelli, cappotti femminili, cravatte a petto nudo. Tintin, poi, si fa carico di un ruolo quasi messianico: risolve i conflitti come un novello Salomone, guarisce i cagionevoli, evita gli spargimenti di sangue. A differenza dei missionari, però, il suo credo è nella tecnologia: le medicine, una calamita, ma soprattutto la luce e l'immagine (le lenti d'ingrandimento, o il cinema). L'ultima vignetta, in cui statue di Tintin e di Milù vengono venerate come idoli, è esemplare: un congolese, seduto a un tavolo con un bicchiere davanti, dice sconfortato: «Dire che in Europa tutti i piccoli bianchi essere come Tintin».

Nel comunicato che accompagna *Tintin Akei Kongo*, opera di cui si tratterà a breve, troviamo questo giudizio sull'autore belga: «Même si Hergé n'était peut-être pas plus raciste que la moyenne de ses concitoyens de l'époque, il n'a jamais remis en question le consensus raciste et la politique coloniale, pourtant ouvertement critiqués par d'autres artistes et intellectuels de son temps, y compris en langue française».³⁴ Non è una specificità di Hergé, perché molti fumetti del periodo presentano protagonisti che si ritengono moralmente superiori in terra straniera, e d'altro canto gli studiosi hanno fatto notare come gli stessi congolesi trovino la storia un esempio di innocente intrattenimento. Il biografo di Hergé Benoît Peeters cita una recensione pubblicata

³⁴ Claudio Maringelli, "Tintin Akei Congo, fra traduzione clandestina e riflessione sul colonialismo", in *Fumettologica*, 3 marzo 2015 (<http://www.fumettologica.it/2015/03/tintin-akei-congo-fra-traduzione-clandestina-e-riflessione-sul-colonialismo/>), URL visualizzato il 23 aprile 2015.

nel 1969 su un periodo africano: «I congolesi ci trovano qualcosa di divertente perché permette loro di ridicolizzare l'uomo bianco che li vede così».³⁵

E in effetti gli aspetti appena elencati dimostrano come la rappresentazione fatta da Hergé non sia per niente ingenua: sotto un primo strato di razzismo tanto ridicolo da essere quasi (quasi) autoironico, se ne percepisce un altro estremamente più complesso. Altresì, fumettisti belgi contemporanei a Hergé rifuggivano da semplificazioni di sorta. Jijé (nome d'arte di Joseph Gillain) creò la serie *Blondin et Cirage*, i cui protagonisti erano l'ariano Blondin e il fratello adottato, e nero, Cirage (letteralmente 'scarpa nera'). Al contrario di Coco, il nativo che appare in *Tintin in Congo*, Cirage è protagonista alla pari con Blondin e parla un francese fluente.

Dopo la liberazione del Belgio da parte degli alleati, il mercato dei fumetti belga subisce una considerevole impennata. Gli editori puntano a un pubblico internazionale, in particolare le regioni in cui il francese era la prima o la seconda lingua parlata. Dovettero però scontrarsi con la Francia, che nel 1949 promulgò una legge atta a proteggere la morale pubblica (in realtà bloccava le importazioni dei fumetti statunitensi e belgi).³⁶ Di conseguenza, gli autori si censurarono ed evitarono qualsiasi riferimenti alle ex-colonie, preferendo utilizzare la generalissima Africa come eventuale ambiente in cui dipanare le storie. Rimangono immutati gli elementi del precedente periodi: l'Africa come terra esotica popolata da cannibali, animali selvatici e stregoni. Ciononostante si possono notare alcuni avanzamenti nella rappresentazione del continente: a partire dagli anni sessanta la rivista *Spirou*, celebre settimanale contenitore di

³⁵ Benoît Peeters, *Hergé: Fils de Tintin*, Flammarion, Parigi 2002, p. 434.

³⁶ Pascal Lefèvre (2007), "The Unresolved Past: Repercussions of World War II in Belgian Comics", *International Journal of Comic Art* 9 (1), pp. 296–310.

fumetti franco-belga e statunitensi, iniziò a presentare personaggi africani in ruoli come il poliziotto o l'ufficiale,³⁷ mentre i disegnatori aderirono a uno stile più realistico, abbandonando gli stilemi grafici di inizio secolo. Ma il tema della colonia è ancora un tabù in Belgio e, anche dopo l'allentamento delle politiche di censura da parte dei francesi (1968), bisognerà aspettare una decina d'anni prima che gli artisti inseriscano la questione nelle loro opere.

Alla fine degli anni settanta, il pubblico inizia ad accettare una rappresentazione realistica della violenza. A partire dal 1978 i fumetti che prima erano ambientati nella generica Africa ora tornavano ad affrontare la tematica del Congo. In quell'anno, infatti, lo sceneggiatore Greg (all'anagrafe Michel Régnier) prese spunto dai conflitti nella provincia dello Shaba per un'avventura di Bernard Prince, uno dei suoi personaggi più popolari, intitolata *Le piège aux 100.000 dards*. Illustrato da Dany (Daniel Henrotin), il fumetto mostra, senza ritrosie e per la prima volta nella storia della nazione, un fatto di sangue realmente accaduto in Congo; negli anni ottanta l'editore Dupuis lancia due nuove serie che affrontano tematiche coloniali: *Alice et Léopold* (a opera di Olivier Wozniak e Denis Lapière) e *Jimmy Tousseul* (creato da Daniel Desorgher e Stephen Desberg). Quest'ultimo titolo è ambientato nel 1961, un anno dopo l'indipendenza del Congo, e ha come protagonista Jimmy, nato nella colonia africana ma cresciuto in Belgio dagli zii; il giovane ha un forte desiderio di scoperta delle sue origini ma, una volta arrivato nella sua madrepatria, scopre il retaggio coloniale dello stato e come questo sia ancora in mano a un gruppo di bianchi.

³⁷ Lefrèvre (2008), p. 172.

Mark McKinney sostiene che: «Despite the apparently good intentions of the artists, the image of colonialism that is presented is mostly colonialist at a fundamental level, because the colonial economic project is presented as mainly or essentially a legitimate activity, beneficial for all, of well-meaning, sympathetic colonizers (the family based cocoa farm, in the series), and is seen through the naïve eyes of the colonizers' children. The major faults of the system are presented as either in the past (the amputation of Mathieu's hand, vols. 2–3) or as exterior to the primary colonial milieu (again, the family and its plantation, in the series): the actions of the hunting guide nicknamed "l'Africain" (vol. 1); the attempt to mine copper (vols. 2–3); the high-handed, brutal actions of a colonial military man and his soldiers (De Clercq, in vol. 5). It is only at the very end of the last book (46–7) that the economic basis of colonialism in the series (the family plantation) is finally put into question, but it is the outside, military colonial force (De Clercq and his African soldiers, from outside ethnic groups) that destabilizes the happy system of colonial exploitation that had been worked out over the years».³⁸ Secondo Pierre Halen,³⁹ lo scenario umanitario così chiaro nei precedenti decenni si è ora appannato, a causa dell'innesto di questioni come la decolonizzazione, facendo emergere un nuovo atteggiamento, di condanna ma anche, in parte, di complicità verso gli aspetti dell'imperialismo; Halen lo chiama *balance idéologique* e lo definisce come il tentativo, da parte dei fumetti franco-belga degli anni ottanta, di negoziare la distanza tra l'ideologia colonialista e il nazionalismo africano. Per lo studioso, il sentimento nostalgico che alcune opere del periodo contengono sono il sintomo di un senso di

³⁸ Lefrèvre (2008), p. 174-175.

³⁹ Pierre Halen, *Le Congo revisité: Une décennie de bandes dessinées 'belges' (1982–92)*, in "Textyles", 9 (1994), p. 368.

colpa inconfessabile o, almeno, di una responsabilità contemporanea che sentono loro.⁴⁰ Negli anni novanta, l'aspetto più consistente nei fumetti belgi è la critica al regime dell'allora presidente Mobutu; *Missié Vandisandi* di Hermann affronta di petto il problema analizzando le criticità del Congo e disegnando una caricatura di Mobutu intenta a sopprimere la democrazia e a torturare gli oppositori politici.

Tintin in Congo è stato, negli anni, il terreno più fertile in cui far germogliare discorsi postcoloniali, diventando il più emblematico *case study* in materia. Pur avendo accennato ai luoghi d'indagine più cospicui, pare utile concentrarsi su una recente versione dell'opera. Tra gli stand del Festival di Angoulême 2015, importante manifestazione culturale che si tiene nell'omonima cittadina francese nel mese di gennaio, è infatti comparsa una traduzione non autorizzata del volume, ora intitolato *Tintin Akei Kongo*, a opera di tale Masolo Ya. L'opera, riproposta in lingala, una delle lingue ufficiali della Repubblica Democratica del Congo, è in realtà un esperimento artistico a opera di anonimi; pare probabile, viste le modalità, che il responsabile sia il greco Ilan Manouach, artefice di *Katz*, una rielaborazione di *Maus* di Spiegelman che appiannava tutte le razze (i personaggi, invece che topi, rane, cani, erano tutti gatti) e faceva collassare la metafora animalesca; tutte le copie di *Katz* vennero in seguito distrutte su richiesta dell'editore di *Maus* e Manouach colse l'occasione per una riflessione sul diritto d'autore dal titolo *MetaKatz*. Sempre sua è una versione de *Les Schtroumpfs noirs (I puffi)* in cui tutti i colori dell'albo – escluso il bianco – erano sostituiti da varie tonalità di blu. Scrive Claudio Maringelli: «Si tratta, in tutti questi casi, di operazioni che rientrano nell'ampio concetto

⁴⁰ Halen (1994), p. 378.

di détournement, per ricorrere al lessico del Situazionismo: un prodotto culturale di grande notorietà viene trasformato in un suo particolare, tenendo intatto tutto il resto. Tuttavia, quel piccolo spostamento basta per mettere in crisi l'apparato simbolico dell'opera originale, producendo nuovi significati». ⁴¹ Lo stesso comunicato stampa concentra le attenzioni sulla questione del razzismo: «Même si ce livre a connu un immense succès et est devenu un classique de la bande dessinée franco-belge, il a essuyé, jusqu'à nos jours, les foudres de la critique pour sa complaisance envers la politique coloniale et son racisme latent, voire explicite. Il dresse le portrait d'un peuple congolais arriéré, paresseux, infantile, dépendant de la bienveillance européenne».

Il fatto di riversare la storia in lingala costituisce un arguto ragionamento non solo sul ruolo dell'artista che si vede privato della sua paternità, ma anche una riflessione sulla lingua e sui linguaggi del fumetto in ottica postcoloniale. Il comunicato, infatti, precisa che l'intento dell'operazione non è sanare un torto storico e cancellare retroattivamente segnali di era colonialista, rendendo fruibili il fumetto al popolo (anche perché *Tintin in Congo* era già penetrato nel paese negli anni sessanta, grazie alla diffusione della lingua dei colonizzatori), quanto più «stimolare una riflessione sul valore economico e sociale della diffusione culturale e della traduzione. Una riflessione che ha diverse sfaccettature e che serve soprattutto a noi, eredi – volenti o nolenti – del colonialismo». Gli artefici dell'opera sono chiari, siamo parte del sistema e siamo noi stessi soggetti postcoloniali: «Le lecteur de *Tintin akei Kongo* se rappelle ainsi que l'identité nationale n'est pas seulement le produit d'un processus de cristallisation interne, un

⁴¹ Maringelli (2015).

renforcement endogène constant des sentiments nationaux et culturels. L'identité nationale est surtout définie par des pressions et des forces extérieures. *Tintin au Congo*, la version originale en langue française, est toujours, et de façon gênante, l'un des livres les plus populaires en Afrique francophone. Le fait qu'il n'y ait jamais eu, sur le marché africain, d'édition congolaise, rappelle au lecteur de *Tintin akei Kongo* que la diffusion de produits culturels n'est pas exclusivement tributaire des lois du marché et du profit. En ajoutant le lingala au 112 traductions disponibles de l'empire Tintin, *Tintin akei Kongo* révèle une tache aveugle dans les processus d'expansion et de diffusion culturels». ⁴²

Tuttavia, una traduzione in lingua congolese è un atto inedito che apre la questione alla resa linguistica: per prima cosa, nell'originale i nativi parlano con i verbi coniugati all'infinito, mentre ora queste differenze sembrano essersi livellate, e secondo, gli europei – i lettori non congolesi per estensione – sono esclusi dalla fruizione dell'opera. A meno di non imparare il lingala, un lettore deve fidarsi del traduttore, che, per quello che ne sappiamo, potrebbe aver messo in bocca ai personaggi tutt'altri dialoghi – pare tuttavia improbabile perché Manouach lavora per scarti minimi e scrivere una nuova sceneggiatura è un processo che esce dai suoi usi. L'importante è il dubbio: le parti si sono invertite e l'europeo è in una situazione di svantaggio, è più che mai parte del discorso postcoloniale.

⁴² Maringelli (2015).

Disegnato da Jijé, e probabilmente scritto dal fratello Henri Gillain (non accreditato),⁴³ *Le nègre blanc* è un episodio della serie *Blondin et Cirage* apparso per la prima volta nel 1951. La serie, pensata per un pubblico di ragazzi, contiene i classici elementi del genere: due protagonisti, antagonisti, un misto di avventura e umorismo e uno *storytelling* classico e lineare. Gli autori utilizzano il tono umoristico per disegnare delle figure caricaturali ma lo fanno con equa sardonia verso tutti. Il capo della polizia, bianco, ha una testa rettangolare, la baronessa de la Froussardière (‘terrorizzata’) è una donnetta isterica. L’unico personaggio bianco che si salva dalle distorsioni grottesche è il missionario. Questo perché gli autori di *Spirou* potevano ironizzare su tutto, a eccezione della Chiesa e dei suoi emissari; pur contenendo voci contrastanti a riguardo, il settimanale ha generalmente supportato il lavoro nei missionari nelle colonie. Quello è importante sottolineare è la necessità fisiologica della storia, date le sue componenti (lunghezza, tono, tipo di pubblico), di arrivare subito al punto con personaggi stereotipati e situazioni riconoscibili. Si guardi ai nomi dei personaggi, quasi tutti giochi di parole sul carattere dei loro portatori: il nome del fotografo Matufu, per esempio, nasconde l’espressione ‘M’as-tu vu?’, ‘mi hai visto?’.

Pubblicato in bianco e nero (con l’aggiunta di un colore, il rosso) tra il giugno e il novembre 1951 su *Spirou*, *Le nègre blanc* è ambientato nel regno fittizio dei Bikitililis, governato dal re Trombo-Nakoulis, un nero che indossa vestiti tradizionali ed è assistito da due consiglieri malintenzionati: il primo ministro e lo stregone B’akelit. Manipolando l’ingenuo re, i due sono riusciti a sfruttare le risorse del paese a loro vantaggio. Grazie al figlio perduto del re, Pwa-Kasé,

⁴³ André Leborgne; Jean-Maurice Dehousse; Jacques Hansenne, Interview Jijé, in “Hop!” 40 (1986), pp. 27–37.

Blondin e Cirage risolveranno il problema svelando le malefatte dei due. Il primo ministro finirà in prigione, mentre lo stregone riceverà un'educazione cristiana da parte del missionario.

Blondine e Cirage sono preadolescenti liberi (i genitori sono sempre distanti, non hanno l'obbligo di frequentare la scuola). Nel lettore, presumibilmente un ragazzo della stessa età dei due protagonisti, scatta il riconoscimento ma anche il desiderio di essere come loro, di non avere vincoli di sorta. Cirage ha occhi, orecchie e labbra più grandi del fratello – i classici tratti caricaturali dell'etnia nera, e non è, almeno in questa avventura, il personaggio principale, ruolo che spetta a Blondine, ma è quello che ruba la scena ogni volta che vi appare: è comico, caloroso e alla mano dove Blondine è serio, razionale e distaccato. Le dinamiche di coppia rispecchiano quelle di altri celebri team francesi: Tintin, Astérix e Blondine saranno anche i protagonisti, ma sono Haddock, Obélix e Cirage ad attrarre le simpatie del pubblico.

Come in ogni rappresentazione, quella dei Bikitililis passa anche per la lingua: essi parlano un francese corretto – espediente comune in produzioni d'intrattenimento per facilitare la lettura (similmente agli antichi romani che parlano inglese nei peplum hollywoodiani), anche se non tutta la popolazione possiede le stesse competenze linguistiche: se il re e il primo ministro si esprimono in un perfetto francese, i personaggi di rango inferiore (il fotografo e perfino un sergente) biasciano un francese stentato. Nella storia si trovano poi termini come 'ce jeune macaque' ('questa giovane scimmia'), 'ce jeune ouistiti' ('questo giovane uistito'), termini per indicare tipi di scimmie diversi ma in realtà usati nell'accezione di 'brutto' e 'persona di cui non ci si può fidare'. Nel fumetto, i due lemmi non sono mai usati da un bianco per definire un nero, ma da un nero nei confronti di un altro nero (o, più raramente, di un bianco).

Il figlio perduto del re, Pwa-Kasé ('poi cassé', 'legume pelato') è chiamato anche Charles. Sia l'uso del doppio che il nome africano indicano una cultura ambivalente (non a caso Pwa-Kasé è stato cresciuto con dettami sia degli indegni sia dei missionari) e potrebbe essere un rimando alla storia del Belgio. Solo un anno prima della pubblicazione, Baudouin, il principe ventenne dello stato, fu costretto ad assumere il comando della nazione dopo che il padre era stato costretto ad abdicare. *Le nègre blanc* sembra quasi voler suggerire che il paese è in mani sicure (d'altronde, i cattolici appoggiava la monarchia e *Spirou* era una rivista che abbracciava il pensiero della Chiesa). È poi presente lo stereotipo del cannibalismo, elemento fortemente connotante le popolazioni non civilizzate. Il tema, spiega Nederveen Pieterse,⁴⁴ è stato in parte creato dalle culture colonizzatrici per dipingere nella mente delle genti un'Africa ostile e pericolosa, meritevole d'essere conquistata dai civilizzatori. Nel 1900, quando il continente era già occupato dalle potenze europee, il tema del cannibalismo iniziò a essere trattato con ironia: l'Africa non era più il nemico, ma l'appendice buona e una nuova immagine, un ritratto addomesticato della regione, si rese necessaria. L'idea del cannibale intento a cucinare ha ormai perso qualsiasi connotazione, svuotandosi di significato e diventando un mero tropo. Jijé lo infonde di vita nuova ibridandolo in un'ottica postcolonialista, perché il pigmeo sta leggendo un libro di cucina scritto da Gaston Clément, celebre cuoco belga. L'indigeno sta sì cucinando, ma lo fa seguendo l'insegnamento di un colonizzatore. Il corto circuito non potrebbe essere più evidente.

Oltre a Blondin, l'unico personaggio bianco a comparire nella storia è il missionario (anche se viene fatta menzione di un altro caucasico, il proprietario terriero Dubois). La nazione in cui è

⁴⁴ Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale UP, New Haven 1992, pp. 117-119.

ambientata la storia è indipendente, fatto eccezionale per l'epoca (1951) visto che paesi come Libia, Egitto ed Etiopia erano ancora sotto dominio di paesi come Spagna, Portogallo e Belgio. La presenza dei bianchi – con nomi francesizzanti - potrebbe suggerire che la colonia sia stato, in passato, territorio europeo. La grande decolonizzazione inizierà infatti nel 1957; prima di quell'anno le previsioni per un'Africa libera si spingevano oltre il ventennio.

La presenza dei bianchi, pur modesta, è esplicitata nel titolo, 'il negro bianco'. L'appellativo deriva dal fatto che Blondin si debba mascherare da nero nel corso delle vicende, ma potrebbe altresì indicare l'estrazione multiculturale di Pwa-Kasé. Questa ambivalenza è riproposta nello scontro tra religione e superstizione, dogmaticamente rappresentate da bianchi e neri. Nella storia, il primo ministro menziona l'esistenza del grande okapi bianco (atto a proteggere il re), un animale che non esiste in natura – essendo il manto degli okapi di tonalità scure - così come non esiste in natura un 'negro bianco'. L'analogia sembra suggerire che il regno africano debba essere protetto da una divinità bianca, estranea all'(eco)sistema del continente. Se durante il fumetto vengono fatti continui riferimenti alla mitologia africana, nel finale il superstizioso stregone viene convertito al cattolicesimo dai missionari. Scrive Lefèvre: «*Le nègre blanc* was produced in colonial times and was influenced by the dominant ideas of that period. Laughing at supposedly stupid, superstitious, and cannibalistic natives was not considered problematic in the dominant, Belgian culture. Stereotypical representations of Africans were quite common in Belgian popular culture, as this comic suggests. How earlier readers responded to this kind of cultural product is difficult to know nowadays, but because some representations are often repeated (e.g., gourmet cannibalism) we can assume that they were entertaining then. Although the story of *Le nègre blanc* may at first appear simple, and it uses many stereotypical images,

interpreting it is not self-evident, because its message is not consequent or obvious».⁴⁵ Lefèvre propone una lettura in positivo del testo: il fatto che il figlio del re sia cresciuto con entrambe le culture lascia aperta la possibilità che egli possa trarre il meglio dalle due, costituendosi come l'ideale utopico di sovrano.

La seconda linea d'azione, quella riflessiva, è invece rappresentata dal caso del Camerun. L'Africa francofona, ha conosciuto il fumetto in tempi relativamente recenti e il Camerun è stato principale esponente del mezzo. Il primo fumetto disegnato da un autore africano è stato *Douala Manga Bell* di Joz, nel 1970, per la rivista camerunense *Croissance des Jeunes Nations*. L'opera, ambientata nel Camerun del 1914, presentava questioni anticolonialiste e attente alla creazione di un'entità nazionale.⁴⁶

Tuttavia, sarà la produzione fumettistica politica ad attecchire maggiormente. Questi testi sono stati pubblicati su riviste del Camerun da quando, nel 1991, in seguito all'ondata di proteste nota come "Operation Ghost Cities" il regime del paese ha avviato una fase di distensione e un nuovo stile amministrativo basato su un sistema multipartitico che non ha però «significato l'avvento di un liberalismo politico, e ancor meno della democrazia» (Paul Biya, presidente del Camerun dagli anni ottanta, è a oggi l'attuale capo dello Stato).⁴⁷ Testate come *Le Messenger* e *Challenge Nouveau*, entrambe pubblicate a Doula, la città principale del paese e sede dell'opposizione al

⁴⁵ Lefèvre (2008), p. 183.

⁴⁶ Massimo Repetti, *Ligne claire e inchiostri neri: il fumetto dell'africa francofona*, «Constellations francophones», 20 dicembre 2007.

⁴⁷ Mbembe (2000), p. 168.

regime di Yaoundé, hanno potuto stampare tali lavoro solo per un breve periodo, prima che il governo riprendesse la campagna repressive sotto il nome di ‘restaurazione’.⁴⁸

Per analizzare questi artefatti è opportuno contestualizzarli nella cultura urbana postcoloniale in cui si producono. Le immagini fanno parte del sistema sociale del Camerun, pre e post-coloniale, che ha sempre avuto un’impronta prettamente orale; era soprattutto attraverso la parola detta che venivano trasmessi i messaggi e la conoscenza. Ciò significava che ogni cosa potesse parlare, sia nel senso che ogni realtà era trasformata in un segno, sia che ogni cosa, anche la più vuota e insignificante, poteva prendere vita riempiendosi di realtà. In questo senso, ‘parlare’ e ‘rappresentare’ diventano più di semplici sinonimi. La conoscenza si divideva quindi non tra ciò che era detto e ciò che era scritto, ma tra udito e non udito. Era quindi tanto importante quello che l’interprete della realtà comunicava e quello che, scientemente o meno, non comunicava. Non che le due cose fossero a polarità opposte, beninteso; visibile e invisibile erano intrecciati l’uno nell’altro, esistevano simultaneamente come l’immagine della realtà e la realtà immaginata: «L’inesauribile forza dell’immagine sta proprio in questa capacità di fornire un fondamento, e stabilire l’inseparabilità, dell’essere e del non-essere di persone e cose, cioè la radicalità della loro vita e la violenza della loro morte e del loro annullamento».⁴⁹

La cosa rappresentata doveva riflettere una somiglianza e far parlare il segno. Chi creava immagini convocava proprio quell’invisibile insito nel visibile, faceva emergere quella metafora abolendo – ma allo stesso tempo sottolineando – la differenza tra essere e apparire. Pur in minima parte, questi reti concettuali che gli autoctoni hanno adoperato per relazionarsi alle immagini

⁴⁸ Peter Geschiere, Piet Konings, *Itinéraires d'accumulation au Cameroun*, Karthala, Parigi 1993, pp. 335-374.

⁴⁹ Mbembe (2000), p. 171.

sono state modificate dalla colonizzazione e dalla cristianizzazione: cinema e fotografia hanno modificato il modo in cui i camerunensi si guardano l'uno con l'altro, e nuovi capi di vestiario hanno alterato le immagini residue che l'individuo proietta verso l'esterno.

La cultura popolare urbana, su cui queste immagini si proiettano, si è formata in maniera disomogenea, anche a causa della crisi economica che ha investito l'area alla fine del XX secolo.⁵⁰ L'aumento della precarietà ha contribuito ad avvicinare vita e morte come «superficie contro superficie».⁵¹ Altresì, i tumulti e le proteste hanno inasprito l'autoritarismo (le infermiere di un ospedale vennero picchiate dai soldati perché osarono chiedere il pagamento delle dieci mensilità arretrate),⁵² e l'unica soluzione è stata quella di agire clandestinamente.

C'è poi un sovraccarico: di persone, di traffico, di cose. E c'è l'assenza, in questo labirinto, di corrispondenza tra ciò che ognuno vede ed espone e il valore reale delle cose. Un criminale è scambiato per un poliziotto, sotto una pila di vestiti usati può celarsi una cassetta di frutta, dal barbiere si possono trovare scarpe e indumenti, una chincaglieria può essere venduta a peso d'oro e si possono fare affari comprando merce rara a un decimo del suo valore.

Questi aspetti, questi eccessi, si ritrovano nelle rappresentazioni figurative prodotte dal Camerun, in particolare nella trattazione del potentato e delle sue pratiche di godimento orgiastico, rese proprio attraverso l'eccesso, giustapponendo il reale e il linguaggio, facendoli annullare. Ne restano solo le sensazioni più umorali, tatto, gusto, udito, olfatto.

⁵⁰ Achille Mbembe, Janet Roitman (1995), "Figures of the Subject in Times of Crisis", in *Public Culture* 7 (2), pp. 323-352.

⁵¹ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, traduzione di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, p. 283.

⁵² Mbembe (2005), p. 173.



L'autocrate è rappresentato mentre dorme. Giace disteso e ne vediamo tutti i suoi eccessi: le guance gonfie, il corpo sovrappeso, evidenziato dalle lenzuola, l'addome si espande in avanti come un palloncino riempito d'acqua. Il corpo è sgraziato, peloso, stanco. L'espressione che ha sul volto è di tensione, sta sognando due soldati che avanzano verso di lui.

Il soldato sta portando via di peso l'autocrate perché citato in giudizio dal popolo di fronte alla conferenza nazionale. La conferenza nazionale era stata convocata nel 1991 per elaborare una nuova costituzione e istituire un calendario elettorale, che permettesse ai nuovi gruppi politici di organizzarsi. Biya rifiutò di indirla, scatenando proteste e un lungo sciopero che portò il presidente a far arrestare i membri del movimento di opposizione camerunese.

Una delle prime rappresentazioni di Biya si trova in *Cauchemar au palais*, apparsa su *Le Messenger* nel luglio 1991 e disegnata da Nyemb Popoli. Classe 1968, Popoli ha esordito sul giornale *Le Combattant* e ha iniziato a collaborare con *Le Messenger* proprio nel 1991,

diventandone il principale vignettista. La sua rubrica, *Cinéma Popoli*, ottiene un grande successo tra i lettori, tanto da spingere Alain Christian Eyoum Ngangué il direttore del giornale *Planète jeunes* a creare nel 1993 la costola *Le messenger Popoli* (cambiato poi in *Le Popoli* nel 2003), primo giornale satirico del Camerun.

Nella vignetta, Biya, messo di fronte ai partiti di opposizione, è pressato affinché fornisca la cifra del del quantitativo di denaro di cui si è indebitamente appropriato. L'autocrate si rizza in piedi, urla, sbraita di non doversi giustificare, mentre l'oppositore ordina che sia portata la bara e lo 'whoosh-whoosh' (espressione per indicare il combustibile o, meglio, il petrolio importato illegalmente dalla Nigeria; durante le proteste del 1991-92 i dimostranti sollevano bruciare edifici amministrativi, come segno di sfida verso le forze armate).⁵³

Svegliatosi di colpo, l'autocrate è in preda al panico e il suo corpo, volgare e deforme, sta espletando i suoi umori: respira affannato, gronda di sudore, il disegnatore mette in evidenza i peli, il ventre ingordo e tutto rimando a quell'universo sensoriale: escrezioni, effluvi, rifiuti, fetori. Manca, almeno a livello fisico, l'aspetto fallico, ma la moglie addormentata accanto a lui è un chiaro simulacro sessuale; la donna chiede cosa gli sia successo. «Rien», risponde lui. Un nulla, un semplice incubo, la cosa peggiore che gli potesse capitare.

L'autocrate viene chiamato con il soprannome di Popaul, ma nella sua figura si raggruppano il visibile e l'invisibile cari alla cultura camerunense. Egli è sia Ahmadou Ahidjo, il primo presidente dello Stato, sia Paul Biya;⁵⁴ è 'presenza universale non localizzata': sia vicino alla gente, lo si può vedere ovunque, i suoi ritratti sono affissi in luoghi pubblici e privati e, a volte,

⁵³ Mbembe (2005), p. 180.

⁵⁴ Hubert Mono Ndjana, *Idée sociale chez Paul Biya*, Université de Yaoundé, Yaoundé 1985, p. 8.

perfino incontrare, sia lontano.⁵⁵ In una vignetta del 1992 intitolata *Cherche Popaul désespéremment* (sempre de *Le Messenger*), l'autore si domanda dove si trovi Popaul, scomparso da un mese; lo vediamo poi andare «in Baden-Baden per intascare gli affitti dei suoi castelli».⁵⁶ Egli è nelle radio, che trasmettono i suoi discorsi, nei giornali, che diffondono i suoi comunicati, e nelle banconote, che hanno stampato sopra il volto del presidente. Non c'è elemento urbano che non porti il suo nome (vie, aeroporti, stadi).

L'autocrate non è soltanto 'ovunque', è anche 'chiunque', avendo rivendicato per sé una serie di attività e lavori quali contadino, pescatore, falegname. È suddito di sé stesso, come testimonia una vignetta in cui si camuffa da militante, con barba ispida, basco e un doppio mento che sembra facogitarlo. Egli dunque è anche una 'cosa': «La sua 'coseità' consiste nel fatto che, almeno in parte, egli è un'immagine soggettiva sorta attorno a un'unica persona – un'immagine con la quale si può entrare in contatto, che ci si può rappresentare autonomamente e che per così dire “si aggira” dentro ognuno di noi».⁵⁷ Per esistere, però, la cosa deve essere interiorizzata, venendo creata dall'astante in sé stesso, come un segno legittimo convalidato dall'esperienza.

Questi atti artistici sono possibili soltanto dai primi anni novanta, dopo la fine dell'epoca in cui lo Stato aveva il controllo totale sulla rappresentazione (o non rappresentazione) di se stesso e dell'autocrate. L'immagine è padrona, perché «la ricchezza espressiva e la straordinaria densità del segno grafico contrastano [...] con la povertà e banalità del commento verbale che lo

⁵⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Editions de Minuit, Parigi 1980, p. 42.

⁵⁶ Mbembe (2005), p. 181.

⁵⁷ Mbembe (2005), p. 183.

accompagna o tenta di dargli voce». ⁵⁸ Ora gli artisti possono diffondere l'immagine di Biya e il popolo ne è ancora più consapevole di prima. È una consapevolezza diversa, perché ne riconosce la sua semplice apparenza e, come tale, i suoi spazi vuoti, i suoi 'doppi'. C'è il suo corpo in primo piano nella maggior parte delle rappresentazioni satiriche, nudo o agghindato di tutto punto, mai sazio di cibo, sangue e organi altrui, incapace di considerarsi mortale. È tutto ed è niente, è il sovrano colmo di boria, irascibile e mai contento ma anche quello costretto a mendicare denaro e aiuti dal potere straniero. «La violenza della dell'autocrate [...] nasce dal fatto che egli è totalmente prigioniero della contemplazione di sé come un assoluto – dell'immaginazione che lo crea come soggetto». ⁵⁹ Eppure l'assoluto non è contemplato in questo piano del reale: l'unico non-luogo dove esso può esistere è nella parodia, nella caricatura, nel fumetto. Gli artisti si sforzano quindi di realizzare sì l'ambizione del sovrano, ma anche di corrompere il processo, indebolendo la 'cosa'. Quello che non riescono a comprendere, secondo Mbembe, è che quelle stesse rappresentazioni intensificano la sua presenza, donandole un'aura di fascino e orrore. Egli agisce financo quando non è direttamente lui a emanare il messaggio, parlando anche nel momento in cui, di fatto, il discorso è già terminato o ha intenti denigratori. Nella postcolonia, dunque, il potere si configura come un'entità particolare, allucinatoria (ossia prodotta dall'autocrate stesso). In questo senso, il fumettista esalta il livello fisico, punta lo sguardo sul corpo tumefatto dai vizi, sottolineando in particolare il ciclo digestivo, l'ingordigia e la defecazione. A questo si collega in maniera primordiale del tempo e della morte; l'autocrate vuole evitare la morte a tutti i costi, bloccando il tempo, abbuffandosi nella vana speranza di

⁵⁸ Mbembe (2005), p. 189.

⁵⁹ Mbembe (2005), p. 196.

diventare immortale o, al contrario, di negare qualsiasi necro-istanza, esercitando la morte sugli altri. Perché la perdita della vita sarebbe l'unica motivazione forte abbastanza da fargli perdere il potere.

Nella rappresentazione corporale, Popoli ha saputo evidenziare poi un altro senso: Biya è disegnato con mani sformate, grandi e avviluppanti come tentacoli, all'occorrenza sbandierabili in segno di potere o ritratte, viscide e limacciose, al proprio petto in gesto di timore. Questo perché il potere postcoloniale è tangibile. Si manifesta, e al tempo stesso si fa legittimare, dal tatto. Tanto quanto nelle cerimonie pubbliche, quanto nelle torture o nei lavori forzati. La dimensione resta quella dell'eccesso, dell'abbondanza e dell'assenza di limiti. E il suddito, il dominato, nulla può fare se lasciarsi trasportare dal flusso ed essere complice di un gioco che vede entrambi impegnati in una reiterazione di processi di abbruttimento di cui il fumetto non è ancora riuscito a interrompere il flusso.

Orientalismi d'oriente: il *black other* nel manga

Il 22 settembre 1986, il primo ministro del Giappone Nakasone Yasuhiro asserì che la presenza di neri, portoricani e messicani aveva contribuito a abbassare il grado di intelligenza medio degli Stati Uniti. Yasuhiro proseguiva dicendo che, al contrario, il Giappone si era mantenuto come una società ad alto livello di informazione grazie all'omogeneità razziale. Il tentativo del primo ministro era quello di ridare onore alla popolazione giapponese confrontandola con le altre nazioni, ree di aver corrotto la purezza delle loro genti, e in particolare contrapporre l'ideologia del *tan'itsu minzoku*, la monorazza, al pluralismo americano.⁶⁰ Le dichiarazioni di Yasuhiro scatenarono un dibattito che, al di là delle accuse di razzismo ed egocentrismo, misero in luce il trattamento che la nazione riservava alle sue stesse minoranze.

Il Giappone rappresenta una situazione atipica nel panorama mondiale: secondo i dati della CIA, il 98,5% della popolazione giapponese è composta da giapponesi, lo 0,9% da coreani e cinesi e le restanti etnie si spartiscono lo 0,6%.⁶¹ È inoltre difficile che si vengano a creare comunità di una certa rilevanza perché il Giappone scoraggia la stabilizzazione di stranieri (esistono ciononostante gruppi etnici stranieri – i più cospicui sono quelli brasiliani e filippini – ma si tratta sempre di cellule esigue che vengono continuamente osteggiate dagli autoctoni) impendendo

⁶⁰ John Russell, "Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture", *Cultural Anthropology*, vol. 6, n° 1 (1991), p. 3.

⁶¹ *The World Factbook*, dal sito governativo della CIA (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/fields/2075.html>), URL consultato il 3 maggio 2015.

loro l'accesso a determinati servizi e attività; il problema della razza è vivo nel paese a tal punto che, a oggi, una sola minoranza etnica è stata riconosciuta dal Giappone: gli Ainu, nel 1997.⁶² Questo non pregiudica tuttavia l'esistenza di un subalterno, di un *other*. Come in una medaglia, la faccia nascosta del subalterno esiste per convalidare e vidimare la legittimità della società nazionale. Gli *outcast* del Giappone sono i burakumin (letteralmente 'abitanti dei villaggi'), gruppo segregato dal resto della società civile. Essi sono storicamente discriminati sin dal periodo Tokugawa (1603-1868) perché appartenenti a una categoria lavorativa malvista da parte delle istituzioni.⁶³ Per la religione giapponese dello shintō e del buddhismo, le due più diffuse nonostante il paese sia ora per la maggior parte ateo, tutte le attività che coinvolgono la pratica della morte sono da considerarsi impure. Pur con miglioramenti nel corso dei secoli - miglioramenti che comprendono la graduale assimilazione dei burakumin a partire dagli anni settanta fino al 2002 - il 'burakumin mondai' ('problema dei burakumin') è rimasto irrisolto, a causa della percezione sociale del gruppo.⁶⁴ Così come restano in piedi le discriminazioni: alla fine del XX secolo aziende come Toyota, Honda e Nissan solevano consultare un libro intitolato *Tokushu buraku chimei sōkan* ('Lista comprensiva dei nomi delle aree buraku') per decidere se assumere un lavoratore; in rete circolano tuttora le liste delle famiglie burakumin, usate per evitare di contrarre matrimonio con un loro membro.⁶⁵

⁶² Max Fisher, *American teacher in Japan under fire for lessons on Japan's history of discrimination*, in «The Washington Post», 22 febbraio 2013.

⁶³ George Devos, Hiroshi Wagatsuma, *Japan's Invisible Race: Caste in Culture and Personality*, University of California Press, Los Angeles 1966, p. 39.

⁶⁴ Rosa Caroli, Francesco Gatti, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Roma 2007, p. 101.

⁶⁵ Eugene E. Ruyle (1979), "Conflicting Japanese interpretations of the outcaste problem (Buraku Mondai)", in *American Ethnologist* 6 (1), p. 56.

L'*other* giapponese è quindi se stesso. E questo crea un anomalo cortocircuito quando il paese è costretto a guardare a minoranze che gli sono estranee, come quella nera. I fumetti sono uno specchio di questa inquietudine.

Anche se il primo uso della parola 'manga' (漫画) è da farsi risalire ad alcune pubblicazioni del XVIII secolo, tra cui quelle del celebre pittore e incisore Katsushika Hokusai (che aveva iniziato a disegnare le proprie caricature definendole 'man-ga', ovvero 'immagini di derisione'),⁶⁶ il linguaggio fumettistico del Giappone non deriva direttamente da questi antesignani,⁶⁷ ma è debitore dell'apertura dei confini all'Occidente del 1853, quando l'ammiraglio americano Matthew Perry costrinse il paese a firmare accordi per cui avrebbe acconsentito al commercio internazionale.⁶⁸ L'entrata di prodotti culturali statunitensi nel territorio si farà sentire soprattutto nel secondo dopoguerra, quando inizierà a prendere forma il manga così come è conosciuto grazie ad autori come Osamu Tezuka e Yoshihiro Tatsumi.⁶⁹

La rappresentazione del nero nella cultura nipponica è fortemente derivativa dagli stilemi occidentali. Secondo John Russell,⁷⁰ queste convenzioni servono al Giappone per familiarizzare come il concetto di *black other*, preservare la loro identità ma allo stesso tempo riflettere su di essa, contrapponendosi all'occidente attraverso il simulacro del nero. Il colore nero ha da sempre avuto connotazioni negative in Giappone (corruzione, morte, malattia, impurità). Proverbi come 'iro no shiroi wa shichinan kakusu' ('la pella bianca compensa ogni altra mancanza') o 'kome

⁶⁶ Barbieri (2009), p. 65.

⁶⁷ F. L. Schodt, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Kodansha International, Tokyo 1983, p. 10.

⁶⁸ Lewis Frederic, *Japan Encyclopedia*, Harvard University Press, Boston 2002, p. 217.

⁶⁹ Paul Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Harper, New York 2004, p. 22.

⁷⁰ Russell (1991), p. 3.

no meshi to onna wa shiroi hodo yoi' ('riso e donne: più bianco è, meglio è') testimoniano la superiorità estetica del bianco come parte integrante della mentalità nipponica. Ma è vero anche che lo sguardo giapponese è stato influenzato dai paradigmi distorti derivati dall'etnocentrismo occidentale e dall'egemonia culturale. Che il Giappone abbia un proprio paradigma con cui incasellare l'etnia nera non è negato in questa sede, quello che si vorrebbe suggerire è che la posizione occupata dai neri nella gerarchia giapponese delle razze non solo echeggia quella occidentale ma ne è influenzata. L'egemonia occidentale e la relazione di subordinazione che il Giappone ha nei suoi confronti hanno avuto un effetto profondo non solo sull'immagine che la nazione ha di sé, ma anche su quella che ha sul diverso, sull'individuo non-asiatico. L'occidente ha giocato un ruolo pivotale nell'introdurre il *black other* al Giappone e, nel farlo, ha impostato i parametri di lettura. Il Giappone si è dunque fatto sempre più occidentale e ha innescato un processo di 'caucasianizzazione'; in particolare nel periodo del dopoguerra, con l'apertura dei confini ai prodotti culturali statunitensi, il Giappone ha accettato senza riserve le strategie e i discorsi americani (l'addomesticazione dell'esotico, gli stereotipi). Un sentimento che è descritto con affetto ma allo stesso tempo distacco da *Una vita tra i margini*, l'epica autobiografia del fumettista Yoshihiro Tatsumi, uno dei più importanti autori nipponici, padre del Gekiga, una forma adulta e realista di manga, che ha rivoluzionato l'approccio al mezzo. Nel racconto, l'autore è catturato più volte dall'aurea magica di film e libri statunitensi e ne assorbe tanto le qualità quanto le debolezze rappresentative. La 'caucasianizzazione' è evidente altresì nella maggior parte dei manga, in cui i personaggi – giapponesi - sono disegnati come europei e vi è un'assenza marcata di qualsiasi minoranza etnica.

Stati Uniti a parte, però, il Giappone aveva già dei sistemi rappresentativi che sono stati ibridati. Il punto centrale è la rappresentazione animalesca del nero. Fin dal XVI secolo si sprecano le metafore che associano i neri ad animali o subumani, specie dopo i contatti del paese con India e i mercanti europei (in particolare Portogallo e Olanda). Quando poi, a partire dal 1860, il Giappone comincia a inviare dispacci e ambasciatori in terra americana si accetta perfino la schiavitù come un fatto scontato dell'esistenza. Gli schiavi negri sono poco più che scimmie e il Giappone avrà gioco facile ad accumunarli ai loro burakumin. Diari provenienti dal XIX e dal XX secolo hanno mostrato come il Giappone adottasse perfino gli stessi termini appresi dai mercanti, come 'continente nero', 'indigeni' o 'primitivi'.⁷¹

La rappresentazione non si è modificata nel corso degli anni. Un campione di artefatti culturali odierni testimoniano la presenza di stilemi quali infantilismo, primitivismo, bestialità, inferiorità mentale, prestanza fisica e ipersessualità, a tal punto che, di fronte a un test fotografico, molti cittadini del Giappone hanno scambiato delle bambole di pezze raffiguranti persone di colore per delle scimmie. Ma la tendenza a disumanizzare il nero cela, per Russell,⁷² il tentativo da parte della società asiatica di riflettere sul loro stesso stato di ambiguità razziale in un mondo eurocentrico che ha sempre contrapposto il bianco al nero, lasciando in disparte gli asiatici, finiti in una zona grigia tra il bianco civilizzato e il nero barbaro (non è un caso che le immagini stereotipate più comuni degli asiatici siano l'individuo intellettualmente dotato o il contadino dal sorriso perenne).

⁷¹ Russell (1991), p. 4.

⁷² Russell (1991), p. 6.

Per la maggior parte, l'immagine che il Giappone ha prodotto del *black other* è fortemente derivativa degli schemi europei e spesso si estende, con attacchi razzisti, all'America tutta.⁷³ Ma non sempre gli stereotipi si traducono da cultura a cultura senza sbavature. Trasportato in un mondo che non teneva conto di questa dicotomia, il paradigma è costretto a mutare. Scrive Russell: «The dichotomy that the West had drawn between 'European Culture and Civilization' on the one hand and 'African Barbarity and Savagery' on the other [...] provided a conceptual base upon which Japan could erect its own hierarchy of racial otherness, but one in which its own position tenuously mediated color boundaries while maintaining Western centrality. The conventional wisdom, adopted by Japanese scholars, was to retain this hierarchy, placing Japan and its Asian neighbors between the two extremes».⁷⁴

Romanzi come *Kurombō* ('Negro') di Endō Shūsaku ritraggono i neri come persone mentalmente svantaggiate, più vicini alla figura del bambino che dell'adulto. In effetti, l'equivalenza tra nero e bambino è uno dei cardini del *black other* in terra d'oriente, non solo nel senso negativo ma anche in un'accezione simbolica molto potente: il nero diventa simbolo dell'alienazione giovanile, e in queste narrazioni, recuperando un meccanismo cara ai romanzi di formazione statunitensi, diventa un individuo fuori posto che deve adeguarsi alla società; i lettori adolescenziali lo utilizzano dunque come chiave d'accesso per i loro conflitti interiori e la loro lotta con le responsabilità dell'età adulta. Quando il nero non è fisicamente un infante, gli autori fanno in modo che il messaggio passi attraverso le parole: «The equation of blacks with

⁷³ Matthew Penney (2009), "Nationalism and Anti-Americanism in Japan – Manga Wars, Aso, Tamogami, and Progressive Alternatives", *The Asia-Pacific Journal* 17 (2), pp. 11-21.

⁷⁴ Russell (1991), p. 7.

children is implicit in the use of the diminutizing suffixes ‘-bō’ and ‘-chan’ employed to belittle blacks, as in such expressions as ‘kurombō’ and ‘koro-chan’, the suffixes themselves connoting emotional immaturity and less than full adult status». ⁷⁵

L’immagine del nero bambino è popolare a tal punto che uno dei libri illustrati più di successo nel paese è *The Story of Little Black Sambo*, scritto e disegnato da Helen Bannerman nel 1899, fin da subito considerato controverso negli Stati Uniti e promulgatore del termine ‘sambo’, tecnicismo per indicare persone dal retaggio misto che sarebbe diventato lemma dispregiativo verso i neri. ⁷⁶ La traduzione giapponese, *Chibikuro Sanbo*, uscì per i tipi della Iwanami Shoten Publishing nel 1953 e si basava sulla versione del libro pubblicata dalla Macmillan Publisher nel 1927, contenente i disegni di Frank Dobias. Venne ritirata soltanto nel 1988 e più tardi sostituita con un’edizione in cui il protagonista è un cucciolo di labrador nero. Nel 2005, uno studio paragonò le due versioni con un pubblico di diverse età (prescolare, adulta e anziana) e registrò livelli di soddisfazione e intrattenimento quasi identici. ⁷⁷

Anche i fumetti e l’illustrazione europea hanno influenzato la percezione orientale del nero: nel 1923 l’artista tedesco Otto Dunkelsuhler disegnò il logo della Caplis, una bevanda analcolica prodotta a Tokyo il cui beniamino era un ragazzino nero rappresentato con tutti gli stereotipi fisici del caso e ispirato alla fascinazione dell’epoca per il ‘nero primitivo’. Il personaggio, conosciuto come il ‘*kuronbo* [negretto] della Calpis’, era talmente popolare in Giappone da

⁷⁵ Russel (1991), p. 8.

⁷⁶ Kenneth Goings, *Mammy and Uncle Mose: Black Collectibles and American Stereotyping*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 77.

⁷⁷ Kazuo Mori (2005), "A Comparison of Amusingness for Japanese Children and Senior Citizens of The Story of Little Black Sambo in the Traditional Version and a Nonracist Version", in *Social Behavior and Personality* 33 (5), pp. 455-56.

rimanere sulle etichette fino al 1989 e da essere preso a modello per successive rappresentazioni. Lo stesso personaggio ricomparve, debitamente modificato, nel libro di testo *Dogu Toshite no Eigo: Yomikata-hen*.



Il logo della Calpis realizzato dal tedesco Otto Dunkelsuhler.

L'immaginario è perpetrato dal fumettista Keizo Shimada nella serie *Boken Dankichi* (luglio 1933-febbraio 1939) ma anche da autori di peso come Osama Tezuka, *manga no Kamisana* e ammiratore dichiarato dei lavori di Shimada, i cui manga *Jungle Taitei*, *Jungle Makyō* e *Tarzan no Himitsu Kichi* presentano personaggi africani con labbra enormi, orecchie squadrate e occhi acquosi o ne riassumono le specificità in animali parlanti. In *Jungle Taitei* (In Italia *Kimba, il leone bianco*) la narrazione di Tezuka combina tre processi: l'antropomorfizzazione del protagonista animale (un leone albino), la deificazione dei personaggi non neri e la subumanizzazione degli africani, rappresentati come inetti che condividono il territorio con i protagonisti. Nei fumetti di Tezuka, spesso trasposti in *anime* – che vanno quindi a incidere fortemente sull'immaginario dei più giovani – i bianchi sono sempre in una posizione di

superiorità sociale rispetto ai neri, ai quali è invece concessa una rappresentazione fisica marcata. In *Boken Dankichi*, fumetto basato sulla vita di Mori Koben, avventuriero giapponese ricordato per essere stato uno dei primi pionieri della Micronesia, il protagonista istruisce un gruppo di indigeni, ritratti con le classiche labbra abnormi, occhi languidi e piccole orecchie triangolari, all'uso delle loro schiene come lavagne. Kodansha, l'editore del manga, ha vietato l'uso di immagini a chiunque volesse analizzare l'opera per *jinshu mondai* ('problemi razziali').

Una tendenza emersa a partire dalla fine degli anni ottanta ha inoltre evidenziato l'enfasi posta sulla rappresentazione del *black other* nell'ambito sessuale (in opere come *Blu quasi trasparente* di Ryu Murakami o *Occhi nella notte* di Eimi Yamada): la figura del *superstud* tipica della cultura anni settanta dei film di Blaxploitation (*Shaft*, *Superfly*) è trasposta, con un decennio di ritardo, in Giappone. Gli uomini sono prestanti, le donne (se ci sono) libidinose ed entrambi sono spesso ridotti a «fashion accessories»,⁷⁸ un concetto che i media statunitensi hanno contribuito a rinforzare. Una guida sulla diversità etnica di New York del 1986 descriveva così la comunità negra: «At parties throw by whites, just having a fashionable black guest who dances skillfully adds life to party. This effect is so well known in New York that [whites] boast that they have stylish black friends. In fact, when [white] New Yorkers assemble with their friends to sing, dance and drink, if there are just a few blacks the party will come to life. They may be natural entertainers. However, more than anything else the blacks themselves seem to enjoy playing the role of entertainer».⁷⁹

⁷⁸ Russell (1991), p. 19.

⁷⁹ Makoto Nagasawa, Miyamoto Michiko, *I Love New York*, Bunshun Bunko, Tokyo 1986, p. 136.

I cinque maggior stereotipi della Hollywood di inizio Novecento elencati da Donald Bogle in *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* sono soltanto in parte presenti in Giappone. In questo caso, è il *buck*, il *superstud*, lo stallone Gus di *Birth of a Nation*, a fare presa sugli asiatici. Secondo Russell, questa tipologia di rappresentazione tradisce un senso di «sexual rivalry between the Japanese and the African for the attention of the white women».⁸⁰ Gli altri, specie i personaggi femminili tragici (il *tragic mulatto*) o comici (*mammy*, la serva ridanciana e spesso sovrappeso), non hanno attecchito altrettanto icasticamente. Esiste poi un altro processo rappresentativo che Russell chiama ‘negrofictation’. Tramite questa operazione il *black other* è fissato a mera immagine stereotipata di modo che si distingua con netto contrasto dal *self* giapponese. In altre parole «the integrity of the stereotype must be preserved despite contradictory evidence, external reality made to conform to the internal dictates of representational conceits so that the conceptual center holds».⁸¹ La ‘negrofictation’ è visibile nelle caricature di Ben Johnson e Carl Lewis realizzate in occasione delle olimpiadi di Seul del 1984. In casi del genere, il termine ‘caricatura’ è improprio, si tratta in realtà di stereotipi creati attraverso deformazioni grottesche. La differenza è minima ma rivelante: nella caricatura, tratti presenti vengono accentuati con effetti distorcenti. Nella rese stereotipizzante, si inseriscono a forza caratteristiche fisionomiche assenti nell’individuo. Anche se Lewis non ha le narici larghe, l’artista esaggererà la forma del naso perché è così che il nero è immaginato dalla collettività. La rappresentazione del nero in Giappone segue dunque schemi prettamente occidentali e passa per operazioni quali la disumanizzazione e la ipersessualizzazione, ma è allo stesso tempo un

⁸⁰ Russell (1991), p. 16.

⁸¹ Russell (1991), p. 17.

controcanto simbolico alle insicurezze dell'individuo asiatico di fronte alla modernità e al razionalismo, nonché un simulacro dell'identità culturale del paese contrapposta al forte senso di sicurezza identitaria occidentale.

Sarà soprattutto a partire dalla fine degli anni ottanta che il manga travalicherà i confini nazionali per ottenere successo all'esterno, in Europa e in America, con l'apripista *Akira*, di Katsuhiro Ōtomo, uno dei primi – e tra i più importanti – lavori tradotti in lingua inglese. Da lì, la popolarità del manga negli Stati Uniti, come negli altri paesi, non smise di crescere, tanto da far lievitare gli introiti del settore del 350% in cinque anni (dal 2002 al 2007), con un conseguente calo recuperato soltanto di recente.⁸²

Caso unico nella storia dei manga, Felipe Smith è stato il primo fumettista di colore a lavorare per un editore giapponese. Smith è figlio di padre giamaicano e madre argentina; dopo aver studiato a Chicago, si è trasferito a Los Angeles e poi in Giappone, dove risiede tutt'ora. Nelle interviste che concede si definisce sempre come americano e non sente di appartenere ad alcuna comunità specifica, nemmeno quella latina, che negli Stati Uniti è la categoria-ombrello sotto cui ricadono gli individui che non sentono loro il sentimento di *blackness*.⁸³

I lavori di Smith sono riflessivi e metafumettistici, parlano a sé stessi e di sé stessi e lo fanno con un umorismo di grana grossa che, con un'attitudine postmoderna, utilizza gli stereotipi per portare avanti un discorso sulla rappresentazione nelle culture statunitensi e nipponiche. Smith ottiene il suo primo ingaggio grazie al concorso "Rising Stars of Manga", indetto dalla

⁸² Casey Brienza, *Beyond be?v? The global manga of Felipe Smith*, in in Sheena C. Howard, Ronald L. Jackson II (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013, p. 79.

⁸³ Brienza (2013), p. 83.

Tokyopop, editore statunitense specializzato nella pubblicazione di manga. Il contest, organizzato annualmente dal 2002 al 2008, è stato la principale vetrina per i mangaka fuori dal Giappone. Dalla fucina della Tokyopop sono infatti usciti artisti come M. Alice LeGrow, Mike Schwark, Ron Kaulfersch, Amy Kim Ganter e Christy Lijewski. Smith si classifica secondo nella sua annata e la Tokyopop gli offre un contratto per una miniserie. Il frutto dei suoi sforzi sarà *MBQ*, pubblicato in tre parti tra il 2005 e il 2007, con un buon riscontro di critica.⁸⁴

MBQ è un fumetto che cela senza troppo sforzo una forte carica autobiografica: il protagonista ha frequentato la stessa scuola di Smith, è un giovane fumettista di colore che non vuole essere etichettato come nient'altro che 'uno che fa fumetti'. Nella prima pagina del volume Smith mette in scena, e poi disinnesca, una facile rappresentazione della comunità nera: Omario, il nome del protagonista (ispirato al cantante Omarion), è disegnato per la prima volta con uno sguardo minaccioso, il volto ferito, una tuta, delle grosse cuffie al collo e in mano un'arma da fuoco. Una tipica raffigurazione, a corollario dell'immaginario della musica hip hop e rap, che riassume la percezione del nero negli Stati Uniti. Smith ribalta il concetto poco dopo, quando apprendiamo che Omario è tutto fuorché un gangster di periferia.

Omario non è disposto a sacrificarsi per raggiungere il suo scopo, diventare un fumettista affermato, e si scontra con il pilastro dei suoi 'colonizzatori', il sogno Americano. Scrivono Wayne Baker e Gayle Campbell: «American society is unique in the emphasis placed on achievement and success. Three of four Americans agree that getting ahead is important to them. Those who fail to get ahead suffer a defect of will, a lack of persistence, verve, or some other

⁸⁴ Brienza (2013), p. 86.

personal shortcoming. Most Americans recognize that forces larger than the individual affect our fates, yet this doesn't change our strong-held faith in self-made achievement and success».⁸⁵

La seconda opera di Smith, *Peepo Choo*, gli viene commissionata dalla Kodansha, una delle più grandi case editrici giapponesi ed è un prodotto concepito per il pubblico nipponico (nonostante Smith ci tenga a ribadire che il suo è un lavoro 'globale'). Prima di lui, pochi altri artisti avevano avuto tale possibilità. Tra questi l'americano Paul Pope, che lavorò cinque anni alle dipendenze della Kodansha e non si vide pubblicata nemmeno una pagina della grossa produzione paritorita mentre era lì. Al suo posto assunsero un disegnatore nipponico il cui tratto assomigliava a quello di Pope, ma era 'più giapponese'. In un'intervista con la rivista *Pulp* Pope racconta a Carl Gustav Horn la sua esperienza, che ricade nel discorso postcoloniale appena elaborato:

HORN: As far as I know, Kodansha, of all the major publishers of manga, has experimented the most with foreign artists.

POPE: Yeah, I think so, I think so. The flip side might be that they're very reluctant to do any reprints of material that's been a proven success in other countries. [...] They didn't want to do any of this beautiful stuff from Europe as a reprint.

HORN: Is that because they prefer to develop their own artists?

POPE: Yeah, it's a pride issue. They would say, "We're one of the oldest, most venerable traditions in Japanese publishing, stretching back to the 1600s" - or whenever it may be - "We published Mishima; why should we reprint Moebius?" When you really got down to it, there was

⁸⁵ Wayne Baker, Gayle Campbell, "American Values: Are We Really Divided?", in *Everyday Sociology Blog*, 21 marzo 2011 (<http://www.everydaysociologyblog.com/2011/03/american-values-are-we-really-divided.html>), URL consultato il 12 maggio 2015.

a sense of cultural prejudice. The guy who finally fired me was a replacement for the guy who hired me. And his attitude was, basically, "If we're going to put all this time and money into an artist, let's make it a Japanese artist, not an American." And I really can't blame him for that, because it's a different culture, a different nation.

HORN: Of course; well, it just isn't an immigrant-oriented society, when you come down to it.

POPE: It's a homogenous society. But a country like Belgium is the same--they're so small, and they're surrounded by other cultures, other languages, other people with different histories, that there's a really strong sense of a close-knit identity; you know, "We're Japanese." But also, to look at themselves, they have to see themselves as part of a cultural framework, where, because they're so small, they're always seeing themselves in relation to other countries--particularly, the U.S. and China.⁸⁶

A questo si aggiunga che, nel mondo editoriale, se un manga non è creato da un giapponese, un tempo, si adoperavano termini differenti per nazionalità differenti: 'nouvelle manga', nel caso di fumettisti francesi, 'amerimanga', per gli autori statunitensi, 'spaghetti manga' per gli italiani.⁸⁷ Oggi si preferisce parlare del più economico 'global manga', intendendo un qualsiasi manga realizzato da autori non nipponici.⁸⁸ Complice un rinnovato interesse esterofilo e un tratto più

⁸⁶ Carl Gustav Horn (2001), "Paul Pope: Ripping the Face Off Manga", in *Pulp* 8 (5), pp. 37-38.

⁸⁷ Andrea Fiamma, "Dai manga in Italia ai manga italiani: Cao, Filosa, Vanzella", in *Fumettologica*, 19 novembre 2014 (<http://www.fumettologica.it/2014/11/dai-manga-in-italia-ai-manga-italiani/>), URL consultato il 2 maggio 2015.

⁸⁸ Casey Brienza (2009), "Books, not comics: Publishing fields, globalization and Japanese manga in the United States", *Publishing Research Quarterly* 25 (2), pp. 101-17.

vicino ai gusti nipponici, Smith riesce a collaborare proficuamente con la Kodansha che serializza *Peepo Choo* sulla rivista *Morning 2* tra il 2008 e il 2010.

Protagonista della storia è Milton, un ragazzo di colore di sedici anni con la passione per l'anime – fittizio – *Peepo Choo*.⁸⁹ Gill, il proprietario della fumetteria in cui lavora ha indetto un concorso il cui premio è un viaggio in Giappone. Il negoziante è un assassino incaricato dalla yakuza di eliminare una persona a loro sconveniente. Credendo che Milton conosca in profondità la cultura giapponese – quando invece il ragazzo è un semplice appassionato di cultura pop e ne comprende il linguaggio – Gill truca il concorso e lo porta con sé, insieme al giovane cassiere Jodi. A Tokyo incontreranno una serie di personaggi che li aiuteranno nelle loro imprese. Un solo personaggio del cast principale del manga è bianco – un fatto degno di nota non soltanto per il Giappone ma anche per gli Stati Uniti, dove un prodotto con più di tre personaggi di colore è automaticamente denominato ‘per un pubblico nero’.

Tutti i personaggi ha una concezione deviata dell'*other* e proprio questa concezione, queste stereotipizzazioni sbagliate, sono il motore propulsivo della trama: Milton crede che la lingua da lui imparata sia vero giapponese, mentre in realtà è uno slang in voga tra gli otaku, la subcultura ossessionata da manga e anime, ed è costretto a chiedere aiuto a una di loro; Jodi crede che le donne giapponesi potranno soddisfare i suoi appetiti sessuali ma, una volta lì, scopre di essere il sosia di una celebrità nippoamericana gay chiamata ‘Beauty Judy’ e nessuna ragazza è attratta da lui; Il bersaglio di Gill è il boss della yakuza Morimoto, ossessionato dalla cultura nera a tal punto da essere diventato una mina vagante per il resto dell'organizzazione mafiosa. Crede che

⁸⁹ In giapponese, con ‘anime’ si intende l'insieme di produzioni animate (film e serie televisive). Nel resto del mondo, ‘anime’ ha assunto la specializzazione di ‘animazione realizzata in oriente’.

Jodi, in tutta la sua *blackness* (nero e vestito all'americana, ma con abiti acquistati lì in Giappone), sia un vero gangster. Il suo show preferito è *Brick Side*, un fantomatico prodotto che mescola la vita di strada dei rapper con le più comuni generalizzazioni sulla comunità nera. Tenta di imitarne il gergo («Mazza fakka! Mai neimu izu, mazza fakkin' Rokkustaa!», una storpiatura fonetica di quello che potremmo interpretare come un 'Motherfucker! My name is motherfucking Rockstar!'), gli atteggiamenti, persino la camminata, ma resta deluso quando Jodi lo informa che «you're throwing the wrong hand signs [...] and some of those steps are off, dogg». Porta al collo una placca d'oro con scritto "Brick Said", un errore di scrittura che nasconde un collegamento al sistema di rappresentazioni dell'Orientalismo, che l'America ha usato sul Giappone ma ne è anche stata vittima. Tanto gli Stati Uniti stereotipizzano l'Asia, tanto il Giappone si prende gioco dell'America (a volte anche assecondando i suoi preconcetti, come si vedrà a breve). Entrambi credono di conoscere la cultura dell'altro solo attraverso i prodotti d'intrattenimento e questa lettura rappresenta una forte critica da parte dell'autore alla cultura popolare, responsabile della diffusione capillare dei messaggi eppure così incosciente delle facili istanze semplificatorie che veicola. Proprio per questo fallisce nel superare la dicotomia tra bianco e nero, perché «By refusing to acknowledge the importance of difference, of persistent social structures of inequality, which mean that hard work is not equally rewarded across groups, Smith reduces black and white to mere aesthetic choices of screen tone».⁹⁰

A livello metafumettistico, il gioco sullo stereotipo è portato alle estreme conseguenze: *Peepo Choo* è un coacervo di luoghi comuni da cartolina: figure ispirate ai Pokémon, lottatori di sumo,

⁹⁰ Brienza (2013), p. 91.

ninja, cuochi e vedute del monte Fuji. A sottolineare l'impossibilità di una comunione di intenti tra America e Giappone vi è anche un passaggio sottile in cui si afferma che lo show preferito di Milton, in Giappone, è stato un flop colossale e nessuno sembra essersi appassionato all'anime. *Peepo Choo*, si dice, è soltanto un guazzabuglio buono per le bocche americane. Il subalterno che offre al colonizzatore quello che ci si aspetta da lui è una dinamica che già avevamo visto nella trattazione dell'autocrate camerunense. Posti così distanti non erano mai stati così vicini.

Stelle bianche e strisce nere: il *black other* nel fumetto statunitense

I comic strip, la quotidianità postcoloniale

Forma di fumetto che rappresenta un sistema diverso dai *comic book* seriali o dai volumi singoli, la striscia è una modalità fumettistica che si costituisce per alcune caratteristiche marcate: il luogo di pubblicazione (i quotidiani), l'aspetto comico-avventuriero, il ristretto spazio concesso (tre o quattro vignette per ogni uscita settimanale, uno spazio più grande per le domenicali) e la narrazione aperta, pensata cioè per non terminare mai, e debole, ovvero non relegata a una continuità stringente.

Proprio nelle strisce, e nelle vignette politiche – anch'esse di stanza nei periodici – si ritrovano molti casi di rappresentazioni postcoloniali stratificate. La *strip* comica nasce con una vocazione di critica sociale, che lascia spazio, nella declinazione avventurosa, a un escapismo fantastico. Ma è nel genere comico che si assistono ai primi esperimenti di impegno politico e culturale.⁹¹ Le strisce riflettono e allo stesso tempo influiscono sulla società, perché provocano un pensiero critico nel lettore attraverso la risata,⁹² e, anche se il loro impatto sui cambiamenti sociali è minimo, “they may contribute as much to the social consciousness and social reality as news reports or political speeches”.⁹³

⁹¹ Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma 2009, p. 46.

⁹² Elizabeth Sills, *Inappropriate political content: Serialized comic strips at the intersection of visual rhetoric and the rhetoric of humor*, in Sheena C. Howard, Ronald L. Jackson II (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013, p. 218.

⁹³ Turner (1977), p. 29.

Per Barbieri, il linguaggio del fumetto è in parte assimilabile a quello teatrale per la sua capacità di canonizzazione, “una serie di modi quasi standard per esprimere determinate situazioni o emozioni”.⁹⁴ Specialmente nei fumetti comici, quindi, “le espressioni e le situazioni sono in larga parte stereotipizzate in standard facilmente riconoscibili. [...] È soprattutto il fumetto comico che ha accentuato di più questa canonizzazione; e in seconda misura, lo ha fatto il fumetto d’avventura che fa un certo uso della caricatura”.⁹⁵

Jessie Fauset parla invece di un altro elemento cruciale, il ‘gift of laughter’: la risata aiuterebbe a contestualizzare idee, sogni e desideri.⁹⁶ Nonostante i bianchi fossero convinti del fatto che i neri non avessero le capacità intellettive per comprendere l’ironia, nel corso della storia, l’umorismo ha messo alla berlina le atrocità e il trattamento riservato agli uomini di colore, evidenziando le ipocrisie degli americani.⁹⁷ Secondo Levine, condividere una risata è un’esperienza sociale che fornisce agli afroamericani un senso della loro condizione in America e della consapevolezza del loro spazio nel paese.

Il problema della rappresentazione si scontra anche con l’opinione collettiva, che può influenzare a certi livelli il lavoro dell’artista. Si prenda a esempio Thomas Nast, autore attivo alla fine del XIX secolo. Nast, padre della satira politica a cartoni negli Stati Uniti, simpatizzava con gli

⁹⁴ Barbieri (2009), p. 46.

⁹⁵ Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991, p. 218.

⁹⁶ Jessie Fauset, *The Gift of Laughter*, in A. Mitchell (a cura di), *The Circle: An Anthology of African American Literary Criticism From the Harlem Renaissance to the Present*, Duke University Press, Durham 1994, p. 45.

⁹⁷ Lawrence W. Levine, *Black Culture and Consciousness*, Oxford University Press, New York 1977, p. 19.

Indiani d'America, i cinesi e i neri, opponendosi con forza alla schiavitù e alle segregazioni razziali.⁹⁸

Nell'agosto 1865, sulla rivista che lo ospitava abitualmente, *Harper's Weekly*, pubblica la vignetta *And Not This Man?*, un attacco al mancato riconoscimento dell'impegno nero nelle guerre di secessione. Columbia, il simbolo che rappresenta lo stato Americano, mostra al pubblico (tagliato fuori dall'inquadratura, quindi è in potenza un pubblico universale) un soldato di colore, menomato dalla guerra, chiedendo agli astanti se non meriti lo stesso rispetto dei suoi commilitoni bianchi. Il sociologo James W. Loewen scrive che l'immagine "provides evidence of Nast's idealism in the early days after the Civil War".⁹⁹ Nast collega inoltre la partecipazione dei neri alla guerra a un senso di egualità che sarebbe dovuta essere rispettata su tutti i fronti della vita civile.

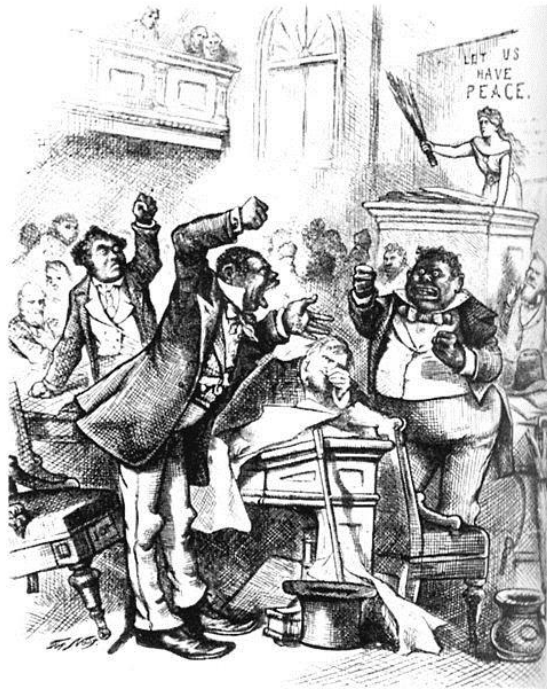
⁹⁸ Andrea Fiamma, 'Prima di Charlie Hebdo: Thomas Nast, padre americano del disegno satirico', in *Fumettologica*, 20 gennaio 2015 (<http://www.fumettologica.it/2015/01/thomas-nast-satira/>), URL consultato il 16 maggio 2015.

⁹⁹ James W. Loewen, *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*, New Press, New York 1995, p. 164.



Nove anni dopo (marzo 1874) Nast produce invece *Colored Rule in a Reconstructed (?) State*. La vignetta è pubblicata sempre su *Harper's Weekly* ma il suo contenuto è diametralmente opposto rispetto al precedente lavoro.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Noah Berlatsky, 'Thomas Nast and The Art of Betrayal', in *Hooded Utilitarian*, 23 settembre 2012 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2012/09/thomas-nast-and-the-art-of-betrayal/>), URL consultato il 24 maggio 2015.



Due individui di colore stanno schiamazzando mentre Columbia, questa volta sullo sfondo, cerca di placare il contenzioso. I due personaggi hanno labbra pronunciate, occhi sporgenti e tutto il corollario di luoghi comuni fisionomici. “Nast’s images of African Americans reflected the increasing racism of the times. Such idiotic legislators could obviously be discounted as the white North contemplated giving up on black civil rights”.¹⁰¹

Il secondo pezzo utilizza l’immaginario *blackface* e un’iconografia razzista per giustificare la discriminazione dei neri. Secondo i commentatori,¹⁰² l’operazione stride con maggior forza in rapporto ai precedenti lavori di Nast, che aveva dimostrato di saper rappresentare il *black other* in maniera naturalistica. Recuperando il discorso sulla caricatura, qui appare evidente che l’unico intento sia quello di piegare a stereotipo e trivializzare. Nast non era cioè un individuo che subiva

¹⁰¹ Loewen (1995), p. 164.

¹⁰² Berlatsky (2012).

il pensare comune e che disegnava sempre e comunque i neri in quel modo, perché aveva dimostrato posizioni progressiste solo qualche anno prima, ma decise comunque di abbassare la questione a una mera parata di stereotipi. “His racism was a function of his era” scrive Noah Berlatsky, “but it was not a function of simply living in the past. Rather, he was racist specifically because he was capitulating to a society which was becoming more racist — and not only was he capitulating, but he was actively encouraging that transformation. America betrayed its ideals and Nast betrayed his own right along with those of his country”. Quella di Nast fu una scelta consapevole, come sarà una scelta consapevole quella di McCay, Eisner, Crumb o Schulz, seppur con fini diversi.

Charles Schulz sarà proprio uno dei primi autori a inserire un personaggio di colore senza fare leva su stereotipi razziali. Schulz, padre della striscia umoristica *Peanuts*, evitò qualsiasi caricatura tipica del genere e lo fece con decenni di anticipo rispetto alla norma (più avanti, negli anni Settanta, certe strisce per bambini reitereranno ancora la pratica della ‘negrofictation’).

Peanuts nacque come rielaborazione di una precedente striscia di Schulz, *Li'l Folks*, che aveva debuttato nel 1947 sul giornale locale *St. Paul Pioneer Press*. Nel 1950 Schulz propose il lavoro all'agenzia United Feature Syndicate, che accolse l'autore ma propose di cambiare il titolo per evitare fraintendimenti con altre due popolari *strip* del periodo, *Li'l Abner* e *Little Folks*. Venne scelto il nome *Peanuts*, ispirato dalla *peanut gallery*, il pubblico di bambini dello show televisivo *Howdy Doody* (un nome che Schulz avrà sempre in odio perché riteneva non avesse alcuna dignità, “and I think my humor has dignity”).¹⁰³

¹⁰³ David Michaelis, *Schulz and Peanuts: A biography*, HarperCollins, New York 2007, p. 221.

Fin da subito *Peanuts* si configura come una striscia che combatteva le convenzioni: il suo debutto vedeva un bambino salutare Charlie Brown e poi denigrarlo, un comportamento complesso che mai era stato applicato alle rappresentazioni dei bambini nelle altre strisce.



Questa attitudine alla costruzione di psicologie realistiche e stratificate si protrae anche nella volontà di Schulz di inserire elementi di critica sociale. Tuttavia la nascita del primo personaggio di colore nella striscia, Franklin, si deve a una serie di influenze esterne. In seguito alla morte di Martin Luther King, l'insegnante Harriett Glickman scrisse una lettera a Schulz affinché inserisse nelle storie un bambino nero. Classe 1926, Glickman, insieme alla sorella, era cresciuta in un humus libertario ed era stata educata da genitori che combatterono in prima linea per i diritti dei lavoratori e i sindacati attraverso marce e picchetti; i Glickman avevano amici di colore ed erano parte attiva del dialogo sul riconoscimento dei diritti civili.¹⁰⁴ Secondo l'insegnante, un mezzo così capillare come un fumetto stampato ogni giorno sui giornali avrebbe dovuto affrontare il tema in maniera opportuna. Glickman scelse *Peanuts* in quanto striscia più popolare del momento, dotata di una reputazione prestigiosa ma ambientata in un mondo popolato in prevalenza da bianchi. Con il paese in preda alle tensioni sociali, Glickman credeva che la striscia avrebbe potuto – e dovuto – influenzare l'atteggiamento dei lettori verso le diverse etnie; Allen Saunders, l'autore di *Mary Worth*, le confidò lo stallo riguardante l'eventuale rappresentazione

¹⁰⁴ Tom Heintjes, *Crossing the Color Line (in Black and White): Franklin in "Peanuts"*, «Hogan's Alley», 31 luglio 2013.

del personaggio: “It is still impossible to put a Negro in a role of high professional importance and have the reader accept it as valid. And the militant Negro will not accept any member of his race now in any of the more humble roles in which we now regularly show whites. He too would be hostile and try to eliminate our product”.¹⁰⁵

Glickman chiese a Schulz di trattare il personaggio come trattava tutti gli altri protagonisti della striscia, dandogli un carattere ben definito.¹⁰⁶ Schulz temeva che avrebbe avuto un piglio condiscendente verso la popolazione di colore, manifestando dubbi simili a quelli espressi da Saunders. Glickman consultò Kenneth C. Kelly, afroamericano che aveva combattuto per la parità di diritti nel settore immobiliare, e questi suggerì al fumettista di trattare il personaggio come fosse un semplice carattere secondario, quasi emerso dal gruppo dei ‘supernumerary’, le comparse in soprannumero che si vedono sullo sfondo dei film. Era una pratica consueta, quella di rappresentare al cinema gli afroamericani in scene ambientate in prigione o in altri momenti poco felici ma raramente li si vedeva in ambienti quotidiani e pacifici. Il carteggio con Glickman proseguì con regolarità fino a luglio (con un’ulteriore lettera, non datata) per un totale di otto missive. Il primo luglio, Schulz scrisse una lettera a Glickman in cui le consigliava di tenere d’occhio i giornali nell’ultima settimana del mese.¹⁰⁷

Franklin, questo il nome del nuovo personaggio, fece il suo debutto il 31 luglio 1968. Charlie Brown lo incontra mentre è in spiaggia, un luogo d’integrazione inusuale, considerando che molte spiagge americane, pur non essendolo legalmente, erano di fatto vietate ai neri. I due

¹⁰⁵ Heintjes (2013).

¹⁰⁶ Heintjes (2013).

¹⁰⁷ Heintjes (2013).

parlano della propria famiglia: il padre di Franklin sta combattendo in Vietnam – la prima guerra con un esercito misto (nei conflitti precedenti le unità di neri erano segregate).



Le reazioni furono per la maggior parte positive, ma arrivarono anche lettere di dissenso dal sud degli Stati Uniti, la parte più conservatrice del paese, in cui si pregava la United Feature Syndicate di non mandare più strisce che mostravano un nero nella stessa classe con altri bambini perché stavano combattendo una battaglia per evitare che accadesse nelle loro scuole.¹⁰⁸ Trattarlo come un normale bambino sembrava la decisione migliore, se non fosse che nei Peanuts nessuno dei personaggi è un ‘normale bambino’. Questa divergenza dalla norma fece piovare sulla striscia il biasimo di *tokenism*, la pratica di inserire un membro di una minoranza in un ambiente altrimenti dominato al solo scopo di evitare accuse di discriminazione. L’individuo diventa una quota, un puro *token*, cioè un simbolo vuoto che non si è guadagnato il proprio posto ma è lì a causa della sua diversità. Il vescovo James P. Shannon, sodale di Martin Luther King, scrisse sul *Los Angeles Times* che Franklin sarebbe un personaggio più credibile se avesse dei difetti, invece di essere un piccolo nero perfetto. Anni dopo, il linguista John H. McWhorter evidenziò il problema scrivendo che “Schulz meant well. But overall, Franklin had no personality traits at all. Beyond the tint required to render his skin tone, Franklin was a blank”.¹⁰⁹ Clarence Page, sul

¹⁰⁸ Heintjes (2013).

¹⁰⁹ John H. McWhorter, *Black Isn't a Personality Type*, «Los Angeles Times», 12 maggio 2002.

Chicago Tribune, ribadì l'impasse evidenziato da Saunders ma sostenne che quella di Schulz era la scelta giusta: "I did not blame Schulz for treating Franklin with a light and special touch. Can you imagine Franklin as, say, a fussbudget like Lucy? Or a thumb-sucking, security-blanket hugger like Linus? Or an idle dancer and dreamer like Snoopy? Or a walking dust storm like Pig Pen? Mercy. Self-declared image police would call for a boycott. If Schulz's instincts told him his audience was not ready for a black child with the same complications his other characters endured, he probably was right".¹¹⁰

I tempi per affrontare un dibattito esplicito sulle tematiche postcoloniali nelle *comic strip* furono maturi solo decenni dopo, sul finire del secolo, con l'opera *The Boondocks*. Nella lingua tagalog, la più diffusa nelle Filippine, esiste una parola chiamata 'bundok' (letteralmente 'montagna') che indica le aree rurali di difficile accesso, distanti dalle grandi città.¹¹¹ Il lemma è poi entrato nel gergo statunitense nella forma 'boondocks' per indicare in senso dispregiativo una cittadina fuori mano, che viene considerata provinciale e poco sofisticata. Pare chiaro fin dal titolo che *The Boondocks*, striscia a fumetti creata da Aaron McGruder, instaura un dialogo continuo con i concetti di subalternità e *otherness*. L'opera è ambientata a Woodcrest, un fittizio sobborgo afroamericano del Maryland, in cui vivono i fratelli Huey e Riley Freeman con il nonno, con cui avevano traslocato da Chicago. McGruder stesso, nato a Chicago, si era trasferito da piccolo a Columbia, una cittadina suburbana del Maryland. I tre hanno atteggiamenti diversi rispetto alla cultura nera contemporanea (il nonno è tradizionalista, Huey la rifiuta e Riley la abbraccia in

¹¹⁰ Clarence Page, *A 'Peanuts' Kid Without Punch Lines*, «Chicago Tribune», 16 febbraio 2000.

¹¹¹ Edwin B. Williams, *The Scribner-Bantam English Dictionary*, Bantam Books, New York 1991, p. 105.

pieno), sono “three different facets of the sort of angry black man archetype”;¹¹² nonostante le divergenze, formano un nucleo familiare compatto, un riferimento per McGruder al senso di fratellanza della comunità nera.

La striscia debuttò nel febbraio 1996 sul sito *Hitlist*, per poi comparire sul quotidiano del Maryland *The Diamondback*, sulla rivista di hip hop *The Source* e infine debuttare a livello nazionale sui giornali nel 1999 grazie all’accordo con la Universal Press Syndicate. Fumetto di successo, l’opera di McGruder ha terminato la sua corsa nel 2006 ma è stata adattata in una serie tv e in un film di futura produzione.¹¹³ *The Boondocks* ottenne popolarità e critiche per la trattazione controversa dei temi presenti nelle storie e per la sua satira ai danni della cultura afroamericana, resa con uno stile grafico desueto per il mondo delle *strip*: “McGruder’s employment of Japanese manga-style art and representations of hip-hop culture illustrated some of the most cutting-edge, innovative practices in American comic strip art in general”.¹¹⁴

Il protagonista è il ragazzino di dieci anni Huey Freeman, giovane ma politicamente preparato. Il suo nome deriva da quello di Huey Newton, fondatore del Black Panther Party, mentre il suo cognome può voler intendere il desiderio di libertà degli afroamericani in America.¹¹⁵ Le sue idee sono in effetti vicine a quelle delle Pantere Nere e del Black Nationalism, cita Samuel Adams (“It does not require a majority to prevail, but rather an irate tireless minority keen to set brushfires in the people’s minds”), è critico verso molti aspetti dell’odierna cultura

¹¹² Ben McGrath, *Why do editors keep throwing “The Boondocks” off the funnies page?*, «New Yorker», 19 aprile 2004.

¹¹³ Tia C. M. Tyree, Adrian Krishnasamy (2011), ‘Bringin Afrocentricity to the Funnies: An Analysis of Afrocentricity Within Aaron McGruder’s *The Boondocks*’, *Journal of Black Studies* 42 (1), p. 23.

¹¹⁴ Angela M. Nelson, *Studying black comic strips: Popular art and discourses of race*, in Sheena C. Howard, Ronald L. Jackson II (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013, p. 107.

¹¹⁵ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 32.

afroamericana e statunitense.¹¹⁶ Il fratello minore Riley, invece, abbraccia in toto l'immaginario hip hop (non a caso McGruder lo usa per criticare il modello "wannabe-gangsta")¹¹⁷ e le discussioni tra i due sfociano spesso in diatribe dall'alto contenuto sociopolitico. L'uso dei bambini, secondo l'autore,¹¹⁸ facilita l'accettazione di messaggi che, se pronunciati dagli adulti, avrebbero fatto sembrare gli stessi dei militanti della Nation of Islam, il movimento afroamericano guidato da Louis Farrakhan, definito da molti 'l'Hitler nero'.¹¹⁹ Inoltre, la striscia si relaziona apertamente con il concetto di afrocentricità. Secondo Asante, l'afrocentricità pone al centro dell'azione l'Africa e fa sì che i suoi interessi e valori costituiscano la prospettiva dominante. Come motore propulsore dei *black studies* offre un taglio di studi che si discosta dai dettami eurocentrici, che non possono funzionare se proiettati sulla *black culture*.¹²⁰ Questo perché gli accademici non concepiscano loro stessi come un ingombro nel sistema noi/loro. Vogliono studiare l'esperienza del colonialismo, ma non vogliono sapere le teorie che il subalterno stesso ha elaborato riguardo alla dominazione coloniale.¹²¹ Scrive Hoosk: "No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own."

¹¹⁶ McGrath (2004).

¹¹⁷ Tom Scocca, Vincent Williams, *Strip Mining*, «Baltimore City Paper», 9 febbraio 2000.

¹¹⁸ P. Joy, *Black power rangers: How to tell white folks the truth: Boondocks creator Aaron McGruder and his underage stand-ins*, «Washington Post», 31 ottobre 2005.

¹¹⁹ Sam Roberts, *Blacks and jews in New York condemn Farrakhan's views*, «The New York Times», 4 ottobre 1985.

¹²⁰ Molefi Kete Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, Filadelfia 1998, p. 58.

¹²¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, p. 274.

Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority. I am still [the] colonizer, the speaking subject, and you are now at the center of my talk”.¹²²

Fra i tratti caratteristici di una cultura vi è innanzitutto la lingua - “language carries culture and culture carries all our values”¹²³ - e dato che i bianchi hanno negato ai neri non solo la possibilità di imparare l’inglese, ma di formarsi nella propria lingua, si è venuta a creare quella che Asante e altri chiamano l’*ebonics*. La teorizzazione dell’*ebonics* nasce nel 1973: la parola è una combinazione di ‘ebony’ e ‘phonics’ e l’esistenza di questo “black vernacular” (‘Inglese afro-americano vernacolare’) è una delle più forti forme di rappresentazione della subalternità,¹²⁴ perché rappresenta l’intersezione tra identità, linguaggio e resistenza.¹²⁵ Con l’*ebonics* la comunità nera vive, dialoga e si identifica in qualcosa che sentono loro. Nei dialoghi non è raro trovare termini come ‘deez’, ‘sista’, ‘nigga’, ‘f’real’, ‘yo’, ‘bruh’, ‘gurl’, ‘da bomb’, tutti appartenenti all’inglese afroamericano vernacolare. L’*ebonics* può farsi anche vessillo di ostilità verso la dominanza bianca che McGruder rappresenta nei suoi fumetti. L’autore si scaglia contro le élite bianche, ree di avere il controllo dei mezzi d’informazione, e condanna il diverso trattamento che riservano ai loro simili: “When the poor people use crack, they are considered ‘the garbage of society’, but when rich people become addicted to painkillers, they are placed on the cover of *Newsweek* magazine”.¹²⁶ Il discorso bianco, quello dominante, punta sulla

¹²² Bell Hooks, *Marginality as a Site of Resistance*, in AA. VV. (a cura di), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, MIT University Press, Boston 1990, pp. 241.

¹²³ Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, James Currey, Londra 1986, p. 16.

¹²⁴ Charles Green, Ian Isidore Smart (1997), ‘Ebonics as Cultural Resistance’, *Peace Review* 97 (9), p. 4.

¹²⁵ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 28.

¹²⁶ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 34.

passivizzazione del nero di modo da poter sempre controllare i confini della loro *comfort zone*.¹²⁷

McGruder forza i bianchi a uscire dalla zona di sicurezza esplicitando sia la consapevolezza nera di tali processi sia la volontà, da parte dei bianchi, di imitare lo stile di vita nero (come ennesima forma di controllo e oppressione). Proprio attraverso la lingua passa, secondo il fumettista, la maggiore delle conquiste: quando Huey nota che la parola ‘bling-bling’ (termine che si riferisce a capi di vestiario o gioielli costosi indossati nella cultura hip hop) è stata aggiunta nel *New Oxford English Dictionary* afferma che “the ultimate revenge African Americans can have against the White man is to make him as ignorant as he has made us”.¹²⁸

McGruder mette in pratica sempre tecniche linguistiche che riconducono a retoriche di tipo afrocentrico, come il nommo, termine che indica la forza creativa della parola all’interno della cultura afroamericana, “how the power of language can influence and inform all aspects of African American life”:¹²⁹ fa uso dello *stylin’ out* (la manipolazione del linguaggio attraverso manierismi a fini retorici), il *soundin’*, la ripetizione e l’*indirection* (approccio non diretto per discutere una questione o un’idea). Caesar, poi, è mostrato in più occasioni mentre pratica il gioco del *dozens*, ovvero ingaggiare una lotta verbale fatta di battute e insulti (il più popolare dei quali è rappresentato da ‘yo mamma’, in cui la madre dell’avversario è insultata per la scarsa avvenenza o la promiscuità sessuale, dando spazio a una serie di stereotipi poco edificanti).¹³⁰

¹²⁷ Ella Forbes, ‘Every Man Fights for His Freedom: The Rhetoric of African American Resistance in the Mid-Nineteenth Century’, in Ronald L. Jackson II and Elaine B. Richardson (a cura di), *Understanding African American Rhetoric*, Routledge, New York 2003, p. 155.

¹²⁸ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 34.

¹²⁹ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 29.

¹³⁰ Sheena C. Howard, *Gender, race and The Boondocks*, in Sheena C. Howard, Ronald L. Jackson II (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013, p. 153.

Levine afferma che *dozens* offre l'opportunità di affinare le proprie tecniche verbali e allena l'autocontrollo dei giovani durante una situazione di tensione.¹³¹

Il discorso afrocentrico è anche un potente mezzo attraverso cui portare liberazione e consapevolezza alla comunità nera.¹³² Uno dei precetti ricercati dalla retorica afrocentrica è l'armonia e la cooperazione. Nella striscia, questi ideali sono incarnati da Michael Caesar, miglior amico di Huey e aspirante MC (un termine per indicare i rapper più qualificati). Caesar – nella striscia è sempre nominato per cognome – condivide le opinioni politiche del compagno ma, diversamente da lei, ha uno spirito ottimista e un carattere più aperto, che ben si contrappone all'incessante pessimismo di Huey. In un arco narrativo del 2003, Caesar dichiara di avere un piano per portare armonia nel mondo: trovare un fidanzato all'allora segretario di Stato Condoleezza Rice. Se un uomo l'avesse amata, diceva Caesar, avrebbe imparato che “love is better than war” e avrebbe smesso di “be so hell bent to destroy [the earth]”.¹³³ Huey è invece perennemente scettico verso le istituzioni e sembra seguire il pensiero di Fanon, per il quale esiste uno stretto legame tra famiglia e autorità; secondo l'autore l'individuo ritrova nello Stato quegli stessi valori e principi con i quali è cresciuto durante gli anni formative, di modo che la nazione gli paia una continuazione della famiglia. Per il *black other* questo non succede perché la figura di autorità che egli interiorizza è quella del *master* bianco e l'entrata nel mondo sociale è per lui la presa di coscienza della propria inferiorità.¹³⁴

¹³¹ Levine (1977), p. 29.

¹³² Asante (2003), p. 41.

¹³³ Tyree, Krishnasamy (2011), p. 35.

¹³⁴ Fanon (1967), pp. 115-125.

Eroi postcoloniali

I fumetti, e in particolare il più popolare genere dei supereroi, si sono dimostrati negli anni terreno fertile per la rappresentazione delle razze. I fumetti si basano molto spesso su rappresentazioni visivamente codificate in cui i personaggi sono continuamente ridotti alle loro apparenze e questo riduzionismo è prevalente nel fumetto supereroistico, i cui personaggi sono esternalizzati dai loro costumi eroici e dai loro alter ego. Questo sistema di tipizzazione visiva combina trivializzazione o il fenomeno del *tokenism*, che crea supereroi il cui aspetto saliente è essere nero. Il potenziale per una banalizzazione stereotipizzante è alto. Eppure in anni recenti, alcuni artisti hanno dimostrato che il genere e le sue convenzioni possono aprirsi a rappresentazioni più complesse dell'identità minoritaria. La razza nel fumetto contemporaneo è tutto tranne che un concetto semplicistico. Storicamente, i critici hanno associato i fumetti con la perpetuazione dello stereotipo razziale. Frantz Fanon ha elaborato questa connessione scrivendo “Look at the children picture magazines: out of every Negro mouth comes the ritual *uassh boss*”.¹³⁵

Fredric Wertham nel famigerato *Seduction of the Innocent* scrive che “Comics expose stream of prejudice producing images” i cui i bianchi sono caratterizzati da forza – morale e fisica - e avvenenza, mentre le altre etnie sono viste come inferiori e subumane. Wertham crede che queste rappresentazioni non solo motivino i lettori a interiorizzare quei pregiudizi, ma influiscano sulla società intera inculcando quelle rappresentazioni attraverso la reiterazione. Eppure gli scritti di Fanon e Wertham tendono a lavorare al contrario: iniziando con i problemi sociali del razzismo

¹³⁵ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York 1967, p. 34.

nella società arrivano alla condanna dei fumetti come strumenti di oppressione sulle menti dei lettori. Fanon dichiara che “to make a black man talk pidgin is to fasten him to the effigy of him, to snare him, to imprison him, the eternal victim of an essence, of an appearance for which he is not responsible”.¹³⁶

Nella sezione del libro di Wertham sul pregiudizio razziale che si fa carico di spiegare come i fumetti trasmettano e diffondano gli stereotipi razzisti si parla soltanto degli effetti che le opere avrebbero sulle credenze e le identità dei lettori. Wertham ha sempre creduto che la società fosse responsabile dei problemi di natura culturale e psicologica ma, nel caso dei fumetti, afferma che l'unica colpa della società sia stata quella di averli tollerati, invece che di aver contribuito alla delinquenza giovanile in altri modi.

Questi atteggiamenti vengono criticati nel saggio di Martin Barker *Comics: Ideology, Power, and the Critics*. Barker sostiene che le critiche agli stereotipi nei fumetti, specie quelle che sostengono una capacità di influenzare le menti dei lettori, sono costruite sulla scarsa comprensione del mezzo. Non c'è, per Barker, distinzione da parte dei critici tra messaggio testuale e mezzo. Considerano le immagini razziali come un messaggio ideologico da impartire ai lettori, mentre per Barker quelle stesse immagini generiche sono frutto di convenzioni del genere, svuotate da ogni implicazione e assunte a puro mezzo narrativo: “Just because a witch-doctor appears, it does not mean he can be directly related to the mythical witch-doctor of racist legend; he is a witch-doctor within the transforming laws and structure of [the comics]. Therefore he can reinforce nothing”.¹³⁷

¹³⁶ Fanon (1967), p. 35.

¹³⁷ Martin Barker, *Comics: Ideology, Power, and the Critics*, Manchester University Press, Manchester 1989, p. 127.

Non esiste fumetto che abbia un potere seduttivo così come non esiste un pubblico passivo. Facendo così, però, Barker isola i fumetti in una bolla e nega loro la capacità di veicolare una qualsiasi istanza di sorta. Per l'autore, non c'è nulla oltre la forma. Cita i formalisti russi Mikhail Bakhtin e Valentin Volosinov per convalidare la sua tesi ma non considera la possibilità formulate da Bakhtin che il mezzo possa incorporare l'assunzione ideologica che si porta dietro l'immagine. Eppure il concetto di stereotipo espresso da Barker lo porta a negare, di fatto, qualsiasi significato ideologico.

In *Superheroes: A Modern Mythology* Richard Reynolds trova difficile poter assegnare una specifica funzione ideologica a un personaggio proveniente da una minoranza etnica perché vede i supereroi come segni multivalenti che “support a varied and contradictory battery of readings. They are both the exotic and the agent of order which brings the exotic to book”.¹³⁸ Per Reynolds, tali contraddizioni sono alla base del fumetto supereroistico,¹³⁹ che si autodefinisce come il prodotto di conflitti e tensioni interne che mantengono in un tale equilibrio la struttura da impedire che i supereroi neri possano inserirvi un qualsiasi valore ideologico e sono invece assorbiti dalla rappresentazione generica dell'eroe esotico.¹⁴⁰ Scrive Marc Singer: “Any examination of race in superhero comics must consider these innate tensions, as the handling of race is forever caught between the genre's most radical impulses and its most conservative ones”.¹⁴¹

¹³⁸ Richard Reynolds, *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, Mississippi 1992, p. 83.

¹³⁹ Reynolds (1992), p. 83.

¹⁴⁰ Reynolds (1992), p. 77.

¹⁴¹ Marc Singer (2002), “Black Skins and White Masks: Comic Books and the Secret of Race”, in *African America Review* 1 (36), pp. 107-119.

La questione necessita di un approccio meno dogmatico che deve mettere da parte l'idea vetusta che i fumetti manipolino mentalmente i lettori, ma che tenga conto del peso specifico delle rappresentazioni in esso contenute. Ian Gordon analizza come la presenza di stereotipi razziali abbia impedito alle strisce umoristiche che li contenevano di raccogliere un successo di pubblico. Per Gordon, le strisce di successo erano soltanto quelle 'polisemiche', capaci cioè di includere una molteplicità di significati, un discorso che era impedito dall'inclusione dello stereotipo.¹⁴² In *Comics as Culture* M. Thomas Inge scrive: "Comic book heroes also tend to fit most of the classic patterns of heroism in Western culture. Spider-Man belongs to the trickster tradition among folk heroes. It is interesting to note that the trickster figure in African folklore is often a spider. Most of the heroes of the world of comic books likewise fit these patterns which are as old as Western civilization".¹⁴³ Secondo Inge, questi schemi del folklore africano e americano sono stati sviluppati dal fumetto in forme che fossero assimilabili dalla società postindustriale. L'identità segreta è uno dei tratti caratterizzanti dei supereroi e gioca un ruolo cardine nella concezione della figura eroistica: il fatto di indossare un costume e avere due identità accomunano gli esseri più disparati, dall'alieno Kal-El al divino Thor fino al mondano Batman. Anche eroi privi di maschera, come i Fantastici Quattro, hanno sempre dovuto affrontare il conflitto tra la vita in costume e l'identità civile. L'idea della duplice identità è un mezzo potente con cui illustrare i dilemmi morali e le esperienze identitarie delle minoranze. Questo concetto è un topos degli studi etnici da più di un secolo: nel 1903, infatti, W.E.B. De Bois scrive *The Souls of Black Folk* e, nel descrivere i danni psicologici del razzismo istituzionalizzato, afferma che:

¹⁴² Ian Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture, 1890-1945*, Smithsonian, Washington 1998, p. 62.

¹⁴³ M. Thomas Inge, *Comics as Culture*, University Press of Mississippi, Mississippi 1990, p. 142.

“The Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world – a world which yields him no true self consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others. One ever feels his two-ness – an Americano, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body”.¹⁴⁴ Singer è convinto che la duplice identità degli eroi sia alla base di una tecnica che permette di parlare delle condizioni delle minoranze pur trattando in superficie storie di eroi bianchi integrati nella società: “Superhero comics also possess a highly adaptable set of conventions; a few titles display the genre’s and the medium’s potential by using the generic vocabulary of the secret identity to externalize and dramatize the conditions of minority identity in America. In so doing, these comics also demonstrate that the concepts of double-consciousness and divided identity remain artistically viable techniques for representing race”.¹⁴⁵

Il *Classic Black Nationalism* è definito in senso globale come un’ideologia il cui scopo è la creazione di uno stato-nazione autonomo con precisi confini geografici; in senso nazionale, è anche il tentativo degli Afroamericani di creare uno stato nazionale e formulare una base ideologica che funga da humus per una cultura nazionale.

La Marvel Comics ha introdotto questo tema, comune a opere come *Give Me Liberty, Birth of a Nation, Nat Turner*, in un ciclo di storie di Pantera Nera, personaggio emblematico per le

¹⁴⁴ W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, A. C. McClurg & Co., Chicago 1903, p. 16.

¹⁴⁵ Singer (2002), p. 118.

tematiche della diaspora africana. Nella storia della compagnia, la diversità etnica è stata un elemento presente tanto – e forse più di – quanto lo è stata nei fumetti dell’altro colosso dell’editoria dei *comic book*, la DC Comics (che pure fondò una divisione interamente dedicata agli eroi di colore negli anni novanta),¹⁴⁶ questo anche per via delle rispettive origini – tradizionalista e legata a dettami di fine anni trenta la DC, imbrigliata nell’humus degli anni sessanta la Marvel. Come scrive Barbieri: “I fumetti Marvel nascono già pronti a un’America multiculturale e multirazziale, in cui isolamento ed emarginazione sono problemi sentiti fin dall’infanzia, e si riveleranno nei decenni successivi molto più adeguati di quelli della DC ad affrontare il cambiamento sociale”.¹⁴⁷

Donovan Grant è in disaccordo con tale nozione: per lui vi è una necessità di un’indagine esplicita del ruolo del *black other*. Grant cita l’eccezione di Joseph Robbie Robertson, personaggio secondario della testata *The Amazing Spider-Man*, e del figlio, che in alcuni numeri pubblicati alla fine degli anni sessanta, discutono di argomenti sensibili come le proteste studentesche dei neri, il fenomeno della *whiteness* del mondo accademico. “The fact remains that the two black characters in this comic are having a realistic discussion about racial injustice and how to deal with it” scrive Grant, “But the Robertsons aren’t super heroes”.¹⁴⁸

I supereroi neri nascono a partire dagli anni settanta, grazie ai cambiamenti sociali, che inclusero la popolarità dei film *blaxploitation*, un genere di pellicole che parlavano a un pubblico mai preso in considerazione dagli studi cinematografici. Ne ricalcano in parte i modelli, riproponendo la

¹⁴⁶ Donovan Grant, "Chasing Utopia", in *Hooded Utilitarian*, 4 marzo 2015 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2015/03/chasing-utopia/>), URL consultato il 23 aprile 2015.

¹⁴⁷ Barbieri (2009), p. 44.

¹⁴⁸ Grant (2015).

sottolineatura del “hypermasculine protagonist who operates in gritty inner-city settings”.¹⁴⁹ Come gli anti-eroi del genere, le origini di questi personaggi sono spesso non convenzionali o moralmente dubbie: prima di diventare la spalla di Capitan America, Falcon è un gangster conosciuto con il nome di ‘Snap’, Luke Cage acquista i suoi poteri dopo essere stato sottoposto a esperimenti nella prigione in cui era rinchiuso (per un crimine che non aveva commesso, va precisato).

Pantera Nera

Fin da nome dell’eroe, Pantera Nera, sono evidenti le connessioni con le lotte portate avanti dalla comunità nera nell’America di metà Novecento. Il suo appellativo anticipa la fondazione delle omonime Pantere Nere, che usano però un logo risalente alla seconda guerra mondiale (quello del battaglione *Black Panthers*). Attivo negli Stati Uniti dal 1966 al 1982 (con una sezione internazionale operante in Algeria dal 1969 al 1972), il movimento delle Pantere Nere rifiutava le istanze nonviolente di Martin Luther King, sostituendovi a quelle l’autodifesa e il *patrolling*, il pattugliare, tenendo sempre le armi in bella vista, le azioni della polizia, in modo da condizionarne l’operato, impedendo che questa abusasse del suo potere contro le persone di colore che fermava. La repressione governativa subita, così come i numerosi arresti di membri delle Pantere Nere, contribuì inizialmente alla crescita del movimento e alla sua popolarità all’interno della comunità nera e negli ambienti della sinistra statunitense (anche per via della

¹⁴⁹ Phillip Lamarr Cunningham (2010), “The absence of black supervillains in mainstream comics”, *Journal of Graphic Novels and Comics* 1 (1), p. 54.

lettura della discriminazione dei neri all'interno di un'ottica marxista-leninista di lotta di classe, e quindi di opposizione alla struttura capitalistica). Una popolarità che è poi tracollata a causa delle attività illegali in cui erano coinvolti i membri del gruppo. Già a partire dal 1972 le Pantere Nere avevano ridotto la loro sfera d'influenza a livello locale, per poi spengersi definitivamente alla fine degli anni settanta.

Stan Lee e Jack Kirby avevano creato il personaggio nella metà degli anni sessanta con il nome originario di Coal Tiger, poi abbandonato per Pantera Nera. Sovrano della nazione africana del Wakanda, un paese iper-tecnologizzato e florido di risorse (lì sono presenti le miniere di vibranio, il metallo fittizio che copre un ruolo principe nell'armamentario di molti eroi e cattivi, primo fra tutti Capitan America), il personaggio possiede sensi sovrumani e riflessi felini. Fa la sua prima apparizione sulla testata *Fantastic Four* # 52 (titolo che aveva già presentato personaggi dotati di uno spessore postcoloniale come il diasporico Silver Surfer). T'Challa è il primo supereroe nero apparso nei fumetti; nessun altro personaggio nero con superpoteri era mai stato creato prima. Esistono sì dei precedenti (i personaggi del numero singolo *All-Negro Comics* del 1947, Waku, personaggio della testata Atlas Comics *Jungle Tales* degli anni cinquanta, e Lobo, della Dell Comics) ma nessuno di questi era un eroe a tutti gli effetti o era trattato in maniera realistica (di quest'ultimo caso si riscontra soltanto un personaggio minore Gabriel Jones, soldato di fanteria nella serie *Sgt. Fury and his Howling Commandos*).¹⁵⁰

Il movimento delle Pantere Nere non fu il solo partito a emergere dalla lotta per i diritti civili con mentalità progressiste e inclini al Black Nationalism: lo Student Nonviolent Coordinating

¹⁵⁰ James Braxton Peterson, 'Graphic Black Nationalism', in Joyce Goggin, Dan Hassler-Forest (a cura di), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, McFarland, Jefferson 2010, p. 202.

Committee (SNCC) e il Revolutionary Action Movement (RAM) precedettero le Pantere Nere nella loro istanza di rifiuto della nonviolenza e, insieme, colsero lo *zeitgeist* degli anni sessanta. Questi gruppi costruirono la propria immagine attraverso l'uso di indumenti in pelle, vestiti e accessori di colore scuro e il continuo riferimento all'autodifesa cementificò il loro status di 'eroi'. Ma erano anche alla ricerca di simboli, di immagini iconiche con cui diffondere le loro idee. Pantera Nera riceverà una serie solista soltanto nel 1977 e gli autori – ancora Lee e Kirby – innestarono queste influenze. Quando Lee abbandonò la serie, lasciando a Kirby il pieno controllo sui testi, l'immagine del partito era stata imbrattata dal programma 'COINTELPRO', una cellula dell'FBI adibita a operazioni clandestine (a volte illecite) tra i cui scopi compariva anche la neutralizzazione di quelli che il bureau chiamava "gruppi d'odio di nazionalisti neri", attraverso il discredito del gruppo presso l'opinione pubblica. L'attenzione sul partito era tale che il direttore dell'ente J. Edgar Hoover descrisse le Pantere Nere come la più grande minaccia alla sicurezza interna del paese.¹⁵¹ Kirby venne quindi influenzato dalla forza mediatica delle Pantere Nere, ormai associate a comportamenti violenti e ideologie terroristiche.

Nel primo arco narrativo della serie, Pantera Nera è alle prese con la Rana di Re Salomone, un macchinista del tempo appartenuta al leggendario sovrano. T'Challa assiste nel viaggio Abner Little, un bianco che afferma di aver conosciuto il nonno del principe. Mr. Little è qui mezzo narrativo per permettere al pubblico bianco di entrare nella storia ma il fatto che l'uomo sia in possesso di informazioni sulla famiglia di T'Challa che lo stesso wakandese non conosce è anche una rottura dei precetti di autoconoscenza ed educazione autonoma delle Pantere Nere e, non a

¹⁵¹ Michael Stohl, *The Politics of Terrorism*, Dekker, New York 1979, p. 249.

caso, con lo stile imponente e perentorio che Kirby traspose dai suoi disegni ai dialoghi, T'Challa declama: "I am a King's son – raised in a noble tradition! My people are builders and scholars!"¹⁵² Sarà poi l'introduzione della principessa Zanda a innestare tematiche colonialiste: Zanda, insieme a un manipolo di individui che si professano Illuminati, fonda il gruppo dei Collezionisti. Quella di Kirby è una critica allo sfruttamento coloniale del continente e illustra in che modo l'arte folk e gli artefatti etnici vengano trasformati in paccottiglia esotica dalle forze imperialiste (che è anche una critica che Kirby sembra muovere alla sua stessa arte, i fumetti, involgariti dalle grandi aziende che vogliono farne prodotti di consumo da vendere un tanto al chilo). I collezionisti vogliono impadronirsi dei materiali più preziosi del retaggio culturale del territorio e sono pronti a uccidere, corrompere, mentire e distruggere intere civiltà per raggiungere il loro scopo. Zanda è l'unica donna, e l'unica persona di colore, del gruppo e la decisione di renderla la leader sembra inizialmente controintuitiva. Eppure, la scelta di far scontrare Pantera Nera con Zanda è subordinata alla tematica afrocentrica della storia: sono entrambi neri, entrambi sovrani (futuri re e regina), potenti e ben educati, articolati nei loro pensieri e di bell'aspetto.

Tuttavia, alla luce delle letture di romanzieri come Assata Shakur, Afeni Shakur e Elaine Brown, tutti ex-membri delle Pantere Nere – la narrazione può essere riletta come l'addensamento simbolico dei problemi interni alle politiche del Potere Nero: lo scontro tra uomini e donne di colore.

¹⁵² Braxton Peterson (2010), p. 212.

All'epoca, il fumetto che vigeva alle regole del Comics Code Authority, ente istituito in seguito alle denigrazioni dello psicologo Fredric Wertham (*Seduction of the Innocent*). Il lavoro di Wertham mise sotto accusa l'industria del fumetto come causa principale della delinquenza giovanile e ricevette credito dalle autorità (tra cui il senatore Estes Kefauver, che guidò un'interrogazione parlamentare), costringendo gli editori ad autoregolamentarsi, censurando molte forme di violenza e atti sessuali.¹⁵³ Era perciò impossibile che Kirby includesse nelle storie la filosofia di autodifesa – tramite l'uso delle armi da fuoco – delle Pantere Nere. T'Challa esorta infatti Zanda ad abbandonare le armi, preferendo un confronto da persone civilizzate: “Is the gun the only answer to your problems? [...] No! We've got to face this as civilized human beings”.¹⁵⁴ Le Pantere Nere, invece, erano fermamente convinte che difendersi per mezzo di armi fosse un loro diritto. Nel saggio *Armed Black Brothers in Richmond Community*, apparso nel primo numero del loro organo d'informazione *Black Panther* (25 aprile 1967), si legge: “15 Black Brothers, most of them armed; with Magnum 12 gauge shot guns, M-I rifles, and side arms, held a street rally at the corner of Third and Chelsey in North Richmond last Saturday afternoon about 5pm. The nice thing about these Bloods is that they had their arms to defend themselves and their Black Brothers and Sisters while they exercised their Constitutional Rights: Freedom of Speech, and the right to Peacefully Assemble. And while they exercised another Constitutional right: the right to bear arms to defend themselves”.¹⁵⁵ Pantera Nera si è quindi distinto dall'omonimo partito con cui condivide l'iconografia. Alcuni teorici del Black Nationalism hanno

¹⁵³ Bart Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, University Press of Mississippi, Mississippi 2005, p. 42.

¹⁵⁴ Braxton Peterson (2010), p. 213.

¹⁵⁵ William L. Van Deburg, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 242.

colpevolizzato Kirby, artista bianco che non avrebbe avuto a cuore i travagli razziali del personaggio, ma il Re, come era soprannominato nell'ambiente dei *comic book*, era tutt'altro che estraneo al sentimento di marginalizzazione dei neri: nato Jacob Kurtzberg nel 1917 e figlio di ebrei austriaci, aveva avuto un'infanzia travagliata e una carriera tumultuosa, rischiando l'infamia di essere tacciato come comunista durante la caccia alle streghe di McCarthy.

Pantera Nera venne poi gestito, negli anni novanta, da Christopher Priest, scrittore di colore che conferì al personaggio una vena fantapolitica e dette il via a un'operazione di retrocontinuità, ovvero una riscrittura di fatti accaduti in passato (che può includere l'aggiunta di episodi mai narrati, il ribaltamento o lo svelamento di eventi fino ad allora sconosciuti). L'operazione è parte di una prepotente critica alla narrativa supereroistica: pur adeguandosi alla realtà per una serie di contingenze, Pantera Nera non ha nessun interesse a combattere per il valori del sogno americano. È un *other* che non appartiene all'America e che non ha intenzione di appartenervi. Lo sceneggiatore sembra negoziare, venire a patti con il genere che sta trattando, facendo interagire T'Challa in un contesto che non gli appartiene. Nella gestione di Priest, Pantera Nera è costretto a rimanere negli Stati Uniti mentre nel suo paese è in atto un colpo di stato. La trappola dei suoi nemici è stata proprio quella di farlo diventare un supereroe in trasferta. E Pantera Nera, pur con tutte le sue forze e il suo acume intellettuale, non riesce a uscire da una storia il cui scopo principale è picchiare dei mostri. Il ruolo del vigilante è quindi, per Priest, una trappola in cui cadono personaggi, autori e lettori.¹⁵⁶ Nel 2005, la testata venne riesumata a opera di Reginald Hudlin, autore afroamericano di cinema e tv, su disegni di John Romita Jr.; i loro numeri non

¹⁵⁶ Noah Berlatsky, "Superheroes vs. The Black Panther", in *Hooded Utilitarian*, 1° agosto 2014 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2014/08/superheroes-vs-the-black-panther>), URL consultato il 26 aprile 2015.

presentano l'ansia ideologica che connotava l'operato di altri team creativi, ma l'*abstract*, il breve testo che introduce ogni storia, merita un'analisi in prospettiva rispetto al passato.

Jack Kirby scriveva: “With the sleekness of a jungle beast, the Prince of Wakanda stalks both the concrete of the city and the undergrowth of the veldt, for when danger lurks he dons the garb of the savage cat from which he gains his name”. Priest invece elabora così l'introduzione del fumetto: “So it has been for countless generations of warrior kings, so it is today – and so it shall be for as long as the law of the jungle dictates that only the swift, the smart, and the strong survive! Noble champion. Vigilant protector”.

In entrambi i passi, pur presentando un parallelismo tra il mondo della naturale e quello urbano, sono accentuate le caratteristiche animali del personaggio. Connettere la savana alle strade delle città statunitensi rivela una ideologia razziale che guarda ai cittadini inurbati come ad animali disumanizzati (e non a caso negli anni ottanta: “The Zoo became a metaphor for the whole borough of the Bronx”).¹⁵⁷ Priest, come già scritto, aggiunge un'annotazione nazionalistica ma sembra più preoccupato di stare al passo con la prosa di piombo di Kirby (i riferimenti alle stirpe di guerrieri, il darwiniano ‘sovpravvive il più forte’) piuttosto che a dare un resoconto fedele delle tematiche alla base del personaggio. Hudlin, invece, esordisce così: “There are places you just don't mess with. Wakanda is one of them. Since the dawn of time, that African warrior nation has been sending would-be conquerors home in body bags. While the rest of Africa got carved up like a Christmas turkey by the rest of the world, Wakanda's cultural revolution has gone unchecked for centuries, unfettered by the yoke of colonization. The result: A hi-tech, resource-

¹⁵⁷ Braxton Peterson (2010), p. 214.

rich, ecologically-sound paradise that makes the rest of the world seem primitive by comparison”.

Tutte le metafore faunistiche sono scomparse, a eccezione del ‘tacchino smembrato’ – una potente distinzione geopolitica tra il Wakanda e il resto dell’Africa. Lo scarto linguistico rivela la volontà di catapultare il personaggio in un contesto politico al passo coi tempi, non v’è più solo il gioco per l’avventura e l’esotico che contraddistingueva le precedenti gestioni (pur avendo, Priest, tenuto ben presente l’elemento spiritual-religioso della serie).

Truth: Red, White, and Black

Tra gli esperimenti che hanno tentato di rivedere le politiche rappresentative della compagnia compare *Truth: Red, White, and Black* (in Italia tradotta con *La verità* dall’editore Panini nel 2010), miniserie del 2003 scritta da Robert Morales e disegnata da Kyle Baker. L’opera si situa in un periodo di forte rinnovamento per la Marvel, che aveva iniziato a spingere le proprie icone verso forme e concezioni inedite (il ringiovanimento e la politicizzazione urlata, con l’etichetta *Ultimate*). *Truth* è parte di questo movimento; il lavoro operato dal duo è rilevante perché gioca su una delle icone del paese, Capitan America, l’eroe che più di tutti incarna i valori americani e che ne è l’ideale personificazione. Il suo scopo è quello di affermare l’identità nazionale del suo paese, legittimare la politica estera e articolare la nozione conservatrice della supremazia, dell’autorità e del potere statunitensi.¹⁵⁸ È l’esempio modello del ruolo della cultura popolare

¹⁵⁸ Jason Dittmer (2005), “Captain America’s Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics”, *Annals of the Association of American Geographers* 95 (3), p. 628.

nell'affermare i propri valori e nella stabilizzazione dello status quo. Il mingherlino Steve Rogers che diventa, grazie al siero del supersoldato (qualcuno direbbe grazie al sogno a stelle e strisce), l'uber-Americano: il suo fisico, la sua mentalità, il suo costume, tutto è emblema di un'America che si guarda allo specchio e si aspetta di scorgere un determinato riflesso. Morales e Baker sostituiscono quel riflesso con un'immagine che non tutti, all'epoca, sono stati disposti a guardare. Non è un caso se l'uscita del primo numero venne accompagnata da uno stuolo di critiche e controversie.

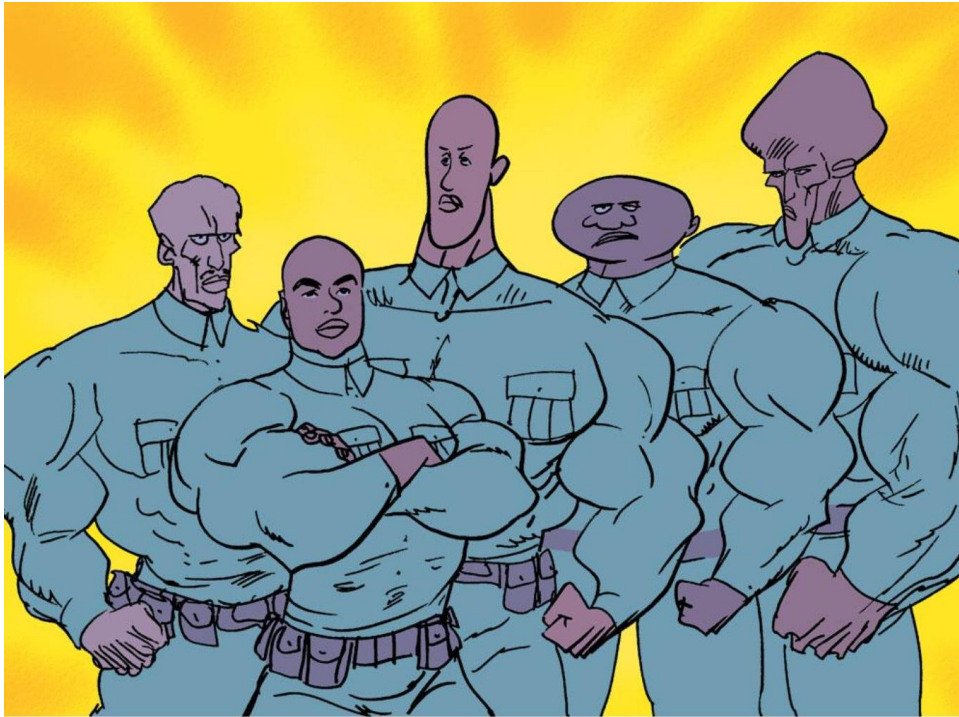
La storia è ambientata durante la seconda guerra mondiale: gli scienziati dell'esercito statunitense stanno cercando di creare la formula del supersoldato che trasformerà Steve Roger nell'eroe nazionale e, con un triste parallelismo con lo studio sulla sifilide di Tuskegee (Alabama) nella metà del Novecento,¹⁵⁹ tutti i soldati scelti sono di colore. I primi test falliscono, alcune cavie si trasformano in entità deformi che a malapena ricordano la figura umana (Baker esalta queste sequenze con il suo distintivo tratto caricaturale), altre non sopravvivono alla cura ed esplodono come palloncini pieni d'acqua non appena viene iniettato loro il siero. Alla fine, soltanto un manipolo di soldati sembra rispondere positivamente e, tra questi, l'unico a sopravvivere agli incarichi suicidi di guerra è Isaiah Bradley. Isaiah ruba uno dei costumi di Capitan America e parte in missione per distruggere una formula simile a quella che gli ha donato i poteri, progettata dai nazisti. Riesce nell'impresa, ma il governo lo condanna per il furto dell'uniforme e lo confina in isolamento per diciassette anni. La formula ha danneggiato il suo cervello, riducendo le sue capacità intellettive a quelle di un bambino, e nessuno vuole prendersi

¹⁵⁹ Harriet A. Washington, *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*, Anchor, New York 2007.

la responsabilità di curarlo. Nel finale, Steve Rogers, venuto a conoscenza della storia, fa visita all'uomo e gli rende omaggio. Il messaggio è duro e netto, forse anche troppo per un fumetto generalista che gioca con un'icona del mezzo (anche se all'epoca della sua pubblicazione, la vita editoriale di Capitan America era tutto meno che rosea): i neri sono visti dallo Stato come pezzi sacrificabili della scacchiera, pedoni senza peso, subumani. Per loro il sogno Americano è fatto di schiavitù, tortura e morte. Isaiah Bradley reclama la sua *americanità* indossando il simbolo della nazione, ma questa non può passare sopra alla vera natura di Isaiah, la *blackness*, e lo condanna alla prigione.¹⁶⁰ Morales sembra quasi voler sottintendere che l'America sia una nazione fondata sul razzismo (Capitan America cerca di salvare alcune donne bianche dalla camera a gas, esse reagiscono con furia sdegnata).¹⁶¹

¹⁶⁰ Noah Berlatsky, "America's True Colors", in *Hooded Utilitarian*, 29 agosto 2014 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2014/08/americas-true-colors>), URL consultato il 26 aprile 2015.

¹⁶¹ José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University Press of Minnesota, Minnesota 1999, pp. 40-41.



Attraverso la rappresentazione dell'eugenetica e delle politiche sull'immigrazione “L'Europa stava diventando un popolo di bastardi, proprio come gli USA!”¹⁶² Hitler si lamenta dei soldati di colore nel *Mein Kampf* e loda l'atto di immigrazione americana del 1924,¹⁶³ Phillip Merrit, uno dei personaggi della storia, è un feroce razzista e un simpatizzante di Hitler;¹⁶⁴ sono tutte campionature significative che mostrano come Morales paragoni gli Stati Uniti alla Germania nazista e accumuni il fato degli ebrei al destino dei neri. Il parallelo è ancora più evidente se si considera che i due autori di *Truth* sono neri e i padri di Steve Rogers (a sua volta figlio di immigrati irlandesi), Joe Simon e Jack Kirby, erano ebrei.

¹⁶² Robert Morales, Kyle Baker, *Capitan America: La verità*, traduzione di Massimiliano Brighel, Panini Modena 2010, p. 102.

¹⁶³ Morales, Baker (2010), p. 140.

¹⁶⁴ Ng Suat Tong, "Captain America: Half-Truths", in *Hooded Utilitarian*, 15 settembre 2014 (<http://www.hoodedutilitarian.com/2014/09/captain-america-half-truths>), URL consultato il 2 maggio 2015.

Il finale della storia sembra fare dei passi indietro rispetto a queste istanze – o quantomeno le sovverte in ottica ironica: Capitan American è il deus-ex-machina della situazione, salva Isaiah e gli dona il suo vecchio costume stracciato. L'uomo, con la mente di bambino, è sopraffatto dall'emozione e sembra felice di essere stato finalmente assimilato al sistema che lo ha ridotto in quello stato.¹⁶⁵ Eppure l'ultima tavola della storia può anche essere letta in senso alterno: Capitan America posa per una foto con Isaiah come aveva posato Bradley con Malcolm X, Nelson Mandela, Angela Davis, Richard Pryor, Muhammad Ali, i simboli dell'America nera (c'è persino uno scatto dei due autori del fumetto, che, concludendo il gioco metaletterario, si raffigurano opposti a Stan Lee). Con quella foto, Morales può voler comunicare che la giustizia, la verità e l'eroismo non si ottengono con l'assimilazione del nero al bianco o viceversa, ma con l'accettazione e l'omaggio dell'esperienza del subalterno, del *black other*.¹⁶⁶

Anni più tardi, il testimone di Capitan America passerà prima nel mani di un russo – o, meglio, di un prodotto della scienza russa, l'ex-spalla del capitano, Bucky Barnes – e poi in quelle del primo personaggio afroamericano creato dalla Marvel, Falcon. Una mossa sembra contraddire quanto espresso dagli studiosi che consideravano quello dei supereroi un ambiente spesso razzista: “Yes, the genre is racist. It is addressed to a situation unique to an increasingly small but nevertheless over-privileged group. [...] No, the genre isn't racist. As the audience for comics grows increasingly diverse, the conventional features of the form will change accordingly to better address the situation of the readership”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Berlatsky (2014).

¹⁶⁶ Berlatsky (2014).

¹⁶⁷ Atkinson (2015).

Eppure i segnali sono contrastanti. La testimonianza del colorista Ronald Wimberly segnala un processo di sbiancamento delle etnie più scure che deporrebbe a favore della tesi razzista. Wimberly ha scritto e disegnato un breve fumetto, che potrebbe ricadere nel genere del *graphic journalism*, pubblicato sul portale *The Nib*. Nell'opera, l'autore scrive:

“This one time I did a couple pages in a *Wolverine and the X-Men* book. It was a fun gig and it paid well. A day or so later I got back the editor's notes, and scanning them, my eye fell on something that alarmed me: [...] "Could you guys lighten Melita's skin tone a bit?". Melita Garner is a reporter, Wolverine's X-girlfriend. [...] She has a Mexican father and an African-American mother. So I figured I'd make her some kind of brown. I wondered if a black editor would have asked me to change her skin tone. I'll keep wondering. After 12 years working in comics, I've yet to have a black editor”.¹⁶⁸

A questo si aggiunga che, pur avendo cambiato l'etnia di Capitan America, i critici hanno evidenziato come la serie non abbia affrontato le conseguenze del cambiamento di etnia: “The concept of a black Captain America and what that means to him or anyone is completely passed over for an adventure typical for white Steve Rogers. [...] That the book literally says nothing about how the figure representing America as its premiere superhero is now black reveals how optimistic I was when expecting comments on the black super hero's existence from a white

¹⁶⁸ Ronald Wimberly, *Lighten Up*, «The Nib», 18 marzo 2015 (<https://thenib.com/lighten-up-4f7f96ca8a7e>), URL consultato il 29 maggio 2015.

writer”.¹⁶⁹ “The story reads like Sam Wilson continues to fail, time and time again, and his actions don't strike me as revelatory of what's distinctive in a positive way about Sam”.¹⁷⁰

Famous Others, le biografie nere nel graphic novel statunitense

Fuori dall'ambito del fumetto supereroistico o delle strisce, la rappresentazione del *black other* ha trovato vigore grazie alle opere di fumettisti come Ho Che Anderson e Kyle Baker, che hanno saputo combinare strategie narrative per riconsiderare i limiti tra bianco e nero, passato e presente, finzione e storia e altre importanti dicotomie che hanno scolpito il volto della cultura occidentale.

Birth of a Nation

Baker ha affrontato il discorso in lavori come *Nat Turner*, adattamento di una delle più famigerate storie di schiavismo statunitense. Figura controversa per i suoi nobili intenti ma il barbarico *modus operandi*, Turner era uno schiavo afroamericano che condusse una rivolta nella Virginia del 1831, uccidendo sessanta individui bianchi, ed era considerato un 'ribelle semiotico' perché motivato alla rivolta dalle sue letture religiose (“a man moved to action by reading and

¹⁶⁹ Grant (2015).

¹⁷⁰ Joseph Phillip Illidge, “The Mission: The Allure of Marvel's Female Thor & the All-New Captain America's Struggle”, in *Comic Book Resources*, 23 marzo 2015 (www.comicbookresources.com/article/the-mission-the-allure-of-marvels-female-thor-the-all-new-captain-americas-struggle), URL consultato il 15 maggio 2015.

interpreting the signs of heaven and earth”).¹⁷¹ Baker ha poi preso parte al progetto *Birth of a Nation*, lavoro satirico scritto da Aaron McGruder e Reginal Hudlin, sceneggiatori già impegnati in opere riguardanti il *black other*. Ora il loro bersaglio è l’intera nazione, trasformata in enorme *black other*. *Birth of a Nation* prende spunto dai fatti delle elezioni presidenziali del 2000, durante le quali il segretario di stato della Florida, Katherine Harris, diede ordine di epurare dai registri elettorali 57.700 elettori, presunti ex-carcerati privi del diritto di voto in Florida (più della metà neri);¹⁷² rimanda anche a *The Birth of a Nation*, controverso film di D. W. Griffith noto per la sua rappresentazione dell’etnia nera (sempre interpretata da attori bianchi truccati alla bisogna) come una ragazza dotata di scarsa intelligenza e voraci appetiti sessuali, in contrapposizione a una resa ai limiti dell’agiografico del Ku Klux Klan.¹⁷³ Già in queste due istanze si nota la tensione tra il reale e la finzione, tra l’origine di un mezzo – quello cinematografico – e l’attualità della cronaca politica.

Nel fumetto, i cittadini di East St. Louis, nell’Illinois, vengono estromessi del loro diritto di voto alle elezioni presidenziali del 2000, concedendo di fatto la vittoria al governatore Caldwell (un fantoccio modellato sulle fattezze di George W. Bush). Decidono allora di secedere, nel tentativo di dare vita a una forza territoriale indipendente: Blackland, governata dal nero Fred Fredericks (un rimando a Frederick Douglass, schiavo e autore di *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*).

¹⁷¹ Kenneth S. Greenberg, *Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory*, Oxford University Press, New York 2003, p. 2.

¹⁷² David W. Moore, *How to Steal an Election: The Inside Story of How George Bush's Brother and FOX Network Miscalculated the 2000 Election and Changed the Course of History*, Nation Press, New York 2006, p. 42.

¹⁷³ Melvyn Stokes, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, Oxford University Press, New York 2007, p. 7.

C'è uno spazio tanto storico quanto temporale che sfrutta al meglio la capacità del fumetto di spazializzare il tempo, come succede nel montaggio parallelo del discorso di Caldwell e dell'incarcerazione dei riottosi, disposto in modo che i due filoni proseguano allo stesso tempo man mano che si scende con lo sguardo (due colonne: una per il presidente, l'altra per il protagonista). Ma mentre le immagini si inframezzano tra di loro, il testo prosegue inesorabile su un'unica direttiva, il discorso di Caldwell alla folla che schiaccia, opprime e priva di parola i deboli e viene interrotto nel retorico finale "God bless America" soltanto dalla compresenza nell'ultima vignetta del "CLANG!" che sancisce la doppia chiusura, della cella entro cui sono confinati i manifestanti e della tavola.

Ancora, *Blackland* ha una sua bandiera, un simulacro afrocentrico di quella a stelle e strisce,¹⁷⁴ che evidenzia la dualità dell'opera, divisa tra la disparità del discorso nazionale (ottimista) e l'esperienza delle minoranze (negativa), "in order to produce an existential disjuncture that is conducive to irony and an orientation toward history that embraces the ludic".¹⁷⁵ La bandiera presenta i colori del Black Nationalism con una sovraimpressione della figura di Gesù, un'entità con cui la comunità ha a lungo combattuto, alla ricerca di un loro personale 'Gesù nero'. Per arrivare a questa ironica sintesi, i cittadini hanno dovuto scegliere tra varie ipotesi, tra cui un simbolo realizzato in Kente, una tipica stoffa ghanese, con impresso il logo della Nike, azienda statunitense che ha sponsorizzato la creazione della bandiera. Rifiutando questi simboli - il folklore (la stoffa) e il commercio (il logo Nike) - ne sono però attratti e ne comprendono il valore, forse superiore a qualsiasi rappresentazione civile, religiosa o culturale, pur alla fine

¹⁷⁴ Peterson (2010), p. 219.

¹⁷⁵ Chaney (2007), p. 182.

ammettendo un sincretismo di tipo religioso-politico. Questa inconsistenza iconica, secondo Peterson, rappresenta un punto di forza perché: “it gives a sense of history, and opening the door to emergent, multi-faceted readings of Black Nationalism”.¹⁷⁶

Sia in *Nat Turner* sia in *Birth of a Nation* Baker non usa le nuvole di dialogo ma lavora la prosa fuori dall'immagine, a intendere una privazione della parola da parte del suo protagonista, dilaniato dall'impossibilità di poter argomentare le proprie ragioni come aveva visto fare nei libri letti durante la formazione culturale. Questo distacco tra parola e immagine appare inoltre come un rimando alla lacunosa raccolta di informazioni storiche riguardanti Turner, nella prima istanza, e alla censura operata a scapito dei protestanti, nel secondo caso.

King

Ho Che Anderson, nato in Inghilterra, naturalizzato canadese, con origini jamaicane, deve il suo doppio nome ai rivoluzionari Ho Chi Minh e Che Guevara. Con il sogno di vedersi pubblicare un lavoro, Anderson spedisce un estratto da un fumetto a tema sadomasochistico intitolato *I Want to Be Your Dog* a Gary Groth, a capo della casa editrice Fantagraphics Books ed editor-in-chief della rivista *The Comics Journal*. *I Want to Be Your Dog* viene pubblicato, ma Groth sembra avere altri piani per il giovane: sta sviluppando una serie di biografie storiche a fumetti e propone ad Anderson di realizzare una storia di settanta pagine sulla vita di Martin Luther King. Anderson

¹⁷⁶ Peterson (2010), p. 220.

non è familiare con la figura di King, né si sente una grande conoscitore dei temi razziali, ma accetta l'incarico perché pensa che gli conferirà prestigio.¹⁷⁷

Trascorre sei mesi a documentarsi su King, leggendo tutti i libri, e soprattutto i documentari che trovava (perché il riferimento fotografico sarebbe stato un aspetto cruciale del lavoro), e preventiva che il volume supererà di molto le settanta pagine previste. Le duecento pagine di *King* dovettero essere pubblicate in tre volumi. Il primo vede la luce nel 1992 e copre la gioventù del leader per i diritti civili e la sua ascesa in seguito agli episodi di Montgomery, Alabama e dei boicottaggi dei mezzi pubblici, concludendosi con il tentato assassinio del pastore durante un sit-in ad Atlanta.

Le tavole aperte, le rappresentazioni di massa e il trattamento umano della figura di King valsero il successo di critica al primo tomo.¹⁷⁸ Ma le vendite non seguirono la stessa sorte e Anderson fu costretto a mettere da parte il seguito di *King* e a cercare altri lavori (pubblica per il colosso DC Comics a metà degli anni novanta), fino a quando, nel 2002, esce il secondo tomo, a cui fa seguito il volume conclusivo, nel 2003.

King unisce il visto e il non visto, il reale (la storia è intervallata con testimonianze di prima mano che riportano fedelmente i fatti così come si sono svolti) e la finzione. Nei momenti salienti arriva a includere fotografie – o a usarle come base per i disegni – che al tempo stesso distrugge, distorcendo il senso di verità ottica e di oggettività, e creando una codipendenza tra le immagini d'archivio e l'opera stessa. *King* scardina i processi della memoria pubblica e dell'agiografia che si sono formati attorno a quelle testimonianze visive, questionandone la legittimità. Per Anderson

¹⁷⁷ Murray Whyte, *King's Life in Pictures of Every Kind*, «The New York Times», 10 agosto 2003.

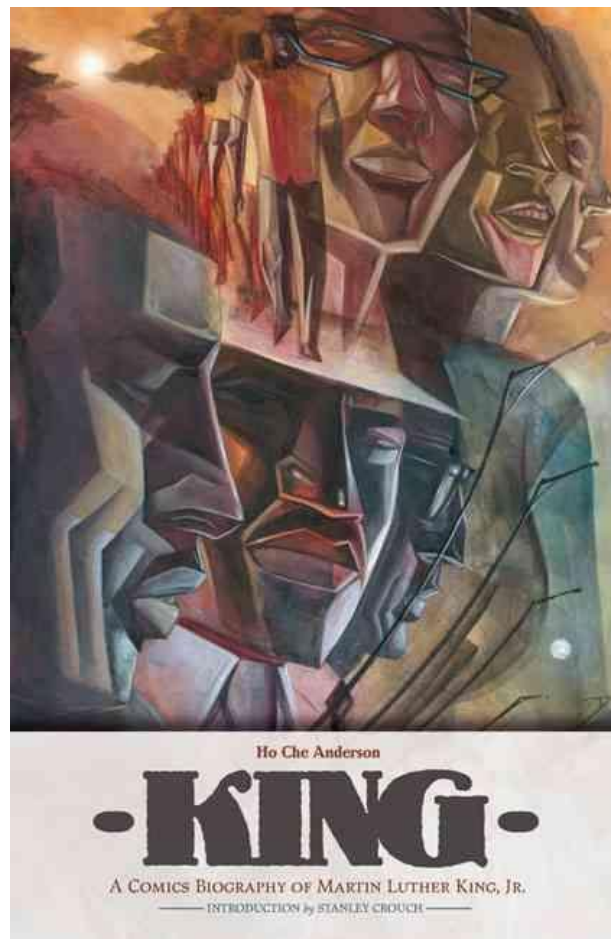
¹⁷⁸ Andrew D. Arnold, *The Man Who Would Draw King*, «TIME», 14 maggio 2002.

l'artefatto diventa artificio e un nuovo oggetto si crea attraverso la partecipazione e la risposta affettiva al passato. I primi due terzi di *King* fanno uso di uno stile altamente contrastato e chiaroscuro, senza nemmeno curarsi di fornire coordinate geospaziali (non c'è sfondo, o se c'è è un ambiente bidimensionale, spesso creato attraverso il collage). Il libro è per la maggior parte in bianco e nero e i personaggi di colore hanno la pelle bianca, pur essendo rappresentati spesso nell'ombra. La parte finale del libro è invece realizzata con pastelli, acquerelli e colori spenti, a segnalare l'ormai consolidata iconicità alla quale è assunto l'uomo nell'ultima fase della sua vita. Le parole che pronuncia sono addirittura colorate in blu, come a rimarcare una differenza tra lui e il resto dei personaggi, alla maniera in cui le parole di Gesù in alcune edizioni del Nuovo Testamento sono stampate in rosso (le cosiddette *red letter edition*). Anche qui, la dicotomia è stridente. Il King di Anderson è tutto meno che un uomo perfetto. Scrive Michael A. Chaney: "The graphic novel revises the leader's iconic grandiosity, depicting it as more mythically Apollonian than Christian by tainting King with an all-too-human hamartia, a certain weakness for extramarital dalliances and a propensity for poring narcissistically over his own good press".¹⁷⁹ King è uomo tra gli uomini, vessato da vizi e difetti, spogliato dall'alone santificatorio, eppure le sue parole sono in costante risalto. La tensione formale tra narrazione scritta e orale – centrale in tanta letteratura afroamericana¹⁸⁰ - è ora sostituita dall'equilibrio tra invenzione e storia, alla ricerca del vero volto di King. Se la battaglia per i diritti civili è codificata nell'immaginario collettivo con il volto di Martin Luther King, l'autore non mostra mai pienamente i tratti dell'uomo, lo tiene in ombra, lo accenna e fa aumentare il desiderio

¹⁷⁹ Michael A. Chaney (2007), "Drawing on History in Recent African American Graphic Novels", in *MELUS* 3 (32), p. 181.

¹⁸⁰ Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, Oxford 1988, p. 12.

iconografico da parte del lettore di avere una visuale piena e ferma della sua faccia. L'intento è chiaro già dalla copertina (nella versione originale), in cui viene presentata una plethora di facce cubiste tra cui è difficile identificare il vero King; l'ambiguità è portata avanti nelle prime pagine del volume: vediamo King sì, ma da bambino, intento a parlare con il padre, poi assistiamo a testimonianze di persone che lo conoscevano.



La scena successiva, ambientata nel 1952, sembrerebbe promettere una visuale piena di King, invece ne vediamo solo i dettagli mentre si veste, accompagnato dal testo del canzone *Sweet Lorraine*. La croce, l'orologio, i bottoni della camicia, le scarpe: attraverso questi frammenti è il lettore a costruire l'immagine totale di King, attraverso un processo unico ai fumetti, la *closure*,

come la definisce Scott McCloud,¹⁸¹ ovvero una delle componenti della grammatica del fumetto che prevede che il lettore inferisca le immagini e le unisca per creare un flusso coerente che simuli il passaggio del tempo. Nella tavola, il testo della canzone scorre parallelo alle immagini e ogni dettaglio segue l'altro in un'erranza visiva. La riluttanza a mostrare il viso di King prosegue nelle sequenze successive, in cui parla al telefono con Corretta e si presenta a una festa, immerso nell'ombra. Oltre ad accrescere l'attesa, la reticenza e il vuoto della faccia agisce da sineddoche per lo stato dei diritti civili all'epoca. Quando poi Anderson mostra il volto, lo fa con un'ironia metanarrativa: una donna bianca chiede se sia lui Martin Luther King e questi risponde "Temo di sì. Spero tu non sia troppo delusa".¹⁸² La frase ha la doppia risonanza di una risposta ironica a una conversazione tra estranei – ma King è proprio l'unico non estraneo del caso – e di una replica al lettore stesso, che sarà tutto tranne che deluso dal vedere finalmente la faccia del pastore. In realtà questa delusione affiora nelle vignette seguenti. Anderson disegna King con lo stesso sorriso in quattro inquadrature, salvo cambiargli i connotati quando il leader sente un commento razzista: la faccia che aveva quando si è presentato alla donna – rappresentante dell'élite bianca – è una maschera di comodo. "It implies that we may indeed be disappointed in having this visage mark the moment of our official introduction, since it is a mask reserved for trite mingling with white elites, rather than a face carrying the iconic authenticity that readers desire".¹⁸³ L'uso di foto d'archivio si divide poi in tre fasi di rappresentazione. Le foto che provengono dai documenti e dagli archivi, foto iconiche che il lettore riconosce, Anderson le usa

¹⁸¹ Scott McCloud, *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, traduzione di Leonardo Rizzi, Vittorio Pavesio Editore, Milano 1996, p. 63.

¹⁸² Ho Che Anderson, *Martin Luther King*, traduzione di Nisha Maggioni, BeccoGiallo, Treviso 2007, p. 15.

¹⁸³ Chaney (2007), p. 191.

come puntelli per episodi storici che poi giocoforza romanza (lo scontro in bus con la donna anziana) o le distorce, come succede per una foto di gruppo con King e John Fitzgerald Kennedy,¹⁸⁴ inserendo un dialogo fuoricampo del fotografo. Forza il lettore a riconoscere l'immagine come un artificio, un costrutto che fa dubitare della verità stessa che questo tipo di testimonianze fotografiche suppongono di possedere, corroborando allo stesso tempo quanto scritto da bell hooks, ossia che la fotografia “was more fascinating to masses of black folks than other forms of image making because it offered the possibility of immediate intervention, useful in the production of counterhegemonic representations even as it was also an instrument of pleasure”.¹⁸⁵ Un secondo tipo di rappresentazione è quella che trae sì spunto da riferimenti storici, ma appesantisce i tratti ed estremizza le ombre. Ne escono immagini ombrose, povere di luce ma cariche di atmosfera. Sono solitamente immagini ripetute in più vignette (come la già citata scena del bus). Il terzo è un intervento più invasivo, le immagini vengono colorate, caricate di segni, impastate con collage o colori. Le tecniche riconfigurano i confini della ricostruzione storica e sfumano la differenza tra realtà e finzione. Questa negoziazione fa emergere una “aesthetic of race consciousness”,¹⁸⁶ e insinua il dubbio sul progetto storico della “race-consciousness raising, such as that espoused by the Black Arts Movement. While there remains an inherited post-Civil Rights skepticism of the textual object’s [...] commodity relation to power, *King* manifests a discernible ambivalence toward the photographic image, toward its exclusive legitimacy as the foundation for public memory and its potential for subversion or

¹⁸⁴ Anderson (2007), p. 137.

¹⁸⁵ Bell Hooks, *In Our Glory*, in Hirsch, Marianne (a cura di), *The Familial Gaze*, Dartmouth, Hanover 1999, p. 60.

¹⁸⁶ Chaney (2007), p. 198.

resistance”.¹⁸⁷ La storia nella produzione letteraria postmoderna è vista da alcuni come una forza positiva con istanze ripoliticizzanti¹⁸⁸ e da altri come un segno vuoto per altri segni;¹⁸⁹ *King*, invece, “seeks to delimit an experience of imposed historical marginality, a consequence of oppression that models of postmodernism mitigate by universalizing and aestheticizing the very fragmentations which condition minority experience”.¹⁹⁰ Inoltre, seguendo le istanze ‘meta’ del postmodernismo, con la scrittura di *King* Anderson si chiede cosa significhi produrre una ‘biografia a fumetti’ su Martin Luther King e quale sia la doppia valenza di un’opera realizzata all’interno di una tradizione artistica dominata da uomini bianchi che allo stesso tempo nasce da un ambiente alternativo o *underground* e si appropria a istituzioni egemoniche o grandi narrazioni storiche. Nel fare continuo riferimento a immagini d’archivio, Anderson capitalizza la loro manipolabilità semantica per aumentare le aspettative della forma biografica, infrangendo i concetti di obbiettività fotografica, costituzionalità del passato e separazione tra originale e copia.¹⁹¹ Usando quelle immagini in un contesto diverso e includendo nuovi significati, Anderson riordina la cultura visiva seguendo l’estetica non-lineare del collage e apre il dibattito sull’interrelazione tra memoria pubblica ed esperienza privata. Spetta al lettore decifrare e dare un peso alle icone storiche che ci vengono presentate – spesso sotto una luce ambivalente. Alla fine del percorso attende una nuova comprensione di quella stessa figura che ritenevamo di conoscere.

¹⁸⁷ Chaney (2007), p. 198.

¹⁸⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra 1989, p. 32.

¹⁸⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 91.

¹⁹⁰ Chaney (2007), p. 182.

¹⁹¹ Chaney (2007), p. 188.

Conclusione

Pur con differenze di stile e tecniche di racconto, tutte le opere prese in considerazione hanno affrontato e risolto gli effetti residui del razzismo e le strategie di resistenza usate per combatterlo, rimodulando l'immagine dell'identità nera o proponendo una riflessione su come quella stessa identità abbia impattato il vivere sociale del presente.

Si è fino a qui cercato di mappare l'*other* su quanti più continenti possibili. La creazione di questa mappa, la costruzione di questo viaggio, si è articolata attraverso quattro continenti e ispirata al concetto di immaginazione geografica, un termine derivante dalla definizione coniata nel 1961 da C. Wright Mills di immaginazione sociologica (indicante l'analisi compiuta da un individuo che mette in relazione il proprio vissuto a strutture sociali di più ampio respiro all'interno di un determinato contesto storico) e in seguito rimodulato da David Harvey nel 1973 e da Derek Gregory nel 1993, per comprende analisi politiche e geografiche, sempre legate all'individuo, spostate nel tempo e nello spazio, al fine di scoprire le differenze (o le similarità) che intercorrono in tempi e spazi diversi in situazioni di oppressione. In breve, come il singolo si relazione a uno specifico contesto geopolitico e quali siano la cultura spaziale e la conoscenza storica che caratterizzano determinati gruppi sociali.

Il lavoro di autori pur così spuri - diversi per provenienza e cornice storica - ha tante similitudini quante diversità: da una parte una serie di stereotipizzazioni derivanti dai primi incontri con le popolazioni africane e diffuse poi grazie al predominio dei prodotti d'intrattenimento statunitensi, dall'altra il diverso grado di integrazione raggiunto dalle varie comunità. Tuttavia il nocciolo comune a tutte le istanze è costituito nel saper tracciare un arco in cui la

compartimentalizzazione etnica ha lasciato spazio a un gioco complice dove ogni asperità è stata livellata al minimo comun denominatore e la continua affermazione dello status quo etnico ha perso di forza di fronte al disfacimento di bianco e nero come categorie rigide.

Dai primi lavori del Novecento – la sezione francese – a quelli attualmente prodotti negli Stati Uniti, il *black other* si è evoluto: da oggetto di intrattenimento a uso e consumo di autori – e pubblici – bianchi, è riuscito a ottenere indipendenza e a poter parlare per sé stesso, esprimendosi anche in contesti inediti. Questo fenomeno ha messo in moto un meccanismo che ha sdogato il *black other* nelle arti figurative. Dalla nicchia di cui parlava Heer è diventato a sua volta oggetto di consumo di massa e la cultura che prima lo marginalizzava è diventata adesso il primo canale di comunicazione di quelle stesse conoscenze. Non si tratta di un'unificazione, beninteso, ma di un'appropriazione culturale. Appare evidente come la connotazione di nicchia di una certa cultura nera sia, almeno in superficie, una vestigia del passato. Certo, le comunità nere sono tuttora vittime di soprusi, pregiudizi, trattamenti iniqui, *whitewashing* e, in ultima analisi, di una celata e passivizzante ghettizzazione sociale, ma, rispetto al passato, la società bianca ha colto i suoi elementi più forti e caratterizzanti. La cultura di massa ha metabolizzato il *black other* e lo ha rilavorato all'interno dei propri schemi senza conoscerne la storia, il significato, il valore simbolico. Nella musica, nel cinema e nel fumetto il nero è diventato un simbolo di tendenza. Gli atteggiamenti descritti dalle opere di Felipe Smith nel capitolo nipponico sono un esempio della tendenza a inglobare la cultura *other* e farla propria. Questo porta il nero a difendere la propria diversità e contrastare tali appropriazioni. Un caso simbolo di tale processo è stata la realizzazione, da parte del colosso Marvel Comics, di cinquanta copertine ispirate ad alcuni dei più famosi dischi rap statunitensi. I critici hanno evidenziato come una casa editrice

fondamentalmente bianca – sia in termini di autori che di personaggi - abbia usato l'escatomage soltanto al fine di arruffianarsi il pubblico afroamericano, attraverso l'hip-hop, ambiente culturale in cui la cultura bianca ha più volte affondato le mani in cerca di nuove iconografie.

A ben vedere, il paradosso rientra in una linea di condotta che marginalizza ancora di più il nero. Privandolo degli stessi tipici della sua cultura, il nero rischia di ritrovarsi, di nuovo e per l'ennesima volta, senza una voce, perché gli stilemi che la contraddistinguevano sono stati banalizzati, attraverso l'appropriazione, dai bianchi. Sono di nuovo autori e pubblico bianchi a parlare e godere del *black other*. E la parola che sembrava segnare un'evoluzione, ora disegna un cerchio.

Bibliografia

- Anderson, Ho Che, *Martin Luther King*, traduzione di Nisha Maggioni, BeccoGiallo, Treviso 2007.
- Asante, Molefi Kete, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, Filadelfia 1998.
- Asante, Molefi Kete, *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, African American Images, Chicago 2003.
- Barbieri, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma 2009.
- Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.
- Barker, Martin, *Comics: Ideology, Power, and the Critics*, Manchester University Press, Manchester 1989.
- Beaty, Bart, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, University Press of Mississippi, Mississippi 2005.
- Bhabha, Homi K, *Unsatisfied: notes on vernacular cosmopolitanism*, in Garcia-Moreno, Laura, Pfeiffer, Peter C. (a cura di), *Text and Nation: Cross-Disciplinary Essays on Cultural and National Identities*, Camden House, Columbia 1996.
- Brienza, Casey (2009), “Books, not comics: Publishing fields, globalization and Japanese manga in the United States”, *Publishing Research Quarterly* 25 (2), pp. 101-17.
- Brown, J. A. (1999), “Comic book masculinity and the new black superhero”, in *African American Review* 33 (1), pp. 25-42.
- Caroli, Rosa, Gatti, Francesco, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Roma 2007.

- Chaney, Michael A., (2007), “Drawing on History in Recent African American Graphic Novels”, in *MELUS* 3 (32), pp. 175-199.
- Cunningham, Phillip Lamarr (2010), “The absence of black supervillains in mainstream comics”, in *Journal of Graphic Novels and Comics* 1 (1), p. 54.
- Dehousse, Jean-Maurice, Leborgne, André, Hansenne, Jacques, “Interview Jijé”, in *Hop!* 40 (1986), pp. 27–37.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Editions de Minuit, Parigi 1980.
- Devos, George, Hiroshi, Wagatsuma, *Japan’s Invisible Race: Caste in Culture and Personality*, University of California Press, Los Angeles 1966.
- Du Bois, W. E. B., *The Souls of Black Folk*, A. C. McClurg & Co., Chicago 1903.
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York 1967.
- Fauset, Jessie, *The Gift of Laughter*, in A. Mitchell (a cura di), *The Circle: An Anthology of African American Literary Criticism From the Harlem Renaissance to the Present*, Duke University Press, Durham 1994, pp. 45-50.
- Forbes, Ella, ‘Every Man Fights for His Freedom: The Rhetoric of African American Resistance in the Mid-Nineteenth Century’, in Ronald L. Jackson II and Elaine B. Richardson (a cura di), *Understanding African American Rhetoric*, Routledge, New York 2003, pp. 155-170.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, traduzione di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, p. 283.
- Frederic, Lewis, *Japan Encyclopedia*, Harvard University Press, Boston 2002.

- Gates Jr., Henry Louis, *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, Oxford 1988.
- Geschiere, Peter, Konings, Piet, *Itinéraires d'accumulation au Cameroun*, Karthala, Parigi 1993.
- Gilbert, Helen, Tompkins, Joanne, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Routledge, Londra 1996.
- Goggin, Joyce, Hassler-Forest, Dan (a cura di), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, McFarland, Jefferson 2010.
- Goings, Kenneth, *Mammy and Uncle Mose: Black Collectibles and American Stereotyping*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Gordon, Ian, *Comic Strips and Consumer Culture, 1890-1945*, Smithsonian, Washington 1998.
- Gravett, Paul, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Harper, New York 2004.
- Hall, Stuart (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, Londra 1997.
- Hirsch, Marianne (a cura di), *The Familial Gaze*, Dartmouth, Hanover 1999.
- Hooks, Bell, *Marginality as a Site of Resistance*, in AA. VV. (a cura di), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, MIT University Press, Boston 1990.
- Howard, Sheena C., Jackson II, Ronald L. (a cura di), *Black Comics: Politics of Race and Representation*, Bloomsbury, Londra 2013.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra 1989.
- Inge, M. Thomas, *Comics as Culture*, University Press of Mississippi, Mississippi 1990.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

- Lefèvre, Pascal, “The Unresolved Past: Repercussions of World War II in Belgian Comics,” *International Journal of Comic Art*, vol. 9, n° 1 (2007), pp. 296–310.
- Lendrum, Rob (2005), “The Super Black Macho, One Baaad Mutha: Black Superhero Masculinity in 1970s Mainstream Comic Books”, in *Extrapolation* 46 (3), p. 360-372.
- Levine, Lawrence W., *Black Culture and Consciousness*, Oxford University Press, New York 1977.
- Loewen, James W., *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*, New Press, New York 1995.
- Mbembe, Achille, *Postcolonialismo*, traduzione di Antonio Perri e Mattia Bilardello, Meltemi, Roma 2005.
- Mbembe, Achille, Roitman, Janet (1995), “Figures of the Subject in Times of Crisis”, in *Public Culture* 7 (2), pp. 323-352.
- McKinney, Mark, *Métissage in Post-Colonial Comics*, in Alec Hargreaves, Mark McKinney (a cura di) *Post-Colonial Cultures in France*, Routledge, Londra 1997, p. 183.
- McKinney, Mark, *Redrawing French Empire in Comics*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.
- Michaelis, David, *Schulz and Peanuts: A biography*, HarperCollins, New York 2007.
- Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Ltd., Londra 2008.
- Mono Ndjana, Hubert, *Idée sociale chez Paul Biya*, Université de Yaoundé, Yaoundé 1985.

- Mori, Kazuo (2005), "A Comparison of Amusingness for Japanese Children and Senior Citizens of The Story of Little Black Sambo", in *Social Behavior and Personality* 33 (5), pp. 455—466.
- Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University Press of Minnesota, Minnesota 1999.
- Nagasawa, Makoto, Michiko, Miyamoto, *I Love New York*, Bunshun Bunko, Tokyo 1986.
- Pieterse, Nederveen, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale UP, New Haven 1992, pp. 117-119.
- Reynolds, Richard, *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, Jackson 1992.
- Rifas, Leonard (2004), "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 1 (1), pp. 1-27.
- Russell, John, "Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture", *Cultural Anthropology*, vol. 6, n° 1 (1991), pp. 3-25.
- Sadoul, Numa, Didier, Michel (2003). "The Hergé Interview: Extracts from Entretiens avec Hergé". *The Comics Journal* 1 (250), pp. 180–205.
- Scott, A. B. (2006), "Superpower vs. Supernatural: Black Superheroes and the Quest for a Mutant Reality", in *Journal of Visual Culture* 5 (3), pp. 107-119.
- Schodt, F. L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Kodansha International, Tokyo 1983.
- Sharp, Joanne, *Geographies of Postcolonialism*, SAGE Publications, Londra 2008.

- Singer, Marc (2002), “Black Skins and White Masks: Comic Books and the Secret of Race”, in *African America Review* 1 (36), pp. 107-119.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.
- Stohl, Michael, *The Politics of Terrorism*, Dekker, New York 1979, p. 249.
- Tyree, Tia C. M., Krishnasamy, Adrian (2011), ‘Bringin Afrocentricity to the Funnies: An Analysis of Afrocentricity Within Aaron McGruder’s *The Boondocks*’, *Journal of Black Studies* 42 (1), pp. 23-42.
- Turner, Kathleen J. (1977), 'Comic strips: A rhetorical perspective', *Central States Speech Journal* 28 (1), pp. 24-35.
- Van Deburg, William L., *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Washington, Harriet A., *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*, Anchor, New York 2007.
- Williams, Edwin B., *The Scribner-Bantam English Dictionary*, Bantam Books, New York 1991.
- Young, Robert J. C., *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York 2003.