

Crossing Drawn Borders: fumetto e migrazione

n. 16

A cura di
Giorgio Busi Rizzi
Natalie Dupré
Inge Lanslots
Alessia Mangiavillano



© Illustrazione di Lena Merhej tratta da "Marmellata con laban" (Mesogea Cartographic 2021)

Il periodico, nato nel 2007, è pubblicato dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha sviluppato un lavoro critico sulle scritture generate dai processi migratori, esplorando i temi dell'esilio, della diaspora, del viaggio, ed i movimenti transculturali innescati dalla condizione postcoloniale, mettendo in campo intrecci disciplinari, prodotti testuali e risorse espressive convergenti su vari nuclei tematici. Esso si prefigge una risposta politica, partecipata e praticabile, alle difficili sfide di un mondo in trasformazione, dove il movimento, la fuga, l'espatrio, e le loro impronte sull'immaginario, segnano la mondialità dinamica delle traiettorie migratorie.

Comitato di redazione: Fulvio Pezzarossa (direttore responsabile), Donata Meneghelli (direttrice scientifica), Guido Mattia Gallerani (segretario di redazione), Silvia Baroni, Giorgio Busi Rizzi, Mimmo Cangiano, Andrea Gazzoni, Giulio Iacoli, Chiara Mengozzi, Giulia Molinarolo, Laura Neri, Emanuela Piga Bruni, Attilio Scuderi, Beatrice Seligardi, Ilaria Vitali, Federica Zullo.

La rivista è inserita in **classe A** dall'Anvur per l'area 10

ISSN 2035-7141

Email: redazione.scritturemigranti@unibo.it

Scritture migranti pubblica un fascicolo all'anno e accetta proposte di saggi originali e non ancora pubblicati. Per le linee guida agli autori, le sezioni e *Call for Papers*:

<https://scritturemigranti.unibo.it/about>

La rivista segue una politica di "open access" e non richiede tariffe né per la proposta di articoli né per la loro revisione.

CROSSING DRAWN BORDERS: FUMETTO E MIGRAZIONE

A cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano

INTRODUZIONE

Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, i-xii
Introduzione. Crossing Drawn Borders: fumetto e migrazione

MONOGRAFICO

Mattia Arioli, *Clément Baloup's Mémoires de Viet Kieu. Exploring the Vietnamese diaspora(s)* 1-24

Michele Righini, *Long Wei, un giustiziere cinese a Milano* 25-51

Fulvio Pezzarossa, «No Chinaman must figure in the Story» 52-74

Cristiano Bedin, *Il doloroso trauma della migrazione femminile. La Sindrome Italia raccontata da Tiziana Francesca Vaccaro e Elena Mistrello* 75-98

Jean Sébastien, *Dessins politiques de la jungle de Calais. Apprendre à écouter* 99-124

Alice Favaro, *Narrare la frontiera. La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti di A. Ferraris e R. Chiocca* 125-144

DERIVE

Elena Sbrojavacca, «La nostra casa può viaggiare». *Fantasie e impossibilità del ritorno nella narrativa di Ubah Cristina Ali Farah* 145-166

LA GRANA DELLA VOCE

Virginia Tonfoni, Lena Merhej, Shaun Tan, Gianluca Costantini, 167-196
Attraversamenti: la migrazione nel fumetto. Intervista corale con Lena Merhej, Shaun Tan, Gianluca Costantini

SCRITTURE/VISIONI

Maddalena Landi, Marco d'Alessandro, *Drawing the Line. An Inquiry over the Political Role of Volunteers at Border Crossings* 197-232

ERRATUM

Luca Bandirali, Stefano Cristante, *Graficotopie. Configurazioni dello spazio nei fumetti di viaggio e migrazione*, «Scritture migranti» 14/2020. 233

INTRODUZIONE.
CROSSING DRAWN BORDERS: FUMETTO E MIGRAZIONE

Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano

Questo numero speciale di «Scritture migranti» (16/2022) intende esplorare la rappresentazione delle narrazioni della migrazione nel medium del fumetto.

Il fumetto si è distinto, negli ultimi trent'anni, come mezzo espressivo versatile, capace di raccontare e rappresentare con grande pregnanza vari aspetti della contemporaneità, tra cui la complessità che caratterizza i fenomeni migratori. I contributi inclusi in questo numero speciale muovono da contesti diversi per indagare come diverse narrazioni della migrazione siano veicolate in forma di fumetto, come il materiale d'indagine e le testimonianze vengano raccolti e come il risultato venga narrativizzato nell'opera finale. I saggi conversano tra loro attraverso una serie di approcci analitici provenienti da prospettive disciplinari che si intersecano e si completano, esplorando le varie narrazioni della migrazione in opere contemporanee provenienti da diverse tradizioni fumettistiche e contesti culturali. Essi mettono a fuoco i presupposti che hanno determinato tali migrazioni, analizzano storie di geografie vicine e lontane e abbracciano territori che vanno dal Sudest asiatico al continente americano, passando per l'Europa. Così facendo, questo numero tematico costruisce una rete di indagini diverse che tracciano nuove traiettorie per ulteriori ricerche sull'intersezione tra fumetto e migrazione.

Parole chiave

Fumetti; Migrazione; Graphic narratives; Interdisciplinarietà Graphic Journalism

INTRODUCTION.
CROSSING DRAWN BORDERS: COMICS AND MIGRATION

This special issue of «Scritture migranti» (16/2022) aims to explore the representation of migration narratives in the medium of comics.

Over the past three decades, comics have stood out as an expressive and versatile medium capable of narrating and representing with great poignancy various aspects of contemporaneity, including the complexity that characterizes migratory phenomena. The contributions included in this special issue move from different contexts to investigate how different narratives of migration are conveyed in comics form, how evidence is collected, and how the result is narrativized in the final work. The essays converse with each other through a range of analytical approaches from intersecting and complementing disciplinary perspectives, exploring various narratives of migration in contemporary works from different comics traditions and cultural contexts. They focus on the assumptions behind such migrations, analyze stories of geographies near and far, and span territories from Southeast Asia to the American continent via Europe. In doing so, this thematic issue builds a network of diverse investigations that chart new trajectories for further research on the intersection of comics and migration.

Keywords

Comics; Migration; Graphic narratives; Interdisciplinarity; Graphic Journalism

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16572>

INTRODUZIONE

CROSSING DRAWN BORDERS: FUMETTO E MIGRAZIONE

Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano

Introduzione

Il fumetto si è distinto, negli ultimi trent'anni, come mezzo espressivo versatile, capace di raccontare e rappresentare con grande pregnanza vari aspetti della contemporaneità, tra cui la complessità che caratterizza i fenomeni migratori. Numerose opere a fumetti, soprattutto nell'ultimo decennio, hanno rappresentato nelle loro narrazioni esperienze migratorie, sia del passato che contemporanee – ad esempio, *Marmellata con laban* (2021) di Lena Merhej e *Libia* (2019) di Francesca Mannocchi e Gianluca Costantini. Questa vasta produzione invita a riflettere sul ruolo del fumetto come mezzo specifico per raccontare i fenomeni migratori, e ad interrogarsi sulle diverse prospettive, di ricerca e metodologiche, che si aprono in questo ambito. Lo *special issue* n. 16 di «Scritture migranti» si propone di dare spazio a questa riflessione, trattando una serie di case studies che mostrano la ricchezza degli approcci di ricerca, disciplinari ed interdisciplinari, che questo argomento sollecita.

Studi recenti hanno analizzato il tema della migrazione nel fumetto da diverse prospettive. Alcuni studi si sono concentrati sulla rappresentazione del migrante e delle tematiche ad essa correlate, come la questione della memoria culturale del singolo (Lanslots 2021; Serrano 2021), le strategie estetiche adottate per questa rappresentazione e i motivi che quest'ultima mette in luce, dalla sfera politica (cfr. per es. Earle 2020) a questioni antropologiche (Dix *et al.* 2019) e autoetnografiche (Appleton 2021). Altri si concentrano sull'analisi delle minoranze etniche in chiave postcoloniale (McKinney 2021). Nel campo degli studi di ricezione, un particolare interesse ruota attorno al coinvolgimento emotivo dei lettori, come testimoniano i saggi di Humphrey (2018), Nabizadeh (2014) e Busi Rizzi (2021). Nell'ambito invece della geocritica, sono stati oggetto di studi recenti l'architettura dei centri di permanenza e detenzione come esempio di non luoghi (Humphrey 2016; Rifkind

2017), le *braided geographies* – ovvero contro-geografie – mappate dalla memoria dei migranti (Davies 2019), e le esperienze di esilio e diaspora nelle *graphic life narratives* (Naghbi et al. 2020). Ancora, un genere specifico sta ricevendo un'attenzione particolare, quella del giornalismo a fumetti, che indaga in ottica transnazionale i fenomeni migratori, le testimonianze di questi viaggi e le forme di accoglienza esperite (Mangiavillano 2023).

I contributi di *Crossing Drawn Borders: fumetto e migrazione* dialogano dunque con la più recente ricerca in un'ottica interdisciplinare e internazionale volta al reciproco arricchimento.

I contributi inclusi in questo numero muovono da contesti disciplinari diversi per indagare come il racconto di diverse esperienze migratorie sia veicolato in forma di fumetto: gli articoli riflettono in particolare su come il materiale d'indagine e le testimonianze vengano raccolti e come il risultato venga narrativizzato nell'opera finale. I saggi dialogano tra loro attraverso una serie di approcci analitici provenienti da prospettive disciplinari che si intersecano e si completano, esplorando le varie narrazioni della migrazione in opere contemporanee provenienti da diverse tradizioni fumettistiche e contesti culturali. Essi mettono a fuoco i presupposti che hanno determinato tali migrazioni, analizzano storie di geografie vicine e lontane e abbracciano territori che vanno dal Sudest asiatico al continente americano, passando per l'Europa. Così facendo, questo numero tematico costruisce una rete di indagini diverse che identificano nuovi percorsi per ulteriori ricerche sull'intersezione tra fumetto e migrazione.

I fumetti analizzati affrontano cambiamenti sociali sostanziali quali il dislocamento e l'integrazione, le crisi economico-politiche e la violazione dei diritti umani alla base delle esperienze migratorie, ma anche elementi della sfera più personale e intima, come i sentimenti identitari e di appartenenza, scissi o raddoppiati, dei protagonisti. Spicca l'utilizzo di un genere-cornice che contraddistingue la maggior parte delle opere discusse nei saggi, cioè il reportage e il giornalismo a fumetti, che si ritrova nella produzione italiana (*Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, Vaccaro e

Mistrello 2021), inglese (*Threads: From the Refugee Crisis*, Evans 2017), e francese (*Les nouvelles de la jungle (de Calais)*, Mandel e Bouagga 2017). Altrettanto importante è la forma del *graphic memoir*, qui rappresentata dalla tetralogia di pubblicazione francese *Mémoires de Viet Kieu* (Baloup 2013-2020). In modo ancora diverso, *La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti* (Ferraris e Chiocca 2017) ibrida la postura giornalistica con quella memoriale e finzionale, mettendo al centro del racconto la ‘cicatrice’ in questione, cioè le esperienze dolorose vissute nella zona frontaliere tra Messico e Stati Uniti d’America. Infine, l’analisi di *Long Wei, un giustiziere cinese a Milano* (Cajelli e Genovese, 2013-2014), un noir metropolitano multiculturale, completa il quadro mostrando come anche i generi paraletterari offrano numerosi spunti di riflessione sul tema della migrazione nel tessuto sociale contemporaneo.

Crossing Drawn Borders

I saggi ospitati raccontano storie di migrazione che tracciano percorsi tra geografie e culture distanti tra loro. Senza dubbio, il percorso più lungo è quello tracciato dai protagonisti della tetralogia di pubblicazione francese *Mémoires de Viet Kieu* (Baloup 2013-2020), che si spostano dal Vietnam in zone vicine, come Taiwan, e altre più lontane, come Francia, Stati Uniti e Nuova Caledonia. Nel saggio intitolato *Clément Baloup’s Mémoires de Viet Kieu. Exploring the Vietnamese diaspora(s)*, Mattia Arioli offre una panoramica della tetralogia di Baloup (2016a, b, c; 2020), fornendo un’ampia e approfondita descrizione di ciascun volume, situandoli nel contesto postcoloniale degli studi sulla diaspora e della memoria vietnamita. L’analisi di Arioli mette in luce come Baloup abbia recuperato e dato forma alla memoria collettiva di molti vietnamiti del Sud che oggi vivono in diversi continenti, documentando i dolori vissuti da questo popolo sulla scia di una guerra durata diversi decenni che ha indelebilmente segnato la storia del ventesimo secolo, e immaginando i vietnamiti del Sud come una comunità che sopravvive al di là del tempo e dei confini dello stato-nazione. L’attenzione alle vicende dei diversi gruppi diasporici mette in evidenza esperienze vissute e consolidate in modo diverso a seconda del paese ospitante, mostrando bene come lo sviluppo del movimento diasporico sia strettamente collegato a diversi momenti

della storia coloniale, e come pertanto la sua origine non sia da ricercare nella sola guerra del Vietnam.

Un percorso similmente lungo è quello che porta Long Wei, protagonista della serie eponima (Cajelli e Genovese 2013-2014), dalla Cina a Milano. La miniserie è il primo esempio di fumetto seriale italiano che ha fra i propri scopi principali quello di raccontare una comunità migrante in una grande città del nostro paese. Il caso di studio viene discusso nei saggi «*No Chinaman Must Figure in the Story*» di Fulvio Pezzarossa e *Long Wei, un giustiziere cinese a Milano* di Michele Righini, due articoli che nascono da un nucleo di riflessioni che i due autori hanno sviluppato nel corso degli anni in collaborazione reciproca.

Michele Righini pone a tutti gli effetti *Long Wei* al centro dell'attenzione: il fumetto rimane il punto focale del discorso lungo tutto l'arco dell'articolo e viene analizzato sia indagando alcuni aspetti esterni al testo – la genesi del progetto, la promozione, la ricezione da parte del pubblico – sia analizzando i contenuti e le forme della narrazione testuale e visuale del fumetto. Viene in particolare dato risalto a come i temi legati alla questione migratoria – più facili da rinvenire in testi che al valore letterario affiancano quello della riflessione sociale (se non della militanza) – vengono calati all'interno di un'opera che si pone principalmente come un racconto d'avventura, il quale deve avvincere il lettore in primis tenendo a mente ragioni strettamente commerciali.

Per Fulvio Pezzarossa invece la miniserie diventa lo spunto per riflettere su come certe visioni stereotipate relativa alla comunità cinese, rintracciabili nel fumetto stesso, caratterizzino altre opere della narrativa scritta che si sono fatte carico del racconto di questa specifica migrazione in Italia. Le riflessioni sono dunque calate all'interno di un più ampio discorso relativo alla letteratura della e sulla migrazione in Italia, di cui Fulvio Pezzarossa è fra i maggiori esperti. In particolare, vengono analizzati testi ascrivibili al genere del poliziesco che presentano personaggi italo-cinesi spesso frutto di una migrazione recente, come quelli di Andrea Cotti dedicati al vicequestore Luca Wu (*Il cinese*, 2018, e *L'impero di mezzo*, 2021) o *Febbre gialla* (1997),

una delle prime prove narrative di Carlo Lucarelli; infine, si fa riferimento all'ucronia *Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato* (2008) di Tommaso Pincio, che ruota similmente attorno al misterioso assassinio di una giovane cinese in una Roma distopica e straniata.

L'Italia è il palcoscenico anche di un altro dei testi presi in esame, cioè *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* (2021), di Tiziana Francesca Vaccaro ed Elena Mistrello. In *Il doloroso trauma della migrazione femminile. La Sindrome Italia raccontata da Tiziana Francesca Vaccaro e Elena Mistrello*, Cristiano Bedin analizza la rappresentazione grafica del disagio psicologico delle donne dell'Est Europa che giungono in Italia per lavorare come badanti o collaboratrici domestiche. I disturbi mentali legati alla cosiddetta "sindrome Italia" spesso si manifestano solo nel momento in cui le donne, dopo una permanenza più o meno lunga nel paese, fanno ritorno in patria e devono affrontare figli e parenti dopo una lunga lontananza. Facendo ampio riferimento ai *trauma studies*, l'autore esamina come il volume di Vaccaro e Mistrello sviluppi questo tema assumendo la prospettiva dei soggetti migranti. Grazie al discorso riportato in forma di flusso di coscienza, l'esperienza di Vasilica (la protagonista del racconto) assume dunque la forma e la forza di una testimonianza che nasce dall'incontro delle due autrici con la donna romena. Nello specifico, Bedin indaga su come le due autrici facciano leva sulla specificità mediale del *graphic novel* per narrativizzare non solo la violenza subita da Vasilica nelle case italiane, ma anche l'impatto a lungo termine dell'esperienza di migrazione sulla sua vita.

In dialogo su questo particolare aspetto del (mancato)ritorno in patria del migrante è il saggio di Elena Sbojavacca, pubblicato nella rubrica "Derive" di questo numero di «Scritture migranti»: Sbrojavacca mette in fatti al centro del suo articolo *«La nostra casa può viaggiare». Fantasie e impossibilità del ritorno nella narrativa di Ubah Cristina Ali Farah* la ridefinizione del concetto stesso di "ritorno". Se nel caso analizzato da Cristiano Bedin si parla di un ritorno "di fatto" in patria, "mancato" perché è solo un ritorno sul suolo natale, dove l'entourage familiare ed emotivo delle donne è ormai

perso, nel caso di Ali Farah si parla invece di una vera e propria impossibilità di tornare in patria, in Somalia, a causa del contesto politico che impedisce il rimpatrio. Da qui la sensazione di vivere una scissione nella propria identità personale, e la conseguente “fantasia del ritorno” (Bolognani 2016). Ali Farah trova una soluzione per questo trauma dell'*entre-deux* identitario-spaziale nella rielaborazione dell'idea di casa che si può riassumere con questa frase di Chiara Giuliani (2021, 15): «the incorporation of that past in the current experience of place which only through the establishment of this encounter becomes a *home space*».

In *Dessins politiques de la jungle de Calais. Apprendre à écouter*, Jean Sébastien esamina la posizione critica nei confronti delle politiche di segregazione dei migranti assunta dai *graphic novel* *Threads From the Refugee Crisis* (2017) di Kate Evans e *Les nouvelles de la jungle de Calais* (2017) di Lisa Mandel e Yasmine Bouagga. Entrambi i volumi trattano di quella che viene chiamata ‘la giungla di Calais’, cioè gli accampamenti di migranti extra-europei, provenienti in origine prevalentemente dai Balcani, poi dall'Iraq, quindi dal Sudan e dal Corno d'Africa, che dalla fine degli anni Novanta si sono stabiliti nella città francese nel tentativo di arrivare nel Regno Unito attraverso il tunnel della Manica o sui traghetti che attraversano il Canale della Manica. Le due narrazioni prese in esame mettono in scena le numerose relazioni che si sviluppano non solo all'interno del campo, ma anche con la popolazione di Calais. Combinando il formato dell'intervista con il resoconto – in prima persona – della permanenza nel campo delle autrici (rappresentate dunque anch'esse nel racconto), entrambi i testi richiamano le caratteristiche dello *human-interest journalism*. La scelta dell'autorappresentazione, secondo Sébastien, favorisce l'autoriflessione e, più specificamente, la riflessione sul posizionamento delle autrici nei confronti del disagio e della sofferenza dei migranti, la cui rappresentazione è scandagliata, rifacendosi a un concetto proprio della retorica antica e ripreso da Boltanski (1993), a partire dalle topiche del sentimento e della denuncia. Sébastien rileva inoltre come nelle due opere il campo si manifesti come *hors lieu* (“fuori luogo”) che tende a cancellare le singole identità dei migranti e a isolarli dalla società (Agier 2015), e come tuttavia le storie di vita che vengono raccontate

nelle due opere rinegozino l'esperienza della migrazione e della segregazione producendo nuovi significati identitari ed esistenziali.

Infine, in *Narrare la frontiera. La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti di A. Ferraris e R. Chiocca*, Alice Favaro parte dalle specificità del volume di Ferraris e Chiocca (2017), vista come narrazione ibrida usata come veicolo per un'operazione di reportage e attivismo, per passare alla problematizzazione del concetto di frontiera secondo la prospettiva dei Border Studies. Da linea demarcatrice fisicamente astratta e porosa, benché concreta in senso geopolitico, tale frontiera si trasforma in uno spazio tangibilmente divisorio, ipermilitarizzato e inospitale, che accoglie una eterogeneità culturale ma che al contempo viene deterritorializzato. *La cicatrice* si concentra sulle testimonianze di vari attori coinvolti nel processo migratorio, tramite cui gli autori offrono uno spazio alle voci emarginate nell'esperienza migrante, in particolare quelle delle vittime di violenza e dei volontari. Con il suo contributo, Favaro mostra in ultima analisi come la frontiera non sia solo una zona problematica, ma anche uno spazio capace di generare storie che fanno parte integrante della narrativa migrante internazionale e crossmediale.

La sezione *La grana della voce* ospita un'intervista corale curata e coordinata da Virginia Tonfoni, giornalista per «Alias» e «Il Manifesto», mediatrice culturale molto attiva nel campo dei comics e ricercatrice indipendente sullo stesso argomento. Tonfoni dialoga con tre autori di fumetti: Gianluca Costantini, l'autrice libanese Lena Merhej, e l'autore australiano Shaun Tan. Nella loro produzione, i tre autori affrontano il tema della migrazione, sia dal punto di vista del reportage – in *Libia* (2019), illustrato da Gianluca Costantini sui testi della giornalista Francesca Mannocchi, con la collaborazione di Daniele Brolli – che da quello autobiografico e memoriale – in *Marmellata con laban* (2021) di Lena Merhej e *L'Approdo* (2016) di Shaun Tan. Tonfoni si concentra su tre elementi fondamentali per narrare e orientare lo sviluppo delle storie di migrazione: la documentazione, lo sguardo e l'identità. I tre autori riflettono così sulla complessità dell'esperienza migratoria e sulle sfide legate al

raccontarla, individuando nella prospettiva personale (e posizionata) la chiave di volta per dispiegare il proprio potenziale narrativo e di rappresentazione di fronte a un argomento così complesso e ramificato. In particolare, Merhej e Tan attingono non solo alla propria storia personale e familiare, ma anche alla sfera emozionale e affettiva. Gli spunti che emergono dalla conversazione tra i tre autori e Tonfoni si propongono dunque come una sorta di bussola per orientarsi nella complessità che contraddistingue il tema della migrazione e nell'attualità della rappresentazione di questo tema con il linguaggio del fumetto.

Infine, la sezione *Scritture/Visioni* ospita un *graphic essay* di Marco D'Alessandro e Maddalena Landi. Un *graphic essay* (o *visual essay*) utilizza una combinazione di testo e immagini per esplorare un argomento specifico. Nello specifico, il fumetto di Landi (autrice dell'indagine che sostanzia il contributo) e D'Alessandro (disegnatore e co-autore del contributo) è un'indagine autoetnografica che si concentra sulle esperienze di volontari che hanno lavorato nelle zone di confine dell'Unione Europea, esplorandone l'aspetto emotivo e chiedendosi quale significato tali soggetti attribuiscono a queste esperienze. Gli autori si domandano quale ricaduta politica concreta scaturisca da queste esperienze alla luce della teoria femminista, che riconosce il personale come sito di indagine in senso critico e politico. Il contributo rappresenta inoltre, nel proprio dispiegarsi, un esempio concreto della capacità del fumetto di farsi veicolo per la narrazione dell'esperienza migratoria, più volte richiamata in questa introduzione.

Questo numero speciale offre dunque una prospettiva composita, multidisciplinare e transnazionale, su un oggetto mediale particolarmente produttivo e inventivo, negli ultimi anni, soprattutto in relazione a temi di estrema attualità, come quello migratorio. Lungi dall'essere un'analisi esaustiva e definitiva della propria materia di studio, esso si pone invece, auspicabilmente, come un tassello di un dialogo attualmente in corso e come uno spunto per nuove ricerche, che si concentrino sui risvolti ideologici, sulle genealogie nazionali, sulle strategie formali, sulle prospettive

pedagogiche, e sulle tante altre linee di indagine che l'intersezione tra fumetto e migrazione, così fruttuosa, offre.

Bibliografia

- Appleton, Catherine (2021), *The Theory-Practice Interplay in Creating a Graphic Memoir about the Trauma of Forced Migration*, «Journal of Graphic Novels and Comics», vol. 12, n. 5, pp. 535-556.
- Baloup, Clément (2016a), *Quitter Saigon*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Baloup, Clément (2016b), *Little Saigon*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Baloup, Clément (2016c), *Les Mariées de Taïwan*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Baloup, Clément (2020), *Les engagés de Nouvelle-Calédonie*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Bolognani, Marta (2016), *From Myth of Return to Return Fantasy: a Psychosocial Interpretation of Migration Imaginaries*, «Identities», vol. 23, n. 2, pp. 193-209. DOI: <https://doi.org/10.1080/1070289X.2015.1031670>.
- Boltanski, Luc (1993), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Parigi, Métailié.
- Bouagga, Yasmine, Mandel, Lisa (2017), *Les nouvelles de la jungle de Calais*, Bruxelles, Casterman.
- Cajelli, Diego, Genovese, Luca (2013-2014), *Long Wei*, Fiumicino, Editoriale Aurea, 13 voll.
- Costantini, Gianluca, Mannocchi, Francesca, Brolli, Daniele (2019), *Libia*, Milano, Mondadori.
- Busi Rizzi, Giorgio (2021), *Immigrant Song: Nostalgic Tensions in Shaun Tan's The Arrival*, «Journal of Graphic Novels and Comics», vol. 12, n. 5, pp. 647-66.
- Davies, Dominic (2019), *Braided Geographies: Bordered Forms and Cross-Border Formations in Refugee Comics*, «Journal for Cultural Research», vol. 23, n. 2, pp. 124-143.
- Dix, Benjamin, Kaur, Raminder, Pollock, Lindsay (2019), *Drawing-Writing Culture: The Truth-Fiction Spectrum of an Ethno-Graphic Novel on the Sri Lankan Civil War and Migration*, «Visual Anthropology Review», vol. 35, n. 1, pp. 76-111.
- Earle, Harriet (2020), *The Politics of Lace in Kate Evans Threads: From the Refugee Crisis (2017)*, «The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship», vol. 10, n. 1, pp. 1-19.
- Erichsen Skalle, Camilla, Müller Gjesdal, Anje (2021), *Transnational Narratives of Migration and Exile. Perspectives from the Humanities*, Oslo, Universitetsforlaget. DOI: <https://doi.org/10.18261/9788215042428-2021>.
- Evans, Kate (2017), *Threads from the Refugee Crisis*, Londra, Verso.
- Ferraris, Andrea, Chiocca, Renato (2017), *La cicatrice*, Cagliari, Oblomov Edizioni.
- Giuliani, Chiara (2021), *Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature*, Cham, Palgrave Macmillan.

- Humphrey, Aaron (2016), *Picturing Placelessness: Online Graphic Narratives and Australia's Refugee Detention Centres*, in Mary Griffiths and Kim Barbour (eds.), *Making Publics, Making Places*, Adelaide, University of Adelaide Press, pp. 49-73.
- Humphrey, Aaron (2018), *Emotion and Secrecy in Australian Asylum-Seeker Comics: The Politics of Visual Style*, «International Journal of Cultural Studies», vol. 21, n. 5, pp. 457-485.
- Lanslots, Inge (2021), *Migration: Crossing Borders in Graphic Enactments*, in Erichsen Skalle e Müller Gjesdal 2021, pp. 130-147. DOI: <https://doi.org/10.18261/9788215042428-2021-07>.
- Mangiavillano, Alessia (2023), *Borders, Migrations, Translations: Italian Comics Journalism Reframing the Mediterranean Crossings*, «Journal of Graphic Novels and Comics», in corso di pubblicazione.
- Martini, Bruna (2023), *Roots. Radici*, Padova, BeccoGiallo.
- McKinney, Mark (2021), *Postcolonialism and Migration in French Comics*, Leuven, Leuven University Press.
- Merhej, Lena (2021), *Marmellata con laban*, trad. Enrica Battista, Messina, Mesogea.
- Nabizadeh, Golnar (2014), *Visual melancholy in Shaun Tan's The Arrival*, «Journal of Graphic Novels and Comics», vol. 5, n. 3, pp. 366-379.
- Naghbi, Nima, Rifkind, Candida, Ty, Eleanor (2020), *Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives*, «a/b: Auto/Biography Studies», vol. 35, n. 2, pp. 295-304.
- Porras Sánchez, María (2022), *Introducción. Un medio migrante: los imaginarios transnacionales y transfronterizos del cómic*, «CuCo, Cuadernos De cómic», n. 19, pp. 7-14.
- Rifkind, Candida (2017), *Refugee Comics and Migrant Topographies*, «a/b: Auto/Biography Studies», vol. 32, n. 3, pp. 648-654.
- Serrano, Nhora Lucía (ed.) (2021), *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*, New York, Routledge.
- Shaun, Tan, (2016) *L'approdo* [2006], Latina, Tunué.
- Vaccaro, Tiziana Francesca, Mistrello Elena (2021), *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, Padova, BeccoGiallo.
- Zambon, Giovanni, De Marchi, Paolo (2023), *Ismael e gli altri. Una storia di migrazione e caporalato*, Padova, BeccoGiallo.

Nota biografica

Giorgio Busi Rizzi è professore a contratto di Letteratura inglese e post-doctoral fellow presso l'Università di Ghent. Ha ottenuto un dottorato in Studi Letterari e Culturali presso le Università di Bologna e Leuven. La sua tesi di dottorato, in corso di pubblicazione, analizza l'estetica e le pratiche nostalgiche nei fumetti contemporanei; si è concentrato inoltre sui fumetti digitali sperimentali. È membro fondatore del gruppo di ricerca sul fumetto italiano *SNIF - Studying 'n' Investigating Fumetti*.

giorgio.busirizzi@ugent.be

Natalie Dupré è docente di letteratura italiana e traduzione presso la KU Leuven. La sua ricerca recente si concentra sulla letteratura di frontiera: è autrice di *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris* (Franco Cesati 2009) e di vari saggi e articoli su altri autori di confine. Attualmente si occupa di autori ebrei italiani e dirige il progetto di ricerca 'Transcultural Memories Through a Jewish Lens: Remapping Italian Literatures of Migration'. È co-editor della serie *Moving Texts/Testi mobili* (Peter Lang).

natalie.dupre@kuleuven.be

Inge Lanslots è professore associato di traduzione e di cultura italiana presso la KU Leuven, ed è membro del gruppo di ricerca VICT (Traduzione e transfer interculturale). Recentemente si è concentrata sulla cultural memory e la rappresentazione del trauma nei testi di autori ebrei migranti contemporanei. Insieme a Natalie Dupré e Rachelle Gloudemans è coinvolta nel progetto di ricerca 'Transcultural Memories through a Jewish Lens: Remapping Italian Literatures of Migration'. È co-editor di 'Moving Texts/Testi mobili', una 'Peter Lang Series'.

inge.lanslots@kuleuven.be

Alessia Mangiavillano è dottoranda presso il Centre for Trust, Peace and Social Relations della Coventry University. La sua ricerca indaga il processo di produzione di fumetti che veicolano storie migranti dell'area mediterranea realizzati da - o in collaborazione con - organizzazioni umanitarie. Ha contribuito allo special issue del *Journal of Graphic Novels and Comics* dedicato ai *Transnational Italian Comics*, di prossima pubblicazione. Si interessa di comics studies, etica della produzione di conoscenza sulla migrazione e storytelling dei diritti umani. È membro fondatore di *SNIF - Studying 'n' Investigating Fumetti*.

mangiava@uni.coventry.ac.uk

Come citare questo articolo

Busi Rizzi, Giorgio, Dupré, Natalie, Lanslots, Inge, Mangiavillano, Alessia (2023), *Introduzione. Crossing Drawn Borders: fumetto e migrazione*, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. i-xii.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

CLEMENT BALOUP'S *MÉMOIRES DE VIET KIEU*
EXPLORING THE VIETNAMESE DIASPORA(S)

Mattia Arioli

In his tetralogy *Mémoires de Viet Kieu*, the graphic artist Clément Baloup reconstructs past – individual and collective – (his)stories and the retrieval of the memory of a stateless (South Vietnamese) community that has been scattered across different continents. Each volume deals with a different group. The use of diverse temporal and spatial experiences to recollect a complex diasporic experience has the effect of countering the image of the emblematic victim. The focus on different diasporic groups not only highlights how the immigrants' experiences differ depending on the host country, but it also shows how this diasporic movement did not originate with the Vietnam War. It demonstrates that the centrifugal and centripetal forces that link the Vietnamese diasporic community are the direct consequences of different layers of colonialism, which extends well beyond America's *imperium*. These “bandes dessinées” (BDs) explore the opportunity of imagining a community that is not coextensive with a nation-state. Transnational narratives of the Vietnamese diaspora reveal the interplay between memory and migration by investigating the migration of memories and memories of migration as well as their ethical/moral implications.

Keywords

Diaspora; Vietnam; BD; Memory; Ethics

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16562>

CLEMENT BALOUP'S *MÉMOIRES DE VIET KIEU*
EXPLORING THE VIETNAMESE DIASPORA(S)

Mattia Arioli

Documenting the memory of a dispersed community

In his tetralogy *Mémoires de Viet Kieu*, Clément Baloup reconstructs individual and collective past (his)stories of a lost South Vietnamese community. His work ambitiously tries to collect and connect the stateless memories of a community that has been scattered across different continents (America, Asia, Europe, and Oceania) during and after the war. The loss of the war and the disappearance of South Vietnam triggered the need to stage a return to both a past and a geopolitical entity that no longer exist. South Vietnam was «a nation without its own history, culture, heritage and political agenda» (Espiritu 2005, 313). It was born out of the US Cold War policy of containment, fears of Soviet intervention in Indochina, the domino theory, and old colonial strategies. However, the focus on the South Vietnamese side «helps to truly ‘Vietnamize’ the legacy of war, exposing a critical perspective that had been repressed within Vietnam’s Communist national imagery and reprogrammed through the ‘Americanization’ of the war’s memory in popular Hollywood films» (Bui 2018, 2). Yet, the tetralogy also features non-southern experiences that preceded the conflict, showing that the Indochina Wars were just the latest tragic event in Vietnam’s long history of colonial oppression and occupation.

Each volume deals with a different diasporic group. The first, *Quitter Saigon* [*Leaving Saigon*], tells the story of four Vietnamese refugees who settled in France between 1945 and 1975, whereas the second, *Little Saigon*, recalls the experience of Vietnamese refugees in the US. The third, *Les Mariées de Taiwan* [*Taiwan Brides*], which reveals the dreadful fate of Vietnamese brides who were sold to Taiwanese men during the Nineties, has a different structure from the first two volumes: it focuses on a single story and is divided into multiple sections, each of which opens with a one-page testimony by a different Vietnamese woman. The fourth volume, *Les engages*

de Nouvelle-Calédonie [*The New Caledonia Volunteers*], narrates the story of the Vietnamese migration (1891–1939) to New Caledonia, a French overseas territory. Although this event predated the First (1945–1954) and Second Indochina (1955–1975) Wars, these conflicts had effects on the diasporic community, stimulating revolts against the French colonial power, encouraging the return to a now independent Vietnam, and prompting many diasporic Vietnamese to sever their ties with their motherland. Finally, an unnumbered volume, *Les Lính Thổ Immigré de force* [*The Lính Thổ Forced Immigrants*], co-created with the journalist Pierre Daum, deals with the sacrifice of Vietnamese immigrants who were relocated to France during World War II.

The recourse to different experiences to evoke a complex diasporic event has the effect of countering the image of the «emblematic victim» (Nguyen 2002, 122). Even though these stories share the same themes (i.e. exile, migration, hunger, resettlement, fear, trauma, violence), they cannot be reduced to a single pattern if not on a superficial level. Each experience is unique; yet, when taken together, these stories compose a complex mosaic. As Daniel Heath Justice argued:

Yet even in more exclusive contexts that insist upon singularity over multiplicity, the privileged category of the moment is always in flux — it's inevitable, as the complication of the world and its myriad relations evade these simplistic categories, and stories find their way free to disturb the status quo. (Justice 2018, 37)

Inevitably, the notion of multiplicity is inherent in kinship and calls for an approach that embraces difference. To achieve this goal, Clément Baloup focuses on the portrayal of a collective experience more than on the (re)construction of the event from a personal perspective. He authenticates his work by presenting external testimonies in it rather than engaging in self-questioning practices. The narrator's credibility is thus established by his documentary research. Given that the narrator, author and protagonist are not always the same person throughout the narrative¹, Clément Baloup's works deviate from the narrative conventions of the autobiographical graphic novel (El Rafeaie 2012; Kunka 2018) and transition towards

¹ Although the author is not the protagonist of the stories included in these “bandes dessinées”, he is represented as a character listening to other people's experiences.

the modes of graphic journalism and documentary comics (Nyberg 2012; Chute 2016; Mickwitz 2016; Duncan *et al.* 2016; Schmid 2021) because the author uses a mosaic of experiences gathered through interviews².

The main theme is introduced by the history of his father. Baloup's choice to begin with a personal story stimulates a sense of «involvement» and «affiliation», prompting readers to imaginatively enter situations and engage with people and values that might be alien to them (El Rafaie 2012, 181). Yet, the BD soon starts to narrate the stories of other people with whom Clément Baloup has no kinship, but towards whom he feels responsible because of a shared History and ethnic ties, describing an active network of connections and mutual care, and accountability. The expansion of the “circle of we” – as the author moves from his family's history to that of his community, and hence from a personal postmemorial (Hirsch 2012) narrative to graphic journalism – might be seen as an attempt to strengthen «thick relations» (Margalit 2002, 7)³. However, the personal connection to the subject of inquiry should not be seen as an element undermining the objectivity of the «memory project» (Leavy 2007). Graphic journalism often does not seek objectivity but honesty, giving voice to the powerless and clearly explicating the journalist's point of view⁴. Furthermore, the hybrid nature of the medium allows it to imagine the journalist's (optical and emotional) perspective while inserting him into the story, and to portray the literal framing of the narrative (Chute 2016, 208). Hence, these “bandes dessinées⁵” (BDs) metanarratively show how an event and its representation create a negotiable space for intervention, as the author mixes documentary with fictive elements and imaginatively reinvents stories that he did not experience first-hand in order for the reader to easily enter them.

²This narrative solution is completely different from the one adopted by other diasporic artists, such as Thi Bui (2017), Marcelino Truong (2012; 2015), and G. B. Tran (2013).

³ According to Avishai Margalit (2002, 7), «[t]hick relations are grounded in attributes such as parent, friend, lover, fellow countryman. Thick relations are anchored in a shared past or moored in shared memory. Thin relations, on the other hand, are backed by the attribute of being human».

⁴ For a detailed discussion of this approach to journalism, see Sacco (2012) and Worden (2015).

⁵ I decided to use the French term for comics in order to avoid the co-optation of these south Vietnamese narratives into an American one.

Various artistic solutions highlight this mediation. The BDs alternate realism with expressionism. In certain instances, human bodies and colors are radically distorted to achieve an emotional effect, evoking moods and/or ideas. Whereas the BDs employ realism when reproducing iconic photographs and the witnesses' lives, visual metaphors, as well as animalistic and gothic images, are used to portray imagined and real threats. For instance, in one of the stories, Nicole's inner demons are portrayed as real ones. Using gothic tropes, the BD portrays monsters driving her insane by asking her to surrender herself to their anthropophagic and sexual will (Fig. 1). The scene resembles an infernal orgy where carnal pleasure is replaced by fear⁶. Terror is rendered through hatching and figures emerging from the darkness.

In contrast, in the following panels, hope is embodied by a crucifix looking down on the observer. The bottom-up perspective implies that salvation is the result of divine mercy. Hence, expressionism is used to move away from factual events and inhabit the traumatized psychology of the victim. Moreover, Baloup uses «vibrant, expressionist color to portray the present and black and gray to visualize the past, differentiating the artist's conversations with the Viet Kieu he interviews and their memories» (Dong 2021, 266)⁷. In the first two volumes of the tetralogy, Baloup breaks this pattern in certain instances, to show the interpenetration of past and present. This feature is abandoned in the last two volumes. This choice might be due to the fact that the third instalment deals mainly with a single story⁸, while the fourth one adopts the codes of historiography and not those of journalism⁹.

The recollection of diasporic memories is not an easy task, as it involves movement across time, space and languages that extend beyond the point of origin of the migratory waves¹⁰.

⁶ The scene hints at rape.

⁷ While my work builds on the studies of Dong (2021), Nguyen (2018) and Chevant (2017), this essay focuses on the whole tetralogy in order to examine the ambitious ethical project underlying Baloup's work.

⁸ This BD is set in a dreamlike scenario and Baloup uses a somber palette and abandons any commitment towards realism to shield the reader from the harsh reality.

⁹ In this BD, Baloup uses bright watercolors and adopts a realist tone.

¹⁰ To acknowledge this multicentred nature of diasporic memories, the essay quotes from the original French version of the BDs in an attempt to avoid framing of the Vietnam War as an American narrative.

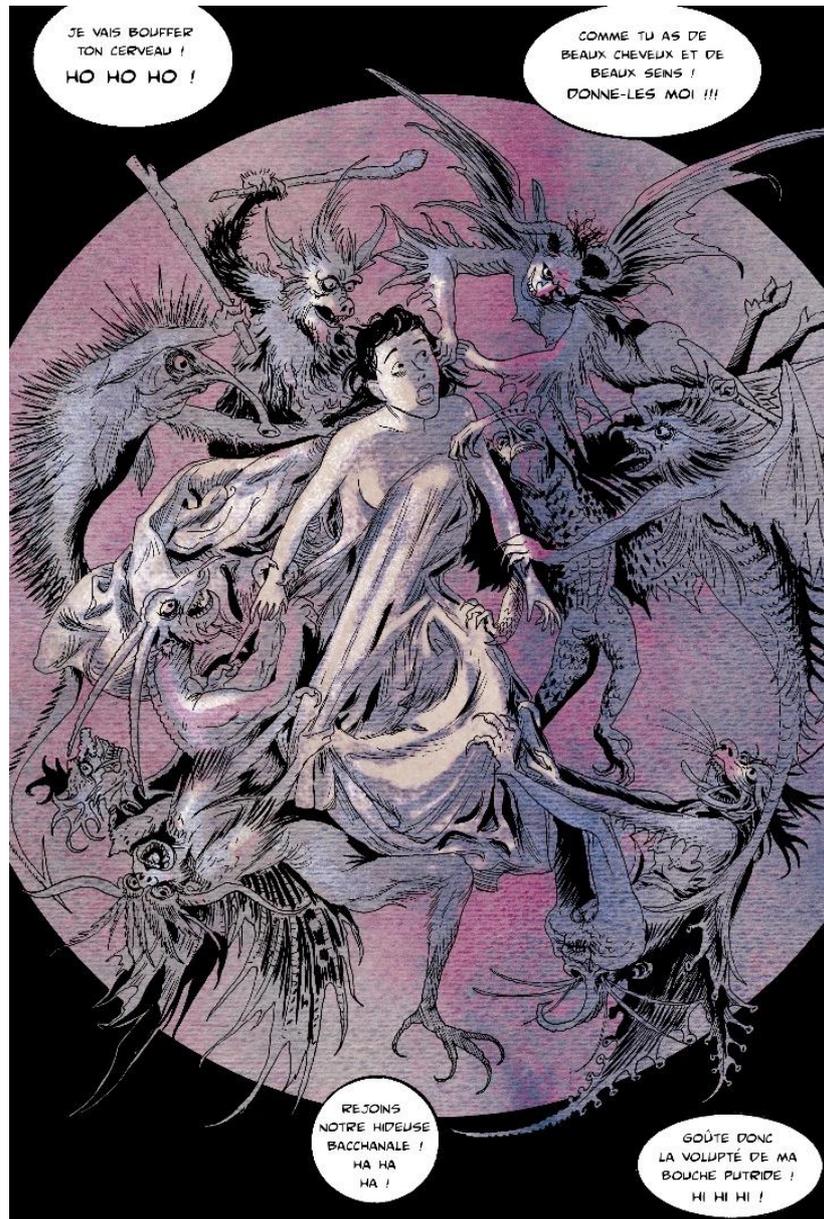


Figure 1: Baloup, Clément, Little Saigon, 2nd edition, La Boîte à bulles, 2016, p. 221.

The Vietnamese diaspora is here narrated through the visual recreation of the accounts of the witnesses. Baloup's informants do not provide a comprehensive and exhaustive narration of the events but anecdotes about them, often mixing personal, traumatic memories with mundane ones. The arrangement of the stories that compose these BDs does not follow a linear and chronological order, and «[w]hile this arrangement might seem structurally uneven, it represents the messy lives and after-lives of immigrants and refugees» (Dong 2021, 265). This polyphonic reconstruction of the past (and present) shows how collective memory draws its strength from people who remember and how, in turn, each individual story is constructed in relation to a group and the way it represents itself. Memory is made meaningful not just by the faithfulness of testimony or the authority of the narrating voice, but by its ability to circulate within a system of collective memory (Bojadzija-Dan 2011). This mosaic is well depicted by the collage of portraits that appears at the end of the second BD. Each piece features a distinct face. Some are intentionally left blank, representing those people who could or did not want to share their stories. This page symbolizes Baloup's project: the composition of the pieces of the mosaic mimics the grids used by the BD to arrange its narrative. Hence, the BD – but also the blank spaces separating the panels and experiences – infers that we should always interrogate what we know and see.

Therefore, the making of these BDs reflected an opportunity to bring together a community that was not coextensive with a nation-state. This is important because it complicates the traditional understanding of memory as an *in situ* phenomenon. Whereas place retains an important function (as a longed-for point of origin), its role must be reconfigured through the lenses of migration. Indeed, «movement is what produces memory» (Creet 2011, 10). In particular, these BDs explore how memory and migration interplay with each other, generating two different phenomena: the migration of memory and the memory of migration.

Migration, memory and community

Baloup deals with shared experiences of trauma and how people can feel united through «their lived experience of place» (Bennett 2005, 137). His BDs engage in a relational project that connects a diasporic community to a place it can no longer inhabit but that still haunts its imagination. These empathic connections are made possible by a shared experience of trauma. This memory project, then, shows how trauma is not just a personal experience but a socially constructed one (Alexander 2012).

Baloup's BDs illustrate that cultural memory can transcend the spatial limits of the nation, as the evoked memories oscillate between Vietnam and other nations; although diasporic South Vietnamese people are now spread all over the world, their identity-forming memory is still intact. In this regard, it is important to note that the preservation of the memories of this stateless community is enabled by and reliant on globalization and media technologies, making them «transnational and translational» (Bhabha 1994, 172). Baloup's BDs not only record different experiences but also facilitate their worldwide diffusion. This dissemination and the general power of images can create empathic connectivity (allyship), facilitating the entrance of these memories into public accountability¹¹. Obviously, an empathic response should not be taken for granted; rather, when we engage with a panel, we imaginatively start to inhabit the represented world. As Kate Polak stated:

there are several levels by which readers perceptually connect with the comics page, including traditional physical level (like turning or scrolling), physical-mental levels (embodied simulation and attention to point of view), as well as the imaginative levels in which readers fill in connections. (Polak 2017, 7)

Hence, we could question how the point of view created by the image communicates to the reader and how it shapes/complicates their understanding of history¹².

¹¹ These memories no longer pertain solely to the private domain but demand to be addressed by a collectivity. Thanks to mass cultural technologies, it has become increasingly possible for people to appropriate memories that are not their own (Landsberg 2004).

¹² In this regard, it is worth pointing out that while the current scholarship (Cohn and Paczynski 2013; Cohn and Kutas 2017; Calabrese *et al.* 2021) features some promising investigations into the cognitive aspects

The ability of images to move an international audience is addressed in the prologue to the first volume. The first sequence, opening with the second reprint of the BD¹³, attempts to write the private histories that follow into the broader history of the country, symbolized by a series of iconic photographs. The first image is an adaptation of Nick Ut's *Napalm Girl*. Baloup reappropriates this image by drawing it using a palette of shades of blue and grey, but he also acknowledges its international reception and power in creating international indignation. A caption at the bottom of the panel states the following: «S'il y a bien une image internationalement connue de la guerre du Vietnam, c'est celle des enfants qui courent pour échapper au napalm qui brûle leur village»¹⁴ (Baloup 2016a, 3). Clément Baloup uses Ut's photograph to exploit its «power to shock» (Sontag 2008), enraging and disturbing the viewer. This image is particularly powerful because it shows the devastating effects of war through the body of a child. Here, the image is used to attract the reader's attention and enhance their knowledge of the conflict as the comic uses the tool of juxtaposition to introduce less known but equally important events and experiences, adding different layers of complexity to the narrative of the conflict.

Ut's photograph is introduced as part of a museum exhibition, which is presented as a visual, sequential narrative. However, the caption reminds the reader that this photograph is not located in a neutral environment but in a highly charged one: the War Remnants Museum. This is a government-operated museum, and the Socialist Vietnamese state uses it as an instrument of propaganda¹⁵. Ironically, the museum's transformation into a tourist attraction implies a retelling of the history of Vietnam and, since its main source of income comes from those who lost the war, certain aspects of that story must be silenced and/or changed to make it more

of visual and comics literacy, there are still gaps in our knowledge about the reception and impact of graphic narratives.

¹³ The first edition counted sixty-four pages, the second one ninety-six, and the third one 110. For a complete discussion of the differences between these three editions, see Nguyen (2018).

¹⁴ «If there is an internationally recognized image of the Vietnam War, it is the one representing children running away from the Napalm that burnt their village».

¹⁵ The Communist Party built the War Remnants Museum at the former site of a French villa in April 1975. It served to display documentation of the atrocities committed by the American and South Vietnamese governments. The museum's name underwent several changes, testifying to the evolution of the political relations between the US and Vietnam (Schwenkel 2009, 164).

palatable (Schwenkel 2009). The paradoxes of this site of memory reflect those of contemporary Vietnam: a society under Socialist rule that is progressively embracing capitalism and globalization. Similarly, the identity of the *Việt Kiều* (Diasporic Vietnamese), to whom Baloup's work is dedicated, is a symbol/reminder of such contradictions. As Andrew Lam explained, «Viet Kieu: Vietnamese nationals living abroad, especially those in America, whose successes and wealth serve as a mirror against which the entire nation, mired still in poverty and political oppression, reflects on its own lost potential» (Lam 2005, 12).

Globalization turns war memories into commodities that can be bought by tourists. Indeed, the BD depicts foreign visitors commenting on Ut's photograph and comparing it to Edvard Munch's *The Scream*. Moreover, photographs (and other images) complicate the presumed distance between the audience's involvement and that of the victims, especially in the modern era, when wars have also become «living-room» experiences (Hallin 1989). Consequently, the representation of traumatic experiences through images raises ethical concerns: viewers must recognize the difference between their condition and the victim's suffering (without adopting a patronizing or voyeuristic stance), while they must also acknowledge the victim's humanity. At the same time, an ethical representation should avoid the framing of suffering as «entertainment» at all costs (Butler 2016).

Being aware of the «ethics of seeing» (Sontag 2008; 2004)¹⁶, Baloup's BD resists these appropriations of war images by complicating their embedded narrative through sequentiality and the medium's hybrid nature. The prologue summarizes the main events that led to the Vietnamese diaspora by reproducing photographs representing the French colonial era, the Japanese invasion, the US military intervention, the fall of South Vietnam, the exodus by boat of millions of Vietnamese and their relocation to new countries. These fast sequences of images mimic the way photographic reportages of wars recollect conflicts. In contrast, the interviews that constitute the core of the first instalment of the tetralogy, *Quitter Saigon*, have a unique pace as they

¹⁶ As Sontag (2004; 2008) demonstrated, photographs teach us a new visual code, raising questions about the ethical pertinence of an image, asking the viewer what is worth looking at and what one has the right to observe, and being aware of the relentless contemporary diffusion of vulgar and appalling images.

play with a rhythm, accelerating and slowing down the story. The visual narration regularly pauses to focus on marginal (sometimes even lyrical) elements that do not make the story progress. This stasis is often obtained through images imitating the style and/or content of (post)impressionist paintings (Fig. 2).

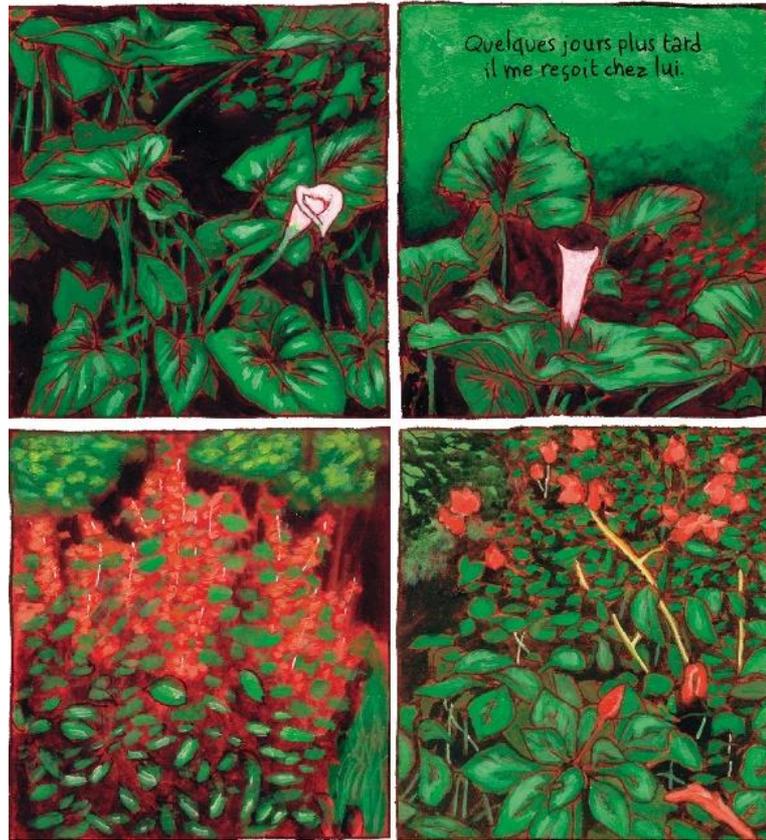


Figure 2: Baloup, Clément, *Quitter Saïgon*, 3rd edition, *La Boîte à bulles*, 2016, p. 23.

Baloup's panels sometimes «resemble impressionist paintings, using textured brushstrokes to represent shadows and shades» (Chevant 2017, 8). Yet, the remediation of (post)impressionism is not limited to pictorial techniques but also concerns subjects, such as exotic gardens (cf. Monet) or bathing women (cf. Degas, Renoir, Cézanne). The normal passing of time is, instead, rendered through the engagement with realism. Expressionism is linked to emotional turmoil and psychological investigations. Obviously, strong feelings disrupt the flow of time, imposing a subjective dimension on it¹⁷. This contrast between fastness and slowness

¹⁷ Needless to say, these reflections on the subjectivity of time indirectly evoke the works of Proust and Bergson.

betrays an underlying criticism of the superficial media coverage of traumatic events, as it often forgets to represent those whose lives were destroyed by History¹⁸. Pictures also represent trivial aspects of daily life in war zones (e.g. shrimp peeling, children playing with bullet cartridges found in the street, etc.) to remind the reader that these are the stories of ordinary men and women whose lives have crossed the path of History.

The first volume does not present an exhaustive biographical account of the war and its aftermath, but fragments of memories linked together by Vietnamese people's reimagining of a lost country. For Vietnamese people, the fall of Saigon did not mark the end of the war as it generated diasporic movements and tore their society apart. The BD acknowledges the presence of (at least) two memories of this event by using two different toponyms to refer to the same place: Ho Chi Minh City and Saigon. Indeed, every memory calls forth a counter-memory. At times, the division spread even across family members and/or had to be «accommodated within a single individual» (Tai 2001, 190).

This duality is also present in the recollected stories. The first volume features the story of Mr. Nguyen, a survivor of Vietnamese re-education camps. He was imprisoned soon after the fall of Saigon because the new government accused him of having served the interests of the Americans by implementing the transport system of Saigon while working as an architect for the South Vietnamese government. The BD describes the intense political indoctrination enforced by the guards through sleep deprivation, re-education classes and starvation. When Mr. Nguyen regained his (limited and regulated) freedom, he decided to escape from Vietnam with his wife.

Poignantly, this memory is juxtaposed with that of André, a man who fled Vietnam to escape the repressive policies enacted by the South Vietnamese government. In his story, the police brutalized students who celebrated a (failed) coup attempt against President Ngô Đình Diệm. Thus, the BD shows how the South Vietnamese government repressed all forms of opposition to the regime. After half

¹⁸ This technique can also be observed in Joe Sacco's comics (Chute 2016).

of his class was arrested, André's parents decided to send him out of the country. By displaying these two memories next to each other, Baloup engages in what Nguyen (2016) defines as the «ethics of recognition»: he portrays the wrongdoing of each side (which both repressed dissent) and avoids assimilating these experiences into a narrative that can be easily consumed by the reader as there is no clear-cut line separating good from evil.

However, the acknowledgement of the evil committed by each side does not equal amnesia or being blind to the ideological differences between the parties at war. *Little Saigon* (2016), the second instalment of the tetralogy, tells the story of YẾN, a woman who was imprisoned for trying to escape the country five years after the end of the war. She wanted to reunite with her sister, who had migrated to the US during the war, but she only managed to achieve her dream after the relationship between the US and Vietnam improved. This story also acknowledges the mistreatment of ethnic minorities by the Communists and the cultural shock that YẾN and her daughter experienced when they arrived in the US. There, they faced difficulties, but they were free. Thus, at the end of her story, YẾN makes the following observation:

Alors, malgré toutes les difficultés du quotidien et les désillusions profondes, quand je la vois de plus en plus belle et épanouie, je me dis que j'ai fait le bon choix. Elle ne risquera jamais d'être privée de liberté comme je l'ai été pour avoir voulu chercher un avenir meilleur [...] Elle sera libre. (Baloup 2016b, 177)¹⁹

Baloup's BDs show the connection between the local and the global, and they advocate for social justice on an international scale. They show an awareness that globalization can be a source of social inequalities. Whereas the first volume features "successful refugee experiences", giving the reader a reassuring image, the other volumes also deal with the memories of less "successful" situations.

The stories featured in the second and third volumes clearly illustrate how gender, class and race serve as a gatekeeper of one's possibility of success. The nation where diasporic Vietnamese citizens chose to relocate determined the characteristics

¹⁹ «Well, despite all the everyday difficulties and the deep disappointment, when I see her ever more beautiful and happy, I tell myself that I made the right decision. She will not risk being deprived of her freedom like I was, for desiring a better future [...] She will be free».

of these enclaves, but also the way in which these people remembered their traumatic past. Even though memory gives continuity to the dislocation caused by migration, it is always linked to the present and subject to negotiation. Being a social phenomenon, memory is not fixed and has to adapt to new contexts whenever it migrates from its original habitat. In *Little Saigon*, Baloup argues that Vietnamese Americans are more reticent about the conflict than the community living in France. This might be explained by the fact that American society is equally trying to heal from the wounds left by that war, an aspect that is also addressed in the BD. Nicole's second husband was a US Navy marine who suffered from schizophrenia. During one of his crises, he pointed a gun at Nicole, thinking that she was a Communist spy. She convinced him to put the gun down and spare her life. He eventually committed suicide by shooting himself in the forehead. The scene is rendered through a close-up that makes it difficult for the viewer to clearly see who is holding the gun (Fig. 3). The composition of this image seems to restage a famous scene from the movie *Deer Hunter* (1979) and Eddie Adams's *Saigon Execution*. Like the subject of the original photograph, Nicole's husband is both a victim and a victimizer. This visual parallelism highlights that this conflict still haunts the American psyche.



Figure 3: Baloup, Clément, *Little Saigon*, 2nd edition, *La Boîte à bulles*, 2016, p. 243.

The BD also shows that, in America, the diasporic Vietnamese community embraced conservative values and old generations support the Republican Party. This endorsement is mainly due to the community's resentment against Communism. However, the BD mocks this attitude by showing George W. Bush using the derogative term «niacoué»²⁰ to address his audience (Baloup 2016b, 143). Furthermore, it illustrates the friction between older generations and LGBT Vietnamese American youth. This is particularly interesting because queers activists connected «the queer diaspora of LGBT expunged from the home with the refugees exiled from the homeland; queers without a community or familial home are akin to stateless people» (Bui 2018, 117). In *Little Saigon*, the gay character of Antoine criticizes the older generation for refusing to accept the queer community, arguing that the elders have a narrow and exclusive definition of community.

The American setting allows for the discussion of the lacerating experience of war from a pan-ethnic perspective. Owing to the American «racial formation» (Omi and Winant 2015) and its prolonged history of racism, the Vietnamese American experience is entangled with that of other diasporic Asian communities. The visit to ethnic enclaves (e.g. Japantown, Chinatown, Little Saigon, etc.) reveals to be an ethnic tour through which one experiences exotic otherness. These places are not only an expression of the culture of diasporic communities but also commodities to be consumed by tourists. Anh describes Little Saigon and Japantown as commercial centres, that is, «non-places» (Augé 1995 [1992]) where people can transit to different cultures without any real commitment. However, places still exist outside these «non-places» and tend to reconstitute themselves inside them. These enclaves also preserve important memory sites, like the “Japanese American National Museum”, which contains archival material about the Japanese American Internment. This pan-ethnic perspective allows Baloup to enlarge the field and observe how the Vietnam War affected neighbouring countries like Laos and Cambodia. The BD recollects the presence of these ethnic groups in the US as they too had to escape because they had supported the Americans. However, the BD illustrates how these groups were not

²⁰ “Gook”.

able to live the American Dream because poverty cast them at the margins of society and many young people joined criminal gangs.

Les Mariées de Taïwan [*Taiwan Brides*] (2016c) tells the stories of Vietnamese women who married Taiwanese men to financially support their families. This bride migration is interrelated with the diasporic waves triggered by the war in the previous decade. These stories about marriage migration are reminiscent of Nguyen Du's early nineteenth-century poem *Truyen Kieu* [*The Tale of Kieu*]. It tells the story of a young woman, Kieu, who gives up her lover (Kim) and agrees to a marriage of convenience to save her father. In reality, the marriage is a plot devised by a brothel owner to force Kieu into prostitution. As Viet Thanh Nguyen observed, «[t]he Tale of Kieu became the classic of Vietnamese literature because [...] Kieu's plight was read as a political allegory for Vietnam itself» (Nguyen 2002, 121).

Retrieving the past, imagining the future

The last volume of the tetralogy, titled *Les engagés de Nouvelle-Calédonie* [*The New Caledonia Volunteers*] (2020), narrates the memories of Vietnamese immigrants who resettled in New Caledonia between 1891 and 1939. In this period, France recruited people living in the protectorate of Tonkin (the northern region of Vietnam) as indentured laborers to work in New Caledonia's mines. Poverty was the main cause of this flux to New Caledonia, which Vietnamese people symbolically named Tân Thế Giới²¹. Many young Vietnamese accepted to leave their country because the French offered them the opportunity to earn more money than they would be able to in Indochina. However, the working conditions were particularly harsh and resembled slavery. Rebellions against the colonial power were sedated through violence and bloody suppressions. As Baloup shows in his BD, the tensions between Vietnamese workers and the colonial employers escalated after Hô Chi Minh declared independence on 2 September 1945. All around the island, Vietnamese laborers

²¹ "New World".

started to strike, inspired by Communist values. In their eyes, Vietnam's independence symbolized the possibility of overthrowing, or at least challenging, the colonial power and regaining their rights. During a strike, one protestor was killed by a military police officer, leading Vietnamese workers to raise the red flag with the golden star, which was the same flag that appeared in the uprising of 23 November 1940 against French rule in South Vietnam.

The BD also shows the dilemma that the immigrant community living in New Caledonia faced after the independence of Vietnam: they had to choose whether they wanted to leave the island or settle there permanently. Whereas many decided to return to their homes in the Tonkin region, Catholics opted to stay in New Caledonia, fearing persecution by the Communist regime that had recently took power in North Vietnam. Many second-generation Vietnamese also decided not to leave the country they had grown up in to move to a place they had no ties to or memories of. Some of the people who went back to Vietnam would eventually return to New Caledonia after witnessing war and the atrocities committed by the Communists. The BD ends with the depiction of the efforts of the exiles to build a new future in their new home. In New Caledonia, they strived and managed to preserve their cultural heritage.

All stories featured in *Les engagés de Nouvelle-Calédonie* (2020) are introduced by a quote from official documents narrating the poor conditions and the racial bigotry that Vietnamese people had to endure. For example, the first story, *Mauvaise fille*²², opens with the citation of a letter to the governor of New Caledonia, written in 1933 by the police commissioner of Nouméa.

Les Indochinois sont en majeure partie de faible constitution, et d'un rendement passable pour les employer. Ils sont d'un caractère intrigant, vindicatif, et peu expansif ; la majorité d'entre eux sont menteurs, joueurs ou buveurs, quelques-uns voleurs et batailleurs, mais craignent néanmoins l'autorité et ils se soumettent assez docilement à nos lois et costumes. (Baloup 2020, 8)²³

²² "Bad Daughter".

²³ The majority of the Indochinese have a delicate constitution, and their productivity is hardly satisfactory for the employers. Their character is scheming, vengeful and reserved; the majority are liars, gamblers and drunks, and some are thieves and quarrelsome, however, they fear authority and they easily submit to our laws and costumes.

The BD counters official colonial history by contrasting the narrative presented in the paratext with the content of each story. Hence, The BD reminds the reader that the meaning of the past is controversial and must be negotiated among the different groups that compose our societies. In the BD, this negotiation process is symbolized by the contrast between text and paratext.

The focus on this diasporic group not only emphasises the fact that the immigrants' experiences differ depending on the host country, but it also shows how the Vietnamese diasporic movement did not originate with the Vietnam War. The BD demonstrates that the centrifugal and centripetal forces that link the Vietnamese diasporic community are the direct consequences of different layers of colonialism, which extends well beyond America's *imperium*, going back to the Chinese, French and Japanese colonization/occupation of the territory. Baloup's memory project, then, seems to come full circle, probing the argument that was embedded in the photographic exhibition depicted in the first volume.

Finally, the BD not only denounces colonial violence and exploitation but also shows the gradual hybridization of the colonies. Hybridity is an important concept because it prevents the construction of essentialized hierarchies; it presents a liminal space that exceeds barriers and boundaries. Cultures can be appropriated, translated, re-historicized and read anew. The BD shows Vietnamese immigrants founding their own enclaves in New Caledonia to preserve their cultural heritage, but it also features interethnic relationships and the birth of the "métis". Thus, culture is not presented as a static and essentialized entity but as a dynamic one. The marginal and hybrid individual is the key figure of modernity: they represent the contacts between cultures. They complicate our understanding of identities as constructed by an encounter between the "self" and the "other".

Transnational identities and the moral and ethical challenges of memory

Transnational narratives of the Vietnamese diaspora claim a discursive space in which the assumptions of national sovereignty no longer set the frame against which

to read cultural texts. In Baloup's BDs, this «global mélange» (Pieterse 2009) is embodied by different forms of intercultural osmosis and hybridity. One of the most visible manifestations of this phenomenon is the “métis”. André (one of the informants of *Quitter Saigon*) recalls that, as a boy, he attracted people's attention because of his blond hair. This physical trait is a symbol of atavistic, French heritage: «Enfant, j'étais blond avec les yeux verts-bleus. Mes parents sont vietnamiens, bruns aux yeux noirs, mais comme j'ai un grand-père français, les gènes ont dû ressortir»²⁴ (Baloup 2016, 44). However, the reactions to these features were mixed: Vietnamese women admired his hair, other children mocked him and the Japanese soldiers occupying Saigon tried to capture him because they thought he was French.

Similarly, the story of Abel recalls that many “métis” left Vietnam after the First Indochina War because of what might have happened to them without the tutelage of the French. After all, they were the enemy's “progeny.” Aware of the situation, the French government allowed these children to be relocated to France. They were placed in special centers named CAFI, Centres d'accueil des Français d'Indochine²⁵, together with Vietnamese who had strong personal ties to France. These centers perpetuated colonial violence as the people in charge of security were old colonizers. Despite the hardship of the new context, many of these Vietnamese managed to regain a sense of normalcy.

Symbols of cultural hybridism also resurface through details. In the first story of *Quitter Saigon*, Baloup wears a bright t-shirt with “Marseille” written on it. This is where Baloup decided to settle but it is also the port city through which people from the (former) colonies arrived in France. Thus, Baloup's BDs visualizes the two types of movements: the first is the journey of the colonial powers to conquer a foreign exotic land; the second is the «voyage in» (Said 1994), that is, the arrival of immigrants and exiles in (former) colonial centers and empires. However, this movement is not merely geographical as it entails a desire to rewrite the history of the colonial relations between France and Vietnam. This desire is particularly evident in Pierre Daum and

²⁴ “As a child, I was blond with blue-green eyes. My parents are Vietnamese, dark-haired with black eyes, but since my grandfather is French, some genes must have come out”.

²⁵ Welcome centers for the French citizens of Indochina.

Baloup's BD *Les Lính Thổ Immigré de force* [*The Lính Thổ forced migrants*] (2017), which narrates the arrival of the first Vietnamese immigrants in France during World War II. People from the colonies were coercively brought to France to cultivate paddy fields. As Baloup states at the beginning of this BD, this historical occurrence is largely ignored by the French public. It was only on 4 October 2004 that the institutions acknowledged it through the creation of a memorial in the village of Salin-de-Giraud, in the Camargue delta. This lack of knowledge explains why Baloup decides to start his BD by remediating an old photograph of Indochinese laborers planting rice in the Camargue in 1942, which serves as evidence on which he builds his narrative²⁶. Interestingly, a yellow filter is used for the panels set in Vietnam before the forced relocation.

Hybridity is also present the artist's visual style. Baloup incorporates the European tradition (e.g. French impressionists and fauvists but also the Italian illustrator Lorenzo Mattotti) in traditional Vietnamese art (McKinney 2013). This exchange opens a new window on the global *mélange*, testifying to the presence of crossover (artistic) culture. Whereas Baloup appropriates the codes of late nineteenth — and twentieth — century European painters, many of these artists were inspired by Eastern art forms (e.g. Paul Gauguin). This type of mutual influence is not the only form through which globalization is represented in Baloup's work. His BDs also visualize the presence of ethnic enclaves in Western cities and the “McDonaldization” of culture through the presence of ethnic restaurants²⁷. Hence, Baloup's BDs acknowledge the presence of different forms of globalization to indicate the unevenness, asymmetry and inequality of global relations.

However, the “métis” and the notion of hybridity can also be interpreted as challenges to fixed interpretations of communities, demanding a further expansion of “the circle of we” and public accountability, encouraging the formation of what

²⁶ This photograph was also the element that sparked Daum's interest in this neglected history. Unlike in previous BDs, the validation of the narrative is not attributed to Baloup's field research (represented through his presence as a character interviewing witnesses and sketching what he saw was a constant element) but to Daum.

²⁷ This process implies the homologation of cultures due to globalization. As the homonymous restaurant shows, a formula can be extended to different realities with little variation.

Alexander (2012) defined as a «global civic sphere». Baloup's BDs ask the reader to evaluate the event not just on a local scale, but globally. The diasporic movement allowed for the formation of an extranational network of stories, which share a fair amount of similarities. These new transnational trajectories mirror what scholars – building upon Goethe's idea of "Weltliteratur" – have come to define as «World Literature» (Benvenuti and Ceserani 2012). In this scenario, World Literature is not just the consequence of globalization but also an ethical/moral challenge. The task of Baloup's BDs is to conceptualize, in non-reductive ways, the multilayered and transnational dimension of the Vietnamese diaspora, involving different points of view without favouring any and acknowledging the sufferings of different factions. Whereas Baloup seems aware that he cannot bear the burden of giving a comprehensive narrative of the diaspora, he nonetheless acknowledges the value of varied, decentered approaches and encompasses experiences/points of view that might diverge from his own.

References

- Alexander, Jeffrey C. (2012), *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- Augé, Marc (1995), *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* [1992], London, Verso.
- Baloup, Clément (2016a), *Quitter Saigon*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Baloup, Clément (2016b), *Little Saigon*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Baloup, Clément (2016c), *Les Mariées de Taïwan*, Antony, la Boîte à Bulles
- Baloup, Clément (2020), *Les engagés de Nouvelle-Calédonie*, Antony, la Boîte à Bulles.
- Bennet, Jill (2005), *Empathic Vision. Affect Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Benvenuti, Giuliana, Ceserani, Remo (2012), *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino.
- Bhabha, Homi H. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Bojadzija-Dan, Amira (2011), "Reading Sensation: Memory and Movement in Charlotte Delbo's *Auschwitz and After*", in Julia Creet and Andreas Kitzmann (eds.) *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 194-209.
- Bui, Long T. (2018), *Returns of War: South Vietnam and the Price of Refugee Memory*, New York, NYU Press.
- Bui, Thi (2017), *The Best We Could Do: An Illustrated Memoir*, New York, Harry N. Abrams.
- Calabrese, Stefano, Conti, Valentina, Broglia, Ludovica (2021), *Elogio della visual literacy*, «Enthymema», n. 27, pp. 90-113.
- Cimino, Michael (1978), *The Deer Hunter*, Universal Pictures.
- Chevant, Aurélie (2017), *Graphic Heritage: Exploring Postcolonial Identities and Vietnamese Spaces in the Francophone Graphic Novel*, «Contemporary French and Francophone Studies», vol. 21, n. 1, pp. 81-90.
- Chute, Hillary L. (2016), *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge, Harvard University Press.
- Cohn, Neil, Paczynski, Martin (2013), *Prediction, events, and the advantage of Agents: The pro-processing of semantic roles in visual narrative*, «Cognitive Psychology», vol. 67, n. 3, pp. 73-97.
- Cohn, Neil, Kutas, Marta (2017), *What's your neural function, visual narrative conjunction? Gram-mar, meaning, and fluency in sequential image processing*, «Cognitive Research: Principles and Implications», vol. 2, n. 1, pp. 1-13.

- Creet, Julia (2011), *Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration*, in Julia Creet and Andreas Kitzmann (eds.), *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-26.
- Creet, Julia, Kitzmann, Andreas (eds.) (2011), *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, Toronto, University of Toronto Press.
- Dong, Lan (2021), *Drawing Histories, Documenting Experiences: Clément Baloup's Vietnamese Memories*, «Inks: The Journal of the Comics Studies Society», vol. 5, n. 3, pp. 261-277.
- El Refaie, Elizabeth (2012), *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Espiritu, YẾN LÊ (2005), *Vietnamese Women in the United States: A Critical Transnational Perspective*, in Bousquet Gisele and Nora Taylor (eds.) *Le Vietnam au Féminin: Women's Realities*, Paris, Les Indes Savantes, pp. 307-321.
- Espiritu, YẾN LÊ (2014), *Body Counts. The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*, Berkeley, University of California Press.
- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Justice, Daniel Heath (2018), *Why Indigenous Literatures Matter*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Kunka, Andrew J. (2018), *Autobiographical Comics*, New York, Bloomsbury.
- Lam, Andrew (2005), *Perfume Dreams. Reflections on the Vietnamese Diaspora*, Berkeley, Heyday.
- Landsberg, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.
- Leavy, Patricia (2007), *Iconic Events. Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham, Lexington Books.
- Margalit, Avishai (2002), *The Ethics of Memory*, Cambridge, Harvard University Press.
- McKinney, Mark (2016), *Redrawing French Empire in Comics*, Columbus, Ohio State University Press.
- Mickwitz, Nina (2016), *Documentary Comics. Graphic Truth-telling in a Skeptical Age*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Nguyen, Catherine H. (2018), *Illustrating Diaspora: History and Memory in Vietnamese American and French Graphic Novels*, in Martha J. Cutter and Cathy J. Schlund-Vials (eds.), *Redrawing the Historical Past: History, Memory, and Multiethnic Graphic Novels*, Athens, University of Georgia Press, pp. 182-216.
- Nguyen, Du (1987), *The Tale of Kieu: A Bilingual Edition of Nguyen Du's Truyen Kieu*, Trad. Huynh Sanh Thong, New Heaven, Yale University Press.

- Nguyen, Viet Thanh (2002), *Race and Resistance: Literature and Politics in Asian America*, New York, Oxford University Press.
- Nguyen, Viet Thanh (2016), *Nothing Ever Dies*, Cambridge, Harvard University Press.
- Nyberg, A. K. (2012), *Comics Journalism: Drawing on Words to Picture the Past in Safe Area Goražde*, in Matthew J. Smith and Randy Duncan (eds.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, New York, New York, Routledge, pp. 116-128.
- Omi, Michael, Winant, Howard (2015), *Racial Formation in the United States* [1986], New York, Routledge.
- Pietersee, Jan Nederveen (2009), *Globalization and Culture: Global Mélange*, 2nd edition, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Polak, Kate (2017), *Ethics in the Gutter: Empathy and Historical Fiction in Comics*, Columbus, Ohio State University Press.
- Sacco, Joe (2012), *Journalism*, New York, Henry Holt and Company.
- Said, Edward (1994), *Culture and Imperialism*, New York, Random House.
- Schmid, Johannes C. P. (2021), *Frames and Framing in Documentary Comics*, London, Palgrave Macmillan.
- Schwenkel, Christina (2009), *The American War in Contemporary Vietnam: Transnational Remembrance and Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Sontag, Susan (2008), *On Photography* [1977], London, Penguin.
- Sontag, Susan (2004), *Regarding the Pain of Others* [2003], London, Penguin.
- Tai, Hue-Tam Ho (2001), *Faces of Remembrance and Forgetting*, in Hue-Tam Ho Tai (ed.), *The Country of Memory. Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 167-195.
- Tran, Gia Bao [G. B.] (2013), *Vietnamerica: A Family's Journey*, New York, Ballantine Group.
- Truong, Marcelino (2012), *Une si jolie petite guerre*, Paris, Édition Denoël.
- Truong, Marcelino (2015), *Give Peace a Chance. Londres 1963-75*, Paris, Édition Denoël.
- Worden, Daniel (ed.) (2015), *The Comics of Joe Sacco. Journalism in a Visual World*, Jackson, University of Mississippi.

Biographical note

Mattia Arioli is a research fellow at the University of Bologna. He holds a PhD degree in Modern Languages, Literatures, and Culture from the Alma Mater Studiorum – University of Bologna; his doctoral project focused on the remembrance of the Vietnam War in graphic narratives. His main research interests include Cultural Memory Studies, Comics Studies, Asian American Studies, Indigenous Studies, and Visual Culture.

mattia.arioli2@unibo.it

How to cite this article

Arioli, Mattia (2023), *Clement Baloup's Memoires de Viet Kieu. Exploring the Vietnamese Diaspora(s)*, «Scritture Migranti», edited by Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 1-24.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

LONG WEI, UN GIUSTIZIERE CINESE A MILANO

Michele Righini

Long Wei è il nome del protagonista della serie omonima di 12 albi a fumetti in formato “bonellide” pubblicata da Editoriale Aurea fra il 2013 e il 2014, creata da Diego Cajelli (sceneggiatura) e Luca Genovese (disegni). Long Wei è un giovane cinese esperto di *kung fu* che appena giunge a Milano si trova coinvolto in avventure legate al mondo criminale che lo fanno emergere all’interno della comunità immigrata come portatore di una giustizia che non sempre coincide con la legge. Per la prima volta un fumetto seriale ambientato in Italia pone al centro dell’attenzione il fenomeno migratorio, più spesso trattato da altre tipologie fumettistiche, come il *graphic novel*. Ne risulta un prodotto interessante pur nella ripetizione spesso rilevabile di formule stereotipate che derivano anche dai costanti rimandi a generi “paraletterari” di grande successo in altri *media* come i film di arti marziali o il *noir*.

Parole chiave

Long Wei; Fumetto; Immigrazione; Comunità cinese; Paraletteratura

LONG WEI, A CHINESE AVENGER IN MILAN

Long Wei is the name of the protagonist of the homonymous series of 12 comic books in “bonellide” format published by Editoriale Aurea between 2013 and 2014, created by Diego Cajelli (screenplay) and Luca Genovese (drawings). Long Wei is a young Chinese, skilful in *kung fu*. Just arrived in Milan, he is involved in adventures against the crime, and within the Chinese community he becomes the bearer of a justice that does not always coincide with the law.

For the first time, in an Italian popular comic, migration is an important theme, while usually is treated by other kinds of comics, such as the graphic novel. The result is an interesting product even if we can often find repetition of stereotyped formulas that also derive from the constant references to “paraliterary” genres, having great success in other media, such as martial arts movies or *noir*.

Keywords

Long Wei; Comics; Immigration; Chinese Community; Popular Literature

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16563>

LONG WEI, UN GIUSTIZIERE CINESE A MILANO

Michele Righini

Long Wei è una miniserie a fumetti pubblicata da Editoriale Aurea in formato “bonellide” e composta da 12 numeri, usciti in edicola fra il maggio 2013 e il giugno 2014. Sceneggiatore principale della serie è Diego Cajelli, creatore grafico del personaggio Luca Genovese¹. Le copertine di tutti gli albi sono a firma Lorenzo “LRNZ” Ceccotti. La pubblicazione regolare era stata preceduta da un numero 0 di 18 pagine distribuito gratuitamente in occasione dell’edizione 2012 di *Lucca Comics and Games*. Ogni albo (escluso il numero 0) è composto di tre parti. La storia a fumetti è preceduta da una rubrica redazionale non firmata dal titolo *La lunga strada*, che evidentemente allude alla possibilità di un’errata traduzione “anglofona” del titolo del fumetto, il quale è anche il «nome parlante» del protagonista principale che in cinese tradizionale significa «dragone maestoso» (Morgana 2017, 251). Chiude gli albi un’altra rubrica (solitamente) a firma di Cajelli che nel titolo strizza l’occhio a quello che è il principale genere cinematografico di riferimento del progetto, i film di arti marziali: *Dal fumetto con furore*.

Genesis e ricezione di Long Wei

Nella dicotomia fra «fumetto da edicola e *graphic novel* da libreria» con cui Faraci (2022, 10) semplifica volutamente una questione che sa bene essere ricca di sfumature, *Long Wei* si colloca decisamente nel primo polo². Del fumetto “da edicola” esibisce tutte le caratteristiche, innanzi tutto dal punto di vista paratestuale: le evidenti marche della serialità, il formato “bonellide”, il prezzo contenuto, le rubriche di corredo che instaurano un dialogo con i lettori che devono essere fidelizzati. La campagna

¹ Luca Genovese è ideatore grafico del personaggio e ha disegnato gli albi 1 e 6, mentre per gli altri albi si sono succeduti diversi disegnatori: Gianluca Maconi (2 e 12), Luca Bertelè e Patrick Macchi (3), Francesco Montarino (4 e 11), Valerio Nizi (5 e 10), Jean Claudio Vinci (7), Daniele di Nicuolo (8), Stefano Simeone (9).

² Fra i numerosi interventi pubblicati negli anni successivi che registreranno un crescente interesse critico nei riguardi del *graphic novel*, si vedano almeno: Colaone e Quaquarelli (2016); Hamelin (2022).

promozionale insistita, progettata in maniera innovativa e particolarmente creativa, è la spia più evidente del fatto che *Long Wei* «è un *prodotto* commerciale specifico» che deve «vendere molto, e in due modi: toccando un largo pubblico, da una parte, facendo consumare spesso a questo pubblico, dall'altra»³. Daniel Couégnas (1997, 52) sta con questa frase enunciando una delle caratteristiche fondamentali di quel “modello paraletterario” che tratteggia nel suo studio e che in buona parte ritiene possa essere utilizzato anche come strumento di analisi di opere appartenenti «al campo della finzione per immagini» (ivi, 159-160).

La campagna promozionale genera inizialmente grande interesse per *Long Wei*. Le aspettative sono elevate, ma col procedere della pubblicazione sembra che l'attenzione del pubblico venga a calare, tanto che i canali di comunicazione *social* ufficiali – riletti a distanza di anni – se inizialmente risultano ricchi di contenuti e ben curati, appaiono sempre meno interessanti se non addirittura abbandonati prima del termine delle pubblicazioni⁴. A parte alcuni interventi usciti in Rete nell'imminenza della fine delle pubblicazioni (Andreoletti 2014; Padovani e Rastelli 2014) e nonostante alcuni premi vinti dalla miniserie e da alcuni suoi autori, di *Long Wei* non si parlerà molto negli anni a venire. Una seconda stagione è spesso evocata nelle interviste a Cajelli (Cantarelli 2012; Voglino 2012) e nel paratesto stesso degli albi (*LLS*, 1)⁵ ma non verrà realizzata. In realtà è lo stesso fumetto che indica la possibilità di un proseguimento. Alla fine del dodicesimo e ultimo albo, una *splash page* inquadra Long Wei che dalla finestra osserva il proprio funerale, inscenato con la complicità della Polizia per far credere che il giovane cinese sia morto e salvarlo così dal desiderio di vendetta dei suoi nemici (Fig. 1). Il protagonista è invece sopravvissuto all'ultimo duello grazie alla sua abilità di *stuntman* (Long Wei è un ex attore), come spiegano le due pagine di “epilogo in *flashback*” che seguono la *splash page*. Si tratta di una rivisitazione del «ben noto [...] principio narrativo della vera/falsa chiusura che, da

³ Nell'analisi dei testi paraletterari, e in particolare della loro “fortuna”, non possiamo non sottoscrivere l'avvertimento lanciato da Valerio Evangelisti (2022, 43): «È proprio al mercato e alle sue distorsioni che andrebbe rivolta l'attenzione primaria».

⁴ L'ultimo *tweet* e l'ultimo *post* del *blog* risalgono al marzo 2014, quando è in edicola l'albo numero 9.

⁵ Nel corso dell'articolo saranno utilizzate le seguenti abbreviazioni, seguite dal numero dell'albo e numero di pagina: *LW* per il fumetto *Long Wei*; *LLS* per la rubrica *La lunga strada*; *DFCF* per *Dal fumetto con furore*.

Holmes a Lupin [...] ritma le pubblicazioni e l'impazienza del lettore» (Couégnas 1997, 99). La sceneggiatura quindi lascia una porta aperta a quella seconda stagione più volte evocata e mai (finora) realizzata.

Anticipata quella che è stata la ricezione del fumetto, dobbiamo ora ripartire dalla sua genesi. Nel breve testo che introduce il numero 0, Roberto Recchioni (che di *Long Wei* è *executive producer*)⁶ racconta che Enzo Marino dell'Editoriale Aurea gli aveva chiesto consiglio sull'«opportunità di creare una serie a fumetti di stampo avventuroso, ambientata in Italia e incentrata su dei protagonisti del nostro quotidiano, del tutto ignorati dal settore dell'intrattenimento: gli immigrati». Recchioni percepisce subito la difficoltà di «creare un soggetto che [riesca] a coniugare le specifiche dell'avventura con un contesto sociale così delicato». Il punto di partenza comunque è quello di realizzare un fumetto di avventura “da edicola”, quindi a Recchioni:

l'idea venne facile: la comunità d'immigrati più popolosa della nostra penisola sono i cinesi; i cinesi fanno arti marziali; Bruce Lee ha combattuto nel Colosseo contro Chuck Norris; io non sono un tipo particolarmente originale. Stabilito quindi che si sarebbe parlato di un cinese esperto di arti marziali, appena arrivato in Italia e alle prese con la criminalità locale. Restava da stabilire dove ambientare precisamente la storia. Milano e via Paolo Sarpi parevano la scelta obbligata. Il problema è che io sono di Roma [...]. (*LW 0, Introduzione*)

Viene quindi contattato Cajelli, che aveva già concepito e sceneggiato diverse storie poliziesche milanesi. Non dobbiamo stupirci del fatto che – stando al racconto di Recchioni – non si prenda in considerazione un autore migrante per raccontare la migrazione in un fumetto. Negli anni del varo del progetto *Long Wei* infatti la letteratura di migrazione in lingua italiana può ormai contare 20 anni di presenza sul mercato editoriale (Pezzarossa e Rossini 2012), ma praticamente non sono ancora emersi autori di fumetti – sceneggiatori o disegnatori – provenienti dalle comunità straniere del nostro paese. Si registrano in quegli anni esperimenti di laboratori di fumetto dedicati ai migranti, ma l'accesso al circuito editoriale professionale, e in particolare a quello del fumetto seriale, sembra ancora non essere maturo.

⁶ Recchioni è coautore di alcune delle miniserie a fumetti di maggiore successo del primo ventennio del secolo, trasformatesi poi in serie di lunga durata. Pensiamo in particolare alla già citata *John Doe* e a *Orfani*. Sul lavoro di Recchioni, in particolare proprio fino agli anni in cui esce *Long Wei*, cfr. Tascioni e Scarpa (2014).



Figura 1: Long Wei n. 12, Le forme volano nel cielo a pezzi, p. 96.

Lo staff di *Long Wei* quindi racconta la comunità cinese milanese “dall’esterno”, anche se vengono instaurati rapporti con alcune associazioni che vogliono essere un ponte fra la comunità immigrata e la città – in particolare l’Associazione Cina Milano – e in tutti gli albi viene indicato un consulente, Giovanni Wu.

Cajelli in diverse occasioni evidenzia due elementi del proprio vissuto personale che lo hanno aiutato nella costruzione del progetto: essere un esperto praticante di *kung fu* e avere una conoscenza diretta, per ragioni biografiche, della zona di via Paolo Sarpi. Questo in un certo senso lo rende effettivamente “l’autore perfetto” per un progetto in cui, lo ricordiamo, la nazionalità del protagonista e l’ambientazione vengono scelte sulla base di un dato sbagliato – nel 2011, come oggi, i cinesi non sono la prima ma la quarta comunità di stranieri più popolosa in Italia, dopo rumeni, marocchini e albanesi (Caritas e Migrantes 2012; Idos 2021) – sull’idea preconcepita che i cinesi immigrati praticino in massa le arti marziali e infine sul fatto che Roma non possa essere un’ambientazione credibile, nonostante la comunità cinese capitolina sia numerosa e ben radicata. Le scelte quindi vengono fatte non tanto sulla base di una analisi della realtà sociale, ma – correttamente dal punto di vista “commerciale” – tenendo conto soprattutto di ciò che si ritiene possa garantire la riuscita di un prodotto di questo tipo.

La convinzione che la scelta dell’ambientazione milanese sia inevitabile affonda probabilmente le radici nel fatto che, negli anni precedenti, l’immigrazione cinese in Italia era diventata oggetto di un’inedita attenzione mediatica proprio in seguito ad alcuni eventi accaduti nella Chinatown meneghina. La «prima rivolta etnica nella storia dell’Italia moderna» (Casti e Portanova 2008, 15) si era verificata il 12 aprile 2007 nei dintorni di via Paolo Sarpi. Una multa elevata dai vigili urbani a un commerciante cinese e il trattamento riservato alla moglie che protestava con la figlioletta in braccio, erano diventati il *casus belli* che aveva spinto molti cinesi a scendere in strada e dare sfogo a una situazione di conflitto che covava sotto la cenere da anni. Quella che nell’immaginario collettivo italiano era considerata la comunità immigrata più pacifica e meno “fastidiosa” perché poco visibile, diventa da un momento all’altro il nemico

numero uno, il simbolo di un'immigrazione da combattere perché incapace di adeguarsi alle regole del paese che accoglie. La stampa quotidiana di ampia diffusione rilancia immediatamente i luoghi comuni più becchi e razzisti⁷, mettendo in atto una campagna di criminalizzazione che pone la comunità cinese al centro dell'attenzione:

The riots in Chinatown interrupted the paradox that had dominated the presence of the Chinese in Milan. It is a paradox grounded in visibility and isolation: on the one hand a visible presence in the public space of Chinatown, on the other isolation in that debate that determines who the city belongs to and who has a right to it. (Parati 2017, 103)

A farla breve: «Non è un gran momento per essere cinesi in Italia» (Oriani e Staglianò 2008, 9). Passata la bufera mediatica, l'editoria italiana registra la pubblicazione di un certo numero di testi o documenti audiovisivi (Casti e Portanova 2008; Oriani e Staglianò 2008; Cremona e De Cecco 2009) che cercano di indagare proprio i luoghi comuni sui cinesi agitati dai media *mainstream*, di coglierne il nucleo di verità da cui sono nati e le storture della percezione della realtà a cui hanno portato, di capire perché si siano diffusi. Si tratta di testi realizzati in buona parte da giornalisti o documentaristi che si mettono al lavoro non solo con l'intento di indagare la comunità cinese dall'interno – in opposizione proprio a uno dei luoghi comuni più tenaci, quello dell'impenetrabilità della comunità stessa – ma anche con la volontà di “tradurre” in un linguaggio accessibile al grande pubblico le statistiche, i *report*, le indagini realizzate a livello più specialistico (a solo titolo esemplificativo si vedano Ceccagno 1997; Cologna 2002; Ceccagno e Rastrelli 2008) e che già raccontavano una “storia” diversa da quella dei quotidiani.

Dunque la proposta di Recchioni, subito condivisa dall'editore, è perfettamente sensata: non solo si sfrutta la possibilità di richiamare nel fumetto un genere cinematografico di successo – i film di arti marziali – ma si vanno a toccare temi di attualità che negli ultimi anni hanno acquisito un posto di rilievo nell'immaginario collettivo.

⁷ A solo titolo esemplificativo citiamo l'articolo di Carlo Lovati (2007) uscito all'indomani della “rivolta” sulla cronaca milanese del «Corriere della Sera», che fin dal titolo – *Dalle borse e gli involtini agli affari ombra. Regole, tradizioni e attività ombra nel nome del Dragone* – anticipa il testo dell'articolo stesso: un elenco nudo e crudo di luoghi comuni, *clichés* e leggende urbane sui cinesi.

Rimane da sciogliere la difficoltà che rilevava Recchioni stesso: «coniugare le specifiche dell'avventura con un contesto sociale così delicato». Cajelli sembra decisamente dare la prevalenza al primo dei due poli. Sollecitato da una domanda su come si pone *Long Wei* nel contesto delle relazioni fra la comunità cinese e quella italiana, Cajelli, in un incontro di presentazione tenutosi a *Cartoomics 2013*, ribadisce quella che per lui è la «dominante» del suo fumetto (Boyer 1988, 92-93):

A noi interessava raccontare principalmente una bellissima storia, se poi riusciamo anche a fare da ponte tra due culture ben venga. Però noi non siamo una *graphic novel*, siamo un fumetto tamarro, la nostra intenzione è raccontare una bella storia, tutta la parte culturale se viene siamo contenti, ci mancherebbe, però è un metatesto che non abbiamo messo noi.

Anche quando si sofferma sui contatti avuti con immigrati e associazioni cinesi in fase di progettazione della serie e sulle modalità con cui si è approcciato a un tema inevitabilmente complesso come quello delle relazioni fra le comunità, Cajelli specifica chiaramente le intenzioni che stanno alla base del suo lavoro:

Sono temi complessi, meriterebbero un approfondimento che io non sono in grado di dare, vuoi perché con *Long Wei* voglio raccontare una storia diversa, vuoi perché non ho la sensibilità giusta per farlo. (Scarpa 2013, 53)

C'è dunque piena consapevolezza di una scelta che riprende la dicotomia da cui siamo partiti. Da una parte il fumetto seriale di avventura, che «impone delle semplificazioni» e per il quale «Non è mai facile toccare temi impegnati» (*DFCF*, 10). Dall'altra il *graphic novel*, che invece può, o forse deve, occuparsi di tutta quella «parte culturale» che limiterebbe il piacere di leggere una «bellissima storia». Potremmo dire: da una parte *Long Wei*, dall'altra le due opere firmate da Cjaj Rocchi e Matteo Demonte, *Primavere e autunni* (2015) e *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano* (2017). Rocchi e Demonte raccontano quello che, secondo Cajelli, in *Long Wei* non può che rimanere in secondo piano: la storia dell'immigrazione cinese in Italia e a Milano in particolare, le relazioni fra le due comunità, i conflitti sociali e storici e le «alleanze» sentimentali e commerciali⁸.

⁸ Sui fumetti di Rocchi e Demonte si vedano: Cartago e Argenziano (2017); Caschera (2020); Scibetta (2020).

Ma se è vero che il testo paraletterario si propone al lettore come «un oggetto semiotico accompagnato [...] dal suo modo d'uso» e che quindi spesso «[...] ci viene spiegato come legger[lo]» dall'autore o dal paratesto (Couégnas 1997, 100), niente vieta di “disubbidire” alle indicazioni fornite e di concentrare una lettura critica di *Long Wei* sull'aspetto della “questione migratoria” e in particolare su come questo si intreccia proprio con le caratteristiche tipiche di un prodotto culturale di massa.

Ripetizione, luoghi comuni e semplificazione: meccanismi paraletterari in Long Wei

I testi che programmaticamente ricercano un pubblico ampio e fedele si fondano sulla ripetizione – sul piacere di trovare in un testo «tanto qualcosa di nuovo quanto qualcosa di simile» (Couégnas 1997, 53) e di vedere soddisfatto il «bisogno infantile» del «ritorno dell'identico, superficialmente mascherato» (Eco 1985, 129) – e su principi di trasparenza, leggibilità e semplificazione che permettano di fare economia del tempo, sia della scrittura che della lettura. *Clichés*, stereotipi e luoghi comuni consentono di soddisfare queste esigenze, in quanto con poche parole, o con un'immagine, rimandano a un universo di idee non necessariamente veritiere ma che si può supporre siano conosciute – anche se ideologicamente non condivise – dalla gran parte dei lettori. Gli stereotipi sulla nazionalità sono un serbatoio a cui attingere: «è noto quanto le nazionalità fungano da riserva inesauribile di *clichés*» (Couégnas 1997, 75).

Proprio un luogo comune “etnico”, e torniamo all'introduzione di Recchioni al numero 0, è fondamentale nella scelta della nazionalità del protagonista, perché permette di coniugare la necessità dell'avventura con l'idea di raccontare la storia di un immigrato: «i cinesi fanno arti marziali; Bruce Lee ha combattuto nel Colosseo contro Chuck Norris». Che Recchioni subito dopo aggiunga ironicamente di non essere un tipo originale, dimostra che ci stiamo muovendo su un terreno di idee ampiamente diffuse nell'opinione pubblica. In realtà, l'Italia è sì piena di palestre dove si insegnano il *kung fu* e altre arti marziali (predominano quelle giapponesi), ma «Succede [...] una cosa curiosa. Provate a entrare in una qualunque palestra dove si

insegna il *kung fu*: i maestri sono tutti italiani, gli allievi anche, e caso mai è facile trovare ragazzi sudamericani o filippini... Cinesi mai» (Casti e Portanova 2008, 115).

I film di Bruce Lee hanno “colonizzato” l’immaginario occidentale, ma i cinesi in Italia praticano il *kung fu* in maniera discreta, in luoghi isolati, come un modo per riconnettersi a valori e pratiche tradizionali della propria cultura. E soprattutto «Si tratta di una scelta d’élite, perché la maggior parte dei cinesi italiani [...] investe ogni energia nel lavoro e nel business» (ivi, 119-120).

Poco importa comunque se la pratica del *kung fu* nel fumetto rispecchia quello che avviene nella realtà, ci interessa capire la funzione delle arti marziali nella “costruzione” di *Long Wei* come oggetto della cultura di massa.

In questo senso è interessante notare che Long Wei, che in Cina era un attore in cerca di un successo mai arrivato, è stato interprete di film avventurosi in cui i combattimenti di arti marziali avevano un ruolo importante. Il numero 0 presenta alcuni di questi film, poi ripresi negli albi successivi, quando per caso capiteranno sotto gli occhi dei personaggi perché trasmessi in TV o al cinema. Disegnare fotogrammi di film all’interno delle vignette di un fumetto è un’operazione che può essere condotta in modi e con scopi molto diversi. In *Long Wei* le immagini cinematografiche vengono utilizzate in quanto sono associate a «des images figées dans la mémoire collective» (Boillat 2009, 61). Servono quindi a creare un riferimento diretto e facilmente riconoscibile a quell’universo di film “di avventura” (e di generi diversi fra loro) con cui il fumetto instaura un dialogo – spesso esplicitato anche a livello paratestuale – che fa sì che noi lettori «guardiamo i film attraverso altri media e altri media attraverso il cinema» (Bolter e Grusin 2002, 113).

Inoltre, il *kung fu* permette anche di introdurre nella storia quell’esotismo che per la paraletteratura è «effetto di disorientamento, quindi riattivazione dell’interesse del lettore» (Couégnas 1997, 68). Cajelli, di nuovo, ne ha piena consapevolezza quando afferma che con l’ambientazione di via Paolo Sarpi e dintorni «è possibile giocare con degli elementi esotici, misteriosi e distanti, pur rimanendo “dietro casa”» (Cantarelli 2012, 15).

Una delle linee narrative del fumetto è quella che, tramite *flashback* più o meno lunghi, ricostruisce il passato di Long Wei in Cina e in particolare la sua educazione al *kung fu* in un monastero. L'albo n. 6, *Il tempio del drago scarlatto*, è tutto giocato sull'alternanza fra questa linea narrativa del passato e quella che invece si svolge nel presente, nella quale Long Wei e Vincenzo (l'amico italiano che lo segue in tutte le avventure) si trovano a combattere due emissari delle *Tigri immortali del bosco dei salici* – la più importante organizzazione criminale cinese in Italia – in un combattimento di *kung fu* che fa da contraltare a quelli sostenuti dal Long Wei ragazzino nel monastero. Questo stesso albo e il successivo, *Lo scorpione domina sul regno dell'odio*, compongono il dittico in cui il giovane si trova a fronteggiare la propria nemesi, lo Scorpione Hei-se, allievo traditore e in seguito assassino del suo stesso maestro. È in queste due storie che si precisa uno dei temi forti dell'intera serie e che rappresenta una faccia di quella ricerca dell'esotismo a cui si accennava prima: lo scontro fra i valori tradizionali cinesi – ma recuperati attraverso il filtro stereotipico con cui in Occidente si sono diffusi a livello popolare, in gran parte proprio attraverso i film di arti marziali – e la stessa “civiltà occidentale” in cui gli immigrati si trovano a vivere. Quella che poteva diventare una tematica emergente dall'analisi della migrazione cinese a Milano – le relazioni fra le due culture, le conflittualità e il tentativo di dialogo, i conflitti personali alla ricerca di una identità divisa – in *Long Wei* diventa invece un'opposizione netta tra due modi di vivere inconciliabili. Da una parte i valori tradizionali cinesi che si incarnano in un insegnamento e un uso corretto del *kung fu*, dall'altra la modernità che sta distruggendo quel mondo. Non è un'opposizione Oriente/Occidente, o almeno non lo è più, perché gli stessi cinesi sono stati “contaminati” da un modo di vivere incompatibile con la tradizione incarnata dal maestro di Long Wei. Una vignetta dell'albo n. 6 rappresenta questo scontro (*LW* 6, 58). Il monastero in cui Long Wei viene educato è circondato da gru che incombono su di esso (l'immagine verrà poi ripetuta nelle pagine successive). Hei-se, lasciato dal maestro a sorvegliare il luogo in sua assenza, ha deciso di ampliare il monastero per accogliere un numero di allievi superiore e donare il *kung fu* a tutti. Quello che per il maestro è un abominio, per lui è il futuro (*LW* 6, 59). Hei-se viene cacciato, ma tornerà anni più tardi a

prendersi la rivincita dopo avere completato la sua metamorfosi ed essersi messo al servizio delle Tigri. Al maestro che ammette di avere sbagliato e che forse il *kung fu* non deve rimanere disciplina per pochi eletti, Hei-se risponde che ha finalmente capito la sua vera natura: «Sì, a me piacevano gli agi, piaceva il potere... Stavo solo camuffando questi desideri dietro una facciata» (LW 6, 86). Hei-se è diventato il “cattivo” necessario in ogni racconto di arti marziali ma, pur corrotto dai valori di una società utilitaristica e consumista, è ancora fedele al *kung fu*. Uccide il maestro in duello e sfida Long Wei alla resa dei conti in uno scontro ad armi pari. Ma il combattimento con Long Wei – nel momento culminante in cui Hei-se ormai sconfitto attende solamente il colpo di grazia – viene interrotto da un colpo di fucile che trapassa la testa dello Scorpione. Un sicario, inviato dalle Tigri per uccidere i due contendenti nel caso le cose si fossero messe male, ha fatto fuoco uccidendolo. Long Wei si salva solo grazie all’arrivo di Vincenzo. Ecco il vero punto di arrivo dello scontro di civiltà: il *kung fu* – l’onore, il rispetto delle “regole del gioco” – possono essere spazzate via da un anonimo sicario armato di un buon fucile di precisione. Il conflitto fra *kung fu* e armi da fuoco percorre tutta la serie. Nel primo albo il boss del gioco d’azzardo Tsui, esasperato dalle continue sconfitte subite da Long Wei, grida: «Adesso vediamo se è più forte il tuo Kung Fu o la mia calibro 9» (LW 1, 92). Ma quando spara colpisce una scatola di fuochi d’artificio facendoli esplodere e rimanendo gravemente ustionato. L’arma da fuoco è l’antitesi dei valori tradizionali incarnati dal *kung fu* e la capacità che Long Wei ha di sconfiggere nemici armati si avvicina a un’arte magica. Nell’episodio 9 lui e Vincenzo si trovano circondati, dentro una stanza, da una decina di energumeni dotati di fucili e pistole: non si vede via d’uscita, anche perché Vincenzo non può sparare perché sta ricaricando la propria arma (LW 9, 13). In quel momento la narrazione “stacca” e segue altri personaggi. Quando, dopo poche tavole, il racconto torna su Long Wei, i nemici sono stati sbaragliati prima ancora che l’italiano abbia ricaricato la sua pistola. Che il giovane in qualche modo si sarebbe salvato era scontato, perché il contratto di lettura naturalmente prevede che il protagonista non possa morire nel nono albo della serie, ma l’episodio serve a donare a Long Wei un’aura magica e soprannaturale che Vincenzo, improntato a concreto realismo, non

può percepire, ma che aleggia nel modo in cui la comunità cinese guarda al suo nuovo eroe.

Dunque la pratica delle arti marziali rientra in quella ricerca di esotismo che in *Long Wei* sostituisce – secondo stilemi ben noti alla letteratura di massa – una rappresentazione approfondita della cultura cinese e di come questa possa essersi adattata o modificata nelle comunità immigrate in Italia. Ma le arti marziali, al di là di una «idea zuccherosa» (Dal Lago 2022, 99) da molti promossa (spesso a scopo commerciale), sono soprattutto il luogo dello scontro, della lotta per conquistare la vittoria, e quindi la supremazia, a tutti i costi: risultano quindi difficilmente conciliabili con quella ricerca di relazioni e scambi che dovrebbe costituire il terreno di convivenza fra due culture (ivi, 100).

La vita di un giovane immigrato viene quindi raccontata, nel contesto di un fumetto di avventura, in termini di contrasti forti e non componibili, a partire dall'insanabile opposizione fra i valori della tradizione e quelli di una società che pensa solo al profitto personale e al potere. Nel fumetto molti cinesi condividono questa mentalità e sono tutti caratterizzati in maniera negativa, anzi criminale: la Triade chiamata *Le Tigri immortali del bosco dei salici*, l'organizzazione guidata da Tsui che gestisce sale da gioco clandestine, la *gang* giovanile delle *Cinque lame*. In realtà però la ricerca ossessiva di guadagno è più banalmente la molla che spinge gli immigrati cinesi prima ad abbandonare la patria, poi a lavorare più di quanto possa sembrare sostenibile. In *Long Wei* non ci sono molte tracce della “legendaria” dedizione al lavoro dei cinesi: lo zio di Long Wei anzi è tutt'altro che un grande lavoratore. Solamente in un caso troviamo uno dei luoghi comuni più diffusi relativamente al tema del lavoro: una donna racconta a Long Wei che lei e le sue compagne sono state rese schiave da nuovi datori di lavoro che hanno sequestrato i loro documenti (*LW* 6, 7-10). Si tratta invece di una trappola congegnata dalle Tigri per uccidere il giovane. La storia della donna è così infarcita di luoghi comuni sulle forme di “nuove schiavitù” che si presumono essere intrinseche e connaturate alla vita delle comunità cinesi immigrate in Italia – e che ad una più approfondita analisi si rivelano essere casi eccezionali all'interno di un sistema economico-lavorativo ben più complesso e in

generale regolato da rapporti di reciproco vantaggio fra datori di lavoro e lavoratori (cfr. Ceccagno e Rastrelli 2008, in partic. cap. 5) – che a chiunque si drizzerebbero le antenne. Long Wei invece non solo crede alla donna, ma anche di fronte all'evidenza non capisce l'inganno e deve essere Vincenzo ad aprirgli gli occhi:

[Vincenzo]: Questa storia puzza! Andiamocene.

[Long Wei]: Però questo non vuol dire che non ci siano i passaporti di quei poveri operai...

[Vincenzo]: Non capisci? Siamo finiti in una trappola! Ci aspettavano! (LW 6, 49)

Il giovane cinese, più del compare italiano, sembra vittima degli stereotipi che si raccontano sui suoi connazionali. Ma se questo succede è anche perché Long Wei è un giustiziere che parte lancia in resta alla difesa dei deboli, senza porsi troppe domande.

Non è un caso infatti che, a parte i film di arti marziali, il genere cinematografico più spesso citato da Cajelli come modello per *Long Wei* sia il *noir* metropolitano (DFCF, 2), che di questi giustizieri abbonda. Il nostro fumetto fa un uso piuttosto tradizionale degli «stereotipi situazionali» (Couégnas 1997, 15) di questo genere, mentre da quello stesso serbatoio attinge in maniera originale il docu-film di Sergio Basso *Giallo a Milano* (2009)⁹, che fin dal titolo gioca ironicamente a “mettere insieme” un genere letterario e una comunità nazionale che, proprio nel momento in cui la si definisce in base al colore della pelle, viene emarginata e resa “altra”. Vediamo un solo esempio della differenza esistente fra le modalità con cui fumetto e film intrecciano stereotipi di genere e stereotipi legati alla nazionalità.

Il quarto capitolo di *Giallo a Milano* si intitola *Una gang*. In due episodi di *Long Wei* compare appunto una *gang* di teppistelli cinesi, chiamata *Le Cinque lame*, che taglieggia i commercianti di Chinatown e compie piccoli crimini. Un tipo di criminalità che si è diffusa negli ultimi anni, soprattutto a causa delle difficoltà di inserimento della generazione dei figli degli immigrati, spesso cresciuti in Cina poi arrivati in Italia per ricongiungersi ai genitori (Casti e Portanova 2008, 171). Una situazione reale quindi, che si inserisce perfettamente nel tessuto narrativo del fumetto, costituendo

⁹ Cfr. Parati (2017).

non solo un nemico credibile per Long Wei, ma anche un banco di prova per la sua capacità di avere un'influenza positiva sui propri connazionali: alcuni dei membri delle *Cinque lame* infatti si redimono proprio grazie all'esempio fornito loro da Long Wei. Il fumetto dunque trova nella realtà sociale, ma anche già ben radicato nell'immaginario collettivo, un elemento perfettamente adatto alle proprie finalità narrative: lo utilizza confermando tutto ciò che il lettore si aspetta.

Nel film di Basso la *gang* ironicamente evocata dal titolo del quarto capitolo è ugualmente un gruppo di cinesi di "seconda generazione" che però – nonostante vengano filmati in una situazione tipica del cinema *noir*, riuniti in un bar attorno a un biliardo – non stanno progettando un colpo o discutendo su come dividere il malloppo. Stanno semplicemente raccontando la loro esperienza di migrazione: a che età sono giunti in Italia, le difficoltà di inserimento, la distanza che li separa dai loro genitori che, per scelta – rispettata ma non condivisa dai figli – hanno speso la vita a lavorare senza un attimo di tempo libero. Smontano cioè il luogo comune e ci mostrano la complessità e la singolarità delle loro vite. Osservare da un diverso punto di vista i luoghi comuni che, allo stesso tempo, strutturano il genere giallo e costruiscono una visione stereotipata della comunità cinese di Milano è un modo di ricercare questa complessità. Utilizzarli come ingredienti narrativi senza metterli in discussione, come spesso capita in *Long Wei*, porta invece a una semplificazione del discorso.

Ma la *gang* delle *Cinque lame* è un nemico di scarsa consistenza. Un fumetto come *Long Wei* non poteva farsi sfuggire quello che è il vero spauracchio criminale cinese: le Triadi. Organizzazioni criminali, definibili genericamente come mafiose, che hanno una secolare tradizione alle spalle, fatta anche di rituali, tradizioni, simbologie: «La mafia cinese controlla tutto, sentiamo dire. L'argomento ritorna soprattutto quando a Chinatown sale la tensione» (Casti e Portanova 2008, 169). Questo il luogo comune, ampiamente smentito sia dalle indagini delle forze dell'ordine che dalle ricerche condotte fra gli immigrati (Ceccagno e Rastrelli 2008; Becucci 2018). Esistono associazioni criminali cinesi naturalmente, alcune di queste possono essere definite mafiose, ma non è mai stato trovato nessun elemento che possa realmente fare

pensare a una presenza delle Triadi sul suolo italiano. Le ricerche rilevano poi che queste, anche in Cina, hanno in gran parte abbandonato gli aspetti rituali, quasi magici, che fanno parte della loro tradizione: le organizzazioni criminali cinesi sono interessate solamente a guadagnare il più possibile. Inoltre non c'è nessun elemento che faccia pensare all'«esistenza [...] di una cupola mafiosa o di associazioni onnipotenti in grado di controllare tutta la comunità diasporica in Italia» (Ceccagno e Rastrelli 2008, 7).

Allo scopo di creare il “nemico perfetto”, *Long Wei* incorpora invece nella narrazione tutti gli elementi legati alle Triadi più diffusi nell'immaginario collettivo. *Le Tigri immortali del bosco dei salici* sono governate da misteriosi personaggi che rimangono nell'ombra e il loro potere in campo criminale, favorito da elementi che sconfinano nella magia e nella superstizione, è totale e onnipotente. Controllano il gioco d'azzardo, usufruiscono dei servizi della mafia italiana, puniscono i trafficanti di armi albanesi, escono dai confini milanesi per appropriarsi della rete criminale cinese a Roma. Long Wei sembra l'unico nemico in grado di metterli in difficoltà perché non ha paura di loro e «il loro vero potere dipende dalla paura della gente» (*LW* 12, 63). Uccidere Long Wei è così importante per le Tigri che nell'ultimo episodio arrivano addirittura ad allearsi con i servizi segreti italiani – a loro volta in combutta con quelli americani – per riunire in un grattacielo molti dei nemici sconfitti dal giovane cinese nelle puntate precedenti, assetati di vendetta e determinati a fargli la pelle. L'albo numero 12, *Le forme volano nel cielo a pezzi*, si configura come un *videogame*, in cui il giocatore ad ogni piano del grattacielo si trova di fronte un avversario più forte e pericoloso, che deve sconfiggere per salire di livello.

Lo stereotipo “etnico” della Triade si “incastra” perfettamente nel meccanismo narrativo di genere, fornendo alla sete di giustizia del protagonista un nemico che è non solo credibile, ma anche invincibile. Questo, oltre a permettere una continuazione del fumetto in altre ipoteticamente infinite “stagioni”, mette in campo quel «presunto nemico occulto» (Wu Ming 1 2021, 160) che sta dietro ogni fantasia di complotto e che è spesso diventato protagonista del genere *noir*. Non è un caso che la Triade si allei, per sconfiggere Long Wei, con i servizi segreti, più volte indicati dalle narrazioni

di genere come la «centrale nascosta» di una «storia criminale, va da sé, ma ciò che più conta segreta, occultata, depistata» (Giglioli 2011, 29). Le Tigri svolgono all'interno della comunità cinese lo stesso ruolo: tirano le fila di ogni affare, tutti sanno che ci sono ma nessuno ne conosce gli affiliati, sono irraggiungibili e imbattibili. Giglioli vede nell'onnipresenza di un "nemico occulto" il sintomo della paranoia. La realtà – ci dice il *noir* – non è conoscibile e il singolo non può capirla né tanto meno governarla.

Tutto ciò genera angoscia. E l'angoscia deve essere imbrigliata, esorcizzata attraverso il ricorso a quel predominio dell'azione cospirativa (tu non puoi niente perché "loro" possono tutto) che costituisce il macrotema e l'archifavola di ogni testo di genere che si rispetti: il Grande Vecchio e le sue reincarnazioni. Non è vero, non esiste, lo sappiamo, ma non importa: piuttosto credere al nulla che non credere nulla, sempre meglio la paranoia che l'astenia. (2011, 44-45)

La presenza congiunta di Triadi e servizi segreti moltiplica per il lettore l'effetto consolatorio: se è vero che «Ben poco spazio è rimasto per *l'agency*, per l'iniziativa responsabile, e quel poco è tutto confinato nel recinto della vita privata» (ivi, 44), il lettore può sentirsi assolto e assolvere anche il protagonista, che ci ha provato, ha anche «rotto le uova nel paniere un paio di volte» (*LW* 12, 63) alle Tigri, ma in fondo non ha ottenuto nessun risultato duraturo e sistemico. La limitatezza dell'intervento di Long Wei è ribadita dal fatto di essere un esempio solamente per la comunità cinese e viene sancita "ufficialmente" dal rapporto che il giovane intrattiene con la Polizia. L'ispettrice Iaria De Falco dice che per i poliziotti la comunità cinese «è, nella migliore delle ipotesi, impenetrabile» (*LW* 8, 35). Allo stesso tempo il suo superiore le chiarisce perentoriamente che i «misteri di via Paolo Sarpi» non meritano l'impiego di troppe risorse da parte delle forze dell'ordine (*LW* 3, 71). Long Wei si inserisce in questo interstizio e colma (gratuitamente) una lacuna, dal momento che può indagare, fornire informazioni e risolvere casi dall'interno della comunità cinese. Fin da subito i suoi connazionali si recano da lui per trovare un aiuto, consci dell'impossibilità di riceverne dall'esterno. L'idea preconcepita che la comunità sia impenetrabile è il vero e proprio motore della struttura narrativa dell'intera serie: senza questo pregiudizio, il continuato agire da giustiziere di Long Wei non sarebbe giustificato. Questo però fa sì che il "recinto" – narrativo, ma anche spaziale – delle avventure di Long Wei sia

così limitato che anche quando il giovane si trova coinvolto in un'avventura per puro caso (albo n. 8, *Le maschere per una festa di morte*) questa si rivela connessa alle attività criminali delle Tigri, che confermano la loro onnipresenza oltre che onnipotenza. Il mondo criminale è d'altra parte anche l'unico in cui sembra che le comunità immigrate possano intrecciare relazioni. Gli unici rapporti "interculturali" che vengono raccontati infatti – a parte le due amicizie italiane di Long Wei, Vincenzo e Ilaria, che pertengono alla vita personale – sono quelle che oppongono organizzazioni criminali di diversa identità "etnica". Come molti altri testi appartenenti al genere *noir*, il fumetto mostra i rapporti esistenti fra le varie comunità come «un'ininterrotta guerra fra bande» (Giglioli 2011, 48). Ma, continua Giglioli, non ci si può limitare a invocare le «convenzioni del noir»: si tratta di una filosofia di vita che «orienta i comportamenti individuali e collettivi» (*ibidem*).

Le tematiche della migrazione in Long Wei: due esempi

L'assenza di reali rapporti (che non siano criminali) fra le diverse comunità nazionali fa sì che il tema della migrazione sia relegato alla superficie del testo nel fumetto: rimane uno spunto occasionale per mettere in moto la narrazione. Vale però la pena gettare uno sguardo su come vengono (o non vengono) raccontate due tematiche riconducibili ai rapporti che gli immigrati "devono" intrattenere con il nuovo contesto sociale in cui si trovano a vivere.

La prima è quella dell'apprendimento linguistico, tema centrale nelle narrazioni della migrazione, «che suscita contrasti e imbarazzi nel contatto con gli autoctoni» (Pezzarossa 2022, 15). Long Wei arriva a Milano ormai adulto e senza conoscere una parola di italiano. O almeno questo dobbiamo presumere, dal momento che la questione della lingua inizialmente non viene affrontata. Nel primo albo si confronta solamente con personaggi cinesi, quindi il problema della comunicazione non si pone. Quando inizia il secondo albo sono passati tre mesi (*LW* 2, 14). In questo periodo Long Wei ha imparato l'italiano: dirà in seguito (*LW* 5, 50) che all'inizio ha fatto fatica ma lavorare a contatto con molte persone (nel ristorante dello zio) lo ha aiutato. Nel

secondo albo, praticamente l'unico in cui la questione della lingua riceva qualche attenzione, Vincenzo gli dice che il suo italiano è molto buono (*LW* 2, 60). Long Wei quindi, nel momento in cui si inserisce nella nuova realtà italiana, sembra non avere nessuna difficoltà dovuta a problemi linguistici. Ma è tutto il fumetto che non si preoccupa della lingua dei diversi personaggi, per scelta dello stesso Cajelli che, dopo essersi interrogato a lungo se segnalare nei *balloon* (con i consueti accorgimenti grafici) se si sta parlando in cinese o in italiano, ha «preso una decisione: fa niente. Tutto in italiano, ci penserà il lettore a capire [...]» (Scarpa 2013, 53). Anche il registro linguistico segue la via della semplificazione e dell'omologazione: i personaggi parlano tutti un «italiano colloquiale [...] fondato su un parlato-scritto ben pianificato ma con il solito accumulo di tratti di simulazione dell'oralità che caratterizza la lingua del fumetto» (Morgana 2017, 256; si veda anche Morgana 2020, 188-194). L'omogeneità linguistica di *Long Wei* risponde all'esigenza tipicamente paraletteraria di una «rapidità di scrittura» a cui corrisponda una uguale «rapidità di lettura» (Couégnas 1997, 81). Da questo punto di vista il linguaggio fumettistico offre il vantaggio di potere sostanzialmente eliminare le descrizioni d'ambiente, la cui funzione può essere assolta dai disegni. Allo stesso tempo si possono ridurre al massimo le didascalie, così che tutto il racconto abbia il ritmo e la velocità del discorso diretto. Le stasi della narrazione in *Long Wei* sono così rare che le pagine 30 e 31 dell'ultimo albo – un unico disegno copre le due pagine, uno scorcio del paesaggio urbano milanese accompagnato da riflessioni in didascalia su come la città si trasformi continuamente (Fig. 2) – si configurano come un *unicum* all'interno di tutta la serie: si tira il fiato prima dello scontro finale, che si svolgerà proprio nei grattacieli rappresentati in queste pagine.

Nel senso di una velocizzazione della lettura va intesa anche l'assenza di dettagli su come Long Wei abbia imparato l'italiano: l'ellissi narrativa dei tre mesi che intercorrono fra il primo e il secondo albo è sufficiente a giustificare le abilità linguistiche che Vincenzo gli riconosce. Addentrarsi in ulteriori dettagli sarebbe contrario al contratto di lettura paraletterario: «questo accordo tacito che il lettore

vuole rispettato dall'autore, poggia infatti sull'esclusione dell'“inutile”, cioè del non funzionale sul piano narrativo [...]» (ivi, 88).

La seconda tematica strettamente legata alla situazione di migrante del personaggio è, a prima vista, quanto di meno interessante si possa immaginare per il tipo di narrazione su cui si basa *Long Wei*: il rinnovo dei documenti per potere rimanere legalmente in Italia. Siamo nell'albo numero 10 e già il titolo parla chiaro: *Gli artigli, l'uncino e il drago imprigionato*, dove il drago è lo stesso protagonista che deve presentarsi all'ufficio immigrazione a rinnovare il permesso di soggiorno, approfittando dell'ultimo giorno in cui può godere di una sanatoria per sancire la propria posizione di immigrato regolare e non ritrovarsi a essere un clandestino.

Le pagine 22 e 23 (Fig. 3) rendono graficamente «la staticità di una coda infinita in questura» (*DFCF*, 10)¹⁰. Vanzella¹¹ e Cajelli, che firmano in coppia il testo che commenta l'albo, scrivono che a loro non risulta che sia mai stato raccontato in altri *media* il faticoso percorso che gli immigrati devono compiere per ottenere o mantenere i documenti necessari per rimanere regolarmente in Italia, ma sappiamo che questo è un tema molto diffuso e di lunga durata nella letteratura della migrazione (Brito 2002; Mubiayi 2005; N'Goi 2010; Mujčić 2020). La scelta di introdurre questo aspetto della vita dell'immigrato all'interno della serie viene spiegata a fine albo:

Non è mai facile toccare temi impegnati con un fumetto. Il rischio è quello di risultare *pesanti* e didascalici, dover spiegare tutto per evitare fraintendimenti ed esplicitare la propria posizione, ma senza trovarsi, alla fine, a fare la morale. *Long Wei* ha sempre cercato di evitare questo tipo di approccio narrativo, limitandosi a mostrare delle situazioni nel contesto di una storia di genere. E anche in questo caso, parlando di permesso di soggiorno, si è fatto lo stesso. (*DFCF*, 10)

Le parole degli autori sembrano adombrare quella che per Couégnas è «la paura che ossessiona continuamente l'autore di *feuilleton*: rallentare lo svolgimento del racconto, a rischio di annoiare il lettore» (1997, 104).

¹⁰ Ma già all'inizio della seconda tavola uno squillo del telefono annuncia la ripartenza del racconto.

¹¹ Luca Vanzella è uno degli sceneggiatori che affiancano Cajelli.

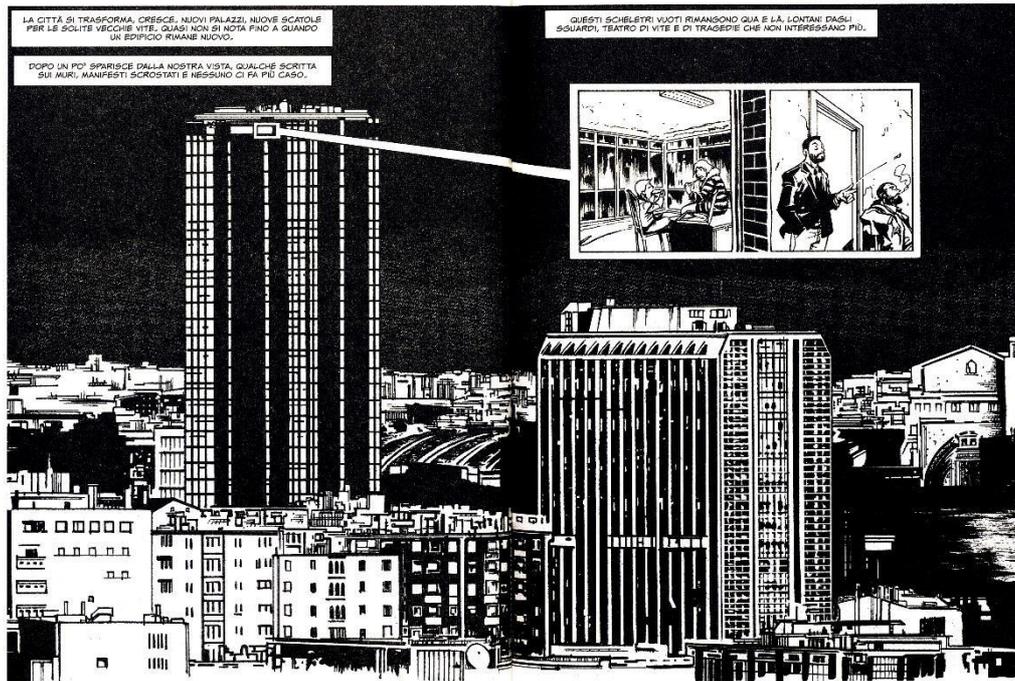


Figura 2: Long Wei n. 12: Le forme volano nel cielo a pezzi, pp. 30-31.

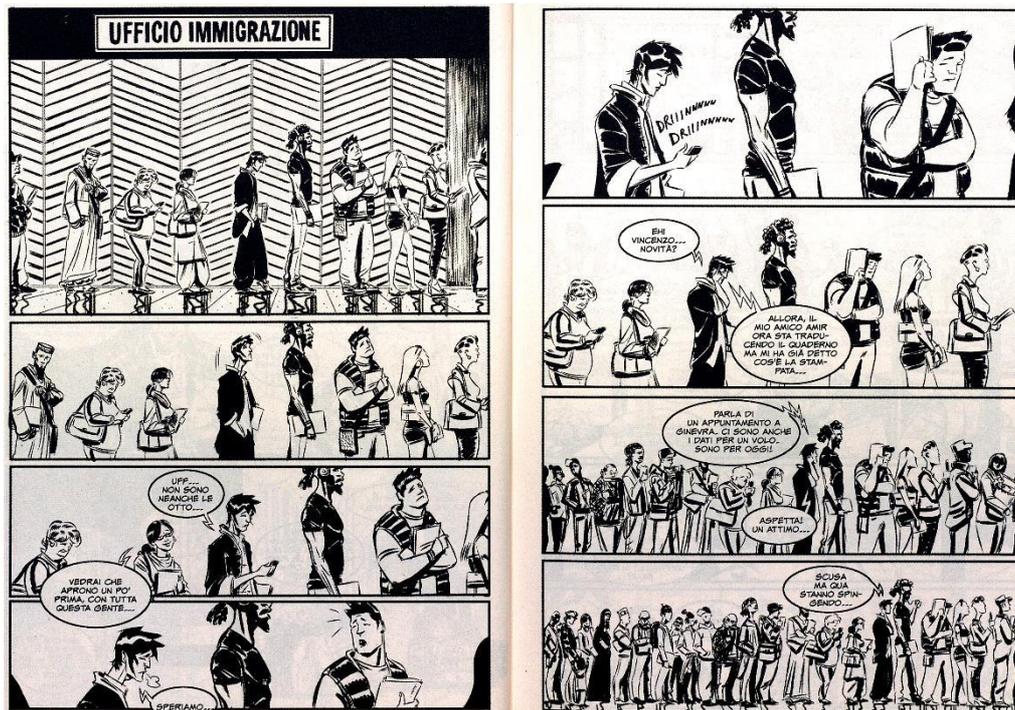


Figura 3: Long Wei n. 10: Gli artigli, l'uncino e il drago imprigionato, pp. 22-23.

La situazione viene brillantemente risolta sdoppiando le linee narrative: da una parte Long Wei, bloccato in fila, incontra uno degli ex membri della *gang* delle *Cinque lame* e lo interroga.

Dall'altra Vincenzo può continuare a indagare, muovendosi da una parte all'altra della città per seguire le informazioni e le indicazioni che il giovane amico gli fornisce telefonicamente. Long Wei, fra interrogatori e deduzioni logiche, sembra per una volta un *detective* da romanzo-enigma (Reuter 1998), statico (pur se non per scelta) quanto un Nero Wolfe che sguinzaglia il proprio assistente per svolgere le indagini sul campo.

Anche in questo caso la “tenuta” della struttura narrativa assimila in maniera originale una tematica potenzialmente “complicata”, ma lo può fare solamente grazie a una semplificazione della tematica stessa, in quanto l'analisi di cosa significhi la questione del permesso di soggiorno per l'immigrato non va oltre il “fastidio” del dovere fare la fila e l'ironia sulla macchinosità dell'apparato burocratico. Non viene esplorata neanche quella che poteva diventare una possibilità interessante nello specifico contesto di un fumetto che si occupa di criminalità. La mancanza del permesso di soggiorno infatti fa piombare una persona nella clandestinità da un giorno all'altro: è quindi un “fuorilegge” ed è costretto spesso ad agire in maniera illegale. A questa «irregolarità alimentata “per legge”» (Idos 2021, 108) si sommano proprio i «meccanismi perversi delle sanatorie» attorno ai quali si è sviluppata «una collaudata rete di servizi illegali, con specialisti per i vari tipi di certificazione fasulla» (Ceccagno e Rastrelli 2008, 147; cfr. anche in particolare il cap. 6). Di tutto ciò si trova solo qualche breve accenno nel fumetto.

Si è tentati di pensare che *Long Wei* sia stata almeno in parte «un'occasione perduta» non solo dal punto di vista linguistico, come rileva Silvia Morgana (2017, 260), ma anche da quello dell'innovazione tematica, della possibilità di introdurre in maniera significativa il racconto della migrazione all'interno di un fumetto seriale d'avventura di ambientazione italiana. Se l'introduzione di uno sguardo esterno, “straniero”, può essere un buon modo di creare un fumetto seriale originale e innovativo, l'operazione va condotta fino in fondo, dando a quello sguardo la capacità

di smontare e mettere in discussione gli stereotipi, i luoghi comuni, le visioni che dominano l'immaginario collettivo. Ma a *Long Wei* va prima di tutto riconosciuto il merito di essersi proposto come punto di inizio di un auspicabile «percorso di rinnovamento» che anche nel fumetto seriale «non potrà ignorare le storie di carta di “nuovi italiani” e le loro voci» (Morgana 2017, 260). Il suo esempio, così radicale, purtroppo non è stato seguito nel fumetto seriale italiano di ambientazione italiana. Forse varrebbe la pena fare uscire il giovane cinese da quella stanza in cui è rimasto ad osservare il proprio funerale.

Bibliografia

- Becucci, Stefano (a cura di) (2018), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*, Firenze, Firenze University Press.
- Boillat, Alain (2009), *Mettre un film en cases, figer le mouvement: les enjeux de la citation filmique dans la bande dessinée*, in Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli e Federico Zecca (a cura di), *Cinema e fumetto. XV Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, pp. 57-75.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard (2002), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], Milano, Guerini e associati.
- Boyer, Alain-Michel (1988), *Le contrat de lecture*, in *Littérature populaire: peuple, nation, région*, Limoges, Faculté des Lettres, pp. 87-102.
- Brito, Christiana de Caldas (2002), *Io, polpastrello 5.423*, in Armando Gnisci e Nora Moll (a cura di), *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni interculturali, pp. 46-49.
- Cajelli, Diego, Genovese, Luca (2013-2014), *Long Wei*, Fiumicino, Editoriale Aurea, 13 voll.
- Cantarelli, Loris (2012), *Un cinese a Milano. Diego Cajelli e la nascita di Long Wei*, «Fumo di china», vol. 24, n. 210, pp. 14-16.
- Caritas Italiana, Fondazione Migrantes (a cura di) (2012), *Immigrazione: dossier statistico 2012. XXII rapporto sull'immigrazione*, Roma, Idos.
- Cartago, Gabriella, Argenziano, Rosa (2017), *Lingua del graphic novel: Primavera e autunni di Cijaj Rocchi e Matteo Demonte*, in Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernández-Gómez Prieto e Giovanna Mapelli (a cura di), *La comunicazione specialistica. Aspetti linguistici, culturali e sociali*, Milano, Franco Angeli, pp. 350-361.
- Caschera, Martina (2020), *Identità diasporica cinese nel fumetto di realtà: da American Born Chinese a Primavera e autunni*, «Hermes. Journal of communication», n. 18, pp. 229-248. DOI: <http://dx.doi.org/10.1285/i22840753n18p229>.
- Casti, Lidia, Portanova, Mario (2008), *Chi ha paura dei cinesi?*, Milano, BUR.
- Ceccagno, Antonella (1997) (a cura di), *Il caso delle comunità cinesi. Comunicazione interculturale ed istituzioni*, Roma, Armando Editore.
- Ceccagno, Antonella, Rastrelli, Renzo (2008), *Ombre cinesi? Dinamiche migratorie della diaspora cinese in Italia*, Roma, Carocci.
- Colaone, Sara, Quaquarelli, Lucia (a cura di) (2016), *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano, Morellini.
- Cologna, Daniele (a cura di) (2002), *La Cina sotto casa. Convivenza e conflitti tra cinesi e italiani in due quartieri di Milano*, Milano, Franco Angeli.
- Couégnas, Daniel (1997), *Paraletteratura* [1992], Scandicci, La Nuova Italia.

- Dal Lago, Alessandro (2022), *Sangue nell'ottagono. Antropologia delle arti marziali miste*, Bologna, il Mulino.
- Eco, Umberto (1985), *L'innovazione nel seriale*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 125-146.
- Evangelisti, Valerio (2022), *Periferia di Alphaville. 23:15, ora oceanica* [2006], in Id., *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura*, a cura di Alberto Sebastiani, Città di Castello, Odoya, pp. 41-53.
- Faraci, Tito (2022), *L'uomo con la faccia in ombra. Manuale autobiografico di sceneggiatura per fumetti*, Milano, Feltrinelli.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Hamelin (a cura di) (2022), *Fare spazio. Riflessioni e conversazioni sul graphic novel in Italia*, Bologna, Hamelin.
- Idos (a cura di) (2021), *Dossier Statistico Immigrazione 2021*, Roma, Centro Studi e Ricerche Idos.
- Lovati, Carlo, *Dalle borse e gli involtini agli affari ombra. Regole, tradizioni e attività ombra nel nome del Dragone*, «Corriere della Sera. Milano», 13 aprile 2007, pp. 1, 3.
- Morgana, Silvia (2017), *Appunti su un eroe di carta: Long Wei, un 'nuovo milanese'*, in Clara Bulfoni, Emma Lupano, Bettina Mottura (a cura di), *Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano, LED, pp. 249-262. DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/826-2017-morg>.
- Morgana, Silvia (2020), *Avventure dell'italiano a fumetti*, in Claudio Ciociola e Paolo D'Achille (a cura di), *L'italiano tra parola e immagine. Graffiti, illustrazioni, fumetti*, Firenze, Accademia della Crusca, goWare, pp. 167-206.
- Mubiayi, Ingy (2005), *Documenti, prego*, in Gabriella Kuruvilla et al., *Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza, pp. 95-107.
- Mujčić, Elvira (2020), *Consigli per essere un bravo immigrato*, Roma, Elliot.
- N'Goi, Paul Bakolo (2010), *L'incubo*, in Carmine Abate et al., *Permesso di soggiorno. Gli scrittori stranieri raccontano l'Italia*, Roma, Ediesse, pp. 133-145.
- Oriani, Raffaele, Staglianò, Riccardo (2008), *I cinesi non muoiono mai*, Milano, Chiarelettere.
- Parati, Graziella (2017), *Migrant Writers and Urban Space in Italy. Proximities and Affect in Literature and Film*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Pezzarossa, Fulvio (2022), *Trent'anni di scritture della migrazione*, «Pagine giovani», vol. 46, n. 180, n.s., pp. 12-18.
- Pezzarossa, Fulvio, Rossini, Ilaria (a cura di) (2012), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB.
- Reuter, Yves (1998), *Il romanzo poliziesco* [1997], Roma, Armando Editore.

- Rocchi, Ciaj, Demonte, Matteo (2015), *Primavere e autunni*, Padova, BeccoGiallo.
- Rocchi, Ciaj, Demonte, Matteo (2017), *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano*, Padova, BeccoGiallo.
- Scarpa, Laura (2013), *Milano vs Cina*, «Scuola di fumetto», n. 89, pp. 50-57.
- Scibetta, Andrea (2020), *Chinese Migration(s) to Italy beyond Stereotypes and Simplistic Views: the Case of the Graphic Novels Primavere e autunni and Chinamen*, in Diego Cucinelli and Andrea Scibetta (eds.), *Tracing Pathways. Interdisciplinary Studies on Modern and Contemporary East Asia*, Firenze, Firenze University Press, pp. 91-108.
- Tascioni, Sal, Scarpa, Laura (2014), *Roberto Recchioni. La rockstar del fumetto italiano da John Doe a Orfani e Dylan Dog*, Roma, Comicout.
- Vogliano, Andrea (2012), *La Cina del Drago maestoso tra via Sarpi e Giambellino*, «il manifesto», 26 ottobre 2012, p. 13.
- Wu Ming 1 (2021), *La Q di Complotto. Qanon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Roma, Alegre.

Sitografia

- Andreoletti, Marco (2014), *Italia state of mind: Long Wei e il paese che non vuole eroi*, <http://fumettologica.it/2014/07/italia-state-of-mind-long-wei-e-il-paese-che-non-vuole-eroi/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Long Wei*, blog, <http://longweifumetto.blogspot.com/> (ultimo accesso 29 luglio 2022).
- Long Wei*, pagina Facebook, <http://www.facebook.com/LongWeiEditorialeAurea> (ultimo accesso 29 luglio 2022).
- Long Wei*, account Twitter, @longweifumetto (ultimo accesso 29 luglio 2022).
- Long Wei*, presentazione a *Cartoomics 2013*, parte 1: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=cW8AtzbnQNk&t=12s>; parte 2: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EgftxzjjU54>; parte 3: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EgftxzjjU54> (ultimi accessi 29 luglio 2022).
- Padovani, David, Rastelli, Simone (2014), *Long Wei: il percorso di crescita di una miniserie a fumetti italiana*, <https://www.lospaziobianco.it/long-wei-percorso-crescita-miniserie-fumetti-italiana/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).

Filmografia

Cremona, Riccardo, De Cecco, Vincenzo (2009), *Miss Little China*, Italia.

Basso, Sergio (2009), *Giallo a Milano*, Italia.

Nota biografica

Michele Righini ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna nel 2006 con la tesi «*Contemplando affascinati la propria assenza*». *La città nella narrativa italiana tra '800 e '900*. Oltre a diversi interventi in riviste e lavori collettivi, nel 2015 ha pubblicato, insieme a Fulvio Pezzarossa, il volume *La camminata malandrina. Ragazzi di strada nella Roma di Pasolini* (ed. Mucchi). Nel 2019 ha pubblicato il saggio "...AND THIS IS WHERE I'LL PUT THE LIVING ROOM". *Architetture a fumetti: Richard McGuire e Chris Ware*.

mrighini75@hotmail.com

Come citare questo articolo

Righini, Michele (2023), *Long Wei, un giustiziere cinese a Milano*, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 25-51.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

«NO CHINAMAN MUST FIGURE IN THE STORY»

Fulvio Pezzarossa

La riflessione congiunta, condotta con Michele Righini, intorno al racconto grafico di *Long Wei*, figurato al centro della numerosa comunità di origini cinesi insediata a Milano, ha mostrato le tensioni con la realtà circostante dei cittadini italiani e coi gruppi malavitosi di origine straniera, puntualmente debellati, sino al drammatico scontro finale che pare liquidare il giovane eroe orientale, con larghe risorse di intelligenza e competenze marziali.

Ancora una volta insomma azioni drammatiche, lotte e misteri, assassini e minacce, servono alla narrazione di un universo estraneo e sospetto, derivato dalla migrazione. Soluzione che verrà a riproporsi in successivi romanzi, che oltre le dichiarate intenzioni degli autori (Lucarelli, Pincio, Scurati, Cotti), dispiegano un corredo convergente di stereotipi a raffigurare scene, personaggi, costumi di collettività largamente immaginate, rispondenti al sedimentato e sospettoso orizzonte d'attesa dei lettori, piuttosto che creazioni letterarie capaci di cogliere le suggestioni alternative dei *graphic novel* di Ciaj e Demonte, interne a una misconosciuta cinesità.

Parole chiave

Cinesità, Ethno Polar, Andrea Cotti, Carlo Lucarelli, Long Wei

«NO CHINAMAN MUST FIGURE IN THE STORY»

The present article, developed in partnership with Michele Righini, focuses on the comic book series *Long Wei*, set within the large Chinese community of Milan. The series brings to light the tensions between said community and Italian citizens, as well as with an underworld of foreign gangsters standing as the primary opponents of the series' main character, unsurprisingly versed in martial arts.

In *Long Wei* – just as in several novels by Lucarelli, Pincio, Scurati and Cotti – dramatic actions, dangers, murders and mysteries characterize the narration of an unfamiliar and suspicious universe originating from migration. Despite their authors' intentions, these works present a consistent set of stereotypes in the representation of scenes, characters, habits and customs of foreign communities that are largely imagined and fictional, answering readers' deep-rooted expectations instead of opening new perspectives as in the graphic novels by Rocchi and Demonte, emerging from an authentic Chineseness.

Keywords

Chineseness, Ethno Polar, Andrea Cotti, Carlo Lucarelli, Long Wei

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16564>

«NO CHINAMAN MUST FIGURE IN THE STORY»¹

Fulvio Pezzarossa

Ho avvicinato da profano la narrazione a figure degli albi che presentano quale «protagonista assoluto» (LLS)² il giovane cinese Long Wei, chiamato a sfidare varie organizzazioni del malaffare milanese, «la malavita locale, la criminalità organizzata italiana e straniera e i servizi segreti» (Morgana 2020, 189), temi studiati da Michele Righini in questo numero di «Scritture Migranti». Notevole è stata la mia sorpresa nello scoprire elementi familiari in quelle pagine e in quelle vignette, riconoscendovi un intrico di ricorrenze con testi narrativi, limitati nel numero ma ricorrenti nei venticinque anni di discontinua attenzione per figure dell'Oriente estremo, e capaci di interessare lettori e critica. Pur muovendosi nel medesimo ambito giallistico-poliziesco quei volumi variando nell'impostazione condizionata nella destinazione per *young adults* (Lucarelli 1997), come lavori serializzati nel tradizionale assetto *noir* (Cotti 2018, 2021), altrimenti ucronie grottesche con esiziali invasioni di personaggi con occhi a mandorla (Pincio 2008), finiscono a ben vedere per utilizzare un largo corredo di convergenti passaggi, modalità espressive, sagomature dei protagonisti, espedienti definitivi di comunità autoctone ed ospiti. Ne risulta evidente la presenza di un nucleo sedimentato e di facile impiego per l'intellettualità italiana, a cominciare dal banale utilizzo di titoli in doppio carattere, che richiamano un preteso fascino che promana da esotici e misteriosi tratti di pennello, svelando la funzione delle «numerose parole rese con suggestivi ideogrammi cinesi che impreziosiscono le tavole» (Cartago e Argenziano 2017, 352) come le pagine narrative.

Il ripetersi di elementi e situazioni stereotipate sono l'esito paradossale dell'enorme e secolare rete di contatti e rapporti che il nostro paese ha mantenuto con il continente cinese grazie alle “lunghe vie” (come suona in chiave equivoca il

¹ Knox in Pearson and Singer (2009, 4).

² Nel corso dell'articolo saranno utilizzate le seguenti abbreviazioni, seguite dal numero dell'albo e numero di pagina: *LW* per il fumetto *Long Wei*; *LLS* per la rubrica *La lunga strada* (in *LW* 0, 2); *DFCF* per *Dal fumetto con furore*.

nome del protagonista su citato, che in mandarino dovrebbe significare il più enfatico “drago maestoso”) (Morgana 2020, 188) della seta. Gli scambi a partire dalle età medievali e di prima modernità non hanno potuto fissare una percezione articolata di quella cultura in grado di scalzare nell’immaginario corrente un tessuto di saldi stereotipi, specie nelle manifestazioni della cultura popolare, e nei suoi rilevanti veicoli, come il giallo e il fumetto.

Andrà comunque tenuto presente che la persistente distanza tra i due universi culturali, e pertanto il rigido orizzonte d’attesa del pubblico italiano, spinge anche gli autori di una nascente produzione sinoitaliana a fornire «un’immagine edulcorata, addomesticata della Cina, oppure che indugi[a] nel folklore, raccontando una Cina tradizionale, lontana dal quotidiano e dal contemporaneo» (Pedone 2014, 318). E questo nonostante tentativi di deciso interesse nello scavalcare schemi logori che offre il doppio *graphic novel* di Ciaj e Demonte (2015, 2017), scaturito da una profonda e reattiva connessione interna alle comunità cinesi diasporiche in Italia, e a Milano in particolare. Essi mirano a tracciare nella prospettiva di una soggettività autonoma e storicamente documentata, tanto che «i due lavori potrebbero essere immaginati in un terreno a metà fra letteratura “sulla migrazione” e letteratura “della migrazione”» (Scibetta 2019, 107), la vicenda di un insediamento più che centenario dei «cinesi d’oltremare» (Corona 2018), con modi ben distinti dall’allarmismo invasivo utilizzato dai media nel riferirsi ai movimenti di popolazioni comunque differenziate dalla *whiteness* italiana (Scibetta 2020). Questa evocazione che suona diretta, ancorché distanziata nella prospettiva della successione generazionale, si accosta a scarse presenze sul versante della letteratura della migrazione³, in corrispondenza con la timidezza confusa dell’editoria italiana nel diffondere testi significativi dell’immensa produzione del paese orientale⁴. Ma di certo l’assetto di incisiva attualità nell’associare testo e figura restituisce lo spessore di un radicamento

³ Oltre a Basili and Limm (<https://basili-limm.el-ghibli.it.m>) i preziosi lavori di Pedone, in particolare 2014. Qui può interessare specialmente l’operosità con narrazioni figurate di Long Santiao, che prima dell’approdo in Inghilterra ha ospitato nel *blog* personale «lo spiritoso racconto della sua vita in Italia, narrato in cinese e in italiano attraverso il fumetto» (Pedone 2014, 314).

⁴ Per un quadro dei testi provenienti tramite incentivi governativi dalla sinosfera letteraria, con assetti non sovrapponibili ai generi di consumo occidentali, i quali pertanto non deflettono da una comoda tradizione iscritta nell’esotismo, cfr. Magagnin (2019).

costruito su istanze di sentimento, funzionali a intense relazioni umane, come altresì traspare dalle pagine dedicate al tessuto multiculturale della città milanese da una acuta scrittrice di ascendenze indiane, Gabriella Kuruvilla (2012), che ritrae l'intensa dinamica di trasformazione del paesaggio umano per entro i quartieri e le attività di commercio e imprenditoria che li animano in ragione di una più larga e manifesta presenza di famiglie cinesi.

Pur raffigurando quelle pagine l'intrico di scambi ed affetti in modi perplessi e distaccati, esse risultano indispensabili per acquisire reale coscienza di dialettici rapporti sociali⁵, evitando sommari profili antropologici applicati a intere comunità chiuse a custodire misteri e traffici, ombre scure di sensibilità, credenze e pratiche pronte a liberare violenza ed aggressività, come nei media è stata ricostruita la ribellione di Via Sarpi del 2007. In realtà quell'area meneghina è storicamente segnata dal tenace impegno di inserimento economico da parte di una crescente popolazione di origine asiatica, a sfidare l'ostilità dei commercianti locali e delle istituzioni, che non esitarono ad applicare intralci multipli, fino addirittura all'internamento durante la Seconda Guerra Mondiale (Brigadoi Cologna 2015, 2019). Meccanismi di esclusione dalla piena cittadinanza ancora attivi in assenza dello *ius soli*, dato che la preminenza della prassi patrilineare in un gruppo costituito da giovani maschi emigrati, impediti a organizzare ricongiungimenti e matrimoni domestici, finirono nei primi decenni del Novecento per trasmettere alle tante coraggiose e intraprendenti mogli italiane, e alla loro discendenza, lo *status* esclusivo di stranieri, con ulteriori complicazioni derivanti dal succedersi di assetti statuali e governativi del lontano paese, coinvolto in grandiose rivoluzioni politiche ed economiche. I cervellotici ed umilianti percorsi nei labirintici dispositivi di una opinabile accoglienza, ancora nel presente si riassumono ed esasperano nell'inevitabile rituale della richiesta del permesso di soggiorno, indomabile nemico

⁵ Con ampia attenzione per Kuruvilla (2012), e le vicende degli insediamenti cinesi a Milano (Parati 2017).

che riesce a bloccare fisicamente e mentalmente anche un disinvolto combattente come Long Wei (*LW* 10)⁶.

Se per i quaranta milioni di italiani che dopo l'Unità della nazione furono costretti ad approdare nelle più impensabili lontananze per ragioni di sopravvivenza, ma pure sullo stimolo di curiosa sensibilità per occasioni e luoghi di diverso sviluppo, non ci fu sistematico controllo della Mano Nera, ecco invece spuntare dai romanzi italiani sugli itinerari dei cinesi misteriose Triadi, massificate forme di schiavismo intra-etnico⁷, in puntuale rapporto con seduzioni orientalistiche femminili e coraggiosi giovani in possesso di imbattibili arti marziali. Non andrà trascurato però che la situazione s'iscrive all'interno di una circolazione globale di modelli narrativi, e la suggestione penetra in particolare nel fumetto qui analizzato tramite «abbondanti citazioni dai film orientali e americani», con immancabili riprese «[d]al web e [d]ai videogiochi» (Morgana 2017, 254)⁸.

Tanto più stupiscono questi echi di un immaginario narrativo globale, essendo la saga di Long Wei nata per concedere spazio a «protagonisti del nostro quotidiano, del tutto ignorati dal settore dell'intrattenimento: gli immigrati» (*LLS*). Il permanere dell'ingenua logica binaria: bene/male, che sottende un assetto narrativo dove «l'identificazione si effettua prioritariamente, e quasi “naturalmente”, all'interno del campo del Bene» (Couégnas 1997, 151)⁹, vorrebbe concedere rilievo a «un eroe, pronto a mettersi nella parte dei più deboli, costi quello che costi» (*DFCF* 1). Tale scelta probabilmente sostiene quello che in fondo risulta un banale capovolgimento dei ruoli attoriali tipici del genere, che «ha portato a mettere un italiano come spalla del nostro eroe di quartiere» (*DFCF* 2). Funzione centrale non immediatamente giustificata rispetto alla breve e tribolata biografia, che per più tratti sarà possibile riconoscere in quella analoga del protagonista del ciclo poliziesco di Andrea Cotti

⁶ Il tema è oggetto del racconto di Wong (2008); cfr. Pedone (2016, 111). Il narratore è anche autore di versioni fumettistiche e in doppia lingua di taluni racconti (Pedone 2014, 316).

⁷ Atte a consentire «che l'Altro cinese venga collocato nell'area semantica dell'abiezione» (Ross 2014, 148; analizzando la rappresentazione della realtà pratese narrata da Nesi 2010); cfr. anche Zhang 2013, 13-18.

⁸ Ma cfr. Dal Lago (2022).

⁹ Si tratta all'evidenza de *Le parole che fanno bene*, come provocatoriamente presentato da Walter Siti, che fa riferimento a «una lista di argomenti di sicura presa, tutti tesi a far crescere la solidarietà, l'amicizia, l'amore, la passione per l'uguaglianza, per la libertà, per la giustizia e la democrazia», alleggerendo il lettore dall'impegno diretto sul piano del reale, ma «facendolo sentire buono e intelligente» (2021, 195, 196).

(pronto nella logica dell'imperante transmedialità ad adattare il racconto a una propria serie televisiva), costretto a una precoce solitudine a causa della morte della madre e di un padre, dopo l'emigrazione nel Belpaese, relegato a gestire l'ennesimo ristorante etnico¹⁰. Un ambiente davvero estraneo ai monacali percorsi di perfezionamento filosofico e marziale di Long Wei fanciullo, successivamente modesto attore di film d'azione, perciò non moralmente compromesso, che lo spingono a colpire chi intende utilizzarli per esercitare malvagia dominanza, marcandolo in chiave simbolica con un rinvio alla tonalità morale del nero come massima negatività (*DFCF* 7)¹¹. Armi, strategie e risorse, in una sommaria evocazione di ambigua e lontana ritualità, oltre che elementi indispensabili ad arginare e poi sconfiggere il *villain* di turno, diventano risorse che i paladini positivi dispiegano (unici e solitari, senza perciò implicare una riconversione di giudizio su altri connazionali, estranei alla loro parabola d'eccezione) a beneficio di sé stessi, del consorzio orientale, e pure dell'ambigua cultura di accoglienza. Di fatto il mondo italiano rimane un fondale, al pari dello specifico contesto urbano milanese, sia in chiave di paesaggio urbano che sociale. Pur essendo «ambientata nella città dei cantieri dell'Expo 2015, nel quartiere cinese e nelle periferie degradate della metropoli multietnica» (Morgana 2020, 189), non si può dire che i luoghi acquistino contorni veramente riconoscibili e articolati¹², dato che nel racconto solo un «progressivo aumento di dettagli sottolinea un processo di ambientazione» (Giuliani 2020, 41), inconcluso come segnala l'impiego di riferimenti generici e standardizzati allo spazio cittadino, con minime deviazioni rispetto a scelte di routine realizzativa. Allo stesso modo vanno considerate le altisonanti e vaghissime definizioni delle

¹⁰ Facile slittare su banalità stereotipe a circoscrivere professioni etnicizzate come la vocazione ristorativa, che Rocchi e Demonte (2017) raffigurano in corrispondenza di spirito imprenditoriale e di strategie relazionali con ceti dirigenti dei centri urbani. Solo parziali perciò le istanze risarcitorie nel fumetto *Long Wei*, con l'attenzione per «le tradizioni gastronomiche originali, ormai contaminate o in via di estinzione» (Morgana 2017, 253), a cui fa da parallelo l'immersione nelle rustiche e veraci esperienze gustative nel villaggio di origine familiare del poliziotto Wu (Cotti 2021).

¹¹ Forti perplessità «sull'utilità delle arti marziali per conquistare il dominio di sé, la pace dello spirito o la saggezza» esprime Dal Lago (2022, 28).

¹² Ma nemmeno quello romano del Corviale, in cui si svolge l'albo numero 9, senza riuscire a rendere un'atmosfera e il tessuto socio culturale specifico, fuori da un'idea astratta e ovunque adattabile di comunità separata.

organizzazioni criminali che s'insinuano nella città: *Setta dello Scorpione*, *Tigri immortali del bosco di salici* (LW 7), *Gli Artigli dell'eterno castigo* (DFCF 8), a cui fa da *pendant* la banda delle *Cinque lame* (LW 2), estemporanea consorteria di quartiere dei giovani di seconda generazione, «ansiosi di incutere rispetto nel sottobosco criminale di Milano» (LLS 10)¹³.

Nemmeno meraviglia che quegli attori positivi si muovano in un territorio indefinito di regolarità risarcitoria, spesso con la tacita complicità dei rappresentanti dello stato¹⁴, sebbene in gran parte delle circostanze non giunga a compimento il ripristino su due versanti sociali opposti, e indotti al confronto senza reale esito, ribadito anche nella solitudine tradizionale e trascendente del *detective*. In questo caso si richiama la sostanziale impossibilità di fusione di culture lontane, specialmente quando si attualizzano tessere dell'immaginario *mainstream* per inscenare «delle identità originate dalla diaspora cinese» (Caschera 2020, 230), con un facile traslato di tanti degli elementi che configurano una collettività concepita in uno spazio a parte dov'è rinchiusa. Nella realtà il principale impedimento è costituito da ragioni di attrito linguistico, dato che «i cinesi imparano con grande difficoltà qualsiasi altra lingua» (Pitrone 2012, 36), e di organizzazione economico produttiva di forte autonomia, essendo che «Specie in Italia l'emigrazione cinese si caratterizza per la sua struttura familiare, incentrata sull'impresa: impresa e famiglia come cardini su cui ruota tutta la storia migratoria» (ivi, 33). Ne risulta un mondo decisamente marginale, e per ciò stesso ritenuto portatore di pericolo e malvagità, entro un'economia vittimaria (Giglioli 2014) che consente la riaffermazione di un ruolo sovrastante alla tollerante nazione d'accoglienza.

La quale tuttavia trova nel contenitore di stampo giallistico i modi più naturali per organizzare perlustrazioni immaginarie a configurare almeno narrativamente

¹³ Pure nella Roma di Cotti (2018, 89-93), si muovono i *Draghi senza Testa e senza Coda*, le *Lanterne Blu*, i *Draghi con la Testa e con la Coda*. Si veda *Giovani delinquenti cinesi crescono* e *La sfida delle seconde generazioni*, in Oriani e Staglianò 2008, 86-89, 136-151. Tali soggetti sembrano essere reali protagonisti delle imprese violente, piuttosto che organizzazioni gerarchiche come le mitizzate *Triadi*. *Verità e menzogne sulla mafia gialla* (Casti e Portanova 2008, 168-181). Sulle nuove generazioni Giuliani (2019).

¹⁴ Il che vale per Wu, sempre spalleggiato da tutto il commissariato romano che dirige, dal magistrato Caruso, che lo sosterrà anche nell'impresa in territorio asiatico, dove sarà essenziale la complicità con l'agente cinese, affascinante ed irresistibile, Yien Bao Yi (Cotti 2021).

quelle minacciose e sfuggenti presenze, capaci potenzialmente di dominio e devastazione, come risulta dal paesaggio ucronico disegnato nella Roma futura e spettrale evocata da Tommaso Pincio (2008), dove l'Urbe è ormai preda totale di “musi gialli” ovunque sovrastanti, con la presenza smisurata dei numeri e la inarrestabile forza produttiva, che simmetricamente svuota di ogni energia e retta intenzione sociale gli ultimi esemplari autoctoni, già travolti dallo scatenarsi di catastrofi climatiche a sviluppo di tragici segnali d'attualità, e con le immancabili risorse di una diversità tradotta in contaminazione corrosiva per causa di un misterioso virus (con 15 anni di preveggenza!). Ma non può mancare sul piano della ritrattistica individuale, la ribalta occupata dalle più scontate risorse del malvagio Wang di turno, capace con arti pazienti e sottili di plagiare uno dei rari romani sperduti nella città devastata, trasformata in una ribalta di violenti e osceni spettacoli sorretti dalle inesauste e silenziate figure seduttive dell'Oriente¹⁵. Il dominio su questo vacuo burattino italiano giunge a trasformarlo in killer mostruoso dell'ennesima piacente giovane prostituta orientale con una macchinazione perfetta, poggiata su una giustizia capovolta in mano al vecchio giudice “zio” Wu, che persino gli imputa tavole predisposte per un fumetto mai concluso¹⁶. In quella sfacciata collezione di pregiudizi e malintesi leggendari, ossessivamente ripetuti dall'autore romano in un crescendo di grottesco, l'enfasi rischia in più tratti di puntellare sciocche credenze diffuse, piuttosto che arma utile a decostruirle in prospettiva di più veritieri approcci a una società iper-caricaturata.

Si può insomma ribadire che anche il ricorso all'investigazione esterna a disvelare i misteri di presenze aliene nella realtà italiana (Mondello 2007), non arrivi ad elaborare una posizione focalizzata su una prospettiva realmente alternativa rispetto a colui che nel senso comune rimane il “clandestino di carta” (Pagliano 2006). Ciò conferma il ritardo della nostra produzione nei confronti delle multiple

¹⁵ Come del resto capita alla *Nova Venezia* di Scurati (2011) anch'essa travolta da un futuro, ma non lontano, dissolversi materiale e morale nello scontro «che oppone la civiltà europea alla barbarie cinese» (Chu 2014, 140); cfr. Zhang (2019, 75-77).

¹⁶ Non si dimentichi che Pincio ha esordito da fumettista nel mondo della grafica. E il testo adombra tratti della sua biografia impegnata con le arti figurative. Sul romanzo almeno Juričić (2010); Zhang (2013, 21-26).

soluzioni narrative offerte a livello internazionale con il poliziesco postcoloniale¹⁷. Al suo interno il punto chiave, sensibile indicatore di una percezione capovolta della catena di stereotipi subordinanti e ostili che stigmatizzano lo straniero, consiste nel conferire il ruolo centrale nel racconto di indagine, e perciò la capacità di interpretare e affermare la norma sociale, al *detective* etnico¹⁸.

L'incertezza della produzione italiana si misura nell'esordio di Carlo Lucarelli (1997), che scelse per *Febbre gialla* un piccolo editore e la collocazione laterale della letteratura per ragazzi¹⁹. A una categoria di margine appartiene anche il poliziotto Vittorio, poco più che adolescente e al primo giorno di lavoro in Questura, in uno stato di coscienza alterato a causa di un malessere²⁰, bisognoso perciò del soccorso riflessivo della sorella decenne, che affianca l'immancabile spalla investigativa, rappresentata dalla fascinosa Sui²¹. L'ex agente della polizia cinese funge da rimedio omeopatico, sconfiggendo la Triade alleata con la locale imprenditoria sommersa per lo sfruttamento spietato dell'infanzia clandestina proveniente del paese asiatico (Zhang 2016). Il *target* del pubblico impone l'adozione di una traccia *hard boiled* elementare, e l'avventura amorosa inter-razziale suscita tenerezza e non scandalosa trasgressione, mentre la missione ideale del moderno cavaliere solitario stimola generica commozione per le sofferenze delle figure infantili, relegate nei voraci *sotterranei di Bologna*²². L'affacciarsi di un'idea seducente, come il ruolo solutivo affidato ad una straniera, appartenente a un gruppo esteso e separato, avvolto da una marea di misteri virati in pregiudizi da leggenda urbana (Barbolini 2005; Oriani e Staglianò 2008; Casti e Portanova, 2008), non si traduce in proposta pedagogica innovativa, che avrebbe bisogno di più decise aperture di credito verso figure

¹⁷ Sia consentito il rinvio a precedenti interventi: Pezzarossa (2012; 2013).

¹⁸ Per un utile approccio cfr. Del Zoppo (2008); ricco di spunti e orientamenti il numero monografico di «Scritture Migranti» dal titolo *Narrazioni della mobilità* (Ascari et al. 2021).

¹⁹ Cfr. Luatti (2010). Si noti che è il filone scelto dal *graphic novel* di Yang per *American Born Chinese* (2006), sul quale Caschera (2020); il testo di Yang (2008), è ora riproposto da Tunué, Latina (2022).

²⁰ Lo scontato gioco linguistico del titolo rafforza la catena di marcatura stigmatizzante: straniero-corruzione-invasione virale-contaminazione (Goffman 1970; Giordano e Mizzella 2006), che ha avuto tragica materializzazione nel manifestarsi dell'attuale pandemia, con le frustrazioni della popolazione cinese ben inquadrate da Pedone (2020).

²¹ Sull'esotismo erotizzato della rappresentazione dell'alterità femminile, si veda Ellena (2010); Zhang (2019).

²² Con riferimento al fortunato *noir* di Lorian Macchiavelli (2002).

penalizzate ideologicamente e sanzionate civilmente, ritenute incapaci di vita autonoma, dignitosa ed interessante nel pieno del consorzio sociale, e perciò anche nella sua proiezione nell'immaginario letterario (Turnaturi 2003)²³, limitandosi a collocare personaggi affascinanti e ambigui nella periferia della paraletteratura. In particolare il romanzo investigativo, oltre che essere spazio di elezione per una configurazione ambigua e sospetta dello straniero, è solito attribuire all'aiutante indagatore funzioni ancillari, con aspetti caricaturali, grotteschi, irrazionali. E non è un caso che in tale sdoppiamento subordinante si ripeta la logica di ambiguo assistenzialismo culturale che ha accompagnato l'avvio della narrativa in italiano da parte di autori stranieri, ancor oggi di frequente assistiti e sorvegliati, talora sovrastati in un luogo sensibile come il frontespizio, dalla presenza di un intellettuale autoctono (Burns 2003; Fracassa 2017).

Anche il recente dittico poliziesco di Andrea Cotti (2018, 2021), che ha riscontrato grande interesse tra i lettori, pare non uscire dal concetto pregresso e condiviso di *cinesità*, a fronte del quale è in corso un processo di decostruzione (ancora confinato nell'ambito specialistico degli studi) a partire dalla presa d'atto di «una moltitudine di 'Cine diasporiche'» (Caschera 2020, 230)²⁴, rispetto alle quali l'opzione figurativa di rappresentare stratificazioni e dinamiche nel processo di maturazioni individuali finisce per presentare invece un quadro di nette ripartizioni, rilevate nella sequenza narrativa attraverso l'utilizzo di metafore riferibili alla «ibridità», che rimane ancora concettualmente legata alla possibilità della non-ibridità, nel senso di purezza» etnica (ivi, 236)²⁵.

²³ Sull'ispirazione modellata da recenti fatti di cronaca, l'inserzione di fantasiosi caratteri "cinesi" «totally meaningless», il ripetersi di «Parody of the immigrant's discourse» (Chu 2001, 51, 53).

²⁴ Le vicende di silenzioso contrasto al regime, da parte del padre di Wu, negano l'immagine unica e scontata della Repubblica comunista, che è stata marginale propulsore degli insediamenti cinesi in Italia, come ribadito da Rocchi e Demonte (2017).

²⁵ Anche per Carmosino occorre «enfattizzarne non tanto l'aspetto di individuazione, alla lettera, quanto la dinamicità e la fluidità, il carattere proteiforme del processo e del risultato, lo sfumare, infine, dei confini tra identità diverse ma anche il loro avvicinarsi all'interno di un medesimo percorso identitario» (2020, 232).

Stupisce in effetti la larghissima e piatta declinazione anagrafica di un'immobile identità propria e degli ascendenti, esibita in chiave documentale nelle prime pagine dei testi del giallista emiliano-romano per bocca del suo protagonista:

Sono il vicequestore aggiunto Luca Wu, ho trentaquattro anni e sono nato in Italia da genitori cinesi.

Sono italiano e sono cinese.

Mio padre si chiama Wu Wenhua [...]. (Cotti 2018, 20-21)

L'ossessiva ripetizione da parte di Wu di patire e al tempo di avvantaggiarsi della condizione di "mezzo e mezzo"²⁶, in assenza di definizioni più sfaccettate in direzione di quello che Martina Caschera (2020, 240) indica come IBC (*Italian Born Chinese*), risulta comodo espediente per sfuggire a stabilità di ruoli e di scelte convinte di integrazione, ad evitare «l'eterna richiesta della società italiana di "prendere una parte" decidendo se si è "più cinesi o più italiani"» (Pedone 2014, 318), negate dall'italo-cinese nel tormentato rapporto con la moglie italiana e il figlioletto, di fatto abbandonati²⁷. L'affiorare di sorprendenti giochetti linguistici carichi di astio razzistico introiettato²⁸, con la ruvida allusione alla sua "bicromia": «Tropo cinese per gli italiani e troppo italiano per i cinesi. Una banana appunto» (Cotti 2018, 222)²⁹, non fa che ribadire la difficoltà a inquadrare le complesse situazioni di personalità fluide e plurime, ostacolando nell'autore «una ricerca di identità che investe in prima istanza proprio l'investigatore» (Ricci 2017, 93), che è una delle componenti di novità del cosiddetto *ethno polar*.

Non dissimile in fondo il rigido arroccamento su versanti culturalmente definiti che traspariva anche nella serie di Long Wei, presentato (in uno spazio narrativo più scorciato come richiede il medium narrativo) «sospeso tra due civiltà»

²⁶ «Sono italiano, sono in Italia. Ma sono anche cinese. Per molti cinesi sono troppo italiano e per quasi tutti gli italiani sono soltanto un cinese. Parlo e penso in italiano, ma spesso sogno in cinese» (Cotti 2018, 54). La divaricazione permane, di continuo dichiarata, anche nel romanzo successivo, dove si riaffacciano interi stralci del primo racconto.

²⁷ «La differenza culturale all'interno della coppia è anche il tema» di molte narrazioni proposte da autori sinoitaliani (Pedone 2014, 314).

²⁸ Sull'assunzione di stereotipo della società dominante, sul celebre modello delle *maschere bianche* di Fanon, Pitrone (2012), e l'intera ricerca da lei coordinata.

²⁹ «Per i cinesi sono troppo italiana e per gli italiani troppo cinese!», così la protagonista del romanzo per adolescenti di Ballerini (2012, 71). Cfr. a questo proposito Zang (2013, 11-13). E del resto l'orribile metafora della banana anche nella docu-soap televisiva *Italiani Made in China* del 2015, sulla quale Giuliani (2019, 82).

(*LLS* 1), sebbene poi esprima drastico rifiuto ad accomodamenti strategici, come l'assunzione di un nome cristiano occidentale, un beffardo Ambrogio patronale suggerito dallo zio (*LW* 2 e 15), rifiutando la situazione conciliativa (ma in fondo squilibrata) di cui è interprete Luca Wu.

Del resto è l'assetto stesso e la finalità del genere, equilibrato nella espressione verbale o figurativa, che spinge a semplificare e moltiplicare i riferimenti meglio riconoscibili da parte del lettore, provocando sconfinata infarciture. Le mille pagine abbondanti che raccolgono (ad oggi) l'operosità narrativa di Cotti ricorrono a disponibili consulenti e specialisti del mondo cinese, nella convinzione di poter incontrare le «aspettative dei lettori proprio riguardo alla centralità della cinesità» (Pedone 2021, 46), con piena soddisfazione dei meccanismi che reggono la produzione paraletteraria, là dove addentrandosi tra «le “classi pericolose”, la teppaglia» la narrazione è poi necessitata di «smontare, di esaminare gli aspetti nascosti delle cose», accentrandosi «sui “segreti”, sugli “enigmi”, sulle situazioni “strane”, “curiose” o “tenebrose”...» (Couégnas 1997, 84). Questo avviene specialmente per riuscire a squadernare la più appariscente dinamica dei gesti marziali, la quasi totalità³⁰ stando alla minuzia definitoria e descrittiva da epigono, di mosse, gesti, finte, accenni, atti mancati o realizzati a pieno, nelle esibizioni della potenza fisica, secondo l'imperativo corrente dell'equivalenza tra mascolinità, forza e dominio, che può esplicarsi anche nella seconda avventura, dove il poliziotto italianissimo nell'azione e nel ruolo, in una fase di pausa dopo le ferite patite nella prima coraggiosa impresa, vede immediatamente compromessa l'agognata vacanza nel paese dei nonni che l'accompagnano. Convinto dai servizi segreti nostrani in immediato si dispone a risolvere il caso del sospetto “suicidio” di un grande impresario italiano precipitato da un garage multipiano³¹, muovendosi abilmente fra

³⁰ Ne dà un'interpretazione più nascosta, interna alle tradizioni familiari e di clan, *Kung fu e altre arti, non solo marziali* (Casti e Portanova 2008, 115-138). E non può sfuggire come esista corrispondenza fra quegli esercizi e tratti costitutivi dello stereotipo orientale, marcato da forze recondite e sottigliezza, come correlativo oggettivo della profusione di acuminate armi bianche, a contrasto con la meccanica dell'armamentario esplodente non dispiegato né da Long Wei né da Wu.

³¹ Situazioni analoghe nell'albo conclusivo di *Long Wei, Le forme volano nel cielo a pezzi*.

minacce e trabocchetti della sconosciuta “patria” cinese. L’esito altro non può che essere come sempre vincente. Dichiarazioni come:

Ma anche io sono addestrato. Pratico arti marziali, *Ving Tsun*, da quando avevo cinque anni. E quasi certamente sono *più* addestrato di lui. (Cotti 2021, 20)³²

approfondiscono la fittizia contrapposizione tra orizzonte razionale e scientifico nella tradizione della *detective fiction* anglosassone ed occidentale, a fronte della «evocation of an exotic, sexualized and feudal other» (Seago e Lei 2014, 315), riconducibile all’arcaica tradizione della narrativa di indagine orientale, mentre le esperienze traduttive mostrano palesi dinamiche di scambio. Se permangono elementi chiave in forma di stereotipo esoticizzato «which projects a markedly different culture. The translations construct a titillating ‘other’ which conforms to stereotypes of brutality, torture and unbridled female sexuality» (ivi, 323), l’antica testualità cinese già indicava che «These episodic stories revolve around the lieutenants’ competitive or supportive relationships. They include action and fight sequences» (ivi, 318), perciò in una logica che precede ed è autonoma rispetto al successivo affermarsi dell’*hard boiled* come prospettato dal trionfante poliziesco d’azione di origine statunitense.

Paiono insomma presenti, e inconsapevoli, nell’autore istanze profonde pre-diegetiche, che affiorano a traino della centralità stessa conferita allo «strano» poliziotto, consentendo di cogliere elementi atti a condizionare impianto e risorse della narrazione:

Questa inchiesta aspettavo. [...] Mi fissano incerti. Devono avere saputo del mio arrivo a Roma, ma a loro devo sembrare uno strano animale esotico: uno sbirro cinese, vicequestore aggiunto, che dirige un Commissariato. Sono abituato a queste reazioni. Ogni volta che mi qualifico come poliziotto, chi mi sta davanti rimane spiazzato. (Cotti 2018, 34)

³² Long Wei «preferisce usare lo stile *Wing Chun*, e ha una predilezione per il *Kung Fu* del nord» (DFCF, 1). La percezione violenta ed esibita delle arti nella logica globale mette in ombra lo specifico di una secolare tradizione dei racconti di indagine cinesi, che sarebbe interessante indagare, a partire dalla figura mitica che incarna «L’abilità dello Scimmietto nelle arti marziali» (Caschera 2020, 233), ricordando l’impegno costante di risorse fisiche da parte del personaggio del giovane assistente dell’investigatore.

Essi tuttavia definiscono un personaggio indifferente al contesto specifico, e non è un caso che in simmetria la comunità sino-romana che egli è chiamato a controllare in ragione di un potenziale accesso privilegiato, permanga sullo sfondo, ostinatamente muta³³ se non per l'unica disponibilità di una ragazzina, lungo l'intero racconto, asserragliata entro implicazioni ricattatorie e segreti incrociati, con la presenza immancabile (celata e violentata, totalmente passiva come già in Lucarelli e in *LW* 6) di uno stuolo di lavoratori schiavi, qui decine di fanciulle che cadono vittime delle perversioni di un giovane che dovrebbe ereditare posizione apicale di una misteriosa setta, e da subito individuabile come colpevole nella esibita collezione di lame e strumenti di tormento.

La colpevolezza marca un'alterità assoluta, come per lo stuolo dei suoi miliziani disposti a tutto in ragione di una fedeltà gerarchica, che esaspera l'atmosfera di ambiguità e malafede in ciascuno dei personaggi variamente connessi all'Oriente, pure in quelli all'apparenza impegnati per un'integrazione culturale, o decisamente acclimatati in quanto di nuova generazione, come la tenace avvocatessa principiante Sofia Sun, la quale finisce per manifestarsi come irresistibile attrazione sessuale per l'uomo d'ordine protagonista, mettendone a nudo (appunto!) la parte incivile, selvaggia, altra e primitiva, inconfessata e non socializzata, a conferma di uno stigma specifico per civiltà in fondo incapaci di riscattarsi dallo stato belluino: «Prima di adesso non ho mai parlato in cinese con una donna facendo l'amore. Per una qualche ragione, questo mi fa sentire più libero, senza freni» (Cotti 2018, 366)³⁴. Entrambi i romanzi a ben vedere paiono capovolgere l'istanza che consente di «provide agency, visibility, or identity to marginalized communities» (Pearson and Singer 2009, 2), finendo per esasperare l'idea che «align mystery conventions with

³³ Sui comportamenti ritenuti invasivi e arbitrari delle forze dell'ordine, a fianco di un giudizio pessimo sull'apparato burocratico, cfr. Pedone (2012, 60-61).

³⁴ Impossibile per Wu, ricco di esuberanza sessuale, l'accettazione di gabbie monogamiche, vittima di secolari attrazioni contrastive fra «due figure femminili. [...] un'altra persona asiatica» in competizione con chi «corrisponde ad uno standard di bellezza caucasica» (Caschera 2020, 234). L'avventura sessuale finiva per unire Long Wei e l'ispettrice De Falco nell'albo numero 8, *Le maschere per una festa di morte*. Sui rapporti di genere di carattere inter e intra-etnico Zhang (2019, 69), «which highlights gender-related issues by examining tropes of sexualization and exoticism».

anxieties over contamination, irrationality, and the threat posed to imperial modernity by assimilated racial and cultural difference» (ivi, 4). Il nostro generoso liberatore, per quanto infallibile nell'operosa e attenta azione di ripulitura di inevitabili spazi infetti e immorali della propria estranea e incorreggibile etnia, non raggiunge l'intento di «dar voce a chi ha meno voce nel mondo» (Caschera 2020, 244)³⁵, cosicché nel caso non si può affermare che «La scrittura romanzesca diventa strumento di conoscenza, la finzione ricostruisce e riempie gli spazi vuoti, i pezzi mancanti» (Ricci 2018).

Tutti gli esempi estrapolati da questa piccola raccolta testuale paiono soffrire dunque di un modesto tasso innovativo in una possibile ottica postcoloniale, che si limita semplicemente a far spazio a un protagonista “straniero” e dai tratti dissonanti rispetto a valori fondanti che modellano la società italiana, seppure l'agente scelto (nel doppio senso) non rinunci a rassicurare il pubblico che «con il giallo si sta dalla parte dell'ordine» (Ricci e Martinelli 2017, viii). Pertanto se non prende forma concreta la «denuncia di un sistema sociale iniquo» (Ricci 2017, 99), «with specific concerns and debates about ethics, human rights, and egalitarian statehood that are emerging at the intersection of postcolonial and transnational studies» (Pearson and Singer 2009, 8), allo stesso modo rimane sotto traccia la funzione mediatrice tra i gruppi sociali ed etnici affidata al *detective*, teso al riscatto di un bivalente punto di crisi (Pepper 2000, 6). A tal proposito, di nessuno dei testi si può affermare che realmente «le modalità consuete dello svolgersi delle indagini vengono messe in discussione così come le nozioni di legge, crimine, punizione e giustizia» (Ricci 2017, 96). E in questo senso appare significativo che Wu, rigorosissimo e puntiglioso nel seguire gli astrusi dettami della burocrazia giudiziaria nostrana, si ponga nell'*Impero di Mezzo* più volte a contrasto col sistema poliziesco e di indagine della patria immaginaria, negando la tipica propensione a «seguire le norme della sua gente» (Ricci 2017, 97), e dunque finendo con l'irrisione insistita della rigidità mentale ed operativa cinese, con forza di attestato diretto, per proclamare la superiorità di punti

³⁵ Probabilmente più dirompente il ruolo nell'avventura d'esordio (Cotti 2016), che però riguarda l'allora viceispettore Luca Wu impegnato nel centro di Bologna a dissuadere dal suicidio un migrante africano.

di vista e strategie occidentali (con evidenti risonanze di conflittualità culturali e politiche)³⁶.

Se si scorrono le tante pagine che specialmente la critica socioletteraria straniera ha speso nel definire i tratti di una gamma ormai amplissima di *detectives* etnici o postcoloniali, con le più varie provenienze e approdi, si nota come il nostro Wu ne rappresenti solo casualmente alcuni aspetti. Il che induce a considerare con maggior prudenza i testi di Cotti quali *noir interculturali* (Baroni 2021). Non risultando nemmeno che la figura, per alcuni tanto sorprendente, del suo brillante e infallibile investigatore si possa «definire il primo ‘detective interculturale’» (Baroni e Cotti 2021, 146), ne discende una difficoltà se si volesse accostare i due testi ad un concetto più largo della corrente definizione nostrana di «scrittura migrante (migrant writing)», intesa come la forma di narrazione del sé nelle comunità diasporiche (Caschera 2020, 244), verso le quali il nostro vicequestore, bene iscritto come gli altri protagonisti nella sfera del Vendicatore³⁷ esercita cautelosa distanza e occhiuta sorveglianza, a fronte di un universo altro e capovolto, rispetto al quale ha il grimaldello per mettere a nudo colpe passate e attuali degli elusivi immigrati:

E al centro dell'intrigo: «Già con la Luce Limpida Vecchio Zaho porta avanti il business criminale della Triade: immigrazione clandestina, prostituzione, gioco d'azzardo, contraffazione, usura, estorsione. Intanto, parallelamente a questi traffici, Vecchio Zaho fonda la Zaho Trade Company, e l'associazione culturale *Xing Fu*, il Cerchio Felice». (Cotti 2018, 239)

Infine, ma forse pure in funzione di riavvio per una più dettagliata indagine critica, una considerazione su sotterranee tracce riferite a credenze magico-irrazionali, che negli album di Long Wei richiamano costumi popolari che s'affidano alla passione sfrenata dei cinesi per il gioco d'azzardo (LW 1)³⁸, così che la chiusura della serie potrebbe riaprirsi con una manifestazione di rinascita dopo la suggestione tragica,

³⁶ Verrebbero a collimare «due differenti strategie di risposta alle sollecitazioni esterne: il concetto cinese di cambiamento/trasformazione e il concetto occidentale di azione» (Carmosino 2020, 234), con riferimento ai discussi lavori di François Jullien.

³⁷ Che ospita «(il buono, il poliziotto, Peroe ecc.): la sua funzione narrativa generale è quella di far cessare lo Scandalo, di ristabilire l'Ordine» (Couégnas 1997, 148).

³⁸ *Anche i cinesi giocano. Al casinò* (Oriani e Staglianò 2008, 104-116).

dove la morte pure configura dubbi e strategie per possibili rinascite dell'eroe in fondo invincibile, com'è per la medesima situazione sospensiva di Wu (pure i nostri protagonisti da includere tra i cinesi che non muoiono mai?).

Inoltre è singolare che la ciclicità che domina il mondo magico che occupa ancora porzioni rilevanti della sensibilità diasporica, la quale «si sviluppa principalmente sulla nostalgia della cultura di origine e sulla sfida del mantenimento e preservazione di tale cultura» (Pedone 2021, 40) vada perfettamente a coincidere coi ritmi ripetitivi dell'assetto paratestuale dei testi considerati. L'arbitraria ma necessaria riproposta della serialità che domina forme e linguaggi della narrazione scrittorica e figurativa del presente, attenta a modulare «la contraddizione del nuovo e del simile» (Couégnas 1997, 52), offre «[...] al lettore, con lo scioglimento [...] la libertà sorvegliata di una circolarità semiotica e narrativa» (ivi, 99-100) alle quali Cina e cinesi non sono di certo indifferenti, avendo quale fondamentale modello mentale e di cultura *Il fenomeno* «shānzhài» (Messetti 2022, 100-104), volto a ravvivare l'idea centrale dell'ossequio doveroso ai precedenti modelli che sempre ha sostanziato quella mal conosciuta civiltà: «Copiare era un segno di ammirazione, rispetto e lode per il maestro» (ivi, 98).

Bibliografia

- Ascari, Maurizio, Baroni, Silvia, Casoli, Sara (a cura di) (2021), *Narrazioni della mobilità. La svolta transnazionale e transculturale del poliziesco europeo*, numero monografico di «Scritture Migranti», n. 15, <https://scritturemigranti.unibo.it/issue/view/1050> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Ballerini, Luigi (2012), *Non chiamatemi Cina!*, Firenze-Milano, Giunti.
- Barbolini, Roberto (2005), *I cinesi non muoiono*, in Roberto Barbolini e Giuseppe Pederali (a cura di), *Giallo in città*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 63-121.
- Baroni, Silvia (2021), *Identità in contrappunto: il caso del vicequestore Luca Wu di Andrea Cotti*, «Scritture Migranti», n. 15, *Narrazioni della mobilità. La svolta transnazionale e transculturale del poliziesco europeo*, pp. 81-103. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14563>.
- Baroni, Silvia, Cotti, Andrea (2021), *Scrivere un "noir interculturale"*, «Scritture Migranti», n. 15, *Narrazioni della mobilità. La svolta transnazionale e transculturale del poliziesco europeo*, pp. 142-151. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14566>.
- Brigadoi Cologna, Daniele (2015), *I cinesi nell'Italia fascista*, in Rocchi e Demonte 2015, pp. 147-155.
- Brigadoi Cologna, Daniele (2019), *Aspettando la fine della Guerra. Lettere dei prigionieri cinesi nei campi di concentramento fascisti*, Roma, Carocci.
- Burns, Jennifer (2003), *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in Jennifer Burns e Loredana Polezzi (a cura di), *Borderlines. Scrittura e identità nel Novecento*, Isernia, C. Iannone, pp. 203-211.
- Cajelli, Diego, Genovese, Luca (2013-2014), *Long Wei*, Fiumicino, Editoriale Aurea, 13 voll.
- Carmosino, Daniela (2020), *Il cambiamento come opportunità. Mobilità sociale e mobilità identitaria nel romanzo A modo nostro di Chen He*, «Scritture Migranti», n. 14, Emanuela Piga Bruni, Pierluigi Musarò (a cura di), *Viaggio e sconfinamenti*, pp. 231-247. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/13872>.
- Cartago, Gabriella, Argenziano, Rosa (2017), *Lingua del graphic novel: Primavera e autunni di Cij Rocchi e Matteo Demonte*, in Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernández-Gómez Prieto e Giovanna Mapelli (a cura di), *La comunicazione specialistica. Aspetti linguistici, culturali e sociali*, Milano, Franco Angeli, pp. 350-361.
- Caschera, Martina (2018), *Il fumetto cinese moderno tra centro e periferia*, «H-Ermes. Journal of communication», n. 13, pp. 91-120, <http://hdl.handle.net/10446/223870> (ultimo accesso 27 luglio 2022).

- Caschera, Martina (2020), *Identità diasporica cinese nel fumetto di realtà: da American Born Chinese a Primavera e autunni*, «H-ermes. Journal of communication», n. 18, pp. 229-248. DOI: <http://dx.doi.org/10.1285/i22840753n18p229>.
- Casti, Lidia, Portanova, Mario (2008), *Chi ha paura dei Cinesi?*, Milano, RCS Libri.
- Chu, Mark (2001), *Giallo sarai tu! Hegemonic Representations and Limits of Heteroglossia in Carlo Lucarelli*, «Spunti e Ricerche», vol. 16, *Il Giallo*, pp. 45-58.
- Chu, Mark (2014), «Non voglio morire cinese»: crisi e conflitto in *La seconda mezzanotte di Antonio Scurati*, «Narrativa», n. 35-36, *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, pp. 129-141.
- Cotti, Andrea (2016), *Bologna dall'alto è bellissima*, in Gabriella Kuruvilla (a cura di), *Bologna d'autore*, Roma-Bari, Laterza, pp. 9-25.
- Cotti, Andrea (2018), *Il cinese*, Milano, Rizzoli.
- Cotti, Andrea (2021), *L'Impero di Mezzo*, Milano, Rizzoli.
- Corona, Marco (2018), *Esce in Cina la graphic novel sui cinesi di via Paolo Sarpi*, «La Lettura» del «Corriere della Sera», 20 giugno 2018, <https://www.corriere.it/la-lettura/18-giugno-18/primavere-autunni-graphic-novel-ciaj-rocchi-matteo-demonte-8ce25516-72f5-11e8-803e-f9621adc969f.shtml> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Couégnas, Daniel (1997), *Paraletteratura* [1992], Scandicci, La Nuova Italia.
- Dal Lago, Alessandro (2022), *Sangue nell'ottagono. Antropologia delle arti marziali miste*, Bologna, il Mulino.
- Del Zoppo, Paola (2008), *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, «Scritture Migranti», n. 2, pp. 83-105.
- Ellena, Liliana (2010), *White Women Listen! La linea del genere negli studi postcoloniali*, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, pp. 125-145.
- Fracassa, Ugo (2017), *Nuove frontiere della letteratura italiana dell'emigrazione*, «Scritture Migranti», n. 11, pp. 231-266.
- Giglioli, Daniele (2014), *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Milano, nottetempo.
- Giordano, Valeria, Mizzella, Stefano (a cura di) (2006), *Aspettando il nemico. Percorsi dell'immaginario e del corpo*, Roma, Meltemi.
- Giuliani, Chiara (2019), *Italiani Made in China: Defining Italianness in second-generation Chinese-Italians*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 7, n. 3, pp. 75-92.

- Giuliani, Chiara (2020), *Chinamen d'Italia. La nascita della comunità italo-cinese in due graphic novel*, in Monica Jansen, Inge Lanslots e Marina Spunta (a cura di), *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea*, Firenze, F. Cesati, pp. 37-46.
- Juričić, Srećko (2010), Roma città-azienda. Cinacittà di Tommaso Pincio, «Narrativa», n. 31-32, *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, pp. 199-220.
- Knox, Ronald A. (1929), *A Detective Story Decalogue*, in AAVV., *The Best Detective Stories of 1928-29*, Horace Liveright.
- Kuruvilla, Gabriella (2012), *Milano, fin qui tutto bene*, Roma-Bari, Laterza.
- Luatti, Lorenzo (2010), *E noi? Il "posto" degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Roma, Sinnos.
- Lucarelli, Carlo (1997), *Febbre gialla*, San Dorigo della Valle (TS), Edizioni EL.
- Macchiavelli, Lorianò (2002), *I sotterranei di Bologna*, Milano, Mondadori.
- Magagnin, Paolo (2019), *Dieci anni di letteratura cinese in Italia. Situazione, ostacoli, prospettive*, «Tradurre. Pratiche Teorie Strumenti», n. 16, <https://rivistatradurre.it/dieci-anni-di-letteratura-cinese-in-italia/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Messetti, Giada (2022), *Originali, copie, copie originali*, in Ead., *La Cina è già qui*, Milano, Mondadori, pp. 94-100.
- Mondello, Elisabetta (2007), *Il noir "made in Italy". Oltre il "genere"*, in Ead. (a cura di), *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, Roma, Robin, pp. 17-41.
- Morgana, Silvia (2017), *Appunti su un eroe di carta: Long Wei, un 'nuovo milanese'*, in Clara Bulfoni, Emma Lupano, Bettina Mottura (a cura di), *Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano, LED, pp. 249-262. DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/826-2017-morg>.
- Morgana, Silvia (2020), *Avventure dell'italiano a fumetti*, in Claudio Ciociola e Paolo D'Achille (a cura di), *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, Firenze, Accademia della Crusca, goWare, pp. 167-206.
- Nesi, Edoardo (2010), *Storia della mia gente. La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia*, Milano, Bompiani.
- Oriani, Raffaele, Staglianò, Riccardo (2008), *I cinesi non muoiono mai*, Milano, Chiarelettere.
- Pagliano, Graziella (2006), *Clandestini di carta. Avventure letterarie di donne, bambini, stamieri*, Roma, Aracne.

- Parati, Graziella (2017), *Migrant Writers and Urban Space in Italy. Proximities and Affect in Literature and Film*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Pearson, Nels, Singer, Marc (2009), *Open Case Detection. (Post)Modernity, and the State*, in Id. (eds.), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*, London and New York, Routledge, pp. 1-14.
- Pedone, Valentina (2012), *L'Italia nella letteratura cinese*, in Maria Concilia Pitrone, Fabrizio Martire, Gabriella Fazzi (a cura di), *Come ci vedono e ci raccontano. Rappresentazioni sociali degli immigrati cinesi a Roma*, Milano, Franco Angeli, pp. 41-64.
- Pedone, Valentina (2014), *La nascita della letteratura sinoitaliana: osservazioni preliminari*, in Clara Bulfoni e Silvia Pozzi (a cura di), *Atti del XIII convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, Milano, Franco Angeli, pp. 310-320.
- Pedone, Valentina (2016), *Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana*, in Ayşe Saraçgil e Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, Firenze, Firenze University Press, pp. 101-120.
- Pedone, Valentina (2020), *(Non) Fai rumore. Il silenzio intorno all'espressione culturale sinoitaliana durante la stagione Covid 19*, «Sinosfere», n. 14, *Virus, Voci*, <https://sinosfere.com/2020/07/30/valentina-pedone-non-fai-rumore-il-silenzio-intorno-allespressione-culturale-sinoitaliana-durante-la-stagione-covid-19/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Pedone, Valentina (2021), *Il racconto della cinesità negli scritti sinoitaliani*, «Sinosfere», n. 15, *Sinoitaliani, Sinografie*, <https://sinosfere.com/2021/07/29/valentina-pedone-il-racconto-della-cinesita-negli-scritti-sinoitaliani/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Pepper, Andrew (2000), *'Multiculturalism is Dead! Long Live Multiculturalism!'*, in Id. (ed.), *The Contemporary American Crime Novel. Race, Ethnicity, Gender, Class*, Chicago and London, Fitzroy Dearborn, pp. 1-9.
- Pezzarossa, Fulvio (2012), *«Io dico che chillo albanese è il vero assassino»*. *Migranti, crimini, romanzi*, in Maurizio Pistelli e Norberto Cacciaglia (a cura di), *Perugia in giallo 2009*, Roma, Donzelli, pp. 125-146.
- Pezzarossa, Fulvio (2013), *«È stato come ammazzare un cane»*. *Delitti, colpevoli, stranieri, «Intersezioni»*, vol. 33, n. 1, pp. 113-135.
- Pincio, Tommaso (2008), *Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato*. Torino, Einaudi.
- Pitroni Maria Concetta (2012), *Condividere lo stesso spazio: teorie e soluzioni a confronto*, in Maria Concilia Pitrone, Fabrizio Martire, Gabriella Fazzi (a cura di), *Come ci vedono e ci raccontano. Rappresentazioni sociali degli immigrati cinesi a Roma*, Milano, F. Angeli, pp. 11-40.
- Ricci, Elena (2018), *L'investigatore, il crimine, l'Altro e l'Altrove*, in Elena Ricci e Lorella Martinelli (a cura di), *Narrazioni in giallo e nero. Atti della giornata di studio Pescara a Luci Gialle, 5 maggio 2017*, Palermo, Palermo University Press, pp. 91-108.

- Ricci, Elena, Martinelli, Lorella (2018), *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Narrazioni in giallo e nero. Atti della giornata di studio Pescara a Luci Gialle, 5 maggio 2017*, Palermo, Palermo University Press, pp. VII-XV.
- Rocchi, Ciaj, Demonte, Matteo (2015), *Primavere e autunni*, Padova, BeccoGiallo.
- Rocchi, Ciaj, Demonte, Matteo (2017), *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano*, Padova, BeccoGiallo.
- Ross, Silvia (2014), *Globalizzazione e alterità. I cinesi di Edoardo Nesi*, «Narrativa», n. 35-36, *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, pp. 143-155.
- Scibetta, Andrea (2019), *Graphic novel, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L'esempio di Primavere e autunni e Chinamen*, «LEA-Lingue e letterature d'Oriente e Occidente», vol. 8, pp. 105-122. DOI: <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-10980>.
- Scibetta, Andrea (2020), *Chinese migration(s) to Italy beyond stereotypes and simplistic views: the case of the graphic novels Primavere e Autunni and Chinamen*, in Diego Cucinelli, Andrea Scibetta (a cura di), *Tracing Pathways. Interdisciplinary Studies on Modern and Contemporary East Asia*, Firenze, Firenze University Press, pp. 91-108.
- Scurati, Antonio (2011), *La seconda mezzanotte*, Milano, Bompiani.
- Seago, Karen, Lei, Victoria (2014), *'Looking East and Looking West'. Crime Genre Conventions and Tropes*, «Comparative Critical Studies», vol. 11, n. 2, pp. 315-335, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/3854/> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Siti, Walter (2021), *Le parole che fanno bene*, in Id., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, pp. 195-215.
- Turnaturi, Gabriella (2003), *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza.
- Wong, Marco (2008), *Il tuo destino in uno sguardo*, in Valentina Pedone (a cura di), *Il vicino cinese*, Roma, Nuove Edizioni Romane, pp. 141-151.
- Yang, Gene Luen (2008), *American Born Chinese* [2006], Parma, Guanda Graphic (poi Latina, Tunué, 2022).
- Zhang, Gaoheng (2016), *Chinese migrants and the "Chinese Mafia" in Italian culture*, in Valentina Pedone and Ikuko Sagiyama (ed.), *Transcending Borders. Selected Papers in East Asian Studies*, Firenze, Firenze University Press, pp. 68-86.
- Zhang, Gaoheng (2013), *Contemporary Italian Novels on Chinese Immigration to Italy*, «California Italian Studies», vol. 4, n. 2, pp. 1-38, <https://escholarship.org/uc/item/0jr1m8k3> (ultimo accesso 27 luglio 2022).
- Zhang, Gaoheng (2019), *The Chinaman and the cinesina. Gendering Chinese migrants in Italian novels*, «Journal of Romance Studies», vol. 19, n. 1, pp. 69-97.

Sitografia

BASILIE&LIMM. Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, <https://basili-limm.el-ghibli.it> (ultimo accesso 27 luglio 2022).

Nota biografica

Fulvio Pezzarossa ha insegnato Sociologia della Letteratura presso l'Università di Bologna, sviluppando interessi di ricerca sulla Firenze rinascimentale, la cultura bolognese del Quattro e Cinquecento, ma altresì su temi contemporanei come il Pulp italiano e aspetti antropologici nei romanzi di Pasolini. Negli ultimi decenni ha seguito e partecipato alla affermazione della letteratura di migrazione italiana, contribuendo con laboratori di scrittura e un'articolata produzione di saggistica critica, dando vita nel 2007 alla rivista «Scritture Migranti», della quale è tuttora Direttore responsabile.

fulvio.pezzarossa@unibo.it

Come citare questo articolo

Pezzarossa, Fulvio (2023), «*No Chinaman Must Figure in the Story*», «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 52-74.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

IL DOLOROSO TRAUMA DELLA MIGRAZIONE FEMMINILE.
LA SINDROME ITALIA RACCONTATA DA TIZIANA FRANCESCA VACCARO ED ELENA MISTRELLO

Cristiano Bedin

Tipologie di fumetti *real life*, come quelle del *graphic journalism* e del fumetto d'inchiesta, hanno tematizzato i problemi dell'immigrazione. Il *graphic novel Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* (2021) di Tiziana Francesca Vaccaro ed Elena Mistrello racconta la storia di Vasilica, che, come molte altre donne dell'Est Europa, abbandonati figli e parenti, giunge in Italia per lavorare come assistente familiare. La "Sindrome Italia", di cui soffre Vasilica, è un vero e proprio disturbo mentale che comporta depressione, insonnia, ansia, allucinazioni, persino la tendenza al suicidio. Tale disagio psicologico, un fenomeno medico-sociale più che malattia, si presenta nelle donne dell'Est Europa nel momento del ritorno alla propria nazione, dove i segni del trauma si fanno più acuti. Il *graphic novel* di Vaccaro-Mistrello ha il grande pregio di raccontare al lettore italiano un fenomeno pressoché sconosciuto in Italia. In questo contributo, partendo da teorie e metodologie proprie dei *Trauma Studies*, s'intende compiere un'analisi del *graphic novel Sindrome Italia*, concentrandosi sulle modalità in cui il *medium* del fumetto riesce a rappresentare il doloroso trauma della migrazione e delle sue conseguenze psicologiche.

Parole chiave

Migrazione; Sindrome Italia; Trauma; Malattia psichica; In-between

THE PAINFUL TRAUMA OF FEMALE MIGRATION.
ITALY SYNDROME NARRATED BY TIZIANA FRANCESCA VACCARO AND ELENA MISTRELLO

Some types of *real-life* comics, such as *graphic journalism* books and investigative graphic novels, have thematized the problems of immigration. The graphic novel *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* (*Italy Syndrome. Our caretakers' stories*, 2021) by Tiziana Francesca Vaccaro and Elena Mistrello tells the story of Vasilica, who, like many other Eastern European women, abandoned her children and relatives and came to Italy to work as a family assistant. The "Italy Syndrome", from which Vasilica suffers, is a real mental disorder that involves depression, insomnia, anxiety, hallucinations, up to a tendency to suicide. This psychological distress, which is a socio-medical phenomenon rather than a disease, occurs in Eastern European women when they return to their own countries, where the signs of trauma become more acute. The graphic novel by Vaccaro and Mistrello has the great merit of telling the Italian reader a phenomenon that is almost unknown in Italy. Drawing from theories and methodologies of *Trauma Studies*, in this contribution, we intend to carry out an analysis of the graphic novel *Sindrome Italia*, focusing on the ways in which comics as a medium manages to represent the painful trauma of migration and its psychological consequences.

Keywords

Migration; Italy Syndrome; Trauma; Psychic Illness; In-Between

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16565>

IL DOLOROSO TRAUMA DELLA MIGRAZIONE FEMMINILE.
LA *SINDROME ITALIA* RACCONTATA DA TIZIANA FRANCESCA VACCARO E ELENA
MISTRELLO

Cristiano Bedin

Introduzione

Lo studio dei fumetti e delle narrazioni grafiche non solo ha messo in risalto le grandi potenzialità del linguaggio dei *comics* ma ha anche smentito i molti pregiudizi legati a questo medium. Infatti è ormai incontestabile che il *graphic novel* si presenti come un importante mezzo per il racconto di svariate tematiche nonché per la creazione di narrazioni di altissimo livello (Tabachnick 2017, 1). In particolare, le tipologie di fumetti *real life*, come quelle del *graphic journalism* e del fumetto d'inchiesta, hanno tematizzato anche problematiche legate all'immigrazione, perfino in un paese come l'Italia dove tale fenomeno è più recente rispetto ad altri paesi europei (Calabrese e Zagaglia 2017, 127-128). Quindi la narrazione grafica è diventata la portavoce di esperienze e di narrazioni migratorie, concentrandosi sui problemi e i traumi a esse legati.

Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti (2021) di Tiziana Francesca Vaccaro e Elena Mistrello è un *graphic novel* che riporta la storia di Vasilica, che, come molte altre donne dell'Est Europa, abbandonando figli e parenti, è giunta in Italia per lavorare come assistente familiare. La "Sindrome Italia", di cui soffre la donna, è un vero e proprio disturbo mentale che comporta depressione, insonnia, ansia, allucinazioni, fino ad arrivare a tendenze suicide e si presenta nelle donne dell'Est Europa – ma non solo – sia al momento dell'emigrazione sia al ritorno alla propria nazione. Il *graphic novel* di Vaccaro e Mistrello ha il grande pregio di raccontare al lettore italiano un fenomeno pressoché sconosciuto in Italia, ma che affligge proprio quelle persone che giungono nel nostro paese per occuparsi delle nostre case, dei nostri anziani e dei nostri bambini, sacrificando la propria vita affettiva e familiare. Nel presente contributo, partendo da teorie e metodologie proprie dei *Trauma Studies*, si intende

compiere un'analisi di questo *graphic novel*, concentrandosi sulle modalità narrative in cui il fumetto riesce a rappresentare il doloroso trauma della migrazione e delle sue conseguenze psicologiche.

Trauma, graphic novel e scritture migranti

Come espresso da Freud nell'*Introduzione alla psicoanalisi* (1976, 438), il trauma si configura come un evento di “chiusura” poiché imprigiona l'individuo in una costante reminiscenza dell'esperienza pregressa escludendo ogni contatto con il presente. I *Trauma Studies*, disciplina di particolare rilievo soprattutto negli Stati Uniti, si concentrano sulla disamina dell'importanza del trauma psicologico e della sua memoria nella formazione dell'identità culturale e individuale; si basano, prima di tutto, sulle teorie psicanalitiche associate alle considerazioni post-strutturaliste, postcoloniali e socioculturali.

L'analisi dei fenomeni traumatici e della loro esposizione attraverso la letteratura e i media comincia a diffondersi dagli anni '90 mutuando concetti dalle teorie freudiane per poi arrivare a proporre nuovi modelli pluralistici (Balaev 2018, 360). La nozione di “reminiscenza patogena” (Freud e Breuer 1967) assegna al ricordo il ruolo fondamentale nel definire l'evento traumatico che, insediato nell'inconscio, provoca la scissione dell'io; i sogni, reiterazione dell'esperienza traumatica, servono a padroneggiare e rielaborare il trauma per evitare la nevrosi traumatica (Freud 1977). La memoria, deposito altresì processo fluido di ricostruzione di informazioni, può, tuttavia, essere manipolata e ricreata nel momento del ricordo (Balaev 2018, 366-367) e subire l'influenza del contesto sociale all'atto della narrativizzazione (Kirmayer 1996). La narrazione dell'evento è essenziale per la guarigione e l'integrazione nella psiche (Freud 1977). La relazione tra gli effetti di un evento traumatico e la sua riproduzione testuale è stata indagata anche da Shoshana Felman e Dori Laub (1992), Geoffrey Hartman (1995) e Cathy Caruth (1996). Quest'ultima ritiene che l'esperienza traumatica, con il suo effetto patologico sulla coscienza, crei una memoria anomala

resistente alla narrazione, che si traduce in una descrizione approssimativa dovuta all'incapacità di incorporare il trauma nella narrazione biografica.

Altri approcci teorici – sfruttando il concetto di razza, Bouson (2000); il postcolonialismo, Vickroy (2002); gli studi culturali, Rothberg (2000) – esplorano la relazione tra l'esperienza traumatica individuale e collettiva e le relative implicazioni sociali e culturali. Ann Cvetkovich (2003), Amy Hungerford (2003), Naomi Mandel (2006), Greg Forter (2011) e Michelle Balaev (2012), invece, nell'ottica di un approccio pluralistico, considerano il rapporto tra esperienza traumatica, linguaggio e conoscenza attribuendo maggior importanza alla variabilità della rappresentazione traumatica e al suo significato sociale. Inoltre, alcuni di questi modelli pluralistici – come quelli di Naomi Mandel (2006) e Greg Forter (2011) –, allontanandosi dal principio di irrappresentabilità del trauma, si focalizzano sulla specificità dei contesti sociali e culturali funzionali nell'analisi di esperienze traumatiche, quali, ad esempio, stupro, guerra, sterminio, migrazione forzata, schiavitù, oppressione coloniali e razzismo. Inoltre, alcuni recenti contributi (Balaev 2014; Buelens *et al.* 2014) continuano a integrare l'approccio post-strutturalista con le prospettive degli studi culturali (studi postcoloniali, *gender studies*, *queer studies*, ecocritica, teorie femministe, e altro) cercando di esaminare il significato del trauma nella società, nella letteratura nonché nei media.

Il *graphic novel* è diventato uno dei mezzi che danno voce alla narrazione del trauma ed è pertanto lecito usare le teorie degli studi sull'evento traumatico per l'analisi di tale medium. Lo dimostra un pioneristico e recente lavoro di Andrés Romero-Jódar, *The Trauma Graphic Novel* (2017), che si concentra proprio sull'indagine dei romanzi grafici che tematizzano varie tipologie di trauma. Romero-Jódar sottolinea come l'aspetto comune di questa tipologia di fumetti sia la presenza preponderante del flusso di coscienza, definendo i *trauma graphic novels* anche e soprattutto come “fumetti a flusso di coscienza” (Romero-Jódar 2017, 22). Va aggiunto che gli studi che negli ultimi decenni si sono concentrati sulla semiotica del fumetto (cfr. Fresnault-Deruelle 1977; Barbieri 1991; Barbieri 2017; Di Paola 2019; Pintor Iranzo 2020) hanno dimostrato la notevole efficacia che la combinazione tra il

linguaggio verbale e visivo può avere nella rappresentazione di complicati schemi narrativi. Pertanto il *graphic novel* si avvale di tutte le sue potenzialità semiotiche (*lettering*, registro, linee, *balloon*, segni di espressione e di movimento) per superare l'indicibilità del trauma. Come si noterà in seguito, i segni visivi danno la possibilità di esprimere il silenzio e di dare forma all'immagine del disagio psicopatologico interiore. Del resto, come sostiene Weaver-Hightower (2015, 226), la forma grafica offre un modo più diretto e più efficace per descrivere ciò che è difficilmente esplorabile e per catturare emozioni ed esperienze non solo rispetto ai resoconti letterari tradizionali, ma anche rispetto ad analisi accademiche e scientifiche.

Un testo cardine dal successo indiscutibile, che ha certamente creato un prototipo della narrazione grafica dell'evento traumatico, è *Maus* (1980–1991) di Art Spiegelman, (auto)biografia a fumetti che racconta con grande forza emotiva e visiva il dramma dell'Olocausto e delle sue ripercussioni sulla psicologia dei sopravvissuti. Da allora, svariate serie di narrazioni a fumetti hanno focalizzato il racconto del trauma attraverso storie il più delle volte autobiografiche o biografiche; tra i numerosi esempi si possono citare: *Jimmy Corrigan* (2000) di Chris Ware, *Persepolis* (2000–2003) di Marjane Satrapi, *We Are on Our Own* (2006) di Miriam Katin, e *Footnotes in Gaza* (2009) di Joe Sacco. Generalmente, questi *graphic novel* cercano di riprodurre, attraverso il flusso di coscienza, i pensieri dei personaggi traumatizzati, sfruttando la narrazione degli sviluppi psicopatologici che accompagnano e seguono l'evento traumatico.

Una modalità simile si può notare nel *graphic novel* oggetto di questo articolo, *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, che si presenta come un lungo flusso di coscienza messo per iscritto che è, come vedremo, in balia di associazioni mentali, analessi e prolessi. Inoltre, il *graphic novel* in esame porta a considerare l'esperienza migratoria, per svariati motivi, una circostanza traumatica; esiste, di fatto, una vasta letteratura sul tema – cfr. Monaci (2021), che nella sua dettagliata disamina della tematica cita, tra gli altri, Friedman e Jaranson (1994), Lolk *et al.* (2012), Steel *et al.* (2017) – che si occupa di migranti che hanno dovuto lasciare il proprio paese per motivi indipendenti dalla propria volontà; sono soprattutto rifugiati politici e di

guerra, perseguitati e internati in campi di concentramento. Come sostiene Giulia I. Grosso:

i traumi psicologici subiti, la vita in campi profughi o in contesti disagiati, la separazione dalla famiglia, possono rendere l'adattamento dei rifugiati a una nuova società un processo estremamente complesso e delicato, per il quale è necessaria un'adeguata preparazione. (2021, 27)

È certo plausibile che patologie psichiche simili a quelle provocate dalla “migrazione forzata” si possano presentare, oltre che nei profughi, in migranti che lasciano il loro paese per motivi economici la cui migrazione può essere altrettanto “forzata” e non desiderata. Del resto è il grado di adattamento e di integrazione del migrante nella terra ospitante a essere fondamentale: spesso chi emigra si trova davanti a un muro di pregiudizi e di luoghi comuni; è discriminato su base razziale e viene ghettizzato ed emarginato. Questi fattori «rendono le persone migranti estremamente fragili, esponendole a un'alta possibilità di manifestare disturbi mentali» (Monaci 2021, 116). Tra quegli individui vulnerabili troviamo un numero cospicuo di donne partite da sole, con la famiglia lasciata nel loro paese d'origine, per lavorare in Italia: «queste donne spesso rimangono invisibili alla società perché relegate entro le mura domestiche, anche se la loro consistenza numerica è sempre più concorrenziale a quella degli uomini» (Longo 2011-2012, 232). Il *graphic novel Sindrome Italia* testimonia che anche i “migranti volontari”, come appunto le donne emigrate per lavoro, si trovano a vivere uno stato di vulnerabilità emotiva: la protagonista, Vasilica, come si avrà modo di osservare, dovrà affrontare un percorso che sgretola la sua identità, in un contesto fondamentalmente ostile e linguisticamente incomprensibile. Questo va ad aggiungersi a tutta una serie di sensi di colpa derivanti dalla società patriarcale d'origine. La protagonista diventa quindi il prototipo di una comunità di donne che vive sulla propria pelle il doloroso trauma della migrazione femminile.

Sindrome Italia, quel malessere ignoto: dalla patologia al teatro, dal teatro al graphic novel

È stata definita “Sindrome Italia” e si tratta di un disturbo da stress post-traumatico riscontrato soprattutto in donne provenienti dai paesi dell’Est Europa (ma casi simili si possono notare, ad esempio, in filippine e sudamericane) che hanno svolto per un periodo di tempo l’attività di badanti, babysitter o colf in paesi dell’Europa occidentale. Questo malessere, studiato per la prima volta nel 2005 da due psichiatri ucraini di Ivano-Frankivs’k, Andriy Kiselyov e Anatoliy Faifrych, è ancora praticamente sconosciuto in Italia, come in altri paesi europei, ed è stato segnalato negli inserti e dossier di alcune testate giornalistiche e siti web di informazione italiani (cfr. Alfaro 2014; Battistini s.a.; Mannocchi 2019; Salvinelli 2021) che hanno contribuito a dare voce non solo a chi si occupa in modo ufficiale di far conoscere la serietà del fenomeno. Raffaella Maioni, responsabile nazionale di Acli Colf, sottolinea come badanti e colf immigrate si trovino spesso a essere sfruttate, minacciate di perdere il lavoro e siano sottoposte a ritmi duri, senza alcun tipo di gratificazione sociale; a tali condizioni si aggiunge il senso di colpa per aver abbandonato la famiglia e i figli, il quale si aggrava al ritorno, quando vengono viste come “cattive” madri (Alfaro 2014). Si stima che queste “mamme migranti” nel 2018 ammontassero a circa due milioni tra le regolarmente impiegate – secondo l’Inps 859.233 – e le non regolarizzate (Salvinelli 2021). Queste donne, soprattutto al rientro, soffrono di depressione, ansia, insonnia, allucinazioni, schizofrenia; a volte arrivano al tentativo di suicidio. Come spiega Petronela Nechita, primaria psichiatra della clinica di Iasi (Romania),

Più che una malattia, la “sindrome Italia” è un fenomeno medico-sociale [...] C’entrano la mancanza prolungata di sonno, il distacco dalla famiglia, l’aver delegato la maternità a nonni, mariti, vicini di casa... [...] tra le nostre pazienti ci sono soprattutto quelle che rifiutavano i giorni di riposo e le ore libere per guadagnare meglio, distrutte da ritmi massacranti. (Battistini s.a.)

In aggiunta, sintomi di patologie psichiche si manifestano di rimando anche nei figli consegnati alle cure dei padri, degli zii, dei nonni, a volte lasciati perfino ai vicini o a nessuno (Salvinelli 2021). Questi bambini, definiti “orfani bianchi” in Romania o “left

behind” in Ucraina, possono presentare rabbia, ansia, difficoltà di apprendimento; talvolta arrivano perfino a tentare il suicidio (Battistini s.a.; Mannocchi 2019, 82; Salvinelli 2021). La rilevanza dell’impatto traumatico della Sindrome Italia è stata sottolineata da Silvia Dumitrache, presidentessa dell’Associazione Donne Rumene in Italia, che da anni si batte per il riconoscimento di questo disagio da parte delle istituzioni:

La Sindrome Italia, è una forma di depressione molto pericolosa e il tema dovrebbe essere affrontato a livello europeo, ma non è stato fatto abbastanza, forse perché è un argomento che non porta voti. Ma queste donne si stanno curando di società come quella italiana che invecchieranno sempre di più e dunque sempre di più avranno bisogno di loro, e questi bambini sono europei come gli altri. Ma a differenza degli altri sono attraversati da rabbia, ansia e difficoltà di apprendimento. (Mannocchi 2019, 82)

Un importante contributo alla campagna di sensibilizzazione sulla “sindrome delle badanti” è certamente il progetto teatrale di Tiziana Francesca Vaccaro che per la prima volta narrativizza il disagio vissuto da una badante romena. Le varie fasi del progetto sono esposte nella postfazione, “Con la vita di Vasilica addosso”, collocata alla fine del *graphic novel* in esame (Vaccaro e Mistrello 2021, 149-157). L’interesse di Vaccaro per la Sindrome Italia scaturisce dall’incontro con le vicine, tutte collaboratrici familiari di origine ucraina, e da una conversazione con Silvia Dumitrache. Attraverso il suo lavoro di ricognizione del materiale clinico e delle testimonianze, Vaccaro giunge ad affermare:

La *Sindrome Italia* è l’espressione del linguaggio della sofferenza che vivono donne migranti collocate in posizioni di forte marginalità sociale. Utilizzare quest’espressione, che fa direttamente riferimento a un’ingente sofferenza psicologica, significa che queste migranti dell’Est Europa sono effettivamente colpite e afflitte da una condizione psicofisica che non trova eguali nel passato. Una sofferenza che matura – più o meno latente – in Italia, nel paese dove si va, ma esplose nel luogo in cui si ritorna, a “casa propria”. (Vaccaro e Mistrello 2021, 152)

Dalla testimonianza di tante donne si comprende che molte di esse non siano nemmeno consapevoli del male di cui soffrono. L’incontro con colei che poi sarà la protagonista del *graphic novel*, Vasilica, una donna romena che tornata in patria ha superato il trauma attraverso un percorso di riabilitazione e ha deciso poi di ripartire, ha quindi portato alla realizzazione di uno spettacolo teatrale dal titolo *Sindrome Italia*.

O delle vite sospese. Questo progetto, accompagnato da una serie di laboratori che hanno avuto lo scopo di far incontrare collaboratrici familiari e persone che invece vivono con una badante in casa, si è poi trasformata con la collaborazione di Elena Mistrello in un *graphic novel* di grande impatto narrativo e visivo. Quindi, sfruttando la relazione tra teatro e fumetto, dove parole e immagini si mescolano e si amalgamano per raccontare una storia, Vaccaro e Mistrello hanno realizzato il *graphic novel Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* offrendo ai lettori una testimonianza di grande valore testimoniale.

Rappresentazione narrativa e visuale del trauma migratorio delle collaboratrici familiari nel graphic novel Sindrome Italia

Come si è detto all'inizio di questo contributo, si intende affrontare il *graphic novel Sindrome Italia* attraverso la disamina della narrativizzazione del trauma, possibile secondo il metodo pluralista che abbraccia tutti gli agenti esterni e interni al soggetto dell'esperienza traumatica, creando quindi un legame tra tutte le varie rappresentazioni del trauma personale e di quello collettivo.

Nonostante il *graphic novel Sindrome Italia* non sia un'autobiografia bensì la rielaborazione e narrativizzazione del racconto di Vasilica, che ha riferito il proprio vissuto traumatico di badante in Italia a Vaccaro, l'esperienza della donna viene riportata con un flusso di coscienza reso in prima persona. Pertanto, risulta che, come espresso da Virginia Tonfoni (2022), «anche mediata dall'autrice e dalla disegnatrice del fumetto, la storia di Vasilica abbia [...] forma e forza di testimonianza, un racconto biografico in cui gli eventi reali si mostrano attraverso un trauma e uno sviluppo». Il racconto inizia nel 2016, quando la protagonista rientra in Romania a Iasi e decide di scrivere una lettera di addio ai figli prima di prendere un aereo che la porterà in Inghilterra. Il tempo della narrazione, legato alla Romania e caratterizzato dal colore giallo, mostra il momento dell'acutizzarsi del trauma attraverso una serie di metafore visive che richiamano l'annegamento; a questo si accompagnano varie analessi riferite al periodo di permanenza in Italia che invece sono caratterizzate dal colore verde. Il

flusso di coscienza, che riproduce quello che Vasilica scrive ai figli e che percorre i vari piani temporali, è chiaramente distinguibile per la sua collocazione negli appositi spazi (*box*) nella parte alta o bassa delle vignette e per un *lettering* diverso da quello dei balloon: infatti se nei fumetti vengono usati caratteri standard – lo stampatello maiuscolo – nelle didascalie viene usato un carattere minuscolo vicino al corsivo che è tipico della scrittura a mano, collocato a sua volta sulla riga di un quaderno segnata all'interno del *box*. Pertanto il lettore comprende facilmente quali siano le parole legate al tempo del racconto e quelle legate invece al tempo del ricordo.

La parte iniziale si focalizza sulla presenza di avvisaglie della Sindrome Italia sui figli che mostrano i sintomi di patologie psichiche – come l'apatia, tipica degli “orfani bianchi”. Da qui la decisione della protagonista di ripercorrere la propria storia in una lettera ai ragazzi, dove si compie un primo bilancio della sua esperienza traumatica. In questo brano vengono enfatizzati attraverso un uso particolare del *lettering* i concetti più importanti:

1 anno è passato da quando sono tornata da voi. **2** figli avuti, il terzo mai nato. **5,6,7...** quanti anni sono stata via? **9** e **11** i vostri anni quando vi ho lasciato. **Fare la conta.** I vostri capelli sempre più lunghi, i cm che ogni giorno aumentano, le scarpe che non vi entrano più. Il lavoro che non c'era, i giocattoli che mancavano, nessun cibo da mettere in tavola. Solo **4** monete? I soldi non bastavano mai. Il dolore taciuto perché mai compreso. Sentirsi sempre **estranei**, anzi **stranieri...** Mi sono sempre sentita una straniera in fondo, **lì come qui. STRANIERA DI ME STESSA.** (Vaccaro e Mistrello 2021, 17; il grassetto e il maiuscolo sono nell'originale)

Il sentimento di alienazione è il tema centrale nella prima parte analettica situata a Palermo. La protagonista è ridotta a un'entità muta che fluttua in un ambiente a lei totalmente estraneo; il contesto linguistico e culturale in cui si trova acuisce le spinte traumatiche che scaturiscono da una sorta di shock culturale. Nonostante Vasilica sia un elemento muto, i suoi sentimenti vengono espressi attraverso l'uso della linea: il disegno di Elena Mistrello si avvicina alle tendenze grafiche dei fumetti che tematizzano il trauma, in cui la realistica lascia spazio alla caricatura. Secondo lo schema di McCloud (2018, 60-61), infatti, i registri che si servono della caricatura esprimono maggiore astrazione iconica e concedono maggiore espressività alle figure. Nel caso di narrazioni drammatiche, questo tratto serve anche a smussare l'intensità tragica del racconto che già narrativamente è caratterizzato da una certa forza emotiva

(Barbieri 2017, 70). Parimenti, questo accade in alcuni *graphic novel* incentrati sul trauma come *Maus* di Art Spiegelman e *Persepolis* di Marjane Satrapi. Proprio a quest'ultimo *graphic novel* si avvicina idealmente lo stile di Mistrello (Cirri 2022): simile è il tratto semplice ma energico che si basa su linee oggetto e linee contorno e sull'assenza di linee di tessitura, sostituite da ampi riempitivi, neri, gialli o verdi. Inoltre, il tratto anti-realistico offre la possibilità di inserire le immagini in contesti mentali surreali che corrispondono alle allucinazioni e alle reazioni mentali post-traumatiche. Uno dei momenti in cui ciò avviene è quando Vasilica, stremata dalla fame a cui è costretta nella casa della prima anziana da cui lavora, immagina di ribellarsi alla “signora” inveendole contro, mentre le sue proporzioni aumentano a dismisura deformandosi e assumendo sempre più le sembianze di un mostro. Questo desiderio di rivolta viene comunque bloccato dalla sua incapacità di comunicare, provocando in lei un senso di inferiorità.

Il punto di massima tensione nello sviluppo del trauma si può identificare nella trasformazione della protagonista in una rana, aspetto che porta all'estremo le potenzialità semantiche del tratto caricaturale. Questa mutazione non è casuale, dato che molte vignette del *graphic novel* collocano lo spazio mentale della protagonista in una realtà sospesa tra l'acqua e la terra. Vasilica si trova più di una volta a sprofondare nell'acqua e per fronteggiare il pericolo dell'annegamento ha l'unica scelta di trasformarsi in un anfibio. Eppure questo mutamento porta con sé altre conseguenze traumatiche, impedendo di fatto il superamento del trauma e comportando solamente un abbandono inerme a esso. Come espresso dalle autrici (Vaccaro e Mistrello 2021, 153; Cirri 2022), la metafora dell'anfibio si lega alla “teoria della rana bollita” di Noam Chomsky:

Immaginate un pentolone pieno d'acqua fredda nel quale nuota tranquillamente una rana. Il fuoco è acceso sotto la pentola, l'acqua si riscalda pian piano. Presto diventa tiepida. La rana la trova piuttosto gradevole e continua a nuotare. La temperatura sale. Adesso l'acqua è calda. Un po' più di quanto la rana non apprezzi. Si stanca un po', tuttavia non si spaventa. L'acqua adesso è davvero troppo calda. La rana la trova molto sgradevole, ma si è indebolita, non ha la forza di reagire. Allora sopporta e non fa nulla. Intanto la temperatura sale ancora, fino al momento in cui la rana finisce – semplicemente – morta bollita. Se la stessa rana fosse stata immersa direttamente nell'acqua a 50° avrebbe dato un forte colpo di zampa, sarebbe balzata subito fuori dal pentolone. Questa esperienza mostra che – quando un cambiamento si effettua

in maniera sufficientemente lenta – sfugge alla coscienza e non suscita – per la maggior parte del tempo – nessuna reazione, nessuna opposizione, nessuna rivolta. (2014, 75-76)

La trasformazione in rana si realizza in Italia quando Vasilica, dopo aver ricevuto una breve visita dei figli che aveva lasciato in Romania, se ne separa nuovamente: la metamorfosi indica l'inizio di un processo che porterà all'annientamento dei sentimenti della protagonista e a una progressiva apatia. Il cambiamento si realizza attraverso una metaforica fame di relazioni umane e di affetto: Vasilica si trasforma in un mostro-rana deforme antropofago che arriva a nutrirsi dei figli (Fig. 1) – come il *Saturno* di Goya – e infine di se stessa. È un'immagine di grande pathos che richiama il disperato desiderio di riappropriarsi degli affetti perduti, di riconquistare la propria persona annientata dal lavoro e dallo stress e di allontanarsi in qualche modo da quel mondo fatto di dolore.

Questo stato traumatico porta la protagonista a interrogarsi sulla propria identità ed esistenza, poiché, in prospettiva patriarcale, ha rifiutato ciò che dovrebbe essere lo scopo primario per una donna: la maternità. Pertanto, ad acuire l'effetto del trauma si possono riscontrare elementi esterni quali le imposizioni sociali legate alla visione della donna esclusivamente come moglie e madre. Nelle più recenti considerazioni sull'argomento è stato sottolineato che l'amore materno può essere definito come un costrutto sociale (Badinter 2012, 9). Ne deriva quindi che quello di madre sia un ruolo relativo, considerato in rapporto all'uomo e ai figli, che vede la donna costretta a gestire la conflittualità tra il suo essere donna e il suo rapporto con il mondo maschile, cosa che crea inevitabilmente traumi, dato che, secondo la visione patriarcale, una donna che non si prende cura dei figli è incompleta, inutile, una madre "cattivissima", un'entità fallita (Badinter 2011).

Vasilica subisce la frustrazione di non aver potuto adempiere al compito impostole dalla società; viene considerata una "donna a metà" che ha trascorso la maggior parte della vita a guadagnare per il benessere dei figli, ma che per fare questo li ha privati della presenza e della vicinanza che, sempre secondo la società, una donna dovrebbe riservare loro.



Figura 1:

Tiziana Francesca Vaccaro, Elena Mistrello©, Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti, Padova, BeccoGiallo, 2021, p. 65.

L'incapacità di vedersi come individuo separato dalla propria prole è ciò che la trasforma in quella rana antropomorfa e mostruosa che progressivamente è in balia della propria insoddisfazione. La condizione di migrante la rende una "reietta" nel contesto in cui si trova tanto quanto nel suo paese d'origine; in entrambi i luoghi, infatti, è una donna incompleta e inferiore, ugualmente guardata con sospetto e disapprovazione.

La guarigione da questo stato anfibio avviene a Milano; nella vita di Vasilica entrano in scena due anziane signore, Liliana e Marilisa, la cui importanza in un primo tentativo di elaborazione del trauma è enfatizzata dall'assegnazione di un nome proprio. Da una parte, la signora Liliana, con il suo carattere spigliato e gioviale, crea con Vasilica un rapporto speciale; dall'altra, Marilisa ha il compito di mostrare a Vasilica che esiste qualcosa che va oltre al suo dovere di badante, mansione ormai diventata per lei una specie di ossessione. È grazie al gesto di affetto di quest'ultima, una carezza materna, che Vasilica riesce ad abbandonare il suo aspetto di rana e a ritrasformarsi in figura umana (Fig. 2). Quindi, come una ritrovata madre, Marilisa fa capire a Vasilica che deve liberarsi dalle ossessioni per potersi sentire veramente donna e ritornare a vivere. Difatti, riprendendo Freud, il trauma relega continuamente Vasilica in uno stato di perpetuo ricordo: la donna sa vivere solamente nel passato, totalmente disinteressata al suo presente, e si limita a guardare ciò che ha perduto. Il trauma, invece, si può superare solamente con la capacità di perdonare se stessi e imparare a vivere (e respirare) nel presente, come si evince dalle parole della voce narrante:

Ha ragione Marilisa: io non riesco proprio a vivermi il presente. Quando stavo in Italia, la mia testa era da voi, pensavo a cosa stavate facendo senza di me, come stavate crescendo, provavo a immaginarvi da grandi, ma non ci riuscivo, vi sognavo sempre piccoli, come vi avevo lasciati. E adesso che sono qui con voi... io non ci sono. Sì, sono qui con tutto il corpo ma la testa è rimasta lì in Italia, o ancora più laggiù, nel bosco della mia infanzia, dove tutto è cominciato. Forse ho bisogno di andare indietro per poter finalmente andare avanti, andare oltre questi luoghi, questa vita qui. Partire di nuovo. E perdonarmi. Per questo vi scrivo. E provo ancora a **RESPIRARE**. (Vaccaro e Mistrello 2021, 79, il grassetto maiuscolo è nell'originale)

Al centro della seconda parte del *graphic novel* si tematizza il processo di ricostruzione dell'identità di Vasilica, inquadrandola mentre si allontana dai suoi doveri di badante,

madre e moglie, nel desiderio di staccarsi dal passato per rimpossessarsi del presente. Un importante momento è la morte della signora Liliana, che le fa comprendere quanto in verità sia lei stessa “morta” pur avendo trentacinque anni. Per contrastare questo stato di prostrazione sente un gran bisogno di essere amata; a questo punto si inserisce l’incontro con alcune ragazze romene, con cui instaurerà un rapporto di amicizia e, infine, con Bogdan, con cui inizierà una relazione. Mediante questo rapporto amoroso, Vasilica ritornerà a riempire i vuoti che si erano creati nella sua esistenza:

La verità è che io avevo bisogno di Bogdan perché mi somigliava. Riconoscersi negli occhi dell’altro era qualcosa che avevo dimenticato, o forse non avevo mai vissuto. La possibilità di ricominciare, di un nuovo inizio... Quanti anni avete? 24 e 22 se non sbaglio i conti... siete uomini ormai! Io avevo 28 anni quando sono partita per l’Italia. Per me contava solo mandarvi i soldi e costruire la casa, nient’altro. Così, dimenticandomi di tutto il resto, mi sono riempita di vuoti, che sento ancora oggi. Come li senti tu, Adrian, e forse anche tu, Alessandro, anche se non lo dai a vedere. Sono vuoti, figli miei, che non so se riusciremo più a colmare. Però, per il solo fatto che sappiamo che esistono, abbiamo il dovere di provarci. Per noi e per gli altri. **PER AMORE.** (Vaccaro e Mistrello 2021, 115, il grassetto maiuscolo è nell’originale)

I vuoti sopramenzionati si fanno maggiormente profondi al ritorno in patria voluto dai figli – come si evince dall’incipit del *graphic novel* – che, però, si dimostra inutile, dato che questi, ormai grandi, non hanno più bisogno di lei. A questo si aggiunge poi il senso di estraneità percepito dal marito.

Isolando gli episodi ambientati nel 2016 – il momento del racconto – si nota che Vasilica si ritrova a rivivere molti dei traumi del soggiorno in Italia: questo fatto non rende vano il processo di autodeterminazione che aveva già intrapreso quando si era allontanata dalle sue ossessioni, *in primis* dal lavoro; anzi favorisce un superamento del trauma stesso. Infatti, se da una parte Vasilica nelle sue allucinazioni è perseguitata dalle voci delle anziane signore da cui è stata a servizio, condizione che la fa sprofondare in un disagio emotivo, dall’altra arriva alla presa di coscienza che il trauma esperito in Italia è qualcosa di intrinseco alla sua persona, un fardello che è destinata a portarsi dentro ovunque vada.



Figura 2:

Tiziana Francesca Vaccaro, Elena Mistrello©, *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, Padova, BeccoGiallo, 2021, p. 77.

Con l'accettazione del trauma può definitivamente superare il dolore e a quel punto staccarsi definitivamente dal passato per iniziare a vivere il presente.

Il fumetto si conclude con un'efficace descrizione della Sindrome Italia:

In apnea. È così che mi sono sentita da quando sono tornata in ROMANIA. Ho scoperto di avere questa cosa, questa SINDROME ITALIA. Anche io, sì, come tante donne, partite e tornate. Si insinua ovunque, tra le pieghe della tua vita. E rimane lì silenziosa. Poi a un certo punto inizi a sentirla, quella sensazione liquida, e da quel momento non puoi fare a meno di sentirtela addosso sempre nella pelle, dentro le ossa. Fino a sommergerti interamente. E a non lasciarti più. (Vaccaro e Mistrello 2021, 145; maiuscolo nell'originale)

La visione del disturbo mentale come fluido che ricopre chi lo subisce è raffigurato ripetutamente in svariate vignette, soprattutto nelle parti che illustrano la permanenza di Vasilica in Romania dopo il periodo di lavoro in Italia. Del resto il *graphic novel* si apre proprio con l'immagine della casa della donna che sta per sprofondare nelle acque della malattia. Tale immagine ritorna quando Vasilica decide di scrivere la lettera ai figli e ricompare ogni qual volta le ritornano in mente, come delle allucinazioni, le parole delle anziane per cui ha lavorato (Fig. 3).

Dal punto di vista grafico, queste immagini spesso occupano l'intera pagina e sono caratterizzate da un colore più sbiadito, come a identificare un diverso piano mentale. Si noti come Mistrello impieghi tutte le potenzialità semiotiche del colore: il giallo e il verde più vivido per gli avvenimenti reali; un tono più sfumato degli stessi colori per le allucinazioni legate al trauma o per i ricordi d'infanzia e della giovinezza. Attraverso questi espedienti cromatici quindi si crea una composizione a più strati che mira a rappresentare le intricate trame della psiche di chi ha vissuto un trauma simile a quello della protagonista. Ne risultano pagine che non hanno un ritmo ben stabilito – come potrebbe essere nel caso di una gabbia bonelliana –, bensì sono contraddistinte da un andamento discontinuo che segue il flusso di coscienza della narratrice, sviluppato attraverso gap narrativi e salti temporali. Pertanto, sia dal punto di vista narrativo sia da quello visivo, la narrazione cerca di rappresentare la complessità polimorfa ed espressiva dell'esperienza traumatica.



Figura 3:

Tiziana Francesca Vaccaro, Elena Mistrello©, *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, Padova, BeccoGiallo, 2021, p. 120.

Nel momento della nuova partenza della protagonista, come si è sottolineato in precedenza, Vasilica, accettando la sua condizione, sviluppa il desiderio di liberarsi dalle costrizioni che determinano in lei l'aggravarsi del suo stato traumatico e, infine, la consapevolezza di aver contratto quella che è definita "Sindrome Italia". La presenza ripetuta in aeroporto di cartelli pubblicitari sull'Italia sembra mostrare metaforicamente come l'Italia e la sua esperienza traumatica non possano e non debbano essere dimenticate, in quanto ormai parte imprescindibile dell'Io della protagonista. Pertanto, alla fine, l'identità frammentaria di Vasilica si riplasma attorno all'esperienza traumatica e a quella sindrome che ne ha segnato l'esistenza.

Il fumetto si conclude con un'ultima scena che ritrae la protagonista e le sue amiche mentre parlano delle proprie esperienze in un parco, e dove il clima è molto più disteso, anche grazie all'uso di un verde più chiaro. A chiusura si ritrovano le parole di una ninna nanna che le donne romene sono solite cantare ai figli, la quale riprende, questa volta in modo sereno, quell'elemento della maternità che tanto gioca nello sviluppo interiore del trauma: «Dormi caro bambino / quando cala il giorno e arriva la notte / la mamma ti manda / sogni tranquilli» (Vaccaro e Mistrello 2021, 143). Sembra, dunque, che alla fine quel senso di colpa per il mancato adempimento di quei principi della maternità sostenuti dal sistema patriarcale venga superato lasciando la protagonista e le sue amiche serenamente impegnate a chiacchierare dei loro affetti, dimentiche dei loro traumi e lontane da quel dolore opprimente dell'esperienza migratoria.

Conclusioni

L'analisi del *graphic novel Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* di Tiziana Francesca Vaccaro e Elena Mistrello offre la possibilità di discutere del trauma della migrazione femminile, della sua narrativizzazione nonché della sua rappresentazione visiva. Infatti, la narrazione dell'esperienza traumatica di Vasilica che, come molte altre donne dell'Europa dell'Est (e non solo), è stata costretta a lasciare il proprio paese e i propri affetti per cercare di dare un futuro migliore ai propri figli è

rappresentativa di un fenomeno di più ampia portata e comporta la creazione di una serie di criticità che possono abbracciare vari livelli.

Da una parte, Vasilica si trova a essere inserita in un contesto ostile, che non comprende né linguisticamente, né culturalmente; è in questa realtà che si aggrava il disagio di non sentirsi una madre realizzata, in quanto ha abbandonato i figli. Quindi nelle memorie traumatiche di Vasilica si inseriscono sia elementi legati al luogo in cui è emigrata, l'Italia, sia elementi della cultura patriarcale del paese d'origine; infatti, una componente importante che favorisce lo sviluppo della sindrome è riscontrabile in alcune imposizioni sociali tradizionali che vedono la massima realizzazione della donna nel suo ruolo di moglie e madre. In questo senso, Vasilica è vista dalla società d'appartenenza come una "cattiva" madre poiché è ritenuta colpevole di non aver saputo crescere i propri figli. Annientata dal rimorso, si chiude in un'apatia – nel fumetto simboleggiata dalla mutazione in una rana – e si concentra solo sul lavoro, acuendo il senso di insoddisfazione e di solitudine, che sarà superato solo quando la protagonista tornerà a riconsiderare se stessa come una donna con i propri bisogni e il proprio desiderio di realizzazione.

Se questi sentimenti riguardano il periodo di soggiorno in Italia che si conclude con una parziale guarigione dal trauma, il disturbo da stress post-traumatico mostra i suoi effetti al rientro, quando la protagonista si rende conto della distanza che ormai si è creata tra sé e l'ambiente che aveva lasciato e quando le voci dei traumi del passato, impersonati dalle signore a cui ha prestato servizio, ritornano sotto forma di allucinazioni. Vasilica decide quindi di riappropriarsi della propria vita e seguire il proprio desiderio di indipendenza e libertà per abbracciare un futuro depurato dai propri traumi alla ricerca di se stessa.

Il viaggio di Vasilica verso la consapevolezza e una possibile guarigione viene rappresentato nel *graphic novel* attraverso un racconto complesso che segue il flusso di coscienza della narratrice in una narrazione che si sviluppa su più piani, identificati dal sapiente uso dei colori giallo e verde e dalle loro sfumature, che si intrecciano e cercano di raffigurare le associazioni mentali di chi racconta i propri traumi. Inoltre, le immagini rendono in modo efficace e diretto le metafore che illustrano il disagio

traumatico, quali la metamorfosi in una rana o il progressivo annegamento in un'immaginaria palude che inghiotte il mondo della protagonista. Questo dimostra le potenzialità semiotiche del fumetto e la sua capacità di trasporre rappresentazioni complesse come quelle della psiche umana e di trasmettere in modo immediato una serie di simbologie anche senza l'uso della parola.

In conclusione, *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti* è indubbiamente una pregevole testimonianza di un fenomeno pressoché sconosciuto ma che coinvolge un gran numero di donne che lasciano il loro paese e i loro affetti per prendersi cura degli anziani di cui il ricco occidente non può più occuparsi.

Bibliografia

- Alfaro, Gigliola (2014), "Sindrome Italia". È la depressione di badanti e colf, «SIR, Agenzia d'informazione», <https://www.agensir.it/italia/2014/08/30/sindrome-italia-e-la-depressione-di-badanti-e-colf/> (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Badinter Élisabeth (2011), *Mamme cattivissime? La madre perfetta non esiste* [2010], trad. Simona Lari, Milano, Corbaccio.
- Badinter Élisabeth (2012), *L'amore in più. Storia dell'amore materno* [1980], trad. Rosetta Loy, Roma, Fandango Libri.
- Balaev, Michelle (2012), *The Nature of Trauma in American Novels*, Evanston, Northwestern University Press.
- Balaev, Michelle (ed.) (2014), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, London, Palgrave MacMillan.
- Balaev, Michelle (2018), *Trauma Studies*, in David H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Chichester, John Wiley & Sons, pp. 360-371.
- Barbieri, Daniele (1991), *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani.
- Barbieri, Daniele (2017), *Semiotica del fumetto*, Roma Carocci.
- Battistini, Francesco (s.d.), *Sindrome Italia, nella clinica delle nostre badanti*, «Il corriere della sera», <https://www.corriere.it/elezioni-europee/100giorni/romania/> (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Bouson, J. Brooks (2000), *Quiet as It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*, New York, State University of New York Press.
- Buelens, Gert, Durrant, Sam, Eaglestone, Robert (eds.) (2014), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, London, Routledge.
- Calabrese, Stefano, Zagaglia, Elena (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Chomsky, Noam (2014), *Media e potere*, Lecce, Bepress.
- Cirri, Emilio (2022), *Parlando di "Sindrome Italia": intervista a Tiziana Francesca Vaccaro e Elena Mistrello*, «Lo spazio bianco», <https://www.lospaziobianco.it/parlando-di-sindrome-italia-intervista-a-tiziana-francesca-vaccaro-e-elena-mistrello/> (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Cvetkovich, Ann (2003), *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press.
- Di Paola, Lorenzo (2019), *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore.

- Felman, Shoshana, Laub, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- Forster, Greg (2011), *Gender, Race and Mourning in American Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1977), *Il linguaggio del fumetto* [1971], trad. Mario Giacomarra, Palermo, Sellerio.
- Freud, Sigmund, Breuer, Joseph (1967), *Sulla teoria dell'attacco isterico* [1892], in Sigmund Freud, *Opere I: 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Editore Boringhieri, pp. 143-146.
- Freud, Sigmund (1976), *Introduzione alla psicanalisi* [1915-1917], in Id., *Opere VIII: 1915-1817. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Editore Boringhieri, pp. 189-611.
- Freud, Sigmund (1977), *Al di là del principio del piacere* [1920], Id., *Opere IX: 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C. L. Musati, Torino, Editore Boringhieri, pp. 193-249.
- Friedman, Matthew, Jaranson, James (1994), *The Applicability of the Post-Traumatic Concept to Refugees*, in Anthony J. Marsella, Thomas Bornemann, Solvig Ekblad and John Orley (eds.), *Amidst Peril and Pain. The Mental Health and Wellbeing of the World's Refugees*, Washington DC, American Psychological Association, pp. 207-227.
- Grosso, Giulia Isabella (2021), *La formazione linguistica nei contesti delle attività preparpartenza*, in Antonella Benucci, Luigina Maria Gabriella Da Pra, Giulia Isabella Grosso, Viola Monaci e Giuseppe Trotta, *Didattica inclusiva e azioni educative in contesti di vulnerabilità*, Roma, Aracne, pp. 27-52.
- Hartman, Geoffrey (1995), *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, «New Literary History», vol. 26, n. 3, pp. 537-563.
- Hungerford, Amy (2003), *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature and Personification*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Kirmayer, Laurence (1996), *Landscapes of Memory: Trauma, Narrative and Dissociation*, London, Routledge.
- Lolk, Mette, Byberg, Stine, Carlsson, Jessica, Norredam, Marie (2012), *Somatic Comorbidity Among Migrants with Posttraumatic Stress Disorder and Depression: A Prospective Cohort Study*, «BMC Psychiatry», vol. 16, <https://bmcp psychiatry.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12888-016-1149-2> (ultimo accesso 13 dicembre 2022).
- Longo, Antonino (2011-2012), *Immigrazione femminile e integrazione nell'era della globalizzazione*, «Geotema», n. 43-44-45, pp. 231-235.
- Mandel, Naomi (2006), *Against the Unspeakable: Complicity, the Holocaust and Slavery in America*, Charlottesville, University of Virginia Press.

- Mannocchi, Francesca (2019), *Quelle mamme che hanno perduto i loro bambini. Perché sono da noi a fare le badanti*, «L'Espresso», 18 agosto 2019, pp. 78-82.
- McCloud, Scott (2018), *Capire, fare e reinventare il fumetto* [1993, 2000, 2006], Milano, Bao.
- Monaci, Viola (2021), *Aspetti psicologici della migrazione e gestione dei conflitti*, in Antonella Benucci, Giulia I. Grosso e Viola Monaci (a cura di), *Linguistica Educativa e contesti migratori*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Pintor Iranzo, Ivan (2020), *Figure del fumetto. Forme, tempo e narrazione sequenziale*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore.
- Romero-Jódar, Andrés (2017), *The Trauma Graphic Novel*, London, Routledge.
- Rothberg, Michael (2000), *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Salvinelli, Laura (2021), *Migrazioni dall'est, la sindrome italiana*, «Alias, Il manifesto», <https://ilmanifesto.it/migrazioni-dellest-la-sindrome-italiana>, (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Steel, Piers, Taras, Vasy, Uggerslev, Krista, Bosco, Frank (2017), *The Happy Culture: A Theoretical, Meta-Analytic, and Empirical Review of the Relationship Between Culture and Wealth and Subjective Well-Being*, «Personality and Social Psychology Review», vol. 22, n. 2, pp. 128-69.
- Tabachnick, Stephen E. (2017), *Introduction*, in *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tonfoni Virginia (2022), *Realismo, impegno e racconto nel fumetto di realtà - il caso di Sindrome Italia*, «RootsRoutes», «Graphic Realities. La linea urgente del Graphic novel e Graphic Journalism», a cura di Elettra Stamboulis e Viviana Gravano, anno XII, n. 40, <https://www.roots-routes.org/realismo-impegno-e-racconto-nel-fumetto-di-realta-il-caso-di-sindrome-italia-di-virginia-tonfoni/> (ultimo accesso 13 dicembre 2022)
- Vaccaro, Tiziana Francesca, Mistrello Elena (2021), *Sindrome Italia. Storia delle nostre badanti*, Padova, BeccoGiallo.
- Vickroy, Laurie (2002), *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Weaver-Hightower, Marcus B. (2015), *Losing Thomas & Ella: A Father's Story (A Research Comic)*, «The Journal of Medical Humanities», vol. 38, n. 2, pp. 215-230.

Nota biografica

Cristiano Bedin, nato a Vicenza nel 1980, è dottore di ricerca in letteratura italiana. Dal 2012 è docente presso il dipartimento di lingue e letteratura italiana dell'Università di Istanbul. Ha scritto vari contributi in volume e rivista su Antonio Tabucchi, Italo Calvino, Alberto Arbasino, Guido Ceronetti, Mario Rigoni Stern e ha pubblicato un volume su Edmondo De Amicis viaggiatore, *Il reporter meravigliato* (ISIS, 2017), e due monografie su Antonio Tabucchi, *Oltre il tempo, la memoria e la saudade* (Aracne, 2018) e *Il viaggiatore metaforico. L'odeporica contemporanea e la scrittura di viaggio nell'opera di Antonio Tabucchi* (Paolo Loffredo, 2019).

cristiano.bedin@istanbul.edu.tr

Come citare questo articolo

Bedin, Cristiano (2023), *Il doloroso trauma della migrazione femminile. La Sindrome Italia raccontata da Tiziana Francesca Vaccaro ed Elena Mistrello*, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 75-98.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

Jean Sébastien

Cet article fait ressortir dans deux bandes dessinées portant sur la jungle de Calais la position critique qu'elles développent contre les politiques de mise à l'écart des migrant.e.s dans les pays riches. *Threads From the Refugee Crisis* de Kate Evans et *Les nouvelles de la jungle de Calais* de Yasmine Bouagga et Lisa Mandel sont écrites à la première personne et donnent accès au parcours introspectif d'alliées. La construction d'une œuvre qui combine entretiens et récit à la première personne de sa présence sur les lieux reprend des traits du journalisme dit d'intérêt humain. Sur le plan argumentatif, les livres utilisent sensiblement les mêmes topiques parmi celles qu'a identifiées le sociologue Luc Boltanski (1993). Agier (2015) décrit le camp comme hors-lieu en relevant le fait que, même si cet espace a tendance à gommer les identités et à ramener tout le monde au seul statut de migrant, écouter les histoires de vie conduit à retrouver le sens que chacun produit pour sa vie. Le hors-lieu tel que le décrit Agier nous est donné à vivre dans les deux livres qui font ressortir des relations qui se tissent, d'une part, à l'intérieur du camp et, d'autre part, entre le camp et les populations locales.

Mots-clés

Réfugié.e.s; crise humanitaire; bande dessinée; blogosphère; médias

POLITICAL DRAWINGS OF THE CALAIS JUNGLE: LEARNING TO LISTEN

This article points to the critical position against the exclusionary policies that migrants face when they enter rich countries in two works in comics' form about the Calais Jungle. Kate Evans's *Threads from the Refugee Crisis* and Yasmine Bouagga and Lisa Mandel's *Les nouvelles de la jungle de Calais* are first person accounts meant to give access to introspective positions taken by allies. Developing works that combine interviews and first-person narratives of one's presence with the interviewees borrows some of its characteristics from human interest journalism. In terms of their argumentative structure, both works use sensibly the same topics that have been identified by sociologist Luc Boltanski (1993). Agier (2015) describes the camp as a liminal space (*hors-lieu*), noting that, even as it tends to erase identities and enclose everybody within their refugee status, the fact that the migrant's stories can be listened to is conducive for all those persons seeking refuge to reconnect with meaning in one's life. The liminal space as described by Agier is represented in both books in a way that we can live it, experiencing the relationships that are woven within the camp and between the camp and local populations.

Keywords

Refugees; Humanitarian Crisis; Comics; Blogs; Media

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16567>

DESSINS POLITIQUES DE LA JUNGLE DE CALAIS : APPRENDRE À ÉCOUTER¹

Jean Sébastien

À la fondation des camps comme à leur reproduction sur le long terme, il y a le principe d'un excès, d'une population en trop, surnuméraire. Non pas surnuméraire en elle-même, par la culture ou l'identité des migrants, mais surnuméraire par rapport à ce que sont capables de penser et de faire les gouvernements des États-nation à propos des hommes et des femmes qui se trouvent placés en dehors des cadres nationaux.
(Agier, Bouagga *et al.* 2018, 193)

Les mers constituent des frontières naturelles importantes, mais comme l'a bien montré Braudel pour le cas de la Méditerranée (1966), elles ouvrent aussi à des ensembles économiques dont on mesure parfois mal la portée, si l'on ne prend pas en compte la longue durée du temps géographique. Aujourd'hui, l'ensemble économique méditerranéen reste marqué par le colonialisme. L'accaparement des richesses par les pays du Nord a creusé un écart si important dans la qualité de la vie qu'on assiste à un mouvement migratoire considérable vers ces pays-là. À ceci s'ajoutent les personnes – nombreuses – fuyant des guerres et des persécutions politiques. Le nombre de passages irréguliers des côtes de l'Afrique ou du Proche-Orient vers l'Europe est généralement de quelque 100.000 personnes tous les ans avec un pic d'un million en 2015 à la suite des répressions orchestrées par le gouvernement syrien². Même si le Royaume-Uni n'est pas la destination rêvée du plus grand nombre,

¹ À Hoshyar, Alaz, Evser, Bezma, Khebat, Jahan, Toofan, Abu Awar, Ahmad, Bilal, Noureddine, Adam, Mokhtar, Khalid, Hamza, Mohammed, Isaac, Hamid, Nasser, Ismaël et Yaya, pour votre vie meilleure.

² Les données sont tenues à jour en ligne par le Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés. La pandémie de 2020, même si elle a fait un peu hésiter dans la volonté de s'installer dans le Nord, n'aura eu qu'un effet marginal, puisque ce sont tout de même 95.774 personnes qui sont entrées, généralement par la mer, et pour un plus petit nombre par voies terrestres. Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés. (s. d.). Operational Data Portal. Mediterranean Situation. Repéré à : <https://data.unhcr.org/en/situations/mediterranean>.

il reçoit chaque année un nombre important de réfugié.e.s ; à titre d'exemple, en 2015 et en 2016, il y a eu près de 40.000 personnes chaque année y faisant leur première demande d'asile³. De ce nombre, des milliers ont d'abord campé en Normandie, principalement à Calais. C'est d'ailleurs en 2015 et 2016 que la croissance du nombre de personnes dans le camp de Calais, baptisé « jungle » par les médias, a ouvert les yeux des autorités sur un état de fait né bien des années plus tôt.

Dans cet article, j'étudierai deux bandes dessinées du milieu des années 2010 représentant la situation des réfugié.e.s à Calais et sur la côte normande, les deux colligées sous forme de livres en 2017 : *Threads From the Refugee Crisis*, de Kate Evans, et *Les nouvelles de la jungle de Calais*, de Lisa Mandel et Yasmine Bouagga. Les deux œuvres proposent des reportages à la première personne dans lesquels les autrices engagent le dialogue avec des migrant.e.s. Je ferai ressortir comment ces reportages prennent position en faveur d'une plus grande ouverture des frontières. La première partie de l'article montre comment la positionnalité assumée des autrices, produite notamment dans le fait de se mettre en scène elles-mêmes dans le récit, les conduit à créer des œuvres qui ouvrent à l'autoréflexivité. Réfléchissant à la démarche qu'elles ont entreprise dans la jungle de Calais, elles prennent en compte leur extranéité à la situation des migrant.e.s. Dans une seconde partie, je montrerai comment leurs œuvres s'articulent autour de deux topiques argumentatives : une topique du sentiment et une topique de la dénonciation. La dernière partie, quant à elle, fait ressortir comment les autrices se sont intéressées à la naissance de lieux forts dans le hors-lieu du camp.

³ À titre de comparaison, la France recevait en 2016 plus de 75.000 primo-demandeurs d'asile. Et ces chiffres sont éclipsés par la décision du gouvernement Merkel d'accueillir en grand nombre des personnes fuyant la Syrie qui a conduit l'Allemagne en 2016 à un bond important dans la réception de premières demandes d'asile par rapport aux pays voisins, avec près de 750 000 demandes. Eurostat (25 juin 2018). Archive: Statistiques sur l'asile. Repéré à : https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Archive:Statistiques_sur_l'asile&oldid=391119.

La réalité des camps à l'épreuve du reportage

Graphiquement, les œuvres sont fort différentes. Si le dessin d'Evans est semi-réaliste, en couleurs directes au crayon de bois, Mandel propose, en revanche, des représentations simplifiées des gens et des lieux dans le style du dessin de presse humoristique avec, ici et là, des rehauts de couleur à l'aquarelle. Cependant, les projets se ressemblent. Dans les deux cas, on trouve les descriptions qu'elles font des lieux et des campements ainsi que le récit d'événements dont elles ont été témoins. Les deux font aussi une place aux entrevues, notamment dans le livre de Mandel et de Bouagga, plus proche du reportage journalistique, tandis qu'Evans préfère mettre en scène les interactions fortes qu'elle a vécues. Les deux œuvres ont été publiées d'abord en ligne, sur un blogue du *Monde* dans le cas de Mandel et de Bouagga, sur le site web personnel dans le cas d'Evans. La visée informative de Mandel et de Bouagga est plus nette puisqu'elles consacrent, au moins partiellement, huit entrées de blogue à l'arrière-plan politique de la situation vécue par les migrant.e.s. Evans fait plutôt le récit de sa participation, au fil des mois, aux actions de solidarité dans le camp de Calais de même que dans les camps avoisinants.

Avant d'analyser les œuvres, il convient de rappeler que les passages irréguliers vers le Royaume-Uni par Calais s'inscrivent dans une longue histoire. Dans les années 1980, on trouvait déjà des personnes dont la demande d'asile avait été refusée à Douvres campant sur le terminal du ferry à Calais. Au fil des années, des centres ont été ouverts, fermés, puis d'autres ouverts, fermés, afin d'offrir soutien et hébergement temporaire. En avril 2015, la mairie de Calais propose un site aux migrant.e.s à l'écart de l'espace urbain, un ancien centre de loisirs, le Centre Jules-Ferry et, quelques mois plus tard, un complexe de containers, tout ceci démantelé en octobre 2016. Aujourd'hui, c'est beaucoup moins en se cachant dans des camions que les migrant.e.s passent la frontière, mais par voie maritime, en des nombres toujours croissants, 45.756 personnes en 2022 contre 28.395 en 2021, 9.000 en 2020 et 2.300 en 2019⁴.

⁴ UK : 430 migrants ont traversé la Manche en une journée, un record – Reportage #cdanslair 24.07.2021. C dans l'air. France 5. Repéré à : <https://www.youtube.com/watch?v=eq3sqAOU1Yg>.

Pour les anthropologues qui ont étudié la situation dans les camps, les organisations humanitaires qui gèrent les camps ont tendance à mettre en boîte l'identité dans le seul fait de la migration, généralement en la dépolitisant ; les caractéristiques identitaires des réfugié.e.s gagnent, au contraire, à être appréhendées dans leur complexité. Liisa Malkki tirait d'un terrain d'un an dans un camp de réfugié.e.s hutus en Tanzanie une critique de la dépolitisation de l'action humanitaire qui a pour effet de gommer une part de l'identité constitutive de bien des migrant.e.s, souvent liée au sentiment de n'être pas en phase avec des pans entiers de sa société d'origine :

That humanitarian interventions tend to be constituted as the opposite of political ones has, of course, a long history [...]. But the purpose here is not to delve into that history; it is to emphasize the extent to which this opposition is taken for granted, and to ask what the effects of this conventionalized, depoliticizing, universalizing practice are. A vital part of the answer must be, as I will try to show, that in universalizing particular displaced people into "refugees"—in abstracting their predicaments from specific political, historical, cultural contexts—humanitarian practices tend to silence refugees. (Malkki 1996, 378)

Michel Agier construit pour sa part une opposition entre les notions de lieux et de hors-lieux. Ces notions lui permettent d'aborder les identités réelles des personnes vivant dans un camp, chacune avec un bagage d'histoires et des projets : « l'espace du camp ou de la zone tampon comme 'monde vide' en son principe, placé hors de tous les lieux mais en relation avec eux, est ainsi l'espace réifié de la frontière » (2015, 142). C'est un hors-lieu dont les caractéristiques sont de marquer la coupure, souvent définitive, avec le lieu d'origine et d'exclure les contacts, ou à tout le moins de viser à les limiter, avec la population près de laquelle le camp est installé. Mais le hors-lieu, espace d'assignation sociale d'individus à un statut, celui de réfugié, ne reste jamais que cela. En effet, « dans le camp, du lieu s'est formé, et le camp lui-même est le cadre où naît une stratégie identitaire » (ivi, 155). Pour Malkki comme pour Agier, il

Le Monde avec AFP. (4 janvier 2022). Les traversées de la Manche par des migrants ont atteint un chiffre inédit en 2021. *Le Monde*. Repéré à : https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/04/les-traversees-de-la-manche-par-des-migrants-ont-atteint-un-chiffre-inedit-en-2021_6108094_3210.html.

France 24 avec AFP. (1^{er} janvier 2023). Royaume-Uni : plus de 45 000 migrants ont traversé la Manche en 2022, un nouveau record. Repéré à : <https://www.france24.com/fr/europe/20230101-royaume-uni-plus-de-45-000-migrants-ont-traverse-la-manche-en-2022-un-nouveau-record>.

convient d'aborder les camps en prenant en compte l'agentivité des personnes qui y sont, leurs histoires politiques et surtout de consentir à entendre, au sens fort, les récits qu'elles font elles-mêmes de leur situation et de leurs projets. C'est aussi ce que font Evans, Bouagga et Mandel.

Passage de la parole : de l'alliée aux migrant.e.s

Les œuvres d'Evans et du duo Bouagga-Mandel donnent accès au parcours introspectif de personnes alliées aux migrant.e.s. On l'a dit, les deux œuvres proposent des reportages à la première personne sur la vie dans les camps : le genre du reportage, avec les limites qui lui sont propres, ne peut que marquer une distance entre journalistes et les personnes rencontrées dans le camp. C'est là un choix stratégique dont un des effets est d'ouvrir la porte à l'identification entre les autrices et les lecteurs et lectrices qui n'ont pas vécu cette expérience du hors-lieu. Cette extranéité montrée a pour socle les éléments suivants : l'incarnation du « Moi » de la diariste « par son dehors, c'est-à-dire en lui insufflant, à travers une trame micro-événementielle, des traits d'humeur, des attitudes, des tics, des appétits, des obsessions, etc., comme autant de touches formant le tableau d'une personnalité saisie dans sa pure subjectivité et sa transitivité » (Samson 2009, 6) ; mais aussi l'utilisation de moments autoréflexifs (Mickwitz 2020) ; et la construction de récits ancrés dans la tradition journalistique dite « de l'intérêt humain ».

Les dessinatrices de *Threads From the Refugee Crisis* et de *Les nouvelles de la jungle de Calais* ont fait le choix d'un mécanisme semblable d'autoreprésentation, où l'on voit les autrices, devenues personnages, représentées dans les cases avec une narration à la première personne. L'utilisation du « je » en bande dessinée prend en compte l'indexicalité du pronom : dans les récits à la première personne, le « je » construit une subjectivité au fil de notre lecture essentielle à l'identification du lecteur avec le narrateur. Ce pronom identifie bien une personne que le récit nous apprend à connaître (que le récit la nomme ou pas), mais il nous permet également de prendre le « je » pour nous-mêmes. C'est un « je » plus labile qu'à l'oral. En bande dessinée,

les représentations des autrices-personnages définissent des individus déterminés, identifiables. Il n'y a pas dans le dessin d'un personnage autobiographique l'appel immédiat à l'identification que produit le « je ». Par ailleurs, comme tout personnage en bande dessinée, les représentations de Kate Evans, Yasmine Bouagga et Lisa Mandel ont des traits facilement reconnaissables. Evans se met en scène avec une coupe courte, échevelée, des traits rouges, parfois rosés dans la chevelure. Elle est presque toujours représentée avec les mêmes vêtements : un chandail aux lignes grises et blanches avec une veste de sport sans manche par-dessus⁵. Dans le cas de Bouagga et Mandel, les vêtements ne constituent pas un trait distinctif puisqu'on les voit vêtues différemment au fil des mois de reportages. Mais Mandel tient de l'art du dessin de presse une manière de croquer une tête en quelques traits. Ainsi, elle synthétise Bouagga en une masse de cheveux bouclés qui tombent sur les épaules, des lunettes rectangulaires devant les yeux, un nez et un menton pointus. Quant à elle, Mandel se représente avec des cheveux bruns courts, une mâchoire carrée qui avance et un nez retroussé. En bande dessinée autobiographique, nous sommes appelés à l'identification au personnage par deux procédés bien différents, un appel immédiat par le texte avec l'utilisation du « je » et un appel à l'identification par la médiation d'un personnage singulier comme pour tout récit de fiction. Le dessinateur Bruce Mutard (2020) décrit l'autoreprésentation en bande dessinée comme une expérience particulière de communication de l'expérience humaine ; il propose d'ailleurs, pour la décrire, la jolie expression de « première personne troisième » (« first person third »). C'est dire que l'autoreprésentation en bande dessinée permet l'identification par plus d'une voie.

C'est dans la trame du récit que ces personnages gagnent l'épaisseur d'un « Moi » auquel nous sommes, éventuellement, invitées à nous identifier. Comme ces œuvres sont nées de projets différents, on ne sera pas étonné que Bouagga et Mandel consacrent moins de pages à se mettre en scène qu'Evans. En fait, dans le livre de la sociologue et de la dessinatrice, c'est surtout cette dernière que l'on apprend à

⁵ On note deux exceptions où le personnage Evans porte d'autres vêtements que ceux-ci ; c'est dans deux courtes séquences, une demi-page en milieu du livre alors qu'elle est représentée au moment du coucher et une page à la fin alors qu'elle suit à la télévision le démantèlement du camp à Calais.

connaître. Il y a bien une entrée du blogue focalisée sur Bouagga qui, après avoir vécu un moment difficile au camp, broie des idées noires qui se dissipent dans la dernière case lors d'un rassemblement festif avec des proches. En fait, le livre établit une dynamique entre Bouagga et Mandel ; à la première qui travaille avec sérieux répond à plusieurs reprises le caractère fantaisiste du personnage de Mandel, un peu comme dans la dynamique du clown blanc et de l'auguste. Evans présente aussi par petites touches – je reprends le mot de Samson (2009) – le « tableau » de sa personnalité : ainsi, elle présente comme des motifs récurrents son plaisir à manger, son plaisir à jouer avec les enfants. Ce travail de mise en scène de sa propre personne a quelque chose du Nouveau Journalisme tel qu'il se met en place dans les années 1960. L'autopublication en ligne de *Threads* de même que la publication en format blogue par Mandel et Bouagga sur le site du *Monde* constituent des lieux propices au prolongement de cette tradition.

La forte présence de la première personne dans les deux livres est propice à la mise en scène d'une pensée en mouvement dans laquelle actions et réflexivité se répondent. Ainsi Evans revient à quelques moments sur le sens qu'elle donne à son implication pour les migrant.e.s de Calais. Elle évoque le sentiment de petitesse qui l'habite face aux appareils d'État, et ce de différentes manières : en fin d'ouvrage, avec dépit, en affirmant qu'il était prévisible que l'État déplace *manu militari* les migrant.e.s (Evans 2017, 153); plus tôt dans le livre, c'est avec ironie qu'elle le fait quand elle se représente toute heureuse d'avoir pensé à prendre du ruban adhésif toilé avant de se rendre à Calais, c'est un matériau bien résistant, parfait pour répondre aux besoins en pleine crise humanitaire (ivi, 39); et plus souvent, elle le fait avec pathos (ses pleurs quand elle n'a que des oranges à offrir face à la crise (ivi, 64); les yeux larmoyants de son amie bénévole à l'arrestation d'un migrant (ivi, 143) ; son toucher réconfortant à l'épaule d'un migrant ébranlé dans une émeute (ivi, 93) ; ses pleurs et ceux de ses proches quand on les informe qu'une femme enceinte dont ils ont été proches a été victime de brutalité policière (ivi, 132-133) ; et son regard atterré devant les violences du démantèlement du camp qu'elle voit aux nouvelles (ivi, 156). Son travail laisse aussi place à l'autoréflexivité. Comment l'artiste engagée peut-elle faire entendre sa voix ?

Toutes les options ne se valent pas. Après le récit d'une émeute dans la jungle à la suite d'une opportunité photo de donateurs déguisée en événement charitable, Evans ironise à l'encontre du *Daily Mail*, un tabloïd britannique faisant souvent dans le sensationnalisme, disant qu'elle pourrait y publier un dessin de presse. Un des récits de la fin propose, par le dessin, un autre moment d'autoréflexivité. Dans ce récit, intitulé « Fairy Tale », Evans imagine que son conjoint, une amie et elle auraient fait traverser avec succès Hoshyar, un migrant de Calais avec qui ils se sont liés d'amitié, puis, à l'inverse, elle imagine la police l'arrêtant, elle, pour trafic d'êtres humains, le chef d'accusation généralement invoqué par la Couronne contre toute personne complice d'une traversée illégale. La première tout comme la dernière page du récit ne comportent qu'un dessin qui, en chaque cas, fait toute la surface de la page. Au début du récit, Evans se représente, pensive, à sa table dessin. À la fin du récit, dans la pénombre, il n'y a plus que la chaise et la table à dessin. Evans révèle ainsi l'importance qu'elle accorde à la prise de position dans l'espace public de même que le risque de ne plus pouvoir s'exprimer par le dessin, même temporairement en cas de démêlés judiciaires, nous donnant ainsi accès à son travail réflexif dans la forme même de l'œuvre.

Mandel intègre encore plus de moments autoréflexifs au fil des entrées de blogue. On trouve ainsi des moments de questionnements, à savoir quel aspect de la situation aborder et comment le faire (2017, 121-122, 186). Elle se décrit et décrit sa co-autrice avec autodérision (ivi, 41), puis se moque gentiment de sa participation aux médias de masse dans une case où on la voit s'exclamer comme une reporter qui clôt un segment : « À vous les studios ! » (ivi, 273). Elle semble le plus souvent produire le blogue avec un petit délai pouvant aller de quelques heures jusqu'à une journée, mais à deux reprises, elle s'excuse de produire rapidement avec une qualité de rendu approximative, affirmant qu'elle travaille en direct (ivi, 70, 259). Ainsi, le dernier dessin de l'entrée du 29 février 2016 fait bien ressortir la mise en scène du processus de production quand, au-dessus d'un dessin rapidement exécuté, on lit : « Soudain, à l'heure où je dessine, la situation dégénère, des migrants foutent le feu... » (ivi, 74).

C'est donc très souvent à leur processus que les autrices nous convient, tout en nous donnant accès à leur malaise devant la souffrance d'autrui.

Finalement, l'extranéité des autrices à la situation des migrant.e.s est rendue palpable par le fait que certaines modalités de récit qu'elles utilisent correspondent à ce qu'on trouve dans un journalisme dit « d'intérêt humain ». Leur récit à la première personne comporte plusieurs moments où, tantôt, elles posent de courtes questions, tantôt procèdent à des entrevues plus longues. Evans donne la parole à des migrant.e.s dans de nombreuses pages du livre ; il n'y a que quatre pages et demie où la parole est donnée à des Européennes s'impliquant à Calais. Bouagga et Mandel rapportent souvent, elles aussi, les propos de personnes interviewées, le plus souvent de migrant.e.s. Mais elles ont choisi de proposer une diversité de points de vue. On trouve ainsi quelques entrées de blogue avec des bénévoles venus aider, quelques autres avec une représentante de l'organisme « La vie active » mandaté par le gouvernement pour gérer le centre d'accueil provisoire, un complexe de containers installés par l'État. On en trouve plusieurs avec des personnes qui habitent Calais, reflétant l'éventail des positions, de l'appui inconditionnel à l'inquiétude des personnes qui forment des milices, les groupes dits de vigilance. Deux entrées de blogue donnent même la parole à un C.R.S. qui fait le récit de moments difficiles qu'il a vécus à assurer l'ordre à Calais. Le plus souvent, dans les deux œuvres, le dessin représente la situation d'entrevue. Chez Evans, il y a un court récit de quatre pages dans lequel la narration de violence policière par une personne qui l'a subie est racontée par le dessin des événements. Le livre de Bouagga et Mandel propose quelques fois un récit dessiné du souvenir rapporté par la personne interviewée, ainsi les récits d'un passage raté vers l'Angleterre, celui d'un passage réussi et, comme chez Evans, un récit de violence policière⁶. Il y a, par le nombre des entrevues, une volonté de faire connaître la diversité des situations, mais aussi d'émouvoir. À titre d'exemple, quand Bouagga se lie d'amitié avec Hamza, un mineur isolé, on trouve une case dans

⁶ Incidemment, dans la version originale publiée dans le blogue sur le site du *Monde*, le récit de violence policière faisait 13 cases. Dans la version publiée en livre, les autrices ont resserré la séquence en choisissant 6 cases de cette entrée de blogue. On trouve une archive incomplète du blogue de Lisa Mandel sur le site Wayback Machine : <https://web.archive.org>.

laquelle celui-ci vit son rêve de devenir astronaute et d'entrer en contact avec des êtres venus de l'espace lointain. Comme dans les récits classiques de science-fiction, les extraterrestres parlent une langue terrienne. Au « Salam Aleikum » de Hamza, l'extraterrestre répond « Aleikum Salam » (Bouagga et Mandel 2017, 164). Ici, les autrices, pour nous toucher, donnent vie au rêve du jeune homme. Jouer de l'intérêt humain ne ferme pas les yeux sur l'extériorité l'un à l'autre de l'interviewer et de la personne interviewée, mais contribue à l'ouverture empathique.

Topiques du sentiment et de la dénonciation

Dans un livre sur l'action humanitaire et les médias, le sociologue Luc Boltanski (1993) s'est intéressé aux modalités de représentation de la souffrance d'autrui. Les livres d'Evans ainsi que de Bouagga et de Mandel font appel à deux des trois topiques identifiées par Boltanski : la topique du sentiment et celle de la dénonciation, où Boltanski entend le mot « topique » au sens de la rhétorique ancienne, c'est-à-dire comme un ensemble de caractéristiques argumentatives récurrentes.

La topique du sentiment tire sur plusieurs fils, parmi lesquels la représentation intérieure des personnes qui souffrent et l'expression d'un sentiment d'urgence par les personnes qui rapportent les faits. On remarque le jeu chez nos autrices. Leurs livres à la première personne comportent plusieurs moments de parole rapportée, le plus souvent, à la première personne aussi. La première personne a une autre caractéristique que nous n'avons pas encore relevée et que Boltanski signale : elle permet de référer tantôt à un soi actif au fil des événements, tantôt à un soi réflexif, modalité bien utile pour produire un sentiment d'épaisseur psychologique⁷. Chez Evans, l'utilisation du « je » quand ce n'est pas celui de l'autrice, est toujours celui des migrant.e.s. Chez Bouagga et Mandel, on a aussi le récit d'un C.R.S. et d'un couple de bénévoles de l'association Salam. Le passage se marque souvent, mais pas

⁷ On trouve les segments à la première personne qui alternent entre un soi actif et un soi réflexif aux pages suivantes dans le livre d'Evans (28-31, 57, 70, 122-123) et dans le livre de Bouagga et de Mandel (67-68, 132-139, 148-154, 191-194, 202-205, 215-216, 225-226, 233-237). Il y a d'autres instances, très courtes, d'un ou deux phylactères que je ne répertorie pas.

nécessairement, par l'utilisation successive d'un temps passé, puis du présent⁸. Ainsi, Adam, un migrant, raconte : « Je me suis pris un caillou » et clôt : « Moi, ça m'intéresse pas ces conflits » (Bouagga et Mandel 136, 139). Une victime de violence policière non identifiée affirme : « we never saw their faces. I can tell you their clothes » (Evans 2017, 31). Parfois, il convient de laisser parler le récit et de garder les marques du présent d'énonciation à leur minimum. C'est ce que font Bouagga et Mandel dans deux récits qui leur sont rapportés et dans lesquels le texte des témoins est celui d'un passé, leur expérience précise à ce moment-là⁹. Evans propose aussi quelques récits à la troisième personne dans lesquels certaines phrases relèvent du monologue narrativisé, intégrant à la troisième personne dans le fil de la narration des paroles rapportées. Cette modalité du récit, pour exprimer par exemple un désir du personnage (ivi, 59), instaure une très grande proximité entre personnage et voix narrative. En ce qui a trait à la mise en scène d'un sentiment d'urgence, c'est Evans qui s'y livre le plus. J'ai déjà relevé, à cet égard, son utilisation du pathos. Bouagga et Mandel, avec leur travail plus journalistique, s'y livrent moins. Néanmoins, après avoir écouté le récit d'un migrant, Mandel dessine, dans un style manga, ses yeux en pleurs (Bouagga et Mandel 2017, 218). Il ne fait aucun doute qu'un des objectifs de ces livres est de nous émouvoir.

Dans une topique de la dénonciation, s'indigner devant les traitements subis, c'est chercher à en trouver les responsables. Boltanski souligne qu'en ce cas, l'argument va « dérouler un appareil de preuves matérielles, objectives » (1996, 121). Dans le cas de souffrances dont l'État est responsable, il devient important de faire ressortir le caractère systémique des discriminations.

⁸ Dans le cas d'un récit écrit au présent historique comme Bouagga et Mandel en rapportent un, c'est plutôt par le sens des mots que par les temps de verbe que l'on pourra noter l'alternance entre soi actif et soi réflexif. Voir Bouagga et Mandel (2017, 202-205).

⁹ Même dans ces récits, on trouve de discrètes marques de postériorité dans l'utilisation de déictiques, « et là » ; « me voilà » (Bouagga et Mandel 2017, 203, 216). Cependant, la présence de ces déictiques ne suffit évidemment pas à produire un soi réflexif. Pour Bouagga et Mandel, le récit, en ces cas précis, se suffisait à lui-même.

Pour étendre ses opérations à des cas dans lesquels ceux qui remplissent la place du malheureux et ceux qui occupent la place du persécuteur sont très éloignés, une topique de la dénonciation a besoin de se doter d'une théorie du pouvoir. (ivi, 98)

Dans le cas d'Evans, le marxisme constitue un point de départ utile pour comprendre le monde. Dans une entrevue qu'elle accorde en 2016, elle dit de Marx qu'il a fourni la critique la plus cohérente du capitalisme. Mandel, quant à elle, dans une des premières entrées de blogue (2017, 43), fait clairement ressortir sa sensibilité à l'appel de Calais, une pétition demandant au gouvernement un plan d'urgence dans un discours très dur contre les politiques accusés d'« accentuer la pauvreté des plus pauvres ». Evans cite des propos de politiciennes, Marine Le Pen (ivi, 10) et Theresa May (ivi, 18), mais elle reste souvent assez allusive, rapportant à très grands traits les pratiques et l'offre de service des États européens¹⁰. Bouagga et Mandel prennent le temps d'établir de manière bien plus précise le caractère systémique de la discrimination. Pour la publication en livre, les autrices ajoutent même une préface qui retrace les politiques françaises sur la question des migrant.e.s à Calais depuis le milieu des années 1990. De plus, dans une douzaine d'entrées du blogue, les autrices consacrent une à quatre pages à détailler des enjeux administratifs en matière d'asile et d'immigration¹¹. Leurs entrées relèvent souvent les effets pervers de mécaniques étatiques, mais s'arrêtent aussi à des réussites, notamment les services du Centre femmes et enfants à Calais (Bouagga et Mandel 2017, 121-125) et quelques demandes d'asile en France qui réussissent (ivi, 290-291). Néanmoins, ce livre, comme celui

¹⁰ La prise des empreintes digitales ; la mise sur pied du Centre d'accueil provisoire constitué de containers dans un site sécurisé jouxtant la jungle ; les effets haussiers sur les tarifs des passeurs des mises à l'amende prévue à la loi britannique pour toute personne qui aide à l'entrée irrégulière ; le démantèlement de la partie sud du campement ; et l'ouverture d'un camp de petits habitats à Grande-Synthe, non loin de Dunkerque.

¹¹ L'arrêté préfectoral de la région Pas-de-Calais du 19 février 2016 prévoyant l'expulsion de la partie sud du campement ; les tarifs des passeurs ; l'ouverture du camp de Grande-Synthe ; l'offre de services du Centre Jules-Ferry aux abords du campement ; la gestion du Centre d'accueil provisoire par l'association « La vie active » ; le délit que constitue l'aide à une personne en séjour irrégulier en vertu d'une loi française, le Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile ; le règlement européen sur les demandes d'asile (règlement Dublin) et le registre de données Eurodac d'empreintes digitales des migrant.e.s ; le procès intenté par l'ONG Citizens UK contre le gouvernement britannique pour non-respect des mesures de regroupement familial, particulièrement dans le cas des mineurs isolés ; la mécanique de la demande d'asile en France ; l'installation de postes frontières avant la traversée de la Manche en vertu des accords du Touquet ; le démantèlement de la jungle de Calais pour replacer des migrant.e.s dans les nouveaux Centres d'accueil et d'orientation répartis sur tout le territoire français ; la détention dans les Centres de rétention administrative de migrant.e.s qui continuent à s'installer dans des campements illégaux.

d'Evans, cherche surtout à critiquer un système qui s'aveugle devant le caractère systémique de la répartition mondiale des richesses et du protectionnisme du Nord. Certainement, les deux livres évitent les pièges d'une autre topique identifiée par Boltanski, la topique esthétique, qui décourage l'action en se cantonnant dans la pitié, forme d'« alliance cachée avec l'ordre social » (Boltanski 1993, 201).

Les autrices critiquent aussi une attitude fréquente par rapport à la souffrance d'autrui qui consiste à détourner le regard. Ainsi, Bouagga et Mandel, souvent mordantes, mettent en scène en une page l'allégorie de la poussière sous le tapis pour décrire la décision de la mairie de Calais au printemps 2015 d'offrir aux migrant.e.s un site en marge de la ville. Evans pour sa part propose un récit dans lequel elle rappelle sa réaction devant l'absence d'empathie d'une douanière observant l'arrestation musclée d'un migrant. Evans et son groupe étaient intervenus pour demander qu'on traite sans brusquerie cet homme qui avait possiblement vécu des traumatismes dans sa vie. À la douanière qui avait cherché à minimiser en disant : « Yes, well some of them have very tragic stories », Evans avait répliqué : « It's not a story!!! This is reality!!!! » (Evans 2017, 139). Cette phrase qu'elle a probablement dite – il y a un pacte autobiographique quand on lit *Threads* – revêt une plus grande signification une fois intégrée dans la publication d'un livre sur la situation à Calais. Nous avons entre les mains un livre d'histoires, mais comme elles sont autobiographiques, la phrase sert aussi à nous rappeler le lien de ces histoires à la réalité. Pour le cas où nous voudrions, nous aussi, détourner le regard.

Evans pousse même plus loin quand elle publie sous forme de livre les pages qu'elle a d'abord publiées sur son site. À sept reprises, entre certaines histoires, elle reproduit une réaction raciste à *Threads*. Je ne cite qu'une partie de la première : « This cartoon could not be better propaganda for battlefield veteran Islamic militant males invading Northern Europe if Lenin himself produced it » (ivi, 23). Chaque commentaire est reproduit comme s'il s'agissait d'un texte en cours de lecture sur un portable tenu à l'horizontale. En arrière-plan, une dentelle de couleur couvre l'essentiel de la page. C'est comme si deux techniques s'opposaient, celle de la dentelle en arrière-plan qui tisse du lien et celle du web et des réseaux sociaux, devenus au fil

des ans, un havre pour le rejet d'autrui et la haine. Les deux dernières fois, le fond est celui d'un papier au grain apparent, dans le premier cas, une double page (ivi, 140-141), du papier teint en rouge et dans le dernier (ivi, 152), du papier vert-de-gris. Dans l'avant-dernier cas, Evans a produit une double page. Elle y a collé, outre la représentation d'un portable avec une remarque raciste, des déchirures de papier blanc, chacune faisant le récit d'un moment décisif, souvent traumatique, dans la vie d'une migrante. Cette juxtaposition a pour effet d'établir un parallèle entre les violences, celles du contexte politique qui a conduit une personne à quitter son pays, souvent dans des conditions de voyage extrêmement difficiles, et celles des racismes qu'elle subit à son arrivée dans le nord.

Lieux et hors-lieux

Les mécaniques de mise à l'écart dans nos sociétés produisent des hors-lieux qui ont tendance à gommer les identités. Le cas de la jungle de Calais en 2015-2016 constitue un cas d'espèce, puisqu'elle a été doublement marginalisée : située aux frontières d'un pays et aux frontières d'une ville-frontière. Nous avons déjà noté comment Agier (2015) critique le fait que les camps ont tendance à gommer l'identité d'origine des migrant.e.s et à les exclure du lien avec le corps social où le camp a pris racine. Il en conclut que « les identités locales sont plus flottantes que jamais » (ivi, 146), ce que Bouagga et Mandel donnent fort à bien à voir dans une page de deux cases (Fig. 1).



Figure 1: Des nouvelles de la jungle de Calais, p. 162.

Les deux cases représentent les mêmes 13 personnages, parmi lesquels Bouagga et Mandel. Dans la case du haut, les personnages sont dans une rame de métro ; Mandel a utilisé la couleur pour singulariser les vêtements des personnages. Un statut social – le plus souvent un titre d’emploi – est lié par une flèche à chacun des personnages. La case du bas reprend cette organisation graphique, avec un mot lié à chacun des personnages par une flèche. Cette fois, le statut est toujours le même, celui

de migrant. Et la couleur est à toute fin pratique disparue, ne laissant que quelques rehauts d'un gris taupe pour marquer les ombres sur les vêtements qui couvrent les personnages contre la pluie froide qui tombe continûment.

Même si la nature du camp constitue un hors-lieu, rien n'empêche que s'y constitue du lieu, c'est-à-dire des espaces de vie aux relations interpersonnelles fortes. C'est d'ailleurs un aspect important de ce qui intéresse nos autrices, particulièrement Evans. D'ailleurs, comme le fait remarquer Rifkind (2020), le titre du livre, *Threads*, dévoile d'entrée de jeu la métaphore fondamentale au cœur du livre : *Threads* fera le récit des liens tissés à Calais. Rifkind propose aussi un développement sur un choix graphique inusité du livre : le fait que toutes les gouttières soient faites d'une dentelle, le plus souvent blanche. Dans les quelques pages où les dentelles sont d'une autre couleur ou sont de moindre qualité, cela contribue à la tonalité de la page. De façon générale, les fines dentelles blanches connotent l'espace intime, en certains cas la maison aux fenêtres de laquelle on a suspendu des rideaux ajourés, comme si, du hors-lieu, pouvait naître un espace de bien-être.

Les deux livres font ressortir des relations qui se tissent, à l'intérieur du camp et entre le camp et les populations locales. À l'intérieur du camp, une partie de la vie est structurée autour de l'offre de services, régulière et systématique, de l'État ou de ses sous-traitants. Mais outre cela, un grand nombre de personnes vivent le temps au camp comme un temps d'attente, celle du plan qui, cette fois, fonctionnerait pour passer au Royaume-Uni.

L'attente crée du temps socialisé, un quotidien commun à celles et ceux qui vivent là, et progressivement des transformations de l'espace font de tous ces hors-lieux les supports d'une vie sociale et politique originale, inexistante ailleurs. (Agier 2015, 147)

Sur le plan politique, le camp a fini par développer un conseil des aînés, les relais communautaires. Ce ne sont pas des personnes élues. Si elles ont cette fonction d'intermédiaire avec les associations de bénévoles, et parfois avec l'État, c'est notamment parce qu'elles parlent anglais. Ce sont des personnes avec une plus grande expérience de vie, respectées par leurs pairs, actives dans leur communauté et au camp depuis un moment (Bouagga et Mandel 2017, 138). En ce qui a trait à la vie sociale,

elle se structure autour d'un certain nombre d'institutions et de services. Le pouvoir judiciaire, quand il a été appelé à revoir la décision de la préfecture de démanteler la partie sud du camp, a d'ailleurs reconnu qu'il y avait des institutions importantes dans le camp et que la décision de l'État allait trop loin. Le démantèlement s'est poursuivi – tout ce qui est abri de fortune et tente fut détruit – mais comme le présentent Bouagga et Mandel sur un plan de la jungle après le démantèlement, quelques bâtiments ont été protégés (ivi, 118), parmi lesquels l'école, l'église, le centre d'information juridique. La partie nord, bien sûr, n'était pas en reste en ce qui concerne la vie sociale. On y trouvait une dizaine de cafés, de restaurants, tenus le plus souvent par des personnes immigrées depuis longtemps en France et partageant la culture d'un des groupes de migrant.e.s (cultures afghane, kurde, soudanaise, etc.). Evans remarque que parmi les personnes trouvant place dans ces petits restaurants, les volontaires consommaient et les migrant.e.s entraient s'y réchauffer (Evans 2017, 49). On trouvait même dans la partie nord un commerce offrant un accès à l'eau dans des cubicules, un genre de hammam où le seau d'eau faisait office de bain (Bouagga et Mandel 2017, 207-210). Et il y a des migrant.e.s qui ont trouvé dans l'enceinte du camp des opportunités d'affaires : « le souk de la nuit est une sorte de marché aux puces qui ouvre à l'entrée du camp à la nuit tombée, quand les bénévoles sont partis. On y revend les habits et chaussures les plus beaux et les plus neufs » (ivi, 235). On voit donc qu'une vie sociale, même si elle est balbutiante, existait bel et bien.

La vie sociale au camp de Calais est aussi marquée de conflits et de modalités de règlements. Parfois, entre des gens à vif, un différend tourne à la bagarre. Bouagga et Mandel rapportent ainsi le récit d'une bagarre entre Afghans et Soudanais, à laquelle se sont éventuellement joints Égyptiens et Kurdes. Le jeune qui en fait le récit à Bouagga explique : « avant, les Soudanais restaient entre Soudanais, les Afghans entre Afghans mais depuis qu'on a dû aller en zone nord on est tous les uns sur les autres » (ivi, 134). Et même si on choisissait de faire abstraction de la dégradation des conditions de vie à la suite du démantèlement, les conditions de vie dans le camp restent difficiles. Agier s'oppose à l'idée qui ferait des camps des espaces « bons » et « neutres »,

des espaces [...] qui seraient envahis par des forces identitaires, voire par des armées ethniques étrangères. En réalité, c'est l'enfermement durable du camp et le développement de la vie « ordinaire » dans cet espace d'exception qui font naître des forces identitaires politiques parce que l'enfermement, le nom même de camp et l'exceptionnalité qui lui est attachée sont devenus insupportables. (Agier 2015, 155)

De manière plus allusive, Evans nomme elle aussi l'impact du camp sur les individus lorsqu'elle écrit : « Long-running feuds can fester here. The Jungle isn't a great place for conflict resolution » (Evans 2017, 88). Bouagga et Mandel mettent aussi en scène la résolution du conflit dont elles font état en une page très efficace (Fig. 2). La page propose trois cases horizontales. La composition de chacune est centrée. C'est d'abord à la différence d'atmosphère entre la première et la dernière que je veux m'attarder. Dans la première, avec ces ambulanciers s'activant de chaque côté du véhicule, gyrophares en action au centre, on sent la tension. Dans la dernière case, une atmosphère paisible est rendue par la disposition en arc de cercle autour d'une grande tente au centre des autres éléments graphiques : les phylactères, quelques tentes partiellement hors-cadre et, à gauche, un marcheur qui semble avoir les mains dans les poches. Quand j'ai mis ce livre au programme et que j'ai fait discuter de cette page, une équipe a remarqué avec finesse que, dans la première case, nous observons les actions des personnages – les ambulanciers –, mais que nous ne pouvons pas les entendre, et qu'au contraire, dans la troisième case, nous pouvons entendre ce que disent les personnages – le conseil des aînés –, mais sans les voir, car ceux-ci sont sous la tente¹². Sur le plan graphique, nous est donnée à voir une société autonome dans son autorégulation. Par le jeu des paroles rapportées, celles du jeune homme, narrateur de la première case, et celles d'aînés dans la dernière, Bouagga et Mandel partagent l'autorité narrative avec les migrant.e.s.

¹² Crédit à Léa-Marie Breault et à Esteban Alcocer pour cette observation.



Figure 2: Des nouvelles de la jungle de Calais, p. 135.

Un autre enjeu en ce qui a trait à la représentation de l'expérience migrante est celui de l'autonomie des personnes concernées dans la représentation d'elles-mêmes. On est près ici de l'enjeu de « souveraineté visuelle » telle que la définit Raheja (2010, 190-220) pour le cas des Autochtones. Cependant l'instabilité des situations de vie des migrant.e.s rend plus improbable – mais pas impossible¹³ – l'idée de porter un projet d'autoreprésentation migrante. On trouve l'ébauche d'un projet de cet ordre pour Calais dans le livre d'Evans. En effet, l'une des choses qu'elle raconte de la jungle, c'est sa visite dans le dôme géodésique où une artiste britannique rend disponible du matériel à qui veut dessiner ou peindre. Evans intègre d'ailleurs plusieurs dessins réalisés par des migrant.e.s dans une page du livre (Fig. 3). La plupart des images sélectionnées sont riches en couleurs et évoquent la poursuite du bonheur. Au centre en haut, une image plus dure fait contraste ; on y voit une silhouette qui s'éloigne d'une autre, peut-être la fin d'un amour. L'autorité visuelle peut aussi impliquer la validation d'une représentation faite par autrui. Ainsi, au cours d'un de ses séjours dans la jungle, Mandel est appelée à dessiner un groupe d'Iraniens qui se sont cousus les lèvres pour une grève de la faim. Le blogue reproduit une partie des croquis qu'elle a faits ce jour-là dans un style plus réaliste que celui du blogue et les surplombe d'un dessin dans le style caricatural habituel rappelant le moment après cette séance de pose où les Iraniens avaient commenté avec bonheur les résultats dans le carnet de l'artiste. Mandel, par le choix d'une publication sur le site du *Monde*, s'inscrit dans le champ du journalisme et ceci lui permet sans doute de moduler le droit de l'individu à l'image par le droit du public à l'information. Evans, pour sa part, quand elle était à Calais, offrait de réaliser des portraits. Plusieurs pages du livre sont consacrées à raconter cette démarche, nous rapportant la discussion entre elle et les modèles avec une reproduction du portrait réalisé pour clore le micro-récit. Ici aussi, on entre dans une zone grise quant à la validation des représentations produites.

¹³ La dessinatrice américaine Ali Fitzgerald (2018) raconte les ateliers de bande dessinée qu'elle a animés pour des migrant.e.s à Berlin.



Figure 3: Threads From the Refugee Crisis, p. 35.

C'est le cas pour l'un des portraits : après une séquence où Evans nous rapporte le jugement négatif qu'un homme fait de son portrait, elle met en scène le moment où celui-ci lui avait demandé de réaliser le portrait de son jeune frère. La représentation qu'Evans a fait de cet homme est-elle ou non validée ? Evans réalisera le portrait du frère, non sans avoir eu un mouvement de colère qu'elle rapporte dans le cours du récit : « If you want me to draw you, don't tell me my pictures are no good! » (Evans 2017, 112). On a le sentiment, ici, que l'idée de partager l'autorité visuelle ne passait pas. Ou alors peut-être était-ce le manque de forme dans la critique faite par l'homme qui était blessante. On comprend par ces quelques cas que la question de l'autorité visuelle, quand l'œuvre ne participe pas d'un projet d'autoreprésentation, débouche sur plusieurs questions auxquelles on ne trouvera probablement pas une réponse qui convient à tous les cas de figure.

Conclusion

Malgré leurs différences de tonalités, *Threads* et *Les nouvelles de la jungle de Calais* partagent une même visée critique vis-à-vis des politiques qui relèguent les migrant.e.s aux marges. Également, le choix d'une narration conduite en première personne s'explique par une volonté d'autoréflexion. Sur le plan argumentatif, les livres utilisent sensiblement les mêmes *topoi*. Ainsi, les deux construisent des moments permettant l'identification aux migrant.e.s. Evans joue un peu plus du sentiment d'urgence que Bouagga et Mandel qui restent, somme toute, plus journalistiques. Ceci transparait aussi dans leur manière de dénoncer. Evans, qui fait part de son expérience de solidarité à Calais, s'en tient à la confrontation de grands principes, tandis que Bouagga et Mandel déroulent un appareil de preuves souvent détaillé visant à dénoncer les failles d'un système qui érige le hors-lieu en espace de vie pour des populations entières. Et si les deux bandes dessinées montrent comment le campement de Calais tenait du hors-lieu, leurs autrices ont pris soin de faire ressortir que des lieux y étaient nés, au sens fort du mot « lieu ».

À la lecture de ces œuvres s'impose la question de savoir s'il est possible pour le Nord de se penser autrement que dans un principe de bivalence : ou l'espace politique national est accueillant pour les réfugié.e.s, ou il leur est fermé. La transparence des autrices quant à leur positionnalité n'invalide pas, bien au contraire, leurs critiques du Règlement Dublin, d'Eurodac ou des politiques nationales d'immigration. Evans termine son livre sur un récit de quatre pages intitulé *Hope*. Les deux premières pages proposent un recueil de citations d'études universitaires, d'articles de journaux et de déclarations politiques en faveur de l'immigration, parmi lesquelles celle du député travailliste à la Chambre des communes, John McDonnell : « inevitably in this century we will have open borders. We are seeing it in Europe already. The movement of peoples across the globe will mean that borders are [...] going to become irrelevant ». Les deux dernières pages pourraient être pessimistes puisqu'elles représentent deux ouvrières construisant le mur autour du port de Calais, projet que finance le gouvernement britannique. Mais ce mur est construit en briques de dentelles qu'un souffle, quand il sera assez fort, soulèvera pour à nouveau laisser le passage.

Bibliographie

- Agier, Michel (2015), *Anthropologie de la ville*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Agier, Michel, Bouagga, Yasmine, Galisson, Maël, Hanappe, Cyrille, Pette, Mathilde, Wannesson, Philippe (2018), *La jungle de Calais*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boltanski, Luc (1993), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié.
- Bouagga, Yasmine ; Mandel, Lisa (2017), *Les nouvelles de la jungle de Calais*, Bruxelles, Casterman.
- Braudel, Fernand. (1966). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin.
- Evans, Kate (2017), *Threads From the Refugee Crisis*, Londres, Verso.
- Fitzgerald, Ali (2018), *Drawn to Berlin: Comic Workshops in Refugee Shelters and Other Stories From a New Europe*, Seattle, Fantagraphics.
- Malkki, Lisa (1996), *Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism and Dehistoricization*, «Cultural Anthropology», vol. 11, n. 3, pp. 605-612.
- Mickwitz, Nina (2020), *Comics Telling Refugee Stories*, in Dominic Davies et Candida Rifkind (dir.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories and Graphic Reportage*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 277-296.
- Mutard, Bruce (2020), *First Person Third*, in Dominic Davies and Candida Rifkind (eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories and Graphic Reportage*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 264-273.
- Raheja, Michelle H. (2010), *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Rifkind, Candida (2020), *Migrant Detention Comics and the Aesthetic Technologies of Compassion*, in Dominic Davies and Candida Rifkind (eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories and Graphic Reportage*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 297-316.
- Samson, Jacques (2009), *Journal de bord à quatre mains*, in Gilles Ciment (éd.), *Dupuy et Berbérian*, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, pp. 48-54.
- Shade, Colette (16 janvier 2016), *Kate Evans on Doomed Revolutionary and Political Dynamo 'Red' Rosa*, «Vice», <https://www.vice.com/en/article/pg7n3z/cartoonist-kate-evans-on-red-rosa>.

Sitographie

Cinéastes, écrivains, intellectuels... Jungle de Calais : l'appel des 800 (20 octobre 2015), «Libération» : https://www.liberation.fr/france/2015/10/20/jungle-de-calais-l-appel-des-800_1407520/.

Archive (incomplète) du blogue de Lisa Mandel, site *Wayback Machine* : <https://web.archive.org>.

UK : 430 migrants ont traversé la Manche en une journée, un record – Reportage #cdanslair 24.07.2021. C dans l'air. France 5. Repéré à : <https://www.youtube.com/watch?v=eq3sqAOU1Yg>.

Le Monde avec AFP. (4 janvier 2022). Les traversées de la Manche par des migrants ont atteint un chiffre inédit en 2021. *Le Monde*. Repéré à : https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/04/les-traversees-de-la-manche-par-des-migrants-ont-atteint-un-chiffre-inedit-en-2021_6108094_3210.html.

France 24 avec AFP. (1^{er} janvier 2023). Royaume-Uni : plus de 45 000 migrants ont traversé la Manche en 2022, un nouveau record. Repéré à : <https://www.france24.com/fr/europe/20230101-royaume-uni-plus-de-45-000-migrants-ont-traverse-la-manche-en-2022-un-nouveau-record>.

Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés. (s. d). Operational Data Portal. Mediterranean Situation. Repéré à : <https://data.unhcr.org/en/situations/mediterranean>.

Eurostat (25 juin 2018). Archive: Statistiques sur l'asile. Repéré à : https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Archive:Statistiques_sur_l'asile&oldid=391119.

Notice bio-bibliographie

Professeur de littérature et de communications au Collège de Maisonneuve à Montréal, il est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur : les enjeux de classe dans l'accès aux productions culturelles, notamment les profondes mutations dans l'industrie réglementée de la télédistribution ; les premiers effets du maillage entre TCP/IP et téléphonie ou l'interopérabilité des données pour les publications universitaires ; les questions de pouvoir liées à la caractérisation raciale, et particulièrement ce que cela veut dire pour les Premiers Peuples en rapport avec l'État colonial canadien. Dans le monde de la bande dessinée, il s'est aussi intéressé aux enjeux de technologie.

jsebastien@cmaisonneuve.qc.ca

Citer cet article

Sébastien, Jean (2023), *Dessins politiques de la jungle de Calais: apprendre à écouter*, «Scritture Migranti», sous la direction de Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16, pp. 99-124.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

NARRARE LA FRONTIERA.
LA CICATRICE. SUL CONFINE TRA MESSICO E STATI UNITI
DI A. FERRARIS E R. CHIOCCA

Alice Favaro

L'ampia diffusione di *graphic novel* che raffigurano le mutazioni sociali, le crisi economiche e ambientali, i flussi migratori, la disuguaglianza, la discriminazione e la negazione dei diritti umani vede il fumetto come il protagonista e il mezzo espressivo privilegiato nella rappresentazione della contemporaneità da un punto di vista interdisciplinare. All'interno delle raffigurazioni delle minoranze e della marginalità si propone lo studio di *La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti* (2017), di Andrea Ferraris e Renato Chiocca, *graphic novel* che si focalizza sul confine tra Messico e Stati Uniti, frontiera per *antonomasia*, che si associa all'immagine di una ferita aperta, di una rottura, di una cicatrice, appunto, e che permette di riflettere sulla questione identitaria e i cambiamenti socioculturali in atto. Il *graphic novel*, la cui narrazione si situa a metà tra finzione e cronaca e quindi nella frontiera tra generi letterari, esplora la complessità del tema della migrazione mediante le testimonianze dirette dei protagonisti che fungono da intermediari e facilitatori all'interno del processo migratorio.

Parole chiave

Graphic novel; Fenomeni sociali; Migrazione; Frontiera; Contemporaneità

NARRATING THE FRONTIER.
LA CICATRICE. SUL CONFINE TRA MESSICO E STATI UNITI
BY A. FERRARIS AND R. CHIOCCA

The wide diffusion of graphic novels depicting social mutations, economic and environmental crises, migratory flows, inequality, discrimination and the denial of human rights sees the comic as the protagonist and privileged means of expression in the representation of contemporaneity that allows you to study such phenomena from an interdisciplinary perspective. Within the depictions of minorities and marginalization, is proposed the study of *La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti* (2017), by Andrea Ferraris and Renato Chiocca, a graphic novel that focuses on the border between Mexico and the United States, the frontier for *antonomasia* that is associated with the image of an open wound, a rupture, a scar, in fact, and which allows us to reflect on the question of identity and the socio-cultural changes taking place. The graphic novel, whose narration is halfway between fiction and news and therefore on the border between literary genres, explores the complexity of the theme of migration through the direct testimonies of the protagonists who act as intermediaries and facilitators within the migration process.

Keywords

Graphic novel; Social phenomena; Migration; Frontier; Contemporaneity

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16568>

NARRARE LA FRONTIERA.
LA CICATRICE. SUL CONFINE TRA MESSICO E STATI UNITI
DI A. FERRARIS E R. CHIOCCA

Alice Favaro

La frontera es el nuevo sitio de construcción de un
imaginario identitario
Remón-Raillard (2013, 2).

Il XXI secolo in Occidente, caratterizzato da una profonda inquietudine e da cambiamenti sociologici e antropologici che erodono le omogeneità culturali tradizionali, comporta un nuovo sentimento di terrore risvegliato da una complessa cosmografia di alterità mitiche (Bartra 2007, 13). Una possibile strada per comprendere le realtà politiche attuali è considerare le estese reti immaginarie del potere e porre l'attenzione sulla relazione conflittuale tra la cultura occidentale e le periferie dell'alterità (Bartra 2007). Nella mutevolezza e problematicità del fenomeno, esaminare le narrazioni che descrivono la realtà concreta rappresentata mediante un continuo dialogo tra cronaca e finzione consente di comprendere i margini, i sobborghi e le zone transfrontaliere sottomesse alle leggi della violenza. Si tratta di utilizzare quel realismo «etnografico» (Sarlo 2006), aggettivo con cui Beatriz Sarlo intende la rappresentazione documentaristica della realtà nella finzione, mediante un processo di allontanamento e spostamento dal centro; una letteratura pseudo-testimoniale che utilizza un iperrealismo esasperato in cui si intersecano la finzione e la testimonianza. È ciò che Ricardo Piglia ha definito «el desplazamiento, la distancia», per riferirsi alla necessità di narrare dalla periferia e dar voce a ciò che proviene dal margine (Piglia 2009, 91); ossia considerare il romanzo come documento dei cambiamenti sociali all'interno della marginalità in cui la letteratura rappresenta i temi culturali del presente, assumendo su se stessa tratti documentaristici.

Le opere che fanno parte di questo genere letterario, ancora mutevole, sono accomunate dall'urgenza di rappresentare la realtà così come appare e di mimetizzarsi

con lo spazio a cui si riferiscono – che raccontano e decostruiscono allo stesso tempo – riflettendo la violenza fisica, simbolica, sistemica e interpersonale (Žižek 2008), esercitata su corpi-mercanzia appartenenti a donne, minori e migranti vittime del sistema. Il tentativo di offrire spazio alle voci degli oppressi e dei subalterni coincide con la volontà, da parte degli autori, di impiegare la cultura come mezzo per sensibilizzare e risvegliare le coscienze. La letteratura si rivela quindi un efficace documento dei cambiamenti culturali in atto permettendo di aprire uno spazio di riflessione e di dialogo sulla rappresentazione etnografica della contemporaneità dal punto di vista artistico, ossia sulle modalità in cui le arti rispondono alla violenza e forniscono gli strumenti di decodifica della realtà liquida e mutevole (Bauman 2002).

Anche il fumetto e il *graphic novel*, forme di letteratura ibrida, dimostrano una comune tendenza a rappresentare le realtà politiche attuali. La presenza, nel fumetto, di elementi di critica storica e sociale corrispondono alla domanda di un metadiscorso che fornisca al lettore le chiavi di decodifica di una realtà complessa, proponendo forme di rappresentazione che problematizzano gli stereotipi sociali. Questo procedimento si innesta con particolare vigore in momenti di trasformazione sociale e secolarizzazione. È così, dunque, che si diffonde un tipo di letteratura che ha come oggetto il corpo che diviene «territorio di immaginazione biopolitica» (Domínguez 2014, 23) e meccanismo che innesca la narrazione. Il racconto del corpo prende vita da quei corpi-mercanzia, insignificanti e abbandonati nella solitudine dell'attraversamento della frontiera, che divengono lo spazio di resistenza a partire dal quale prende voce il racconto.

Frontiere

Approcciarsi al concetto di frontiera da un punto di vista letterario e fumettistico permette di analizzare delle narrazioni che si situano a metà tra la cronaca e la finzione. Queste opere, infrangendo i limiti imposti dalla suddivisione tra generi letterari, si rivelano come prodotti ibridi che costruiscono un'immagine della frontiera narrata dai margini, che si mimetizza con la realtà che descrive ma che è costretta a inventarsi un

modo per raccontare ciò che è incomunicabile, non trovando una sola lingua per esprimersi. Si costruisce quindi un racconto che, dando voce a coloro che abitano il margine e offrendo molteplici prospettive dalle quali si sviluppa la narrazione, coinvolge il lettore proprio perché lo rende consapevole di prender parte alla narrazione di una memoria collettiva che si inserisce nella sua contemporaneità.

Le opere letterarie e i *graphic novel* che si occupano di storie di disegualianza, migrazione e violenza sono numerose. Alcuni esempi sono: *Ti sto cercando* (Tunué, 2008) di Marchese e Patanè che narra la storia di Ali Yassin, quindicenne marocchino giunto a Lampedusa come clandestino grazie all'aiuto di una coppia di turisti italiani, alla ricerca del padre Ahmed che lavora come bracciante in una piantagione di pomodori in Puglia; oppure *Etenesh. L'odissea di una migrante* (Becco Giallo, 2011), di Paolo Castaldi, il quale narra la vera storia di una giovane etiope che abbandona la terra natia e intraprende un lungo viaggio attraverso l'Africa e il Mediterraneo per raggiungere l'Europa. L'opera di Castaldi è una sorta di fumetto *reportage* che inizia con la partenza della protagonista nel 2004 da Addis Abeba e termina con il suo arrivo a Lampedusa, dopo aver attraversato il Sudan, il deserto del Sahara e il Mar Mediterraneo. Etenesh scappa dalla famiglia e dal posto in cui lavora in condizioni di sfruttamento e intraprende la peregrinazione nel deserto che sfocia in un viaggio infernale in cui i migranti vengono abbandonati e truffati dai trafficanti sudanesi e, per proseguire la traversata, sono obbligati a pagare un'ulteriore somma di denaro. La protagonista fa esperienza sul proprio corpo del carcere, limbo d'attesa finché un trafficante decida di "comprarla". Qui vive, insieme ai compagni di viaggio, in condizioni disumane: i migranti sono infatti costretti a contendersi il cibo, le donne vengono violentate davanti ai propri mariti e gli uomini maltrattati. Etenesh però riesce a fuggire e giunge, circa due anni dopo, prima a Lampedusa e poi a Roma, dopo aver pagato più di duemila dollari ai trafficanti libanesi (Favaro 2018). Il fumetto qui diviene il reportage di uno dei più grandi drammi dei nostri tempi, dove il Mar Mediterraneo è la frontiera verticale e invisibile che divide i due mondi, in cui non si narra solamente il viaggio che i migranti sono costretti ad affrontare in clandestinità ma anche le situazioni vissute in seguito al raggiungimento dell'Italia.

Spostando l'attenzione su un'altra frontiera, quella che divide il Messico dagli Stati Uniti, attraverso il fumetto è possibile, ancora una volta, sollevare una riflessione sulla questione identitaria, sui cambiamenti socio-culturali in atto in entrambi i paesi, sulle politiche inique del movimento e sugli attuali regimi di mobilità. La frontiera in questione è una delle più estese al mondo, con una lunghezza di 3.175 chilometri, e si può associare all'immagine di una ferita aperta, una rottura, un solco. La striscia frontaliera che condividono i due stati comprende una vasta area eterogenea, non solo dal punto di vista fisico e geografico ma anche sociale, economico e culturale, in cui si produce il fenomeno dell'«ambiente fronterizo» (Martínez 1994, 10). Per «ambiente fronterizo» Martínez intende la totalità delle caratteristiche e processi che separano le frontiere da altre regioni del paese dentro alle quali accadono interazioni, conflitti e negoziazioni transnazionali ed etniche. Per queste ragioni non si può pensare ad una sola frontiera bensì a molte frontiere in cui le identità trasmigrano attraversandole clandestinamente. La frontiera «telúrica, porosa, vibrante» (Rincones 2004, 62) è essa stessa rappresentazione dell'alterità e luogo di apparizione del soggetto subalterno, zona di conflitto, compenetrazione, trasgressione, ibridazione culturale e contrapposizioni.

La costruzione dell'immagine della frontiera, che si è sviluppata a partire dai *Border Studies*, ha preso vita in diverse forme mediante le riflessioni di numerosi critici che si sono occupati del tema, tra cui Gloria Anzaldúa con *Borderlands - La Frontera. The New Mestiza* (1987), che ha proposto di considerare la frontiera in quanto spazio culturale di gente meticcica, come se si trattasse di un terzo paese intermedio; e Carlos Fuentes con *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* (1995) in cui l'autore percepisce il confine come «cicatriz abierta». In queste due interpretazioni del concetto di frontiera è necessario sottolineare che esiste una differenza: se Fuentes la considera come uno spazio poroso e un estremo del Messico e della sua identità messicana in cui si manifesta ciò che è più distante dalla “messicanità”, Anzaldúa si concentra sui processi di assimilazione e adozione, delle qualità di una e dell'altra, che accadono nel luogo d'incontro tra le due culture. Anche l'antropologia si è occupata del concetto di frontiera; alcuni esempi sono le analisi di Arjun Appadurai, Néstor

García Canclini e Michael Kearney mediante lo studio dell'antropologia dello spazio frontaliero (Gamero Cabrera 2015). Se Appadurai la definisce come un nuovo spazio globale «rizomático» (Appadurai 1996, 29) – riprendendo l'espressione di Deleuze – caratterizzato dalla deterritorializzazione dello spazio, l'eterogeneità culturale e il transnazionalismo, García Canclini (2001) riflette sulla perdita della relazione che tradizionalmente si stabilisce tra uno spazio geografico e una cultura concreta, delimitazione che nel presente risulta impossibile considerando che il transito dei flussi migratori e dei movimenti interculturali è in aumento. Infine Kearney sottolinea le difficoltà nell'individuare una frontiera concreta che, invece, può considerarsi come uno spazio fluido e poroso, continuamente oltrepassabile. La frontiera avrebbe quindi una natura indeterminata, impossibile da categorizzare secondo i concetti tradizionali, e lo spazio frontaliero sarebbe una linea senza larghezza, una zona sociale e culturale di ampiezza indefinita che corre in profondità dal Messico al Canada (Kearney 2003, 55). È evidente dunque che sia l'antropologia che la critica letteraria si rivelano discipline teoriche che non dispongono delle categorie critiche adatte per descrivere una realtà costantemente mutevole, fluida, dinamica e inafferrabile in cui, invece, è necessario analizzare le zone frontaliere come:

Territorios-puerta, *backdoor cities*, donde confluyen de la misma manera y simultáneamente lo indeseable y lo deseable, hibridando estas características y haciendo difícil la aplicación de una axiología tradicional para su conceptualización, creando una especie de ruptura escatológica desde de la cual se las concibe como autófagas y siniestras. (Valencia 2010, 123)

Dalla realtà plurale, complessa e problematica degli spazi frontalieri, dove accadono incontri, scontri e fusioni, sorge un tipo di racconto di finzione in cui si tenta di dare un senso a ciò che accade quotidianamente. La proposta di approccio al concetto di frontiera dal punto di vista del fumetto permette la narrazione di una realtà concreta, ma raccontata come se fosse fittizia, dove la relazione tra cronaca e finzione è indissolubile. Citando Pardo Fernández,

Literatura y metaliteratura, lo que se suele leer sobre la frontera entre México y Estados Unidos, se conforma como texto novelístico que trasgrede sus límites y reflexiona sobre la idea de qué más se puede decir, qué más se puede escribir cuando tantos mueren. (Pardo Fernández 2013, 176)

Nella letteratura degli ultimi decenni sono molti i romanzi che si sono occupati della frontiera messicana e statunitense focalizzandosi sull'intensificarsi della violenza e dell'aggressività, da parte delle forze dell'ordine, in seguito alle politiche migratorie attuate dal 1995 in poi (Pardo Fernández 2012, 9-17). I romanzi "ibridi" che si discostano dalla letteratura testimoniale – considerata come la narrazione di un fatto sociale avvenuto precedentemente mediante la voce dei testimoni dei fatti (Suárez Gómez 2016, 35-38) – permettono di rappresentare efficacemente realtà socio-politiche attuali in quanto trattano questioni urgenti che riguardano le migrazioni e la tutela dei diritti umani nel confine tra Messico e Stati Uniti. Si tratta di problematiche che hanno raggiunto i media internazionali per la prima volta solamente nel 2010 quando, a San Fernando (Tamaulipas), sono stati ritrovati i corpi torturati e assassinati di 72 migranti, per la maggior parte centroamericani (Peña Iguarán 2018, 143).

Queste opere "ibride" nascono con lo scopo di «'liberar' al relato autobiográfico del testimonio de su función legal y llevarlo a la posibilidad de construir un relato aún desde el horror y la vulnerabilidad» (Peña Iguarán 2018, 148). Come afferma Pardo Fernández, si tratta della necessità di costituire, riscoprire e recuperare l'identità, in quanto tutta la narrativa sulla migrazione, sulla frontiera come ferita e sui messicani come popolo, si fonda sul concetto di sradicamento e di assenza di origine (Pardo Fernández 2013, 175-176). Mediante queste opere è quindi possibile leggere in modo critico la realtà e riflettere su quale sia la necessità della narrativa contemporanea.

Un esempio emblematico di questo tipo di letteratura è rappresentato da *Terra bruciata* (La Nuova Frontiera, 2017)¹ del messicano Emiliano Monge, in cui si descrive un apocalittico panorama di frontiera, desolato e violento, che fa scendere il lettore nell'inferno in cui vivono i migranti centroamericani, sequestrati nel momento in cui attraversano il confine tra Messico e Stati Uniti. Il romanzo è il risultato di anni di ricerche, lavoro sul campo e consultazione di innumerevoli fonti da parte dell'autore (tra cui la Comisión Nacional y Interamericana de los Derechos Humanos, Amnesty International, la Casa del Migrante e l'Albergue Hermanos en el Camino). Il romanzo è composto da numerose storie e piani della narrazione che si sovrappongono e

¹ Il titolo originale è *Las tierras arrasadas* (2015).

scambiano costantemente alternandosi tra la voce del narratore, la voce dei migranti proposta attraverso le testimonianze d'archivio dei migranti dell'America Centrale, e infine i versi della *Divina Commedia*; tutto ciò si interseca con la storia d'amore di una coppia di trafficanti. Come nel coro di una tragedia greca il lettore può ascoltare il lamento delle vittime e delle diverse voci che narrano dei sequestri quotidiani dei migranti nei treni che procedono verso nord, maltrattati, violentati e uccisi se non possono pagare per la propria libertà. Un altro esempio emblematico di un'opera d'arte che affronta la problematica legata alla crisi umanitaria che si genera attorno alla frontiera è *Carne y arena. Virtually present, Physically invisible* (2017)², scritta e diretta da Alejandro González Iñárritu, e basata su interviste realizzate dal regista ai rifugiati messicani e centroamericani sulle loro storie di migrazione. Si tratta di un'installazione che, in realtà virtuale, colloca lo spettatore tra un gruppo di migranti guidati da un coyote attraverso il confine messicano per raggiungere gli Stati Uniti, fino a quando non vengono fermati dalla pattuglia di confine.

La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti

Occuparsi di migrazione e frontiera, soprattutto nella letteratura, significa porre lo sguardo sulla marginalità e sulla subalternità raccontate mediante l'utilizzo di un linguaggio che tende a mimetizzarsi con la realtà che descrive – e cerca di ricostruire – e di descrizioni di immagini estremamente reali create con lo scopo di raggiungere il lettore con maggiore intensità (Pardo Fernández 2013, 13). Anche il fumetto si rivela un linguaggio adeguato nel riportare i drammi del nostro tempo e nel costruire una sorta di reportage-documentario fruibile facilmente da tutti. A questo proposito *La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti* (2017) di Andrea Ferraris e Renato Chiocca, pubblicata da Oblomov Edizioni, è un esempio di narrazione pseudo-documentaristica sulla frontiera dal punto di vista fumettistico. L'idea di visitare il muro nella zona di Nogales, in occasione del viaggio in California di Ferraris, è stata

² <https://youtu.be/zF-focK30WE>.

suggerita da Tony Sandoval, autore di un altro fumetto sulla frontiera Messico-Stati Uniti, *Appuntamento a Phoenix* (2016), in cui racconta la propria storia come migrante illegale negli Stati Uniti, soffermandosi sulle diverse opzioni possibili di attraversamento della frontiera mediante il viaggio a bordo de La Bestia o in furgone e la pericolosa traversata del Río Grande. Proprio perché profondamente realista, *La cicatrice* è un fumetto amaro e doloroso che, attraverso la voce di coloro che vivono attorno alla frontiera, narra ciò che è stato definito come «l'ultimo olocausto della specie» (Monge 2017, 316). Mediante tratti quasi abbozzati, come se si trattasse di un taccuino di viaggio, le immagini a matita e in bianco e nero descrivono quel lato oscuro della società contemporanea, gli sradicati della storia, l'umanità alla deriva, i soggetti emarginati che la società, non volendo farsene carico, preferisce ignorare.

La struttura del fumetto è suddivisa in due parti simmetriche: «Una notte al confine» e «Un giorno al confine». La prima parte è ambientata a Nogales il 10 ottobre 2012 alle 23.30, in cui la città è divisa in due parti: a nord, Nogales Arizona e a sud, Nogales Sonora, descritta come «un unico nucleo urbano in mezzo al deserto, diviso dal muro» (Ferraris e Chiocca 2017, 7) (Fig. 1).

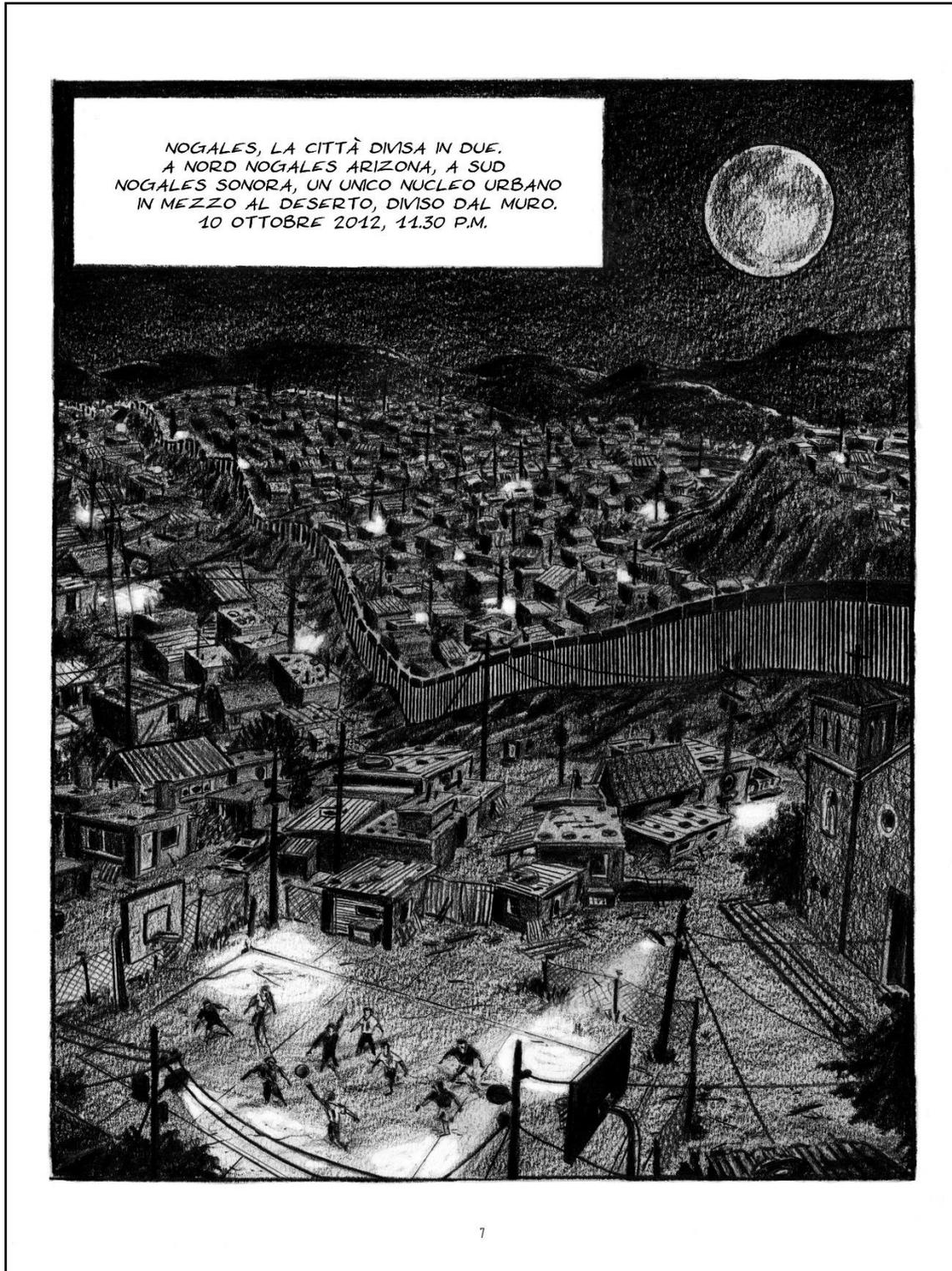


Figura 1: Ferraris e Chiocca, La Cicatrice, p. 7.

Qui si narra dell'assassinio, accaduto per errore, di Toniño, José Antonio Elena Rodríguez, di soli 16 anni da parte di un agente di polizia dei Border Patrol. L'agente Swartz ammazza il ragazzino, intento a giocare con i suoi amici a pallacanestro, con dieci spari alla schiena, nel tentativo di fermare due uomini con un carico di marijuana che stanno scavalcando il muro. In questa prima parte il lettore assiste ad una ricostruzione giornalistica di un fatto di cronaca realmente accaduto³. Il fumetto si apre quindi con la morte di un innocente e la narrazione si innesca a partire dal corpo assassinato di un adolescente che ha la sfortuna di vivere a ridosso del muro.

Nella sezione «Un giorno al confine», invece, i narratori protagonisti sono gli autori stessi, Ferraris e Chiocca, che si recano a Tucson per incontrare i gruppi di volontari che si occupano dell'accoglienza ai migranti. All'interno della narrazione si inseriscono nuovi personaggi che fanno parte della Coalición de Derechos Humanos come, ad esempio, Isabel García che racconta di come, con la costruzione del muro, sia iniziata la militarizzazione del confine e siano cambiate le vite degli abitanti in quanto il territorio frontaliero è diventato una zona di guerra e terra di nessuno. Qui Ferraris e Chiocca ascoltano le storie dei “samaritani” e dei “No More Deaths”, «persone di varia età ed estrazione che dal 2002 aiutano centinaia di migranti fornendo assistenza medica e approvvigionamenti a chi attraversa il deserto» (Ferraris e Chiocca 2017, 24), che raccontano loro di come la gente muoia attraversando la frontiera. I samaritani sono cittadini statunitensi che portano bustine di frutta secca, bottiglioni d'acqua e messaggi di solidarietà sui sentieri in cui camminano i migranti, come si vede nell'immagine (Fig. 2).

³ <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/seguridad/2016/05/9/buscan-justicia-para-nino-muerto-por-migra>.

Un giorno al confine



Figura 2: Ferraris e Chiocci, *La Cicatrice*, p. 22.

In questa zona di frontiera la natura è violenta e si trasforma in una presenza maligna che inghiotte gli esseri umani che la attraversano e non sono in grado di sopravvivervi. La natura è l'elemento fondamentale nella costruzione di uno scenario demoniaco, come si legge nella descrizione:

Saliamo su uno dei fuoristrada dei samaritani e usciamo da Tucson. Il paesaggio comincia a cambiare. Quello che chiamiamo deserto qui è una distesa terrosa di cespugli e cactus. I torrenti sono tutti secchi». [...] Ormai siamo immersi nella natura selvaggia. Nessuna traccia di essere umano. Baldemar ci racconta che in queste zone è stato avvistato un giaguaro. [...] Il percorso si fa duro, il sole è alto e camminiamo in salita. [...] I morsi di animali sono tra le principali cause di morte per chi cammina da queste parti. Meglio stare attenti. [...] Tra i sassi sfioriamo una tarantola e un centopiedi che Baldemar trincia col suo bastone. Oltre alla fame e alla sete questi sono i rischi per chi viaggia durante la notte. Il gruppo deve andare avanti. Se ti ferisci, ti perdi o ti stanchi, vieni abbandonato. (Ferraris e Chiocca 2017, 25-30)

Gli autori, guidati dai Tucson Samaritans, si recano nei vari punti di approvvigionamento dove lasciano delle taniche d'acqua e del cibo riposto in secchi chiusi. I volontari statunitensi, testimoni reali con nome e cognome, raccontano le storie più incredibili dei salvataggi dei migranti. Una di queste è la vicenda accaduta ad Alex, onduregno di 33 anni trovato disidratato e in fin di vita in un giorno molto caldo, avvistato grazie ad uno stormo di avvoltoi che sorvolava sul suo corpo; oppure quella vissuta da Beatrice, migrante che, dopo aver strisciato lungo tutto il sentiero perché si era fratturata le caviglie mentre scalcava il muro, abbandonata dal suo gruppo in quanto troppo pesante per essere portata in braccio, è riuscita infine a raggiungere la strada e ad essere messa in salvo (Fig. 3).

La realtà che circonda la frontiera è quindi una realtà inospitale e cruenta poiché non c'è rispetto per la vita e, come afferma lo sceneggiatore: «In quella striscia di terra intorno al muro si ha la sensazione di vivere in una zona infetta. Intorno c'è il pus e la ferita resta viva ma insieme sono nate realtà nuove che contrastano la malattia e che si possono considerare una nuova forma di vita, una terza via» (Tonfoni 2017). Ascoltando le storie dei migranti, raccontate però mediante la voce dei volontari e quindi da un punto di vista particolare perché “esterno”, gli autori descrivono il percorso compiuto da questi corpi senza identità, ridotti a mercanzia, che, nella maggior parte dei casi, finiranno per essere inseriti nel traffico di esseri umani, di droga e nelle reti di sfruttamento della prostituzione.



Figura 3: Ferraris e Chiocca, La Cicatrice, p. 33.

Le esistenze di questi individui divengono quindi, nella dimensione di una frontiera militarizzata e sotto stretta sorveglianza com'è quella tra Messico e Stati Uniti, un valore di scambio monetario e transnazionale.

Nel loro viaggio lungo il confine gli autori incontrano anche Álvaro Enciso, autore del Red Dots Project⁴. Nel progetto, che si estende per oltre ventimila miglia quadrate lungo il confine, l'artista colombiano, emigrato negli Stati Uniti molti anni prima, posiziona delle croci di legno colorate, che lui stesso costruisce e decora, nei punti marcati con delle coordinate Gps dall'ufficio di medicina legale ogni volta che viene trovato il cadavere di un migrante. La presenza dell'artista all'interno del *graphic novel* conferma la relazione che il fumetto mantiene con i linguaggi affini come il cinema e la pittura, con cui dialoga e da cui attinge, e che gli permettono di compiere delle migrazioni tra le arti. Il continuo dialogo che il fumetto stabilisce con le altre arti gli permette infatti di innescare uno scambio che riattiva e riproduce, in un nuovo spazio estetico-culturale, i suoi effetti di senso (Lotman 1999, 170).

Con il racconto degli ultimi che attraversano la frontiera il *graphic novel* induce a una riflessione più ampia su come sia possibile continuare a restare a guardare la morte quotidiana e continua dei migranti in ogni angolo del pianeta. La narrazione si chiude infatti con un'immagine di un fondale marino e di alcuni rifiuti (di oggetti che il lettore riconosce perché ha visto nelle vignette precedenti) che la marea si porta via, stabilendo un parallelismo proprio con i migranti che ogni giorno muoiono nel Mediterraneo (Fig. 4).

⁴ <https://apomm.net/2021/02/09/josseline/>.

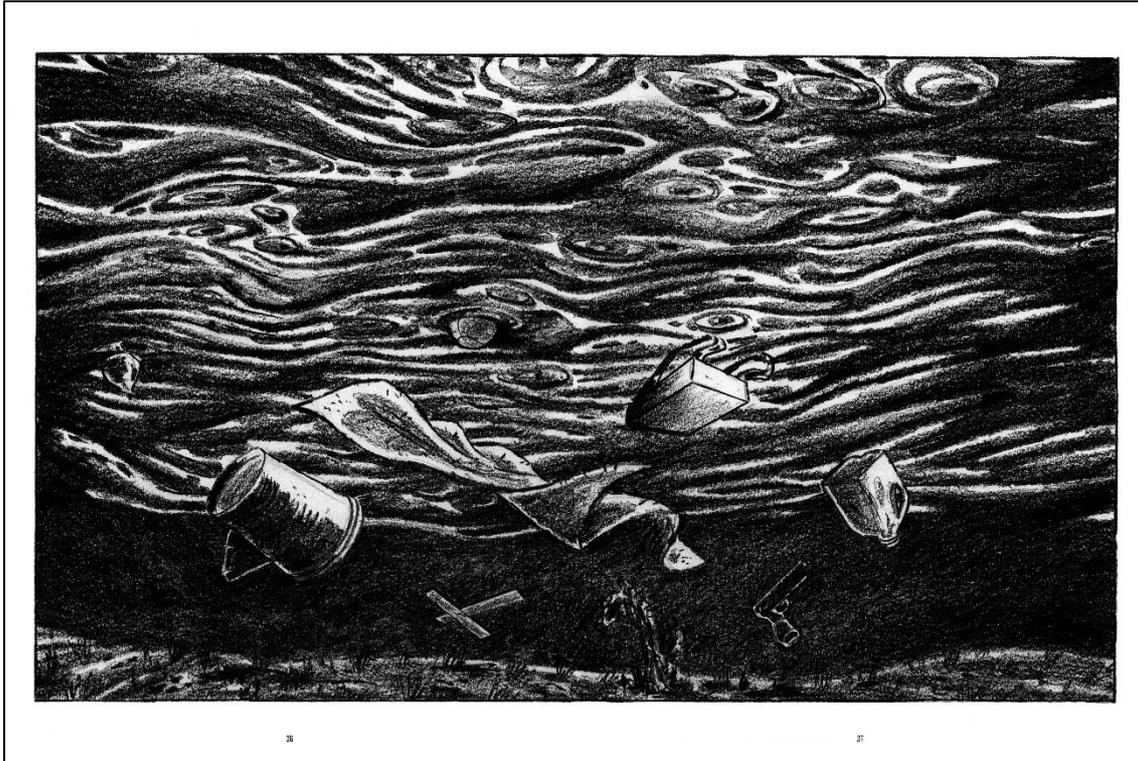


Figura 4: Ferraris e Chiocca, *La Cicatrice*, pp. 36-37.

Fumetto e contemporaneità

Le opere letterarie e fumettistiche che raccontano della frontiera sono narrazioni che oltrepassano i limiti di un solo genere letterario dando luogo a un'opera ibrida, una storia di finzione, di denuncia e testimonianza. Queste storie drammatiche, raccontate con l'agilità di cui il fumetto è capace, dimostrano come esso si riveli uno strumento efficace nell'affrontare e nel raccontare temi cruciali dell'età contemporanea come la migrazione e le politiche atte a regolarla. Il racconto del corpo del migrante e della frontiera si esplicita, nella narrazione di finzione, come la possibilità di denuncia e sensibilizzazione del pubblico di lettori, nel tentativo di offrire spazio alle voci degli oppressi e di lottare per una realtà più giusta ed equa, in cui i diritti fondamentali dell'individuo vengano tutelati. L'ibridazione tra generi che caratterizza il *graphic journalism* e il fumetto reportage, configurandosi come lettura delle espressioni della cultura popolare che svolge una funzione paraletteraria,

consente di rappresentare facilmente ed esplicitamente l'attualità in quanto «comporta e trasporta le mutazioni antropologiche del quotidiano» (Fabbri 2007, 225).

La proposta di approccio al concetto di frontiera dal punto di vista fumettistico-letterario permette quindi di affrontare i drammi del nostro tempo attraverso dei linguaggi fruibili, da parte del lettore, in quanto più piacevoli ed efficaci nella trasmissione di messaggi e concetti. Inoltre, porre l'attenzione su concetti chiave come la migrazione, la territorialità, l'alterità, la violenza e lo studio della frontiera come prodotto di politiche di mobilità consente di esplorare la rappresentazione della marginalizzazione.

È l'arte che può sviscerare questi fenomeni occupandosi di storie sommerse come queste, che provengono dal margine, in cui è necessario considerare l'alterità come specchio dove si può vedere riflessa la propria individualità e poterla comprendere. Mediante l'analisi del testo, artistico, letterario o fumettistico, l'arte diviene lo spazio di resistenza e di riflessione che può favorire la comprensione e l'interazione tra linguaggi grazie alla sua natura comparatistica e dialogica. La frontiera, che appare come una zona problematica, è allo stesso tempo generatrice di storie dove si narra della complessa industria migratoria controllata, in buona misura, dal crimine organizzato. Corpi, frontiere e violenza si fondono dando luogo a una "letteratura migrante" che non può prescindere dalla sua funzione militante.

Bibliografia

- Anzaldúa, Gloria (2012), *Borderlands – La Frontera: The New Mestiza* [1987], San Francisco, Spinsters; Aunt Lute.
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bauman, Zygmunt (2002), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.
- Beverley, John (2010), *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Castaldi, Paolo, (2011), *Etenesh. L'odissea di una migrante*, Padova, Becco Giallo.
- Domínguez, Nora (2014), *La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos*, «Literatura y política. Boletín de la BCN», n. 128 (a cura di Marta Palchevich e Ana Laura Rivara), pp. 23-29.
- Fabbri, Paolo (2007), *Trascritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile*, «Il Verri», n. 33, pp. 225-236.
- Favaro, Alice (2018), *Nota per uno studio sulle forme di rappresentazione delle mutazioni sociali nel fumetto: diseguali e emigrazione*, in Alice Favaro e Irene Incarico (a cura di), *Eurofumetto & Globalizzazione. Studi su graphic novel e linguaggi dei comics*, La Spezia, Cut-up edizioni, pp. 145-154.
- Ferraris, Andrea, Chiocca, Renato (2017), *La cicatrice*, Cagliari, Oblomov Edizioni.
- Fuentes, Carlos (2007), *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* [1995], Madrid, Alfaguara.
- Gamero Cabrera, Isabel G. (2015), *Los límites del concepto de frontera en distintas teorías antropológicas posmodernas*, «Cinta de moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales», n. 52, pp. 79-90; www.moebio.uchile.cl/52/gamero.html (ultimo accesso 8 luglio 2022).
- García Canclini, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Kearney, Michael (2003), *Fronteras y límites del estado y el yo al final del imperio*, «Alteridades», n. 25, pp. 47-62.
- Lomelí, Francisco A. (2012), *La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos*, «Iberoamericana», n. 46, pp. 129-144.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1999), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa.
- Marchese, Giovanni, Patané, Luca (2008), *Ti sto cercando*, Latina, Tunué.
- Martínez, Oscar J. (1994), *Border People: Life and society in the U. S. – México Borderlands*, Tucson, The University of Arizona Press.

- Monge, Emiliano (2017), *Terra bruciata*, Roma, La Nuova Frontiera.
- Pardo Fernández, Rodrigo (2012), *La novela negra de la frontera: violencia y subversión*, «Mitologías hoy», n. 6, pp. 9-17.
- Pardo Fernández, Rodrigo (2013), *La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas*, «Frontera Norte», n. 49, p. 157-178.
- Peña Iguarán, Alina (2018), *Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. Las tierras arrasadas (2015) de Emiliano Monge*, «Mitologías hoy», n. 17, pp. 135-149.
- Piglia, Ricardo (2009), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, «Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo», n. 28, pp. 81-93.
- Remón-Raillard, Margarita (2013), *Mirada cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (El ejército iluminado, 2006) y Yuri Herrera (Trabajos del reino, 2004 y Señales que precederán al fin del mundo, 2011)*, «Ilcea. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australia», n. 18, pp. 1-24.
- Rincones, Rodolfo (2004), *La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión*, «Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades», n. 11, pp. 62-70.
- Sandoval, Tony (2016), *Appuntamento a Phoenix*, Latina, Tunué.
- Sarlo, Beatriz (2006), *Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia*, «Punto de vista», vol. 29, n. 86, pp. 1-6.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo (2016), *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia: siguiendo el corte y 7 años secuestrado*, Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Medellín.
- Tonfoni, Virginia (2017), *Una cicatrice aperta*, «Alias. Il manifesto», 25 novembre 2017, <https://ilmanifesto.it/una-cicatrice-aperta> (ultimo accesso 8 luglio 2022).
- Valencia, Sayak (2010), *Capitalismo Gore*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina.
- Zizek, Slavoj (2008), *Violence. Six sideways reflections*, New York, Picador.

Sitografia

- Presentazione dell'installazione di Iñárritu, Alejandro González (2017), *Carne y arena. Virtually present, Physically invisible*: <https://youtu.be/zF-focK30WE>.
- Link al servizio di Carolina Rocha Menocal per «El Universal» sul caso José Antonio Elena Rodríguez (9 maggio 2016): <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/seguridad/2016/05/9/buscan-justicia-para-nino-muerto-por-migra>.

Link all'intervista con Álvaro Enciso, autore del Red Dots Project, sul blog «A Piece of My Mind», pagina «Josseline»: <https://apomm.net/2021/02/09/josseline/>.

Nota biografica

Alice Favaro ha conseguito il dottorato di ricerca (Doctor Europaeus) presso la Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società Moderne dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di transmedialità, letteratura argentina e cilena contemporanea e marginalità. È autrice delle seguenti monografie: *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Biblos, 2017), *Después de la caída del “ángel”. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (Edizioni Ca' Foscari, 2020), *Variaciones desde el margen: paradigmas chilenos de la poesía performativa* (Visor, 2023). Attualmente è docente di letterature ispano-americane presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

alice.favaro@unive.it

Come citare questo articolo

Favaro, Alice (2023), *Narrare la Frontiera. La cicatrice. Sul confine tra Messico e Stati Uniti* di A. Ferraris e R. Chiocca, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 125-144.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

«LA NOSTRA CASA PUÒ VIAGGIARE».
FANTASIE E IMPOSSIBILITÀ DEL RITORNO NELLA NARRATIVA DI UBAH CRISTINA ALI FARAH

Elena Sbrojavacca

In questo articolo l'opera narrativa di Ubah Cristina Ali Farah viene riletta mettendo al centro le fantasie di ritorno o riconnessione alla terra d'origine dei personaggi di *Madre piccola* (2007), *Il comandante del fiume* (2014) e *Le stazioni della luna* (2021). Tutti questi romanzi raccontano processi di ricomposizione delle identità frammentate dalla migrazione, e pervengono a un superamento o alla ridefinizione del concetto di ritorno. Tale dinamica viene qui osservata attraverso cinque aspetti: 1) la contaminazione culturale degli spazi; 2) il continuo attraversamento della frontiera linguistica; 3) il ripensamento dei legami familiari; 4) un'idea più ampia e non geograficamente definita della madrepatria; 5) l'individuazione della scrittura come spazio del ritorno.

Parole chiave

Migrazione; Ritorno; Postcoloniale; Identità; Ubah Cristina Ali Farah

«OUR HOME CAN TRAVEL».
RETURN FANTASIES AND IMPOSSIBLE RETURNS IN UBA CRISTINA ALI FARAH'S NARRATIVE

This article investigates Ubah Cristina Ali Farah's *Madre piccola* (2007), *Il comandante del fiume* (2014), and *Le stazioni della luna* (2021), focusing on the way the main characters long for the motherland, or fantasise about it. These novels tell the story of the reconstruction of a self which is fragmented by migration, and they revisit or go beyond the concept of return. This article takes a close look at the aforementioned dynamics by concentrating on: 1) cultural contamination of spaces; 2) continuous trespassing of the linguistic border; 3) rethinking of kinships; 4) a wider, not geographically-defined idea of motherland; 5) identification of the act of writing with the space of return.

Keywords

Migration; Return; Postcolonialism; Identity; Ubah Cristina Ali Farah

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16569>

«LA NOSTRA CASA PUÒ VIAGGIARE».
FANTASIE E IMPOSSIBILITÀ DEL RITORNO NELLA NARRATIVA DI
UBAH CRISTINA ALI FARAH

Elena Sbrojavacca

Premessa

Il ritorno del viaggiatore alla terra d'origine è notoriamente un tema fra i più fertili della letteratura di ogni tempo¹, espressione di un atavico, irrisolvibile dilemma fra staticità e dinamismo. Attorno a tale argomento, messo in relazione ai consistenti flussi migratori dell'ultimo mezzo secolo, si è sviluppato un importante dibattito all'interno di discipline diverse, dalla psicologia alle scienze politiche, che ha prodotto un consistente volume di studi² e fissato alcune significative linee di tendenza, che potremmo sintetizzare in tre punti: 1) difficilmente, soprattutto nel contesto contemporaneo, le migrazioni sono fenomeni monodirezionali, perché una non trascurabile percentuale di emigrati si muove tra paesi diversi e talvolta si allontana dal luogo di partenza solo per un tempo determinato; 2) spesso chi si mette in viaggio contempla fin da subito la possibilità di ritornare, prima o dopo, alla propria terra d'origine; 3) frequentemente, anche quando il ritorno non è possibile, l'emigrato mantiene qualche tipo di contatto con la madrepatria e coltiva il desiderio di poterci rientrare un giorno in modo più o meno stabile.

Questo immaginario in cui si intrecciano progetti, nostalgie e aspettative (più volte tradite) connessi al ritorno non è stato ancora del tutto indagato dalla critica che si è occupata della cosiddetta letteratura della migrazione in ambito italiano³;

¹ Pensiamo soltanto alle riscritture della figura di Ulisse, di cui sarebbe impossibile ripercorrere la sterminata bibliografia. Mi limito a indicare un testo, Spinazzola (2001), che pone l'accento sull'impatto emotivo del rientro dell'emigrante, in linea con le premesse di questo articolo, ma concentrandosi sulla narrativa novecentesca; cfr. anche Lollini (2005) e Viselli (2012).

² Qualche studio significativo in un elenco giocoforza incompleto: Anwar (1979); Gosh (2000); Sayad (2002; 2008); Brettell and Hollifield (2015).

³ Questo tema è invece molto indagato nel contesto delle migrazioni verso gli Stati Uniti, in modo particolare di italo-americani; si veda per esempio Patrona (2017). Una felice eccezione rispetto alla narrativa postcoloniale italiana è rappresentata Giuliani (2021). Si vedano anche Pedroni (2009) e Galeandro (2022).

eppure, ragionare sul ritorno e sulle sue implicazioni può gettare nuova luce su temi ampiamente dibattuti (identità multiple, plurilinguismo, rovesciamento dei rapporti di potere fra paesi colonizzatori ed ex colonie, ecc.) e al contempo aprire nuove prospettive di ricerca. Per tali ragioni in questo articolo mi propongo di riflettere sul tema del ritorno all'interno dell'opera narrativa di una delle scrittrici più riconosciute della letteratura della migrazione in lingua italiana, Ubah Cristina Ali Farah, poetessa e autrice di tre romanzi che parlano di migrazioni da e verso l'Italia: *Madre piccola* (2007); *Il comandante del fiume* (2014); e *Le stazioni della luna* (2021).

Lontani da Mogadiscio

Nata a Verona nel 1973 da madre italiana e da padre somalo, Ali Farah ha trascorso gli anni della propria formazione a Mogadiscio, dove la sua famiglia si era trasferita nel 1976; da lì è scappata nel 1991 per l'aggravarsi della guerra civile. Il trauma della fuga da Mogadiscio diventerà una fonte inesauribile della sua scrittura, come dichiarato in apertura alla nuova edizione del suo romanzo d'esordio:

ogni scrittura scaturisce da una domanda, si nutre di un'assenza. Quell'assenza per me è stata per trentuno anni l'impossibilità di tornare a Mogadiscio, la città dove avevo trascorso la mia infanzia e adolescenza. (Ali Farah 2022, 9)

Prima di procedere con l'approfondimento di questo spunto, occorre fare due precisazioni: innanzitutto, sarebbe quanto meno problematico, se non improprio, ricondurre l'opera di Ubah Cristina Ali Farah al solo alveo della scrittura della migrazione, sebbene l'autrice stessa si sia riconosciuta in tale etichetta⁴. In questa sede, tuttavia, non è opportuno addentrarsi nell'irrisolta controversia definitoria che vede contrapposte "letteratura italoфона", "della migrazione", "multiculturale", "transculturale", "diasporica", "post-coloniale", ecc.⁵; mi limiterò a sottolineare,

⁴ Cfr. Mengozzi (2013, 74), che riporta lo stralcio di un'intervista di Anna Ciampaglia non più consultabile in rete: «se non fossi "cresciuta" all'interno del movimento degli scrittori migranti probabilmente avrei scritto qualcosa di completamente diverso».

⁵ Rimando, per una disamina delle complesse questioni teoriche coinvolte, perlomeno alla lettura di Gnisci *et al.* (2010); Pezzarossa e Rossini (2011); Mengozzi (2013); Negro (2015).

condividendo tale opinione con un certo numero di studiosi e di autori, che sarebbe oramai opportuno inserire queste opere nella letteratura italiana *tout court*.⁶ I romanzi di Ali Farah, in ogni caso, si pongono «all'intersezione» (Negro 2015, 37) fra la letteratura postcoloniale e l'insieme più allargato di quella "migrante": da un lato perché, similmente alle opere di autrici come Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego e Gabriella Ghermandi, mettono in vario modo al centro il colonialismo italiano e i suoi effetti di breve e lungo corso, dando spazio a una parte molto significativa della storia italiana colpevolmente rimossa dal discorso pubblico nazionale⁷. Dall'altro lato, perché uno dei temi-cardine di questi libri è la diaspora somala, che l'autrice ha conosciuto da vicino e vissuto in prima persona, con le mille peripezie e passaggi di frontiera dei suoi protagonisti. Si potrebbero dunque utilizzare per Ali Farah le parole della protagonista di *Madre piccola*, un personaggio dall'impronta fortemente autobiografica: «anche se non sono propriamente un'immigrata, riconosco appieno le sue considerazioni per aver vissuto distacchi e riadattamenti propri di quella condizione» (Ali Farah 2007, 223-224).

La seconda precisazione è che più che ritorni veri e propri in questo articolo si indagheranno impossibilità del ritorno e «fantasie del ritorno». Tale definizione appartiene allo studio di una psicanalista, Marta Bolognani (2016), che ha svolto un'indagine qualitativa con un piccolo gruppo appartenente alla comunità pakistana britannica, e ha suggerito che l'ipotesi di un eventuale ritorno alla terra d'origine, più che un ostacolo alla piena inclusione nel tessuto della società di arrivo, sia un elemento importante per la ricostruzione di un'identità spesso lacerata dall'esperienza migratoria stessa. Tale ricomposizione si configura come processo dialogico, che non si svolge solo all'interno dell'individuo, ma in continua correlazione con il contesto in cui è immerso. Nello studio di Bolognani, il pensiero del ritorno alla terra d'origine viene collocato, sulla scorta degli studi sul neurosviluppo di Donald Winnicott (1971), in un utile *spazio transizionale*, vale a dire «a virtual space where the individual can be creative and experiment with one self

⁶In modo particolare, cfr. Brioni (2015).

⁷Cfr. Mengozzi (2013), Camilotti (2014) e Di Maio (2019).

(where the individual ‘*can play*’, Winnicott 1971)» (Bolognani 2016, 195). Si tratta di uno spazio di creatività mentale che consente all’individuo di costruire una narrazione coerente su se stesso, anche a partire da elementi apparentemente distanti: «through the transitional space *the individual develops self-awareness and organisation, integration of the self*» (*ibidem*; corsivo mio). Secondo la psicanalista, un certo tipo di fantasie del ritorno aiuterebbe quindi l’individuo a confrontarsi in maniera circostanziata e “giocosa” con il senso di perdita e il trauma derivati dalla migrazione, consentendogli di mantenere vivo il rapporto con il proprio passato e la cultura d’origine e spingendolo a ripensare in modo più aperto e creativo la propria identità (*ibidem*). La necessità di coltivare il legame col passato è cruciale nel processo di adattamento dell’immigrato nel nuovo contesto e si ritrova per questo al centro di molti testi post-coloniali italiani che raccontano il ritorno. Come notato da Chiara Giuliani, infatti:

the theme of return is not – or not exclusively – about the wish to go back to a previous home, but rather it is about the incorporation of that past in the current experience of place which only through the establishment of this encounter becomes a *home space*. (2021, 15; corsivo del testo)

Come vedremo, è proprio in questo senso che l’opera narrativa di Ali Farah immagina il ritorno.

Quale ritorno?

Il tema del *ritorno* è a ben vedere onnipresente nei romanzi di Ali Farah, ma il significato da attribuire a questo termine non è inequivocabile e la sua interpretazione appare sempre complicata dal fatto che i personaggi condividono con l’Autrice una doppia appartenenza, linguistica, culturale e psicologica. Una situazione di *entre-deux* esistenziale che Ali Farah ha scelto di rispecchiare anche nel proprio nome, affiancando all’italiano e religiosamente connotato Cristina il somalo e musulmano Ubah assegnatole dalla nonna paterna (cfr. Ali Farah 2022, 13-14). A questa peculiarità si aggiunge la specificità legata alla terra di origine del padre:

infatti, per moltissimi anni, è stato oggettivamente *impossibile* fare ritorno alla Somalia, a causa delle guerre claniche che hanno insanguinato il paese. La questione è stata affrontata anche da altre autrici somale in lingua italiana, come Igiaba Scego (2005) e Kaha Mohamed Aden, oltre che da Nuruddin Farah: in modo particolare, il primo romanzo di Ali Farah si pone esplicitamente in dialogo con l'opera di quest'ultimo e con il suo romanzo *Links*, che mette al centro il sofferto ritorno in patria di un esule somalo che ha vissuto per vent'anni negli Stati Uniti⁸.

In effetti, nell'opera narrativa di Ali Farah si registra soltanto un caso di ritorno vero e proprio, cioè di effettivo ri-trasferimento di un soggetto nella propria terra natia: è quello del personaggio di Clara nel recente *Le stazioni della luna*. Si tratta di un ritorno raccontato da un punto di vista piuttosto originale nel contesto della letteratura della migrazione e collocato in un momento storico distante dalla contemporaneità: a rientrare, infatti, non è una persona che ha cercato fortuna in un ricco paese del Nord del mondo, ma una giovane italiana che riapproda in Somalia, dove era nata durante l'occupazione fascista del Corno d'Africa, nel periodo della cosiddetta Amministrazione Fiduciaria italiana (1950-1960)⁹. Le emozioni che travolgono Clara nel rivedere Mogadiscio sono mediate dai sensi, che riconoscono immediatamente il luogo d'arrivo come «casa»:

Per molto tempo aveva sognato quel ritorno nella città natale e ora era emozionata, quasi sbigottita, colma di aspettative. L'odore di salsedine e l'aria satura e umida la fecero sentire immediatamente a casa. (Ali Farah 2021, 13-14)

Sarà attraverso il corpo, come vedremo, che Clara orienterà tutta la propria ricerca identitaria; d'altronde, come ha scritto Sarah Ahmed, «the lived experience of being-at-home [...] involves the enveloping of subjects in a space which is not simply outside them: being-at-home suggests that the subject and space leak into each other, inhabit each other» (1999, 341). Tuttavia, nel corso della prima parte del

⁸ Cfr. Scego (2005), Farah (2005) e, a proposito di quest'ultimo, Mari (2018). Il racconto orale di Kaha Mohamed Aden, dal titolo "La quarta via", è stato ripreso in un omonimo documentario di Simone Brioni di cui si parla anche in Brioni (2015).

⁹ Sull'Amministrazione Fiduciaria italiana e sulla decolonizzazione *sui generis* della Somalia, cfr. Morone (2011).

romanzo, Clara avvertirà una crescente sensazione di disagio e distacco rispetto allo stile di vita coloniale che aveva caratterizzato la Mogadiscio della sua infanzia e che ancora prevale nella comunità italiana che abita la capitale somala negli anni Cinquanta. Per una serie di vicende legate alla famiglia della sua balia Ebla, nativa della campagna del Paese e madre del ragazzo di cui è innamorata, Clara arriverà a disconoscere completamente i valori condivisi dalla sua sfera familiare e ad abbracciare le idee rivoluzionarie e anti-italiane dei Giovani Somali. Il personaggio di Clara obbliga a ripensare i concetti di “ritorno” e di “casa”: allo scoppio della Seconda guerra mondiale, sua madre fa carte false (in senso letterale, poiché mente sull’età del figlio maschio) per riportare lei e il fratello in Italia; proprio come tutti gli italiani residenti a Mogadiscio, cerca in ogni modo di «rimpatriare»; per Clara questo spostamento è un trauma, un doloroso strappo dalle sue radici verso un luogo privo di significato. Nel mancato attaccamento verso la terra natale dei genitori si innesta l’insanabile frattura con il fratello Enrico. Anche questo personaggio accoglie con sofferenza la partenza da Mogadiscio, ma solo perché avverte come una codardia il non poter rimanere a «combattere per la patria». Clara, come vedremo, non si riconosce nell’immaginario nazionalista italiano, mentre sente un forte legame identitario con la città che l’ha vista nascere, con la lingua e con le persone che l’hanno accompagnata nella sua formazione, come Ebla e i suoi figli Sagal e Kaahiye:

Clara in quel momento si chiese per la prima volta cosa significasse rimpatriare e perché la mamma avesse fatto di tutto per imbarcarsi su quella nave. Infatti, né lei né suo fratello conoscevano davvero l’Italia se non attraverso i libri: per loro casa era sempre stata soltanto Mogadiscio. Sapevano che il padre – come molti altri del resto – era partito prima della loro nascita per fare fortuna, perché ai suoi tempi c’era molta miseria nel paesino veneto dov’era cresciuto. [...] Clara si chiedeva se avesse davvero senso rimpatriare in un paese in guerra, quando a casa loro se ne stavano al sicuro. Qualcosa le sfuggiva di quel ragionamento: *patria corrispondeva a casa o piuttosto era casa la patria?* Forse era per questa ragione che suo fratello non voleva andarsene? (Ali Farah 2021, 36; corsivo mio)

I protagonisti dei due romanzi precedenti di Ali Farah sperimentano come e più di Clara una mancanza di appartenenza e un sentimento di identità spezzata a causa di traumi e tabù familiari in vario modo legati alle vicende della storia somala. In *Madre piccola* Domenica Axad – che ha un nome doppio come l’autrice e come lei è figlia di

una donna italiana e di un uomo somalo – lascia Mogadiscio da bambina e perde progressivamente i contatti con la famiglia paterna, in modo particolare con l'amatissima cugina Barni, centro emotivo di una vita non sempre semplice, in cui la sua natura di *iska-dhal*, «mezzosangue», crea talvolta qualche problema. Trasferitasi definitivamente in Italia in seguito al fallimento del rapporto dei suoi genitori, Domenica desidererà cancellare ogni legame con la Somalia e provare a vivere soltanto la sua parte italiana per andare incontro alle aspettative implicite della madre, che la tratta come un proprio «prolungamento» (Ali Farah 2007, 249). Tuttavia, dopo una serie di avvenimenti, Domenica Axad si ritroverà a diciannove anni a tornare a Mogadiscio per soli tre giorni, nel 1990, proprio quando la guerra civile che dilania da tempo il Paese ha raggiunto il suo culmine di violenza. Così, senza aver avuto la possibilità di rivedere i luoghi delle proprie radici dimenticate e nascoste, Domenica Axad viene strappata da Mogadiscio e si ritrova a peregrinare per tutta Europa accanto ai Somali della diaspora. Il romanzo dà ampio spazio al «trauma del ritorno mancato» (ivi, 253), che avrà ovviamente ripercussioni sulla psiche del personaggio: per lungo tempo soffrirà una grave crisi depressiva, con atti di autolesionismo e perdita di sé, che supererà grazie a una graduale riscoperta dei propri nodi identitari.

Il comandante del fiume, che ha come protagonista il diciottenne Yabar, mette al centro i dissidi interiori della cosiddetta “prima generazione e mezza”¹⁰: Yabar è nato a Mogadiscio, ma l’ha lasciata quando era troppo piccolo per ricordarsene, mentre conosce alla perfezione ogni angolo di Roma. Non è d'altronde vero che nella capitale si senta del tutto a casa: ha un buon rapporto con sua madre e soprattutto con la più cara amica di quest’ultima, l’acquisita zia Rosa, figlia di un fascista italiano e di una donna somala poi abbandonata; adora passare il tempo con la figlia di lei, Sissi. Tuttavia, per Yabar il colore della sua pelle è un segno ineludibile della propria non-appartenenza:

Sissi non capiva, o non voleva capire, che non basta l’amore fraterno per fare un colore, perché il colore è quello che vedono gli altri, non è quello che vedi tu, che senti tu, e nessuna

¹⁰ Cfr. Bond (2019).

favola, nessuna canzone, nessuna amicizia può cambiare il colore che vedono gli altri. È [...] sono io stesso il tabù, ed è il mio colore, qui, in questa città, lungo il fiume, a essere un tabù. (Ali Farah 2014, 37)

Inoltre, Yabar ha il grande desiderio non realizzato di capire la propria storia familiare, perché poco dopo la fuga dalla Somalia ha perso ogni traccia del padre, arruolatosi in una delle fazioni della guerra civile. Sua madre Zahra non parla mai del marito, ha costruito una fortezza di silenzio sui motivi del suo allontanamento e in generale sulla situazione del loro paese d'origine. Yabar vive perciò un profondo senso di «estraneazione»: escluso da una parte dei traumatici ricordi della madre, e dunque dalla comprensione del suo passato, si trova nel presente ad abitare un corpo sempre e comunque fuori posto. Come ha scritto Sarah Ahmed:

Acts of remembering [...] are felt on and in migrant bodies in the form of a discomfort, *the failure to fully inhabit the present or present space*. Migration can hence be considered as a process of *estrangement*, a process of becoming estranged from that which was inhabited as home. (1999, 343; corsivo mio)

Quello del ritorno è un problema molto difficile da affrontare per il protagonista di *Il comandante del fiume*: privo di un luogo originario da ricordare, con un accesso negato alla memoria del passato familiare, Yabar non sa come soddisfare la propria esigenza di riconnessione alle radici. Se, come si è visto, la nostalgia si dimostra un elemento utile alla ricomposizione del sé, cosa succede a una persona che non sa verso cosa indirizzarla? È quello che si chiede Yabar confrontando la propria esperienza con quella di un altro personaggio, Ghiorghis, un ragazzo italo-etiope che sembra aver trovato a Roma la propria dimensione:

io intanto mi chiedevo cosa significasse avere nostalgia. Nostalgia è quando ti manca qualcosa, ma se tu non l'hai mai avuto, puoi provare nostalgia? Forse la nostalgia ti viene quando quel qualcosa gli altri ce l'hanno e tu no. (Ali Farah 2014, 116)

La mancanza di «quel qualcosa» riempie Yabar di una rabbia cieca che non sa dove dirigere e che lo induce a comportarsi in modo incomprensibile per i suoi cari. Emblematica, in tal senso, è la difficoltà con cui si rapporta alla figura di Ulisse: durante un laboratorio teatrale a cui viene trascinato dalla ragazza che gli piace, la maestra chiede ai partecipanti – «tra gli allievi c'era chi aveva gli occhi a mandorla,

chi i capelli ricci, chi la pelle scura, e c'era persino uno zingaro, insomma erano tutti “diversi”» (ivi, 70) – di dire cosa significhi per loro la parola “ritorno”. Ecco la reazione del ragazzo, incapace di confrontarsi con un tema per lui tanto insidioso:

Avevo molta rabbia dentro perché immaginavo che a nessuno sarebbe importata la mia risposta se non fossi stato nero. Una parte preferita, però, ce l'avevo: Ulisse che torna a casa travestito da mendicante, i proci che lo trattano male perché non sanno ancora chi è, fino a quando non si toglie il travestimento e li uccide tutti. Così mi sono alzato in piedi e, nel momento in cui inscenavo Antinoo che insulta Ulisse travestito da mendicante e gli scaglia contro lo sgabello, ho afferrato una sedia e l'ho lanciata in aria per dimostrare ai proci che non ero un mendicante qualsiasi, ma Ulisse in persona, ritornato a Itaca. (ivi, 72)

Impossibilitato a mettere a posto i pezzi del suo passato – significativo il fatto che possiede del padre una sola foto ridotta a brandelli che prova a risistemare creando un'immagine deformata¹¹ – Yabar non può ancora riconoscersi come intero, e del ritorno dell'eroe greco apprezza soltanto la sete di vendetta. La sua ricerca di senso e il suo metaforico ritorno a Itaca dovranno passare per Londra, dove, in seguito a una bocciatura, vivrà immerso nella comunità somala, scoprirà cosa è accaduto al padre e arriverà a una graduale comprensione e accettazione delle ragioni per cui la madre gli ha tenuto nascosta la verità sul passato.

Tutti questi personaggi di Ali Farah, dunque, anelano a una ricomposizione, ad avere un quadro più ampio e chiaro possibile della propria storia e del proprio presente. In vario modo la otterranno, grazie a un superamento o a una ridefinizione dei concetti di identità e di ritorno, che nelle prossime pagine osserveremo brevemente attraverso cinque aspetti: 1) la contaminazione culturale degli spazi; 2) il continuo attraversamento della frontiera linguistica; 3) il ripensamento dei legami familiari; 4) un'idea più ampia e non geograficamente definita della madrepatria; 5) l'individuazione della scrittura come spazio del ritorno.

¹¹ Cfr. Ali Farah (2014, 179): «l'unica foto che avevo di lui la tenevo nel portafoglio. Era il collage spaventoso in cui mio padre ha un occhio più grande dell'altro, la bocca sul collo e la fronte troppo bassa».

Ripensare “casa”

È già stato ampiamente rilevato che i romanzi di Ali Farah – *Madre piccola* su tutti – mettono continuamente in scena i tentativi dei migranti di ricostruire le proprie terre originarie in quella d'accoglienza¹². Si legga a titolo d'esempio questa scena, che descrive un funerale ufficiale svoltosi a Roma, tra il Campidoglio e il Teatro Marcello, per commemorare un naufragio in cui hanno perso la vita alcuni somali; i colori e gli odori che si offrono al passante potrebbero facilmente confondere le geografie:

Non era venerdì né *Iid*, giorno di festa. Ma c'erano lo stesso bancarelle sparse. Dolci caramellati farciti di miele, pasticcini di mandorle e di cocco, foglie di vite e di verza ripiene di carne e di mandorle, croccanti al sesamo e alle noccioline, succo di *seytuun*, di mango, sciroppo al tamarindo, tè alla menta e al cardamomo. (Ali Farah 2007, 16)

Tali forme di contaminazione possono avere un valore speciale per chi, come la zia Rosa de *Il comandante del fiume*, è stato strappato in modo violento a una parte della propria storia: suo padre, fascista, disprezzava i somali come la madre, e una parte dei suoi ricordi di infanzia è stata amputata dai tabù familiari. Per questo motivo Rosa riempie il suo appartamento di paccottiglia africana comprata in piazza Vittorio, coltivando in questo modo la nostalgia per sua madre¹³:

Nell'ingresso c'erano i busti e gli amuleti africani di cui va tanto fiera, anche se li ha comprati a piazza Vittorio e dai venditori ambulanti senegalesi. Sono così tanti che quando entri devi stare attento a non inciampare. Per non farsi mancare niente poi, c'è sempre un incensiere acceso, dove bruciano cortecce, resine, oli essenziali: zia Rosa sostiene che profumano la casa e scacciano gli spiriti maligni. (Ali Farah 2014, 44)

Parte dei problemi di Yabar derivano, per contro, proprio dalla sistematica rimozione, operata dalla madre, di tutti gli oggetti che possono in qualche modo attivare il risveglio memoriale:

¹² Si vedano per esempio: Moll (2017), Romeo (2017) e Gerrand (2016).

¹³ A tal riguardo, cfr. Bond (2019, 16): «Ali Farah shows how these lost memories can potentially be reclaimed in a series of active processes, in which traditions are replaced by hybrid forms of recomposition: Yabar's adopted aunt Rosa fills her own memory void of an Africa she never knew with the acquisition of mass made statues and amulets bought from Senega-lese street vendors in Rome».

Io e mia madre in casa non tenevamo ricordi – oggetti, immagini, giornali –, niente di niente. Mamma dice sempre che «la memoria ha un peso, e noi somali ce la carichiamo tutta dentro». Ma lei i ricordi non li vuole avere davanti a sé ogni giorno. Ecco perché casa nostra è tanto spoglia, mamma non conserva nulla, se qualcosa non viene usato per più di due mesi, dice che deve «fare pulizia» e se ne sbarazza. (ivi, 118)

In modo simile, ma con un significato diverso, specchio di una dinamica di dominazione coloniale, in *Le stazioni della luna* si evidenzia come gli italiani avessero impresso la loro immagine su Mogadiscio, ricostruendovi anche il proprio stile di vita:

«Più tardi andiamo a cena all'Aragnino. Stasera fanno polenta e baccalà, così non avrai nostalgia della cucina della mamma». Percorsi pochi isolati si ritrovarono in via Roma, davanti ai Magazzini Patria. Invitandola a entrare, Enrico disse rivolto al commerciante: «Eccola qui, appena sbarcata. Allora, è pronta?». Sbigottita, Clara si vide portare una magnifica bicicletta Bianchi nuova di zecca. (Ali Farah 2021, 23)

Queste tracce di una vicenda coloniale che l'Italia ha poi voluto rimuovere sono disseminate lungo tutto il romanzo, ma la storia di una convivenza forzata lunga sessant'anni si riverbera anche sui termini italiani riadattati alle sonorità somale che apparivano in *Madre piccola* – espressioni come *draddorio* da “trattoria”, *defreddi* da “tè freddo” o *farmashiiyo* da “farmacia”, ecc. – portandoci al secondo punto. Secondo Maria Grazia Negro, poiché l'impatto dell'italiano sul somalo è stato molto meno significativo di quello delle altre lingue europee sugli idiomi di altre colonie africane, i forestierismi contenuti nel romanzo sono tanto più significativi perché dimostrano «una volontà di pidginizzazione dell'italiano con il suo adattamento alle strutture fonomorfolologiche del somalo» (2015, 142) e il desiderio di rovesciare i rapporti di forza fra le due identità linguistiche. È la stessa Ali Farah a sottolinearlo: «ho utilizzato varianti somale di parole italiane, tentando di capovolgere i rapporti interni al binomio lingua-potere» (Comberiat 2011, 61). La questione viene esplicitata e tematizzata in *Le stazioni della luna*, quando il personaggio di Ebla, orgogliosa custode di saperi tradizionali e donna abbastanza anziana da aver vissuto diversi periodi della storia coloniale, spiega a Clara per quale motivo ritiene giusto che la toponomastica della città si trasformi, abbandonando i nomi ereditati dalla dominazione italiana:

Piccola, sai bene che tra noi nessuno direbbe incontriamoci in corso Italia, ma piuttosto davanti a un negozio, alla moschea, all'angolo di un incrocio. Tuttavia, questa rimane una questione importante. I nomi sono sempre stati nostri. Occorre riappropriarsene. Per esempio, ora abbiamo appena attraversato quella che gli italiani conoscono come la piazza del mercato ma per noi è solo Afar Irdood. (Ali Farah 2021, 105)

Il plurilinguismo è un elemento caratterizzante dello stile di Ali Farah: la lingua, sia essa il somalo o l'italiano, è una frontiera continuamente attraversata in tutti e tre i romanzi, e in maniera più sistematica e insistita nel primo, che contiene moltissime espressioni somale ed è chiuso da un glossario in cui queste sono tradotte, a differenza dei due volumi successivi. Come ha notato Negro, infatti, in *Madre piccola* «l'inserimento di parole, di interiezioni, di affettivi, di idiomaticismi, di frasi in somalo fa parte della struttura profonda del romanzo» (2015, 139). Ciò che in questa sede mi interessa maggiormente sottolineare è che in tutti e tre i libri l'accesso alla lingua viene sempre a configurarsi come un *ritorno alla madre*, attraverso il riconoscimento di un'ascendenza non per forza biologica, ma piuttosto elettiva.

In *Madre piccola*, nei brevi e infrequenti periodi trascorsi da bambina in Italia per passare del tempo con la famiglia materna, Domenica dimentica puntualmente la lingua del padre, trovandosi in una condizione di amnesia linguistica che dura qualche settimana dopo i rientri a Mogadiscio. Ogni volta è grazie all'aiuto della cugina e amica Barni che recupera la competenza espressiva. È proprio Barni, la «madre piccola» del titolo – traduzione di *harbayar*, in somalo indica la zia materna che supporta la madre nell'educazione dei bambini –, che la «aiuta a scivolare dentro la lingua» (Ali Farah 2007, 238) e cristallizza la sua seconda identità, dandole il nome somalo che l'accompagnerà sempre:

Trascurando i periodi di transizione, nei miei primi nove anni di vita credo di essere stata perfettamente bilingue. Il mio era il privilegio di scorrere tra idiomi e interlocutori differenti. Quelle brevi amnesie, tuttavia, si rivelarono poi segni premonitori di un male maggiore che si sarebbe manifestato di lì a poco, sottraendomi per lungo tempo una delle mie voci. Ma tutto ciò accadde solo dopo che Barni ebbe nominato la mia seconda anima, lasciando un segno permanente nel mio stesso nome. Mi chiamò Axad, come la radice araba dell'uno.
(*ibidem*)

Dopo il periodo di crisi depressiva, sarà nuovamente Barni ad accogliere Axad e il bambino che aspetta, a sostenerla e aiutarla nel vivere la sua condizione che

potremmo definire, con Édouard Glissant, di “creola” più che di “meticcia”, se «la creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione “si intervalorizzino”, che non ci sia degradazione o diminuzione dell’essere, sia dall’interno che dall’esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi» (Glissant 2020, 19).

Simile al rapporto fra Domenica Axad e Barni è, ne *Il comandante del fiume*, quello fra Zahra, madre di Yabar, e zia Rosa. Anche Rosa, come Domenica, passa una parte della sua vita senza poter parlare il somalo, ed è convinta di averlo dimenticato finché l’amica non inizia a esprimersi con lei soltanto nella sua lingua madre, rivitalizzandone il ricordo. È a tal proposito ancor più significativo un episodio che coinvolge Yabar. Essendo cresciuto e scolarizzato in Italia, il ragazzo ha una conoscenza soltanto passiva del somalo, una lingua che la madre utilizza per parlare con i suoi compatrioti e per tenerlo all’oscuro di ogni notizia sul padre. In un toccante momento del romanzo, facendo l’interprete per aiutare un giovane che ha perduto ogni contatto con la madre rimasta in Somalia, Yabar scoprirà di sapersi esprimere correttamente nell’idioma materno. Quelle parole che provengono da profondità da cui ignorava di poter attingere gli lasciano intravedere per un attimo la strada per il riconoscimento di sé, un percorso che passa, appunto, per la linea materna¹⁴:

Vedo Libaan sorridermi e dire «mamma, sono io», lo dice balbettando e io ripeto balbettando le sue stesse parole, «hooyo, waa aniga», e le parole «mamma», «sono» e «io» suonano uguali nella nuova lingua, forse solo un po’ più secche. [...]. La voce della madre arriva a tutti e due e le nostre voci le arrivano insieme. Sento le parole *tutte intere nella bocca, era tanto tempo che non le sentivo, e quelle parole sono le parole del figlio e sono anche le mie*, io e Libaan diciamo insieme «hooyo», mamma, e «waa aniga», sono io. (Ali Farah 2014, 126; corsivo mio)

Ancora più rappresentativo è il caso di Clara in *Le stazioni della luna*: la ragazza ha imparato a parlare il somalo dalla “madre di latte” Ebla, che l’ha nutrita quando la madre biologica era impossibilitata a farlo. Non appena rimesso piede a Mogadiscio, la facoltà di esprimersi in somalo si riattiva in lei, e, come già sottolineato, tale rapporto di figliolanza elettiva conterà per questo personaggio più di qualunque

¹⁴ Sul tema della “filiazione” nel contesto postcoloniale, cfr. Lombardi-Diop (2020).

legame di sangue. Dal canto suo, Ebla, che sostiene da lontano l'attivismo anti-italiano del figlio Kaahiye, ama la ragazza di un sentimento materno, al punto da non riuscire a scorgere in lei un colore di pelle diverso dal proprio (cfr. Ali-Farah 2021, 75).

Veniamo dunque al terzo punto di questo sintetico ragionamento: nella narrativa di Ali Farah, le reti familiari si allargano al di fuori della genetica, dimostrando che la genealogia può essere una scelta. Al centro di questi romanzi ci sono legami rivendicati con orgoglio proprio perché voluti e non imposti dalla parentela, come quello fra Domenica Axad e Barni: «la nostra era una sorellanza elettiva per cui la condivisione totale di spazi, di oggetti, di abiti e di nutrimenti era una libera scelta, non sgorgata dal caso» (Ali Farah 2007, 240). Ho già sottolineato l'analogia fra questo rapporto e quello di un'altra coppia di personaggi, Zahra e Rosa, che trasmetteranno poi questo sentimento da “fratelli per scelta” ai figli:

Zia Rosa ha vissuto a Mogadiscio soltanto pochi anni ma il ricordo della madre le ha lasciato dentro una nostalgia incredibile. È come se mamma l'avesse aiutata a ritrovare una parte di sé, sepolta da tanto tempo. Le ha insegnato a cucinare il riso alla somala, i nomi degli ingredienti, il significato delle canzoni, tutte cose che zia Rosa pensava di non sapere e invece, grazie a mamma, piano piano sono venute fuori. Stavano solo nascoste in qualche angolo, dentro di lei. Al contrario, io e mamma non avevamo radici a Roma [...]. Insomma, unendosi si sono fatte forza. (Ali Farah 2014, 64)

Un simile sguardo sui rapporti interpersonali assume un'importanza cruciale in libri che ricordano anche come la Somalia sia dilaniata dalle guerre claniche.¹⁵ Tanto in *Madre piccola* quanto in *Il comandante del fiume*, la vita dei personaggi è profondamente segnata dalle divisioni legate ai conflitti intestini del Paese, basate sul riconoscimento delle reti di filiazione da antenati comuni. Barni lo sottolinea a più riprese: «sono tutte congetture, le genealogie, gli alberi, le radici» (Ali Farah 2007, 14); e pare quasi farle eco Zahra, nel romanzo successivo: «sono anni che i somali combattono l'uno contro l'altro in nome di fantomatiche appartenenze» (Ali Farah 2014, 100-101).

Non è del resto casuale che questi salvifici legami elettivi siano tutti al femminile: Ali Farah sembra ipotizzare che ci sia nelle donne una maggior capacità

¹⁵ Su questo argomento cfr. in particolare Kapteijns (2013).

di andare al di là dei ruoli assegnati dalla società patriarcale di provenienza (sia essa quella italiana o quella somala) e di conseguenza una maggior duttilità in tutte le situazioni, oltre a un'attitudine a dedicarsi agli altri che diventa un punto di forza¹⁶. Per questo motivo Taageere, Saciid Saleebaan e gli altri personaggi maschili di *Madre piccola* vivono con maggior tormento la loro condizione diasporica e risultano, alla fine, maggiormente scissi e lontani dalla ricomposizione. «In fondo per noi donne è molto più semplice, non è forse vero che facciamo la stessa vita ovunque ci troviamo?», riflette Barni nel romanzo del 2007, «non continuiamo forse a occuparci, a prenderci cura di qualcuno? Gli uomini si sentono inutili, il loro nome genera conflitto e non occupano più il luogo delle decisioni» (Ali Farah 2007, 264). Sulla stessa linea le considerazioni di Zahra nel libro successivo: «Ritengo solo che le donne siano più ragionevoli e provino più compassione» (2014, 162). D'altro canto, personaggi come Ebla e Sagal di *Le stazioni della luna* dimostrano quanto le donne sappiano anche essere coraggiose, determinate e determinanti per il futuro del loro paese¹⁷: «Sagal prese la parola lo stesso dicendo ai presenti che si dovevano combattere gli italiani e che non ci può essere indipendenza e unità se non c'è libertà per le donne» (Ali Farah 2021, 130); istruita dal padre alle arti dell'astrologia normalmente riservate agli uomini, Ebla afferma in realtà di non credere «che i corpi celesti facciano distinzioni tra uomini e donne» (*ibidem*). Saranno proprio la sua consapevolezza e la sua capacità di giudizio a spingerla a compiere scelte decisive per preservare autonomia e indipendenza.

Ali Farah suggerisce inoltre che, così come la famiglia non è circoscritta ai soli legami di sangue, ma va ripensata nella dimensione dell'affinità e della scelta, la “casa” non è un luogo: sono proprio questi legami elettivi il posto a cui è necessario fare ritorno per rimanere interi, per accettarsi e capirsi. Questo vale soprattutto per i personaggi della diaspora somala, sparsi su più continenti, privi di coordinate geografiche e di progettualità ma tenuti uniti dagli affetti:

¹⁶ Sulle specificità del femminile in Ali Farah, si vedano, fra gli altri, Gagiano (2013) e Meschini (2017).

¹⁷ Sulle peculiarità femminili nell'immaginare in senso nuovo la nazione, cfr. Gagiano (2013).

Sai di quegli anni? Quello che non riesco a fare è descrivere i luoghi. Era tutto un movimento interno da una casa all'altra. Essere, potevi essere ovunque. Per me, per noi tutti, era indifferente. Ti dovevi solo abituare alle insegne diverse, i prezzi diversi e ricostruire la mappa: mappa dei legami con gli altri e i luoghi-snodi dove incontrarsi, dove telefonare, dove comprare, come perennemente trasportati nella bolla d'aria e dentro la bolla il nostro suono, il nostro odore. Suoni e odori così pungenti da coprire tutti gli altri. Alienandoci, vivevamo. (Ali Farah 2007, 112)

Testimoniano l'importanza di simili legami le lunghissime telefonate, spesso intercontinentali, che costellano in modo particolare il primo romanzo di Ali Farah: conversazioni che attraversano i confini e consentono di tenere vivi i rapporti; l'autrice stessa spiegherà che le numerose conversazioni telefoniche con i propri parenti intrattenute dopo l'abbandono di Mogadiscio sono state uno spunto fondamentale per la stesura del romanzo¹⁸. Per i protagonisti di *Madre piccola* le peregrinazioni della diaspora diventeranno anche un modo, doloroso e importante, di riallacciare i contatti con il nomadismo della cultura d'origine, riscoprire dentro sé la capacità di accogliere e lasciarsi accogliere, in qualsiasi posto. Come afferma Barni alla fine del romanzo: «la nostra casa la portiamo con noi, la nostra casa può viaggiare. Non sono le pareti rigide che fanno del luogo in cui viviamo una casa» (Ali Farah 2007, 263). La stessa intuizione arriva al personaggio di Yabar dopo le avventure londinesi e un rocambolesco rientro in Italia:

Quando stavo a Londra, ho capito che non me ne importava proprio un bel niente di scoprire dov'era mio padre. In fondo non so neppure chi sia. Siete voi la mia famiglia Sissi, tu, mamma, zia Rosa, e Roma è la nostra città. (Ali Farah 2014, 204)

Il groviglio

Per concludere, occorre tornare per un momento alle domande sottese alle riflessioni fin qui condotte: in che modo un soggetto a cavallo fra due culture diverse può esperire il ritorno? Verso quale spazio può orientarsi la sua nostalgia? Retrospectivamente, le risposte sembrano in qualche modo contenute nell'immagine che apre il primo dei romanzi di Ali Farah:

¹⁸ Su questo aspetto, cfr. Gerrand (2008) e le dichiarazioni della stessa Ali Farah in Comberiat (2011, 48-49).

Soomaali baan ahay, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono. Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo. (2007, 1)

Mi riferisco all'immagine del groviglio¹⁹, l'insieme dei nodi irrisolti dei tanti personaggi in ricerca, personaggi spezzati. Il groviglio diventa, alla fine, una trama collettiva: è una storia, un luogo della ricomposizione, la quale, sembra dirci Ali Farah, si dà soltanto nel racconto. «Oggi so che c'erano ancora molte cose in sospeso, nodi da sciogliere, tesori risparmiati dal naufragio» (2007, 20), dichiara saggiamente Barni ripensando al suo passato. «Penso che certi nodi andrebbero sciolti in casa, gliel'ho detto tante volte, bisogna essere corazzati per affrontare la realtà» (Ali Farah 2014, 8) le fa eco Yabar all'inizio della sua avventura. Il ragazzo, che soffre del mancato accesso alle memorie familiari da cui è stato escluso, si inganna: alla fine del romanzo arriverà a capire che non è possibile sciogliere i nodi restando chiusi all'interno delle proprie case. Soltanto cercando il confronto, coltivando anche una propensione all'ascolto e alla cura, condividendo con gli altri le proprie storie e mettendole in relazione, la trama dell'esistenza individuale acquista il suo senso. È questa l'intuizione che in *Madre piccola* coglie Domenica Axad quando rivolgendosi alla sua terapeuta dichiara:

Condivido la sua interpretazione del mio albero come specchio di vuoti storico-personali che necessitano di essere colmati. [...] mi auguro che raccontare per iscritto la mia storia possa aiutarmi a diventare quella persona intera e adulta che desidero essere. (Ali Farah 2007, 224)

Un racconto collettivo è, dunque, la chiave per sanare le ferite di una stagione dolorosa e ottenere il ritorno a sé stessi, la piena accettazione della propria identità multipla, translinguistica, transculturale.

Significativamente, il primo romanzo di Ali Farah si chiude con la nascita di Taarrikh, il figlio di Taageere e Domenica Axad. Il bimbo verrà cresciuto nella sorellanza di Domenica Axad e Barni e avrà un'identità doppia come la madre: sul suo corpo sarà segnata la sua ascendenza somala, perché verrà circonciso come

¹⁹ Sull'importanza di questa immagine, cfr. Derobertis (2011).

impone quella tradizione, ma la sua lingua sarà l'italiano, l'idioma che la madre sente più intimamente suo. A tal proposito, Cristina Lombardi-Diop ha scritto che in questo modo anche Ali Farah rivendica una duplice discendenza attraverso un'estetica «della lacerazione e dell'impurità» (2020, 74). In questo senso è molto significativo che il bimbo porti il nome del nonno materno, «perché la storia si rinnovi» (Ali Farah 2007, 257). Come è stato opportunamente notato dalla stessa Lombardi-Diop, il nome Taarrikh indicava anche «le cronache arabe che sono state per lungo tempo la principale fonte della storia regionale africana» (2020, 74). E dunque aggiungerei che questo bambino simbolicamente rappresenta proprio *la Storia*, il racconto collettivo dei nodi «che sostengono senza strozzare» (Ali Farah 2007, 261), come dice Barni. Quei nodi sono l'intreccio, la trama di un racconto che è la sola patria a cui è possibile davvero ritornare interi. È a questa speranza che Ubah Cristina Ali Farah sembra aver affidato la sua attività di scrittrice, come indicherebbe anche la nuova prefazione a *Madre piccola*, ovvero l'unico testo, fra quelli citati, scritto dopo un effettivo ritorno, a trentun anni dalla fuga, nella sua Mogadiscio:

Solo il giorno prima di lasciare Mogadiscio ho avuto il coraggio di rivedere la mia casa [...] La casa che ricordavo per la sua luminosità adesso è estremamente buia. Salgo gli scalini che portano al piano di sopra, tutti scheggiati e distrutti. Voglio rivedere la mia stanza. Ma non riconosco niente. È pieno di brande e, al posto delle tende arancioni – quelle che avevo scelto io –, un reticolo di filo spinato. Non sono triste, però. Le pareti della mia vecchia casa sono ancora in piedi, ma non sono più quelle della mia vecchia casa. Racchiudono ora nuove memorie, altre vite, voci distinte. Il passato non può essere dimenticato, eppure a volte occorre vedere i morti, chiudere il sarcofago, aprire nuove porte, non soccombere alla nostalgia e al risentimento. Oggi, dopo tanti anni di vita peregrina trascorsa tra tanti paesi e lingue, dopo aver incontrato tanti volti e cuori, penso che la mia Mogadiscio possa continuare a esistere solo in questo mio primo romanzo, *Madre piccola*, in una polifonia di voci, nelle vite spezzate e poi ricostruite delle persone che amo. (Ali Farah 2022, 16-17)

L'incontro con il luogo d'origine non è un traguardo, ma un momento importante nel processo di acquisizione di una consapevolezza nuova, in cui *casa* e *narrazione* sono inestricabilmente connesse. Nel tessere la trama della propria storia, Ali Farah dà rilievo all'esperienza dolorosa del popolo somalo in esilio e, al contempo, riscopre i legami affettivi che danno direzione e senso a qualunque ritorno.

Bibliografia

- Ahmed, Sara (1999), *Home and Away. Narratives of Migration and Estrangement*, «International Journal of Cultural Studies», vol. 2, n. 3, pp. 329-347.
- Ali Farah, Ubah Cristina (2007), *Madre piccola*, Milano, Frassinelli.
- Ali Farah, Ubah Cristina (2014), *Il comandante del fiume*, Roma, 66thand2nd.
- Ali Farah, Ubah Cristina (2021), *Le stazioni della luna*, Roma, 66thand2nd.
- Ali Farah, Ubah Cristina (2022), *Madre piccola*, nuova edizione, Roma, 66thand2nd.
- Anwar, Muhammad (1979), *The Myth of Return: Pakistanis in Britain*, London, Heinemann.
- Bolognani, Marta (2016), *From Myth of Return to Return Fantasy: a Psychosocial Interpretation of Migration Imaginaries*, «Identities», XXIII, 2, pp. 193-209. DOI: <https://doi.org/10.1080/1070289X.2015.1031670>.
- Bond, Emma (2019), “Let me go back and recreate what I don’t know”: *Locating Transnational Memory Work in Contemporary Narrative*, «Modern Languages Open». DOI: <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.134>.
- Brettell, Caroline B., Hollifield, James F. (eds.) (2015), *Migration Theory. Talking across Disciplines*, New York-London, Routledge.
- Brioni, Simone (2015), *The Somali Within: Language, Race and Belonging in Minor Italian Literature*, London, Routledge.
- Camilotti, Silvia (2014), *Cartoline d’Africa. Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari.
- Comberiati, Daniele (2011), *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall’Africa coloniale all’Italia di oggi*, Roma, Caravan.
- Derobertis, Roberto (2011), “*Holding All the Pieces Together*”. *Colonial Legacies and Postcolonial Futures in the Writings of Igiaba Scego and Cristina Ali Farah*, in Annalisa Oboe and Shaul Bassi (eds.), *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*, London, Routledge, pp. 265-274.
- Di Maio, Alessandra (2019), *Transnational Minor Literature: Cristina Ali Farah’s Somali Italian Stories*, in Deborah Willis, Ellyn Toscano, Kalia Brooks Nelson (eds.), *Women and Migration*, Cambridge, Open Book Publisher, pp. 533-553.
- Farah, Nurrudin (2005), *Links*, London, Duckworth.
- Gagiano, Annie (2013), *Women Writing Nationhood Differently: Affiliative Critique in Novels by Foran, Atta, and Farah*, «ariel: a Review of International English Literature», vol. 44, n. 1, pp. 45-72.
- Galeandro, Barbara (2022), *Il viaggio migratorio. Una prospettiva umanista*, «Zibaldone. Estudios Italianos», vol. X, n. 1-2, pp. 119-134.

- Gerrand, Vivian (2008), *Representing Somali Resettlement in Italy. The Writing of Uba: Cristina Ali Farah and Igiaba Scego*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», vol. 21, n. 1-2. DOI: <https://doi.org/10.4314/issa.v21i1-2.43970>.
- Gerrand, Vivian (2016), *Possible Spaces of Somali Belonging*, Melbourne, Melbourne University Publishing.
- Giuliani, Chiara (2021), *Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Glissant, Édouard (2020), *Introduzione a una poetica del Diverso* [1996], trad. Francesca Neri, Milano, Meltemi.
- Gnisci, Armando, Sinopoli, Franca, Moll, Nora (2010), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori.
- Gosh, Bimal (ed.) (2000), *Return Migration: Journey of Hope or Despair?*, Genève, Oim.
- Kapteijns, Lidwien (2013), *Clan Cleansing in Somalia. The Ruinous Legacy of 1991*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Lollini, Massimo (2005), *Intrecci mediterranei. La testimonianza di Vincenzo Consolo, moderno Odisseo*, «Italice», vol. 82, n. 1, pp. 24-43.
- Lombardi-Diop, Cristina (2020), *Filial Descent: the African Roots of Postcolonial Literature in Italy*, «Forum for Modern Language Studies», vol. 56, n. 1, pp. 66-77.
- Mari, Lorenzo (2018), *Forme dell'interregno. Past Imperfect di Nuruddin Farah tra letteratura post-coloniale e World Literature*, Canterano (RM), Aracne.
- Mengozi, Chiara (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Meschini, Michela (2017), *Molestie sociali e prigionie morali: la doppia esclusione della donna nella letteratura postcoloniale italiana*, «Annali d'Italianistica», vol. 35, *Violence, Resistance, Tolerance, Sacrifice in Italy's Literary and Cultural History*, pp. 359-383.
- Moll, Nora (2017), *La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali e identitari della narrativa di Cristina Ali Farah*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 16, pp. 149-167.
- Morone, Antonio Maria (2011), *L'ultima colonia. Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*, Roma-Bari, Laterza.
- Negro, Maria Grazia (2015), *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Cesati.
- Patrona, Theodora (2017), *Return Narratives. Ethnic Space in Late-Twentieth-Century Greek American and Italian American Literature*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.
- Pedroni, Peter N. (2009), *Kossi Komla-Ebri and Migrant Writing in Italy*, «Mataw», vol. 36, n. 1, pp. 19-33.

- Pezzarossa, Fulvio, Rossini, Ilaria (a cura di) (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, Clueb.
- Romeo, Caterina (2017), *Contronarrazioni e nuove estetiche nell'Italia contemporanea. La produzione letteraria di Ubax Cristina Ali Farah*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», vol. 2, pp. 118-135. DOI: <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7367/89057>.
- Sayad, Abdelmalek (2002), *La doppia assenza* [1999], trad. di D. Borca e R. Kirchmayr, Milano, Raffaello Cortina.
- Sayad, Abdelmalek (2008), *L'immigrazione o i paradossi dell'alterità* [2006], trad. di S. Ottaviani, Verona, OmbreCorte.
- Scego, Igiaba (2005). *Dismatria*, in Flavia Capitani, Emanuele Coen (a cura di), *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, pp. 5-21.
- Spinazzola, Vittorio (2001), *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghella, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore.
- Viselli, Antonio (2012), *Between Myth and Mythology: The Multiple Ulysses in Cesare Pavese's La luna e i falò*, «Forum Italicum», vol. 46, n. 2, pp. 403-412.
- Winnicott, Donald (1971), *Playing and Reality*, London, Tavistock.

Nota biografica

Elena Sbrojavacca ha lavorato per due anni a un progetto del Fondo Asilo Migrazione e Integrazione (FAMI Impact Veneto) come assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia. Presso lo stesso ateneo ha ottenuto nel 2018 il Dottorato di ricerca in Italianistica. Si occupa di letteratura italiana contemporanea e di teoria della letteratura. Ha pubblicato per Feltrinelli *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso* (2021); nel 2019 ha curato per Rizzoli una nuova introduzione a *Lazzaro, La nuova colonia e I giganti della montagna* di Luigi Pirandello; nel 2017, assieme a Claudia Cao, Alessandro Cinquegrani e Veronica Tabaglio, ha curato il volume della rivista «Between» *Masks of the Tragic*. I suoi contributi in rivista o volume riguardano: Luciano Erba, Andrea Zanzotto, Gianfranco Contini, Luigi Pirandello, Jonathan Coe, Roberto Calasso, Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande.
elenasbrojavacca@gmail.com

Come citare questo articolo

Sbrojavacca, Elena (2023), «*La nostra casa può viaggiare*». *Fantasie e impossibilità del ritorno nella narrativa di Ubah Cristina Ali Farah*, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 145-166.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

ATTRAVERSAMENTI: LA MIGRAZIONE NEL FUMETTO.
INTERVISTA CORALE A SHAUN TAN, GIANLUCA COSTANTINI, LENA MERHEJ

Virginia Tonfoni, Lena Merhej, Shaun Tan, Gianluca Costantini

Nel contesto di una raccolta di contributi sull'uso e le potenzialità del fumetto nella rappresentazione e narrazione delle migrazioni, l'intervista si propone di dar voce a tre artisti – Lena Merhej, Shaun Tan e Gianluca Costantini – che hanno scelto questo linguaggio per trattare tale fenomeno, fondamentale nella realtà socio-geografica contemporanea. Dopo una breve riflessione sul concetto di *attraversamento*, intrinseco sia al movimento migratorio che al linguaggio del fumetto – la cui lettura presuppone la decodifica del testo iconico e di quello verbale –, l'obiettivo di questo dialogo con l'autrice e gli autori è quello di offrire una riflessione su aspetti e pratiche condivise quali sono sguardo, identità e documentazione, nella costruzione delle loro opere più significative.

Parole chiave

Fumetto; Narrazione visiva; Migrazione; Interdisciplinarietà; Diversità

CROSSINGS: MIGRATIONS IN COMICS.
AN INTERVIEW WITH SHAUN TAN, GIANLUCA COSTANTINI, LENA MERHEJ

Virginia Tonfoni, Lena Merhej, Shaun Tan, Gianluca Costantini

This interview aims to present the work of three authors – Lena Merhej, Shaun Tan e Gianluca Costantini – in the wider context of this issue which collects contributions about the use and the possibilities of comics in the storytelling and representation of migrations. After a brief focus on the concept of *crossing* and on its meaning regarding on the one hand the migration movement and on the other, a language which reading implies both iconic and verbal text decoding, the purpose of this dialogue is to offer a reflection of the shared elements and practices of gaze, identity and documentation in the creation of their most outstanding works.

Keywords

Comics; Migration; Visual Narratives; Interdisciplinarity; Diversity

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16570>

PREMESSA

IL FUMETTO E LA SCRITTURA MIGRANTE: APRIRE LO SGUARDO CON LENA MERHEJ,
SHAUN TAN, GIANLUCA COSTANTINI

Virginia Tonfoni

The crossing of boundaries is, after all, fundamental
to storytelling.

It's also a universal
condition of being alive.

Shaun Tan, in Earl H., *Strange migrations: An
essay/interview with Shaun Tan*, 2016

In una conversazione con Claudio Magris, lo scrittore Édouard Glissant affermava che:

L'erranza è un principio che vale in tutti i campi della vita, anche nella scrittura. Ogni realtà è un arcipelago; vivere e scrivere significa errare da un'isola all'altra, ognuna delle quali diventa un po' la nostra patria. La verità umana non è quella dell'assoluto bensì quella della relazione. Ogni identità esiste nella relazione; è solo nel rapporto con l'altro che cresco, cambiando senza snaturarmi. (Glissant e Magris 2010)

Lo scrittore triestino a colloquio con il padre della poetica del diverso e della relazione¹ titolava il fecondo dialogo *Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione (ibidem)*.

Anche nella coraggiosa e cristallina affermazione di Shaun Tan posta in apertura a questa conversazione, si definisce l'attraversamento dei confini come condizione necessaria per cui narrazione e vita possano esistere. Per l'artista, vivere, così come raccontare, significa superare frontiere, infrangere limiti. Vogliamo, in apertura alla presente raccolta dedicata a fumetto e migrazione, abbracciare tale affascinante suggestione e porla al centro di una discussione corale che, oltre al citato Shaun Tan, coinvolge l'attivista e illustratore Gianluca Costantini e la fumettista Lena Merhej. Si tratta di un piccolo gruppo composito e necessariamente incompleto di creatori che,

¹Tra i saggi più importanti di Édouard Glissant, vanno ricordati appunto *Poetica della relazione* (2005 [1990]) e *Introduzione alla poetica del diverso* (2020 [1998]). Oltre alla riflessione sul colonialismo e la definizione dei concetti di *creolizzazione* e di *rizoma*, l'autore definirà in tempi più recenti e in contrapposizione ai concetti di universalità e omologazione, la differenza e il pluralismo come uniche forme di rispetto all'alterità.

pur provenendo da percorsi artistici eterogenei, hanno scelto il linguaggio del fumetto per creare opere per *genere* molto distanti tra loro, ma nelle quali si rintraccia un interesse comune per la tematica dello spostamento, delle migrazioni e in generale dell'attraversamento culturale.

Shaun Tan, nato in Australia da padre cinese di origini malesi e madre australiana di origini angloirlandesi, si dedica al racconto illustrato e alla pittura; come spiega lui stesso², *L'approdo* (2016 [2006]) è stato scritto con l'obiettivo di narrare una storia universale di migrazione. Il risultato è un *silent book*, una narrazione visiva priva di testo verbale, un fumetto senza nuvolette, un albo diretto a lettori di ogni età, confezionato in gran formato³. *Libia* (Costantini *et al.* 2019) è la trattazione grafica dei racconti e dell'indagine che la giornalista Francesca Mannocchi ha raccolto nei suoi viaggi in Libia, sceneggiati da Daniele Brolli. Gianluca Costantini è una figura centrale nella diffusione del *graphic journalism* in Italia, genere da lui stesso definito «un'ibridazione, un mix tra i linguaggi del giornalismo e del fumetto» (Costantini *et al.* 2018). Collabora da anni con Amnesty International e i suoi ritratti delle vittime di persecuzione o censura sono molto diffusi e conosciuti. *Marmellata con laban* (Merhej, 2021 [2011]) è un *memoir* familiare concentrato sulla storia della madre dell'autrice, una medica emigrata in Libano. Lena Merhej, nata a Beirut da padre libanese e madre tedesca, oggi vive a Marsiglia; dapprima illustratrice e grafica, nel 2006 ha iniziato a fare fumetti e ha fondato la rivista di fumetti per adulti *Samandal*, pioniera della diffusione degli *underground comics* nel mondo arabo.

Considerate genericamente, le migrazioni possono essere lette come attraversamenti verso la sopravvivenza; se fin dalla preistoria gli uomini si spostano per trovare nuove forme, tecniche e risorse per vivere, in ere più recenti assistiamo a

² «This book more or less began as a grand ambition to tell a universal migrant story. In early notes I explained to my editor that I wanted to “distil” multiple anecdotal histories I was researching – across many countries and centuries – into a single story featuring a generic everyman protagonist. That was the initial guiding concept: distillation» (Tan in Earle 2016, 390).

³ Pubblicato da Hodder's Children Books nel 2007 in gran formato, il libro arriva in Italia per i tipi di Tunué nel 2016 con lo stesso formato e la stessa cover. La casa editrice italiana ha poi lanciato sul mercato nel 2020 un'edizione *deluxe* con sovraccoperta e *sketchbook*. Il libro ha vinto prestigiosi premi; l'autore è conosciuto a livello internazionale per aver vinto nel 2011 un premio Oscar con il cortometraggio *The lost thing*.

diaspore forzate da equilibri politici e sociali instabili, quando non spezzati da regimi totalitari, guerre e miseria.

Il medium del fumetto, che per sua natura ospita un attraversamento fondante e interno tra il codice iconico e quello verbale, arricchisce le possibilità del racconto verbale e si definisce come linguaggio preferenziale per affrontare narrazioni esistenziali che spesso si centrano su crescita, evoluzione, cambiamento, intesi come movimenti di sconfinamento privato e personale.

Questa intervista ha due obiettivi: sottolineare come il linguaggio del fumetto sfugga, per le caratteristiche descritte, a sistemi di classificazione esclusivi basati su strutture gerarchiche; e mostrare come esso si presti a una più completa e meno *alterizzante* rappresentazione della vita dell'altro, del diverso, mettendo in discussione i binarismi e le polarizzazioni (Eckhoff-Heindl e Sina 2020). Riprendendo l'idea di migrazione come attraversamento della linea che separa opposti come vecchio/nuovo, disagio/benessere, noto/ignoto, si rintraccia nel linguaggio ibrido della nona arte la possibilità di dar respiro alle narrazioni migranti, proprio per la sua capacità di mostrare con sguardo meno viziato dai pregiudizi che queste divisioni creano, e offrire ai lettori una lettura più accurata e inclusiva delle diversità geografiche, umane e culturali⁴.

Lo sguardo è il primo ponte verso l'altro; *incipit* di ogni relazione, è di conseguenza un esercizio, una facoltà fondamentale per la costituzione della nostra identità. Al centro di discussioni filosofiche e antropologiche, lo sguardo è appannaggio della sensorialità ma anche strumento di interpretazione del reale e di costruzione culturale; è l'atto primigenio di ogni gesto creativo, la cui importanza diventa costituente nelle arti figurative e visive, ed è duplicata nell'esperienza dello spettatore/lettore delle narrazioni visive. Il carattere di *visività* del medium, condiviso da questo gruppo di narrazioni che include il fumetto e nello specifico il *graphic novel*, è legato al «severo esercizio dello sguardo» che ogni artista politico esercita, così come

⁴ L'importanza dello sguardo nella rappresentazione dell'altro e in particolare nelle narrazioni di migrazione è al centro della curatela del prof. Giorgio Bacci nell'allestimento della mostra collettiva *Connessioni. Raccontare la speranza*, Palazzo Blu di Pisa (aprile-settembre 2022). A questo proposito si rimanda al catalogo dell'esposizione che riunisce i testi critici del curatore e le riflessioni degli autori in mostra (Bacci, 2022).

al concetto di testimonianza descritto nella recente analisi che del fenomeno dell'*artivismo* compie Vincenzo Trione (2022)⁵. La dimensione testimoniale dell'opera genera una relazione attiva nella fruizione dello spettatore/lettore, chiamato ad accettare un singolare patto narrativo: volgere il proprio sguardo rinnovato e mai neutrale (Bacci 2022), accogliere e ricostruire la realtà a lui sconosciuta a partire dalla visione che l'artista-testimone offre, spingendosi oltre «l'orizzonte di traducibilità-dunque di amicizia, di comunità universale»⁶. Un artista testimone è attivista nella misura in cui *attiva* lo spettatore o il lettore.

La coincidenza di tali caratteristiche nell'approccio alla narrazione visiva e nello specifico al medium del fumetto, e il posizionamento autoriale attivo mi hanno spinto a scegliere i tre autori intervistati.

Sguardo, identità e documentazione sono i tre elementi sui quali è stata strutturata la conversazione con gli artisti invitati a riflettere su come le prime due parole incidano nelle opere qui considerate e in modo specifico, nelle narrazioni visive a tema migrazione. La terza parola, *documentazione*, come la sua accezione pratica suggerisce, è stata utilizzata per entrare nel vivo della costruzione narrativa e della creazione di un libro a fumetti e da questa scaturisce il dialogo con ognuno di loro, in seguito approfondito attraverso domande individuali specifiche. L'intervista è stata nella sua totalità raccolta attraverso uno scambio di mail e ove necessario, da me tradotta dall'inglese.

⁵ Lo storico dell'arte riprende il concetto di *testimone* dal pensiero del filosofo Jacques Derrida, spiegando come «fedele all'obbligo di tramandare a noi ciò che dice di aver visto, costui trasforma la singolarità di un certo avvenimento in una sequenza narrativa dotata di uno spessore conoscitivo, destinata ad essere compresa e condivisa da una comunità di ascoltatori/lettori/spettatori. Vive l'esperienza del legame con l'altro [...] fa appello alla credenza dell'altro in relazione a un evento al quale ha assistito» (Trione 2022, 55).

⁶ Così è descritta la relazione tra il testimone e l'ascoltatore in Jacques Derrida ripreso in Trione (Trione 2022, 57).

ATTRAVERSAMENTI: LA MIGRAZIONE NEL FUMETTO
INTERVISTA CORALE A SHAUN TAN, GIANLUCA COSTANTINI, LENA MERHEJ

Virginia Tonfoni, Lena Merhej, Shaun Tan, Gianluca Costantini

DOCUMENTAZIONE

V.T.: Con quale tipo di documenti visivi lavorate e in che modo la loro natura determina le vostre scelte stilistiche e formali?

G. Costantini:

Inizio con una ricerca ossessiva di foto, selezionando materiale proveniente dagli archivi dei grandi fotoreporter e dei fotografi d'arte fino ad arrivare alle foto delle persone comuni nei social network, spesso le più utili, quelle che descrivono la quotidianità. Poi passo alla ricerca di mappe geografiche, che disegno per capire dove sono situati gli edifici che poi andrò a disegnare: un lavoro che è stato fondamentale in *Libia* per capire Tripoli, la capitale. Anche i video sono molto utili ma meno delle foto. Poi solitamente faccio anche una lunga ricerca sulla grafica e sulle arti tradizionali del Paese, anche quelle più folkloristiche. Spesso per alcune situazioni e per i volti di persone che devo inventare, le serie tv sono un ottimo teatro da cui prendere spunto.

S. Tan:

Lavoro con molto materiale fotografico, sia d'epoca che recente, dove sono rappresentate persone che compiono azioni molto comuni come prendere un autobus, comprare la verdura, portare a passeggio animali, mangiare, scrivere, lavorare e giocare con gli amici. Immagino semplici alternative a partire dal fatto che le verdure, gli animali e i giochi potrebbero essere diversi. Spesso filmo me stesso o i miei amici mentre svolgiamo le stesse azioni con oggetti non familiari. Questa tecnica mi ha permesso di consolidare un approccio alla narrazione grafica che si concentra su dettagli semplici e intimi, su come le cose possano essere espresse attraverso i gesti

più comuni, attraverso espressioni facciali realizzate con un minimo accenno di matita.

Ho imparato molto anche dal cinema, in particolare dal neorealismo italiano, per esempio da *Ladri di biciclette* (ne *L'approdo* c'è una citazione nel personaggio della signora affittacamere che ricorda la mamma del film, così come nel lavoro di attacchinaggio che il protagonista svolge a un certo punto). La creazione di questo libro è stata come una tesi pratica in fumetto, o in *storyboarding* per film, qualcosa in cui avevo pochissima esperienza. Ho imparato che non ho moltissimo da mostrare e che devo lasciare al lettore lo spazio per costruire una dimensione, un universo più grande nella sua testa. Questo ha ripercussioni sull'aspetto pratico e fisico del lavoro: i fumetti sono prodotti economici dal punto di vista del tempo, della carta, dello spazio, della leggibilità, specialmente quando si rimuovono le parole e si è costretti a disegnare da soli. Si tratta di condizioni che sono liberatorie e limitanti allo stesso tempo. Condizioni che impongono di pensare a fondo a ciò che si vuole dire o meglio, a ciò che si prova a sognare.

L. Merhej:

Uso foto private ma anche pubbliche, mappe e poster. Spesso disegno sopra a collage che io stessa realizzo a partire dalla documentazione. L'aspetto grafico del lavoro è essenziale per raccontare ciò che sta succedendo. Portare tutto alla superficie con la linea chiara può rischiare di appiattire l'immagine e ridurre tutto allo stesso livello, mentre usare masse di bianco e nero crea profondità e aiuta a focalizzarsi su certi elementi piuttosto che su altri. Cerco di essere onesta e lasciare aperta la porta tra il cuore e la mano che disegna, che a volte lo fa con amore e pazienza, altre con rabbia e frustrazione.



Figura 1: Marmellata con laban-cover ©Lena Merhej, 2021, Mesogea by Sabir srl.

V.T.: Lena, In *Marmellata con laban* lei racconta la storia di sua madre, una dottoressa tedesca che decide di stabilirsi in Libano. Si tratta di una migrazione inversa, se vogliamo, a quelle di cui siamo soliti parlare. È un aspetto che ha tenuto in considerazione durante la stesura del libro?

L. Merhej:

L'emigrazione inversa è sicuramente il focus centrale della seconda parte del libro, come si evince dal sottotitolo «come mia madre diventò libanese». L'emigrazione giovanile dal Libano mi addolorava molto quando ero una ragazzina. Il mio primo ragazzo partì per Montreal e la mia sorella maggiore, una specie di modello per me, partì per New York. Discutere di quando e per dove saremmo partiti era normale a scuola, all'università, nei bar e nelle caffetterie. E questi argomenti erano sempre accompagnati da commenti su quanto fosse terribile vivere in Libano. Quindi mi sembrava molto coraggioso mostrare in un libro come alcuni stranieri venissero in Libano e lo amassero tanto da farlo diventare il proprio Paese, come aveva fatto mia madre.

V. T.: Attraverso il personaggio di sua madre, così insolito e originale, affronta quello che è anche uno degli aspetti principali del suo lavoro, ovvero la percezione dell'Occidente dal punto di vista orientale. L'essere nata e cresciuta in un Paese del Medio Oriente da padre libanese e madre tedesca le ha permesso di liberarsi degli stereotipi culturali? Le interessava sondare la confusione che le aspettative disattese generate da questo binarismo creano?

L. Merhej:

Certo, l'obiettivo del libro era quello di mettere su carta questa confusione rintracciabile anche nel profilo di mia madre. Avere doppia nazionalità mi ha sempre esposto a molteplici esperienze, talvolta molto contraddittorie e spiazzanti. Inoltre come artista sono chiamata a riflettere su concetti come identità, migrazione, guerra e guarigione. Cosciente di quanto sia doloroso essere etichettati, ho cercato di

sottolineare gli stereotipi divertenti e di capire come poterci giocare, un po' come mia madre faceva con le sue pettinature.

V. T.: Il linguaggio del fumetto offre la possibilità di narrare rispettando la simultaneità, un aspetto interessante della parte in cui si raccontano gli spostamenti di sua madre in Europa che è organizzata in modo diverso dalla descrizione della sua casa libanese. A che scopo ha scelto di sfruttare questa potenzialità espressiva?

L. Merhej:

Il libro intero è stato realizzato per cercare di capire mia madre. Abbiamo avuto molti attriti e quando ho compiuto ventisette anni ho capito che non potevamo andare avanti così. Quindi, per avvicinarmi a lei, ho pensato di concentrarmi sulle cose che avevamo in comune. Ecco perché ho scelto di mettere una *timeline* che mostrasse come la sua vita avesse toccato diverse parti d'Europa, l'esperienza della guerra, durante la quale la sua famiglia si era rifugiata in vari luoghi, come me e i miei fratelli più tardi. Mettere tutti questi elementi sulla pagina era uno dei modi per smorzare la tensione tra noi.

V. T.: Vi sono aspetti metanarrativi nel suo lavoro, come suggeriscono il sottotitolo e il ruolo della memoria per un'artista come lei, libanese e cresciuta negli anni Novanta. Può spiegare queste scelte?

L. Merhej:

All'inizio la mia decisione non è stata accolta bene dalla mia famiglia: mia sorella mi ha chiesto come mi permettessi di fare una cosa del genere, mia madre mi ha accusato di star mentendo. Volevo includere queste reazioni nel narrato per essere onesta con i personaggi. Stavo disegnando, li facevo parlare e a un certo punto si sono ribellati. Ma non c'era niente di cattivo in quello che stavo scrivendo. Ho ascoltato la rabbia di mia madre, l'ho raccontata e mi è servito per sentirla vicina. Spingendomi

un po' oltre, ho spiegato il mio lavoro sulla guerra e sulla memoria in relazione all'impegno collettivo nella mia città. L'esposizione nello spazio di Ashkal Alwan che mostro nel libro è stata la prima di una serie: in quel contesto il lavoro degli altri mi ha fatto sentire che la mia esperienza veniva riconosciuta.

V. T.: Sembra suggerire che la capacità di raccontare storie, che ha ereditato da sua madre, sia in qualche modo legata all'autodeterminazione. È stato effettivamente così per lei?

L. Merhej:

Sì: come posso esistere fuori dalle mie storie? Come posso raccontare questa storia specifica? Come posso parlare *dei* personaggi e *con* i personaggi nello stesso momento? Come rendo la storia credibile per i lettori? Queste sono alcune delle domande che mi pongo sempre quando affronto una narrazione visiva.



Figura 2: Come mia madre è arrivata in Libano ©Lena Merbej, 2021, Mesogea by Sabir srl.

V. T.: La guerra è una presenza costante nel suo libro, un motore narrativo che fa spostare i personaggi da un luogo all'altro. Sua madre l'ha vissuta da bambina in Europa, così come lei e suoi fratelli più tardi, in Libano. Eppure, contro ogni aspettativa, questo più che un libro sulla guerra sembra una storia dove tutto sembra suggerire che la buona volontà e la resilienza possono sconfiggere la paura. Si ritrova in questa impressione?

L. Merhej:

Essendo nata durante la guerra, non saprei dirlo. Gli adulti ci dicevano che quando sarebbe finita tutto sarebbe stato bellissimo. Anche i libri e i film ci regalano finali felici, giusto? Ma la guerra in Libano è continuata, l'abbiamo vissuta di nuovo durante gli attacchi israeliani del 2006: vedere quotidianamente neonati feriti dalle bombe mi ha fatto rifiutare ogni vittimizzazione. Ho fatto un libro e l'ho intitolato *A'taqid annana sanakun had'iyyin fi-l-harb al-muqbila*⁷ (2006). Era un modo per dirmi che se volevo vivere in Libano dovevo essere calma e pronta. La mia vita si basava sull'azione e sull'impegno, non più sul fatto di trovare pace.

V. T.: Che cos'è e quando nasce il progetto *Samandal*?

L. Merhej:

Samandal è nato esattamente un anno dopo la guerra, nel 2007. Non c'erano pubblicazioni a fumetti sul mercato: eravamo un gruppo di quattro fumettisti che facevano bei libri, avevamo molto entusiasmo e sentivamo che potevamo cambiare le cose. Omar Khouri, che è adesso un pittore riconosciuto, era mio vicino e spesso dipingevamo insieme. Hatem Imam e Fadi Baki, alias The FDZ erano amici di Omar e ci laureammo insieme in *graphic design*. Venivamo da ambienti diversi e questo allargò la lista dei nostri primi lettori e collaboratori. Il primo lancio ebbe un successo che andava molto oltre le nostre aspettative. Tutti ci incoraggiavano ad andare avanti, stabilizzarci e uscire a cadenza trimestrale. Facevamo laboratori, lezioni, mostre e

⁷ ["Penso che per la prossima guerra saremo preparati"].

vendevamo le nostre produzioni durante le feste di lancio. Il pubblico era molto felice del bel lavoro dei collaboratori e dei prezzi abbordabili: vendevamo le autoproduzioni a 3 e 5 euro affinché tutti potessero permetterselo. Tra i lettori c'erano ovviamente i nostri familiari e amici, i nostri studenti, così come artisti che venivano da Beirut e talvolta da Tripoli, Amman e El Cairo e in più qualche curioso che si avvicinava per vedere cosa stesse accadendo. In Libano ci sono molti lettori di fumetti (abbiamo una libreria specializzata che vende titoli stranieri).

SGUARDO

V. T.: L'alterità è un tema comune nelle storie di migrazione. Come credete che lo sguardo dell'altro influisca sulla percezione che il migrante ha di sé stesso?

L. Merhej:

Sono stata una bambina bionda in Libano; come tale ero diversa e *alterizzata*; spesso la gente mi si rivolgeva in un'altra lingua, magari non riuscivo a capire tutto e venivo esclusa dalle conversazioni tra ragazze. In Francia nessuno si accorgeva di niente fino a che non iniziavo a parlare. *C'est quoi ce petit accent?* mi chiedevano. Ancora oggi tutti vogliono sapere da dove vengo e non so mai bene cosa rispondere, devo valutare chi ho davanti: sono libanese? Sono tedesca? Mi sono accorta che mi capita di omettere l'una o l'altra informazione in base al fatto che voglia creare un legame o una distanza. Quando per lavoro mi muovo in circoli culturali, prevale la parte araba, ma non per vittimismo: sono araba, sono qua e capisco come mi state guardando. Di recente ho lavorato con la studiosa Enass Khansa a un libro intitolato *She told me and said, to each Abbasid women her own story*⁸ dove abbiamo trasformato un antico testo antologico di Ibn al-Sai', *Le consorti dei califfi*. L'originale racconta la vita delle donne sposate agli uomini di potere con aneddoti, presentandole attraverso lunghe

⁸ قالت (Lei mi ha detto, n.d.T) è uscito nel 2022 per la casa editrice Al-Mahrousa.

digressioni degli uomini; noi abbiamo rimosso i personaggi maschili e le loro citazioni e posto le donne al centro della narrazione e della loro storia.

S. Tan:

Nella maggior parte delle mie illustrazioni, il migrante appare come una figura isolata, smarrita; è diffidente verso gli altri, ma costretto dalle circostanze a doversi confrontare con loro. Il mio obiettivo era quello di esplorare la sensazione di essere straniero in un luogo inusuale, dove tu sei l'elemento familiare a te stesso e tutto il resto è estraneo, confuso, spiazzante, ma talvolta anche bello. L'unico modo per trasmettere questo sentimento è stato per me quello di creare un mondo immaginario dove il lettore si sentisse *l'altro* e sperimentasse la stessa trepidazione e sensazione di spaesamento, per cui anche le cose familiari (cappelli, denaro, valigia) diventassero marginali e perdessero la loro aura di normalità. Spesso nella mia storia lo sguardo *alterizzante* non viene da altri personaggi umani ma da altre creature, che si affacciano con una miriade di occhi indagatori e che talvolta sembrano spaventose, ma sono pronte a mostrarsi benevole non appena la paura della novità viene superata e questa viene accettata come nuova normalità.

G. Costantini:

Non possiamo assolutamente immaginare quello che passa per la testa di queste persone perché arrivano da una comunità troppo diversa dalla nostra, da una vita spesso impensabile per noi. Per esempio una volta durante una presentazione di *Libia* a Messina dissi che durante il periodo di Gheddafi i libici avevano tutto, cibo, case, lavoro ma non avevano libertà, un ragazzo migrante mi rispose: «Ma questa è la libertà, avere cibo, una casa e un lavoro. Cos'altro vorresti?» È difficile per noi capire la loro situazione: chi non ha mai provato la libertà non sa cosa sia, eppure se la si prova non si può più farne a meno. Francesca Mannocchi mi dette un video: c'era lei seduta in una stanza in mezzo a tantissimi uomini, si vedevano quasi solo occhi bianchi nel buio. Un grande gioco di sguardi. Quando nel racconto della giornalista venne fuori l'odore, cambiò tutto.

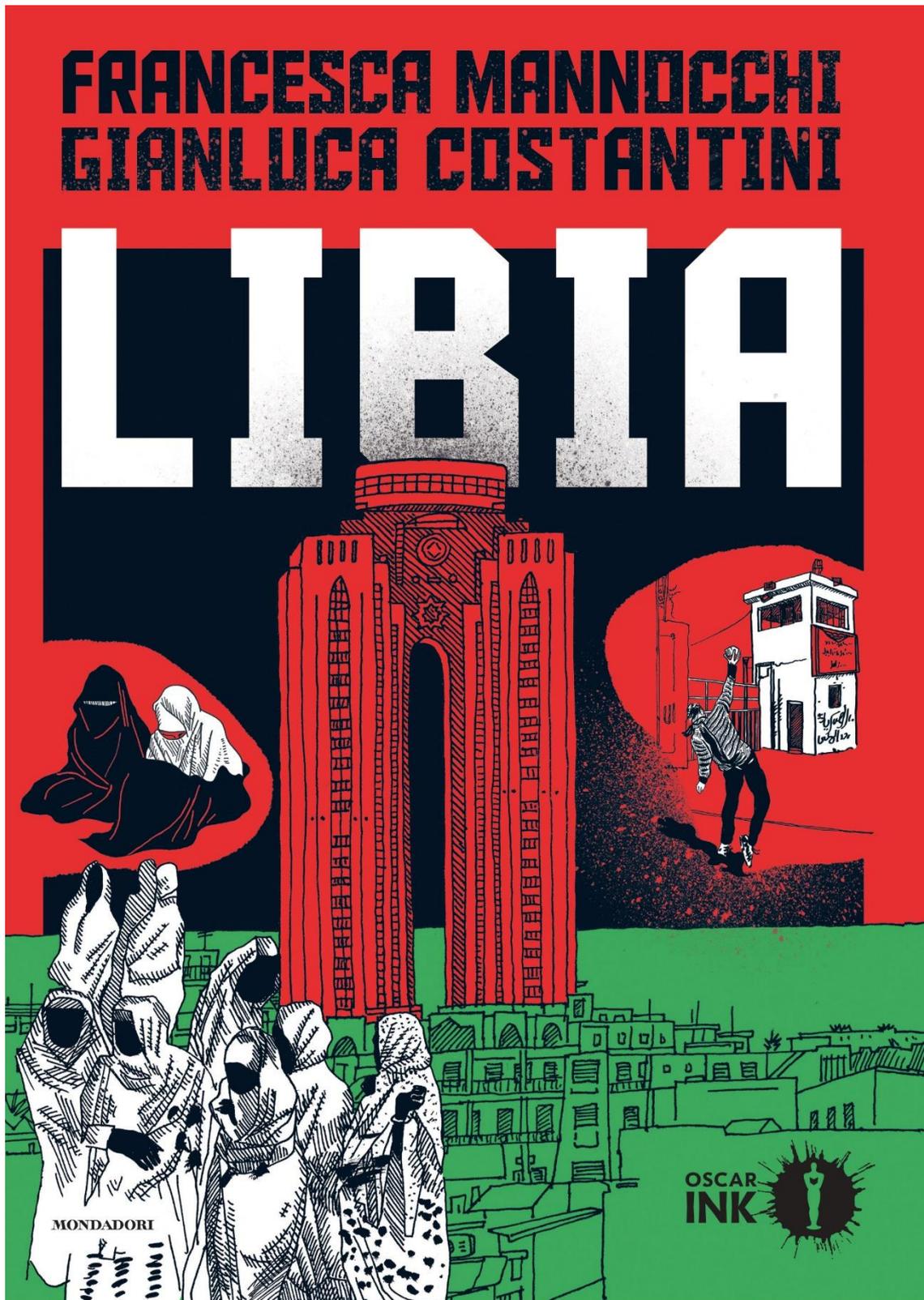


Figura 3: Libia-cover ©Gianluca Costantini, Francesca Mannocchi, 2019, Mondadori.

V. T.: Gianluca, il suo lavoro è legato da sempre al fumetto di realtà e rappresenta buona parte del *graphic journalism* italiano. La scelta delle storie e dei personaggi ai quali dare un volto (e una voce) è sempre legata a un ideale di giustizia e ai diritti fondamentali. C'è qualcosa del trattamento grafico o testuale in senso lato che cambia in base al tempo della vicenda o all'obiettivo della storia?

G. Costantini:

Ogni libro parte da una nuova esperienza creativa, il mio tratto si adatta oppure si evolve in continuazione. Sono alla ricerca di un segno perfetto per ogni situazione. L'intento è quello di trovare una bellezza estetica per ogni racconto, anche se tragico. Il mio lavoro è legato al fumetto di realtà dal 2004; nei dieci anni precedenti ho fatto altro, impegnandomi per raggiungere una perfezione quasi mistica e un segno calligrafico e decorativo ossessivo, una tappa fondamentale per la mia ricerca stilistica. Da quando mi sono interessato alla realtà, ho deciso di puntare sulla calligrafia. Tutto è iniziato quanto ho scoperto il lavoro del fotografo tedesco Ernst Friedrich e del suo libro *Guerra alla guerra* del 1924: lì aveva pubblicato le foto dei militari che tornavano dal fronte con parti del corpo mutilate, aggiungendo una breve frase sul conflitto oppure sui protagonisti. Da allora ho iniziato a ritrarre le persone, scrivendo parole sulle loro figure. Questa è diventata la mia attività online, un laboratorio aperto sul social network Twitter. Il segno si è evoluto col tempo adattandosi al mondo della rete. Contemporaneamente ho iniziato a realizzare dei libri a fumetti che erano quasi sempre delle biografie, prima è venuto *L'ammaestratore di Istanbul* (Comma22, 2008) un libro disegnato sulle parole Elettra Stamboulis nei luoghi dove si ambientava il racconto. Ho pubblicato quello che è probabilmente il mio primo libro di *graphic journalism* nel 2011 *Julian Assange, dall'etica hacker a Wikileaks* (BeccoGiallo, 2011) nel quale, con una struttura e un segno più classici, insieme a Dario Morgante raccontiamo la vita di Julian. Qui il disegno deve adattarsi all'immaginario *hacker* e anche alla freddezza della tecnologia.

Cena con Gramsci (BeccoGiallo, 2012) fa parte di una trilogia, scritta da Elettra Stamboulis, che comprende anche *Arrivederci Berlinguer* (BeccoGiallo, 2013) e *Pertini fra le nuvole* (BeccoGiallo, 2014) opere in cui il segno si fa più sperimentale e giocoso: ci sono esperimenti di disegno sulle foto, disegni comici, grotteschi e ogni elemento ha l'obiettivo di adattarsi al tempo delle parole di Elettra: credo siano libri molto liberi, intensi.

Negli ultimi due miei libri, che considero al cento per cento aderenti alla definizione di *graphic journalism*, il disegno si complica, scompare il colore e arriva anche il tratteggio. Per *Libia* e per *Patrick Zaki* avevo bisogno di aumentare i particolari e anche il realismo senza abbandonare la linea. Sentivo la necessità che ci fossero meno parole e che fosse il disegno a occuparsi completamente dell'aspetto visivo.

V.T.: I suoi libri sono frutto di collaborazioni con scrittori e giornalisti. Come ha lavorato con Francesca Mannocchi per *Libia* (al netto della sceneggiatura curata da Daniele Brolli) e con Laura Cappon per i recenti *Dispacci da Przemysl* pubblicati su l'Espresso? Quali sono le maggiori difficoltà che incontra nel disegnare una storia quando non si trova nel luogo dove questa accade? Come lavora quando si trova invece a contatto diretto con il soggetto della sua storia se si tratta di un migrante?

G. Costantini:

Francesca Mannocchi è una giornalista pura e il suo lavoro migliore avviene quando è in azione nei luoghi che visita: dalla Libia ha riportato molte interviste. Da sei di queste Daniele Brolli ha creato altrettante sceneggiature e mi ha guidato in una narrazione complessa dove anche il disegno si è complicato: ci siamo ispirati alle tavole di Sergio Toppi e abbiamo eliminato quasi del tutto le vignette. Francesca tornava dai suoi viaggi con un grosso bagaglio di video e foto che però non bastavano per raccontare quel mondo; la grande difficoltà è stata per me ricostruire quei luoghi senza poterli visitare, ma è una sfida che mi affascina e che ho ripetuto anche per *Patrick Zaki. Una storia egiziana* (Feltrinelli Comics, 2022) visto che non sono mai stato

in Egitto, anche perché non sono proprio una persona gradita per il governo egiziano.

Con Laura Cappon abbiamo lavorato diversamente: è stata lei a scrivere la sceneggiatura di tutto il fumetto e a fornirmi moltissimo materiale, per cui la ricostruzione della vita di Patrick è avvenuta più facilmente anche grazie all'aiuto della famiglia e degli amici. Invece le storie pubblicate su *l'Espresso* sono state realizzate quasi "in diretta", dopo pochi giorni dal ritorno di Laura dall'Ucraina, con il suo materiale foto e video fresco che mi ha permesso di scrivere e disegnare velocemente il fumetto. Per me le cose non cambiano molto quando mi trovo a contatto diretto con il soggetto del quale racconterò la storia; certo c'è più possibilità di studiare il disegno dal vero e questo può rendere le espressioni e le situazioni più autentiche, ma c'è anche il rischio di farsi coinvolgere emotivamente e questo non mi piace. Cerco di tenere sempre un distacco simile a quello del giornalismo anglosassone, non voglio diventare il protagonista della storia che racconto, non voglio che trapelino mie opinioni. Per me le storie dove questo accade non sono esempi di giornalismo a fumetti.

V. T.: Spesso i suoi disegni danno un volto ai protagonisti di storie che il nostro Occidente tende a ignorare. Ho pensato che la linea chiara molto espressiva che contraddistingue il suo stile potesse essere una metafora semplice della traccia che queste storie dovrebbero lasciare nei nostri pensieri e nelle nostre coscienze. Può raccontarci a cosa risponde il suo segno per lei e perché talvolta tende a stilizzarlo, come accade in *Libia*?

G. Costantini:

Quasi tutti i giorni do un volto a qualcuno; vorrei essere più ostinato e disegnare tutti, ma è impossibile. La linea chiara dà la possibilità di semplificare il volto delle persone lasciando tanto spazio da riempire la mente degli osservatori e dei lettori. Le parole spesso sono poche, quasi *slogan*, perché questi sono disegni che devono "bucare" lo schermo. In pochi minuti devono essere presi e usati da altri con grande semplicità e immediatezza. Poi naturalmente dopo si può riflettere e argomentare

come è successo per il ritratto di Patrick Zaki che così tanto è stato utilizzato. Uso un segno pensato per i pixel, destinato a illuminarsi con gli schermi, per quello lascio così tanto bianco. Mi piace pensare di creare disegni come piccoli scudi fatti per difendere queste persone, per proteggerle. Ogni tanto i ritratti si insinuano anche nei fumetti, ci sono intere storie che ho pubblicato sui quotidiani oppure settimanali che seguono questo stile che si possono trovare raccolti nel volume *Fedele alla linea* (BeccoGiallo, 2017).

V. T.: *Libia* è organizzato per capitoli, ma ci sono anche mappe che determinano scelte particolari nell'organizzazione della tavola: gabbie che diventano sbarre e gruppi di persone disposte liberamente sulla pagina, tanti esseri umani ognuno con una propria fisionomia, anche ammassati, in primo piano. Qual è il motivo di queste scelte? Forse suggerire simultaneità e affollamento per dare il senso della tragedia umanitaria?

G. Costantini:

Volevamo che le pagine fossero semplici da leggere ma piene di dettagli: la sovrapposizione di corpi e luoghi ha reso il senso di affollamento di cui questa storia aveva bisogno. Per disegnare un carcere oppure un campo profughi, ma anche un barcone pieno di persone c'è bisogno di molta dedizione. Bisogna avere cura di ognuna di queste persone anonime, rispettare la loro provenienza, le loro tradizioni. Ogni viso è una vita alla quale non si può dedicare solo un segno veloce; al contrario, va trattato con molta cura. Un eritreo deve avere le fattezze di un eritreo che devono essere riconoscibili anche nel gruppo. Per quanto riguarda le mappe, per me da sempre parte integrante dei miei fumetti, ho curato per anni la rivista G.I.U.D.A. dove ci si ispirava proprio alla geografia per raccontare le storie: in fondo si tratta sempre di disegni e parole che diventano un'unica immagine dove muovere lo sguardo. Il libro sulla Libia è veramente un racconto tragico di un mondo che sembra che non possa esistere ma dove tutti potrebbero improvvisamente trovarsi a vivere.



Figura 4: Zawiya ©Gianluca Costantini, Francesca Mannocchi, 2019, Mondadori.

V. T.: Nel 2020 ha coordinato un gruppo di disegnatrici e disegnatori ospiti di un workshop organizzato dalla Ong Gus (Gruppo Umana Solidarietà “Guido Puletti”) di Macerata, che hanno ascoltato e raccolto le storie di chi migra e di chi accoglie. Può raccontarci come ha vissuto quest’esperienza dalla quale è nato *Back way. Viaggi di sola andata con ritorno* (Mesogea, 2020)?

G. Costantini:

Il Gus mi aveva contattato per creare un gruppo di autori che potessero raccontare il progetto della Ong; ho radunato i miei ex studenti dell’Accademia delle Belle Arti di Bologna che potevano essere sensibili a queste storie. Durante la nostra residenza a Macerata disegnavamo e progettavamo le storie mentre migranti e operatori ci facevano visita per raccontarci le loro esperienze. Quindi gli artisti creavano le loro storie letteralmente immersi nei racconti veri delle persone: ognuno aveva stili e modalità di fare fumetto molto diversi ma credo che proprio dalla preziosa occasione di stare insieme siano nate delle belle narrazioni, emotive, importanti. Sono completamente diverse anche perché ognuno ha assorbito l’aspetto che più lo toccava da vicino. Se vogliamo estendere la metafora, anche noi fumettisti eravamo un gruppo di persone su un gommone e io ero lo scafista che conduceva verso qualcosa che non avevano mai fatto.

IDENTITÀ

V. T.: Che sia di razza, di genere, di classe o politica, l’identità influisce sulla decisione di una persona di lasciare il proprio Paese: spesso è anche l’elemento al quale il migrante si aggrappa durante le avversità del viaggio, che viene però cancellato nel Paese di arrivo. Come si rapporta il vostro lavoro a questo concetto?

G. Costantini:

Ho raccontato spesso i viaggi che compiono i migranti, ce n’è anche uno in *Libia*

in cui Wared parte dall'Eritrea per la Libia a piedi. I motivi sono tanti ma la molla è quasi sempre la sopravvivenza, climatica, economica e politica. Penso che sia la paura a spingermi a disegnare queste storie, la paura di dover vivere situazioni simili. Tutto il mio lavoro sui diritti umani deriva dalla paura che anche a me vengano negati. Ho raccontato raramente la situazione del migrante all'arrivo e della sua vita qui in Europa, poiché è una parte che non mi interessa particolarmente, il viaggio è tragicamente molto più interessante. Soprattutto lo sono le motivazioni che spingono le persone a compierlo.

L. Merhej:

In *Homme parmi les Hommes* (Next page Foundation, 2011), ho lavorato su una sceneggiatura scritta da Sarah Mandour, editor a As-Safir⁹, giornale dove pubblicavo i miei fumetti. Lei aveva vissuto in Francia e il racconto si centrava sull'alienazione e sulla sensazione di stigma favorita anche dall'apparato burocrazia. Ho provato in quell'occasione a rendere l'assurdità, la sensazione di choc, la frustrazione con un trattamento poetico e con l'ironia. In *Marmellata con laban* (*Murabba w laban*, Samandal, 2011), racconto invece la vita di mia madre che si è spostata dall'Austria alla Germania durante la Seconda Guerra mondiale. Poi è tornata a Vienna per studiare e dopo si è trasferita definitivamente in Libano. Anche nel nuovo Paese si è spostata spesso da Beirut alle montagne, a Tripoli e poi di nuovo a Beirut. Nel libro presento la sua rabbia ma anche la sua creatività e la sua ricettività, le piccole cose che ha amato e le storie dal suo passato. Non vi è nostalgia nella voce di mia madre, se non per le torte viennesi e per le canzoncine austriache della sua infanzia delle quali sapeva solo barbottare il ritornello. Invece in *Salam* (Samandal, 2019), la migrazione è un tema centrale. Mi ero riproposta di documentare le vite degli arabi di Marsiglia, perché comunque in Francia mi confrontavo quotidianamente con l'irrisolto passato coloniale. *Arab* era un insulto per molti e l'immagine di una Francia diversa da quella che avevo studiato a scuola e

⁹ As-Safir, era uno dei principali quotidiani in lingua araba in Libano. La sede del quotidiano era a Beirut. È stato in circolazione dal marzo 1974 al dicembre 2016. L'ultimo numero del documento è stato pubblicato il 31 dicembre 2016. Nella stessa data è stata chiusa anche la versione online.

nei libri tascabili mi mandò totalmente in crisi. *Salam* rappresenta il dolore generato da quella ricerca, con un tributo poetico ai nomadi, ai poeti, a tutti coloro che hanno scelto di seguire il proprio cammino.

S. Tan:

Credo di affrontare la questione dell'identità in modo molto trasversale, poiché i miei personaggi non hanno un'identità o una nazionalità chiara e li incontriamo quando la loro cultura di origine è già ridotta a oscure rovine: attraversata da misteriosi serpenti giganti, schiacciata sotto le orme di oppressori inumani, lacerata da conflitti interni o semplicemente smantellata. Le mie figure sono vestigia vuote, pupazzi nei quali il lettore può proiettare la propria identità, o che può utilizzare per desiderarne un'altra, come molti di noi spesso fanno: le nostre vite cambiano in continuazione e le nostre identità sono spesso messe alla prova. La metafora visiva centrale è quella posta all'inizio del libro ed è una valigia: una scatola di oggetti che possono essere trasportati da un luogo all'altro. Tra questi quello più importante è una fotografia di famiglia, un filo che unisce il protagonista, che è marito e padre, alla moglie e alla bambina che ha lasciato nel Paese di provenienza. Si tratta di simboli semplici, aperti, facilmente trasferibili o cancellabili, fatti per essere riempiti con i significati che il lettore immagina meglio. Il fatto interessante dell'illustrazione senza testo verbale è che, se ben realizzata, non porta con sé un significato specifico, ma spinge l'osservatore a immaginarne uno. Secondo me un'illustrazione funziona quando non è possibile osservarla senza inventarsi una storia.

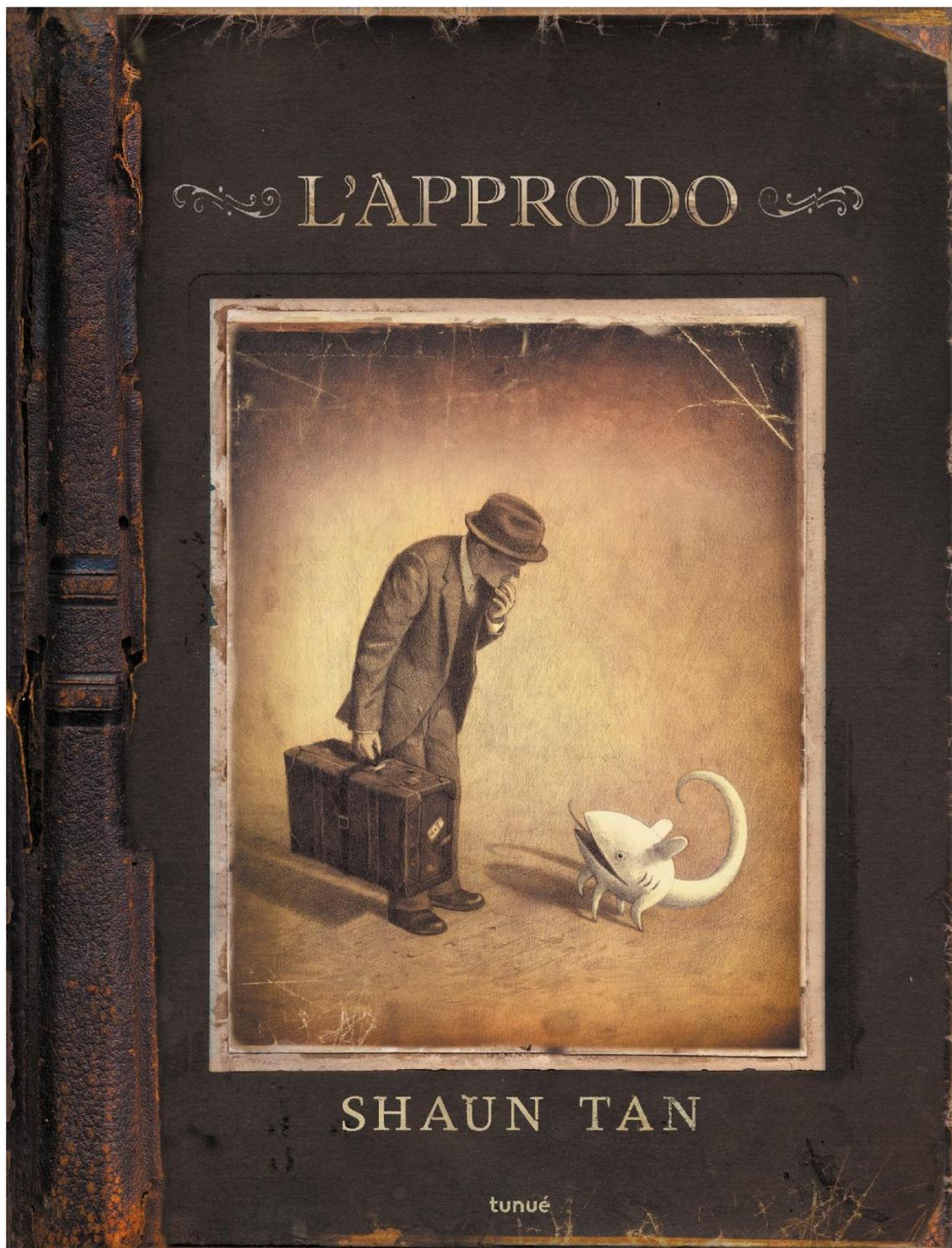


Figura 5: L'approdo-cover ©Shaun Tan, 2016, Tunué.

V. T.: Shaun, come lei stesso ha spiegato *L'approdo* è una storia senza parole, un *silent book*, una via di mezzo tra fumetto e illustrazione. Come ha lavorato per realizzare questo testo ibrido?

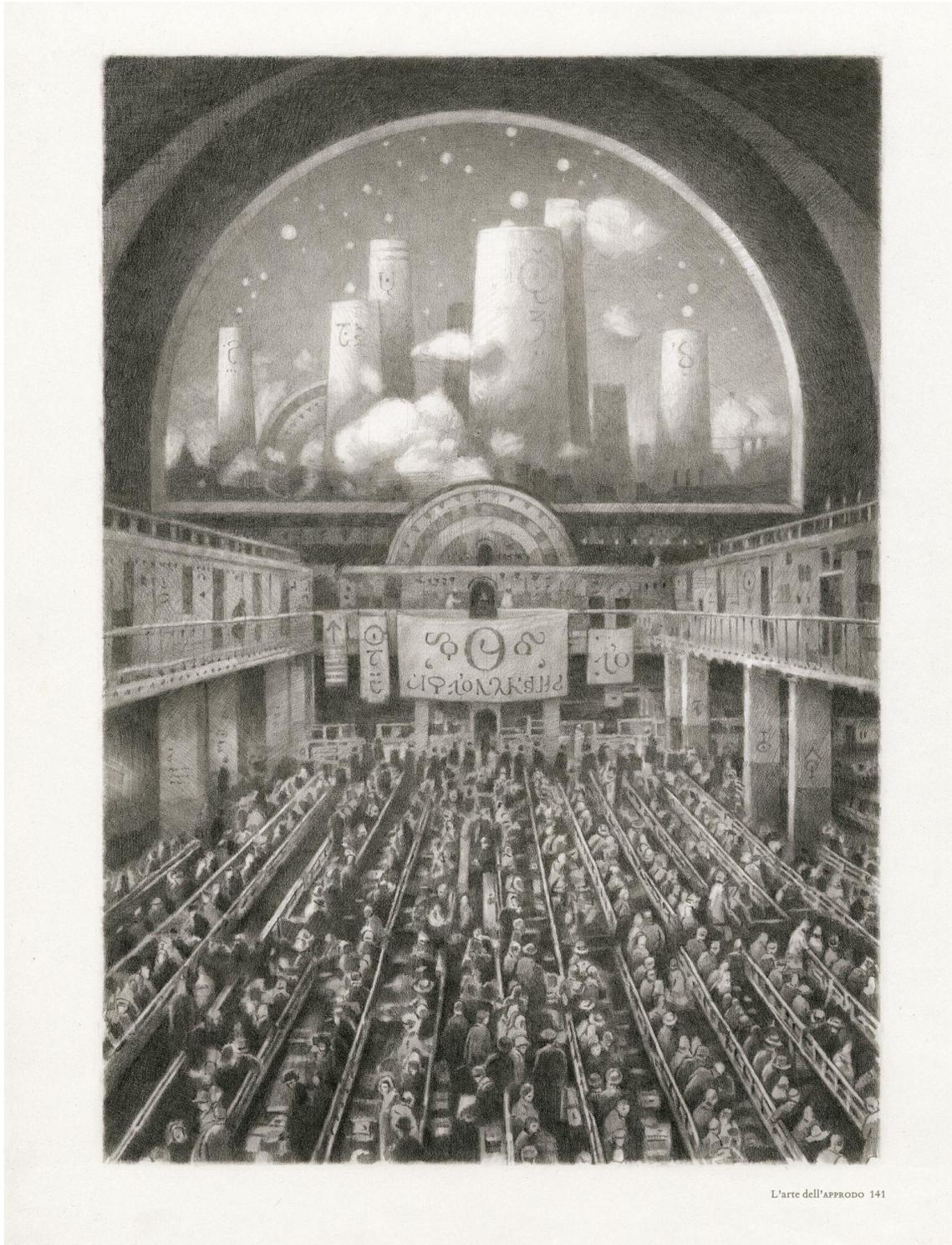
S. Tan:

Credo che il mio metodo risenta del fatto che non ho un *background* da fumettista, ma arrivo al mondo della narrazione per immagini attraverso la pittura o piccoli libri illustrati nei quali ho sempre lavorato senza testo verbale. Nel caso de *L'Approdo*, per molto tempo non ho saputo cosa stessi facendo, come sarebbe stata esattamente la storia o lo stile. Ci sarebbero state parole? Didascalie o *baloon*? Era un progetto sperimentale. Alla fine tornavo sempre all'ispirazione originaria: un mucchietto di vecchissime foto di immigrati arrivati in Australia dall'Asia e dall'Europa (tra i quali l'ondata postbellica di immigrati italiani). Anche queste immagini senza parole costituivano una narrazione e ho iniziato a pensare ai parallelismi tra gli album fotografici e i fumetti. In un certo senso, ogni persona che ha realizzato un album fotografico potrebbe definirsi un fumettista: la sequenza di immagini è un linguaggio universale che si può far risalire alla preistoria e alle pitture murarie. Così ho immaginato come sarebbe stato ritrovare un album proveniente da un universo parallelo e sconosciuto, con un personaggio migrante che arriva in un approdo remoto e stranissimo. Non potevo scattare foto a un paesaggio del genere, ma potevo disegnarlo, anche molto scrupolosamente per un po' di anni.

V. T.: Il passato dei migranti è rappresentato come un luogo distopico-oppressivo, minaccioso, mentre quello che li aspetta è uno mondo ideale. Questo binarismo risiede al centro del sogno migrante ma il Paese rappresentato ne *L'approdo* pur essendo un luogo multiculturale dove convivono persone molto diverse, non è immediatamente accogliente. Quale altro elemento del suo libro sfugge a questa giustapposizione tra luogo vecchio e nuovo, tra buono e cattivo?

S. Tan:

È una questione interessante sulla quale mi sono interrogato a lungo cercando di rappresentare fedelmente l'esperienza migrante. Alla fine mi sono convinto del fatto che non è possibile riportare tutta la complessità e l'ambiguità dell'esperienza, un mix di fattori positivi e negativi per niente binario. Il nuovo mondo spesso non è utopico, anzi normalmente è molto lontano da esserlo, e il vecchio non sempre distopico. Ci sono molti elementi che sarebbero potuti finire nel libro: molti dei miei *sketch* precedenti mostravano scene di razzismo e conflitti nel nuovo mondo, e anche più nostalgia per il Paese lasciato, ma ho capito che potevano essere inclusi in un altro libro (che spero di realizzare un giorno). È vero che questa storia somiglia a un sogno, o a un augurio, a come vorremmo che le cose andassero, a come ci piacerebbe che fossero. Non volevo nascondere il fatto che il mondo sia un luogo terribile dove esistono la schiavitù, i genocidi, le ingiustizie sociali e il declino politico ed economico; mi interessava al contrario presentare tutte queste realtà dalle quali come esseri umani cerchiamo e forse possiamo ancora fuggire. I mondi distopici hanno qualcosa in comune: sono intolleranti con la diversità, presentano un'omologazione schiacciante, e una qualche autorità incontestabile che resiste al cambiamento. Il "mondo nuovo" è semplicemente inclusivo e accogliente con il diverso, benché all'inizio sembri strano, confuso e difficile. Questo è un tipo di universo binario che credo essere reale: non si tratta di paesi diversi, ma delle diverse direzioni che la nostra tolleranza e intolleranza possono prendere. Possiamo ridurre questa dicotomia anche in modo più semplice: ci sono alcuni che possono immaginare un'esistenza migliore e altri che non riescono a farlo. Alla fine è solo questione di immaginazione, della capacità di sognare e della nostra intelligenza creativa.



L'arte dell'APPRODO 141

Figura 6: Sala d'attesa ©Shaun Tan, 2016, Tunué.

V. T.: La tecnica che utilizza per creare un nuovo alfabeto da quello latino è una buona metafora dello straniamento che coloro che migrano sperimentano arrivando in un mondo diverso: potenzialmente conoscono tutto, ma la realtà è organizzata in modo indecifrabile. È così?

S. Tan:

Esatto. Forse il mio passato nei libri illustrati, pensati per lettori ancora non capaci di leggere ha alimentato il mio interesse per gli alfabeti e per quella che gli educatori chiamano l'alfabetizzazione visiva, ovvero la capacità di costruire senso da un'immagine priva di una spiegazione scritta. Trovo che l'eliminazione del testo sia liberatoria perché rallenta la lettura delle immagini, le apre al lettore e lo incoraggia a soffermarsi su ogni linea e dettaglio. Un linguaggio immaginario può suggerire che siano presenti un significato e un ordine, ma che non siano immediatamente accessibili: come da nuovi arrivati non possediamo le chiavi, come bambini, dobbiamo imparare di nuovo e affidarci al nostro intuito e alla nostra intelligenza più che alla conoscenza. Sono appassionato di fantascienza e *fantasy*: amo qualsiasi libro che riesca a riportare il lettore a uno stadio di pre-alfabetizzazione, poiché è un'esperienza simile a quella dei migranti che, come lei fa notare, arrivano in un luogo dove potenzialmente conoscono tutto, ma la realtà è organizzata in modo indecifrabile. Quindi il tema della storia è, più che quello delle migrazioni, quello del cambiamento inaspettato.

Bibliografia

- Bacci, Giorgio (a cura di) (2022), *Connessioni, raccontare la speranza* curatore, Pisa, Felici Editori.
- Benvenuti, Giuliana (2019), *Nuovi realismi e fumetto di realtà*, «Narrativa», n. 41. DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.352>.
- Corio, Alessandro (2007), *Édouard Glissant, Poetica della Relazione. Poetica III*, «Studi Francesi», n. 153. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9679>.
- Costantini, Gianluca, Mannocchi, Francesca, Brolli, Daniele (2019), *Libia*, Milano, Mondadori.
- Earle, Harriet (2016), *Strange migrations: An essay/interview with Shaun Tan*, «Journal of Postcolonial Writing», vol. 52 n. 4, pp. 385-398. DOI: <https://doi.org/10.1080/17449855.2016.1219139>.
- Eckhoff-Heindl, Nina; Sina, Véronique (2020), *Spaces between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*, Wiesbaden, Springer VS. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3>.
- Glissant, Édouard (2005), *Poetica della relazione* [1990], Macerata, Quodlibet.
- Glissant, Édouard (2020), *Introduzione alla poetica del diverso* [1998], Milano, Meltemi.
- Glissant, Édouard; Magris, Claudio (2009), *Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione*, «Corriere della Sera», 01 ottobre, 2009; <https://www.quodlibet.it/recensione/746>.
- Merhej, Lena (2021), *Marmellata con laban*, Messina, Mesogea.
- Rizzo, Marco, Costantini, Gianluca, Stefanelli, Marco (2018), *Il giornalismo a fumetti*, «MicroMega», n. 3, pp. 243-254.
- Tan, Shaun (2016), *L'approdo*, Latina, Tunué.
- Trione, Vincenzo (2022), *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi.

Nota biografica

Virginia Tonfoni vive a Livorno, dove insegna nel liceo scientifico cittadino. Da anni si occupa di *graphic novel*: collabora con «Alias» de «il manifesto» e con numerosi festival letterari e di fumetto. È giurata del Premio Boscarato, del premio Pozzale-Luigi Russo e del neonato Premio Tuono Pettinato. Si dedica ai Comic Studies come ricercatrice indipendente. Nel 2017 ha pubblicato la biografia a fumetti di Violeta Parra, *Violeta. Corazón maldito* (Bao Publishing) disegnata da Alessio Spataro. È inoltre autrice con Andrea Benei e Matteo Contin del volume *Tutti i critici sono bastardi* (Edizioni Sido, 2021).

virginia.tonfoni@gmail.com

Lena Merhej è una illustratrice e fumettista libanese ora residente in Francia. Ha prodotto il suo primo *graphic novel* nel 2006, *Penso che per la prossima guerra saremo pronti*, durante la guerra con Israele. Nel 2007, insieme ad altri artisti, ha fondato in Libano una rivista di fumetti per adulti, Samandal, pioniera nel mondo arabo nella diffusione del fumetto underground indipendente. Nel 2011 esce *Marmellata con laban*, nel quale racconta di sua madre, tedesca, arrivata in Libano negli anni della guerra civile.

lenamerhej@gmail.com

Shaun Tan è internazionalmente famoso e apprezzato per i suoi lavori di illustrazione e animazione. Il primo libro che lo ha fatto conoscere a livello internazionale è *L'approdo* (Tunué, 2016), che ha vinto vari premi tra cui miglior libro al festival Angoulême nel 2008. Nel 2011, si aggiudica il Premio Oscar per il miglior cortometraggio di animazione tratto da *La cosa smarrita* (Tunué, 2017). Tunuè ha pubblicato in Italia: *Cicala*, *L'albero rosso*, *Piccole storie di periferia*, *Conigli*. Nel 2021, *Piccole storie dal centro* è tra i finalisti del Premio Andersen nella categoria “miglior libro oltre i 15 anni”.

shauntan@it.net.au

Gianluca Costantini è un artista attivista che da anni combatte le sue battaglie attraverso il disegno. Collabora attivamente con le organizzazioni ActionAid, Amnesty, Cesvi, ARCI e Emergency. I suoi disegni sono diventati il racconto del HRW Film Festival di Londra e Toronto, del FIFDH Festival dei diritti umani di Ginevra, del Festival dei Diritti umani di Milano e del Festival di Internazionale a

Ferrara. Dal 2016 al 2019 ha accompagnato con i disegni le attività di DiEM25 Democracy in Europe Movement 2025 il movimento fondato da Yanis Varoufakis. Collabora attivamente on-line con l'artista Ai Weiwei. Ha pubblicato, talvolta in coppia con Elettra Stamboulis, opere di graphic journalism con BeccoGiallo (*Cena con Gramsci, Arrivederci Berliquer, Diario segreto di Pasolini, L'ammaestratore di Instambul, Pertini fra le nuvole*).

gianlucacostantini@protonmail.com

Come citare questo articolo

Tonfoni, Virginia, Merhej, Lena, Tan, Shaun, Costantini, Gianluca (2023), *Attraversamenti: la migrazione nel fumetto. Intervista corale a Shaun Tan, Gianluca Costantini, Lena Merhej*, «Scritture Migranti», a cura di Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16/2022, pp. 167-196.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

DRAWING THE LINE.
AN INQUIRY OVER THE POLITICAL ROLE OF VOLUNTEERS AT BORDER CROSSINGS

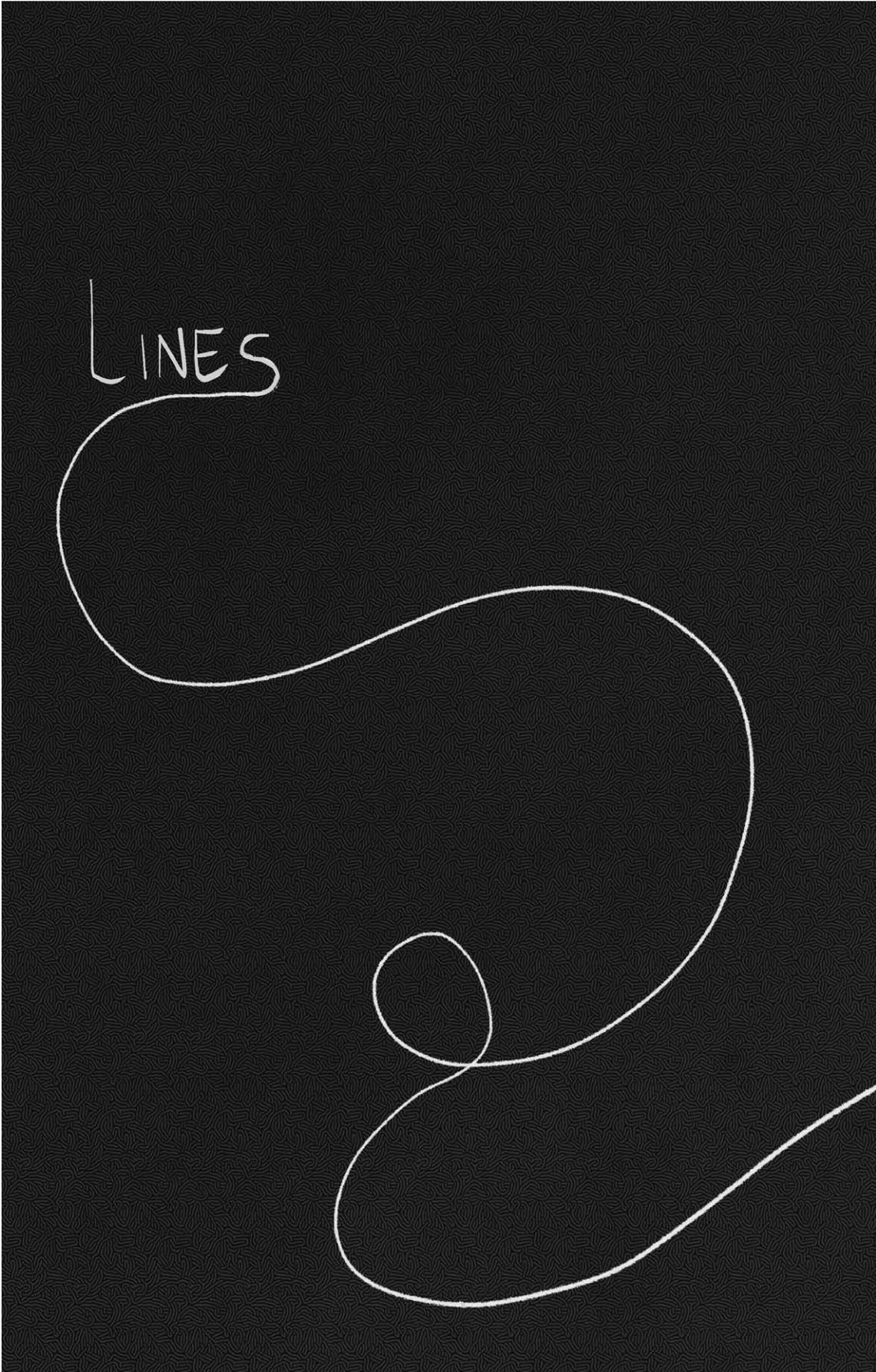
Maddalena Landi, Marco d'Alessandro

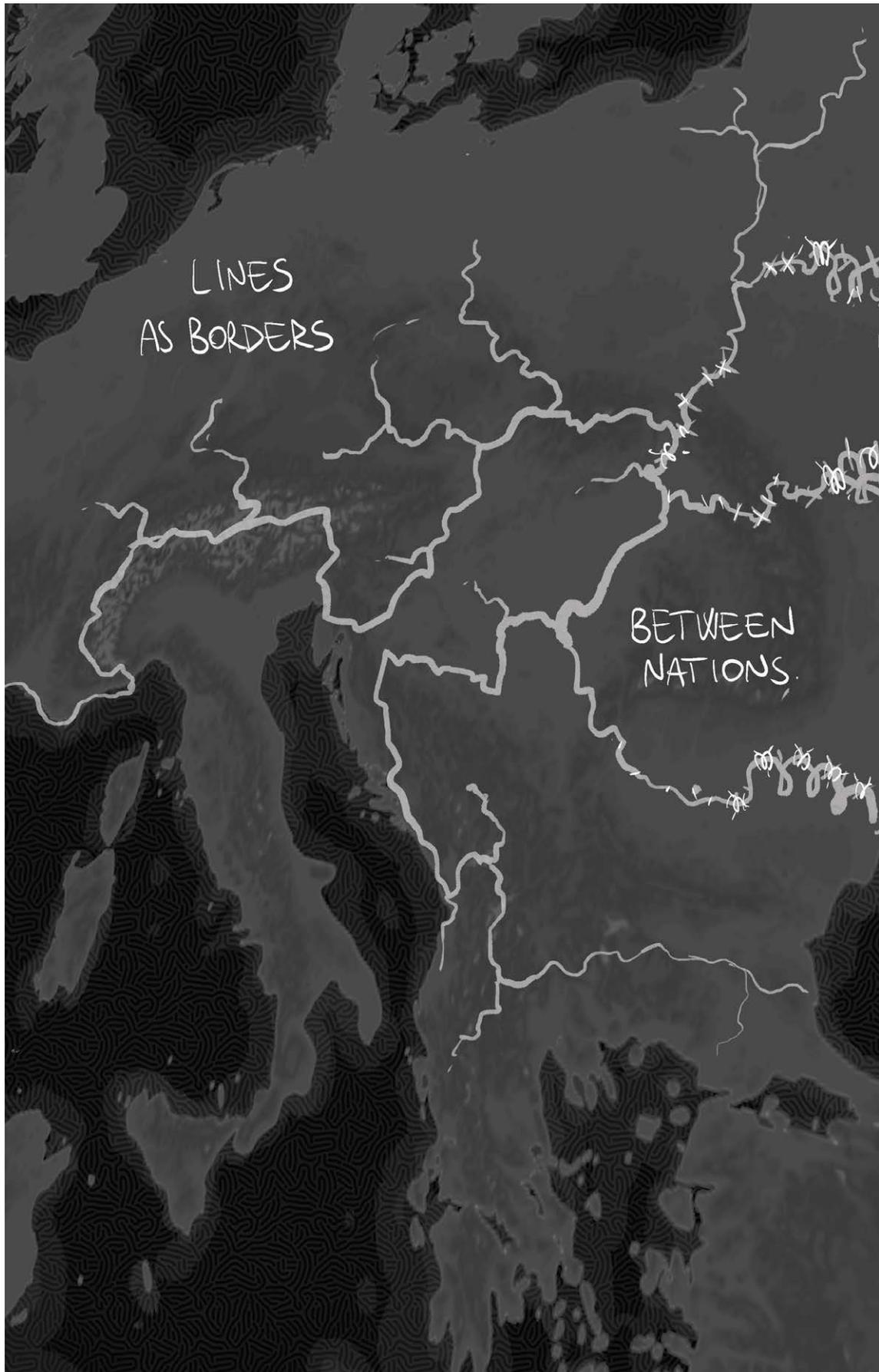
Despite the impact that volunteering can have, the role of the volunteer at border crossings has received little academic attention, with most of the focus being placed on the spotlight from right-wing, populist parties. For instance, cases of attacks and smear campaigns against civil organizations providing aid to migrants have been reported in Spain and Italy. The charges range from trafficking to white-collar crimes and aiding illegal immigration, leading to what has been labeled as the criminalization of solidarity. However, the impact of this criminalization on the volunteer, as well as the political meaning of the volunteer's role, has been understudied. With this in mind, this paper draws from feminist theory, which recognizes the personal as a critical and under-explored site of inquiry for the political. Our research seeks to understand the political meaning of volunteering at border crossings by exploring the emotions of the volunteers themselves. This study will focus on volunteers from the European Union who have had experiences at EU borders, and through their narratives, the paper aims to uncover the meanings constructed during the process of helping others. The paper will examine the experiences of being at the border and returning from, and it will ask which meanings people attach to these experiences and whether they can have political power in a feminist sense.

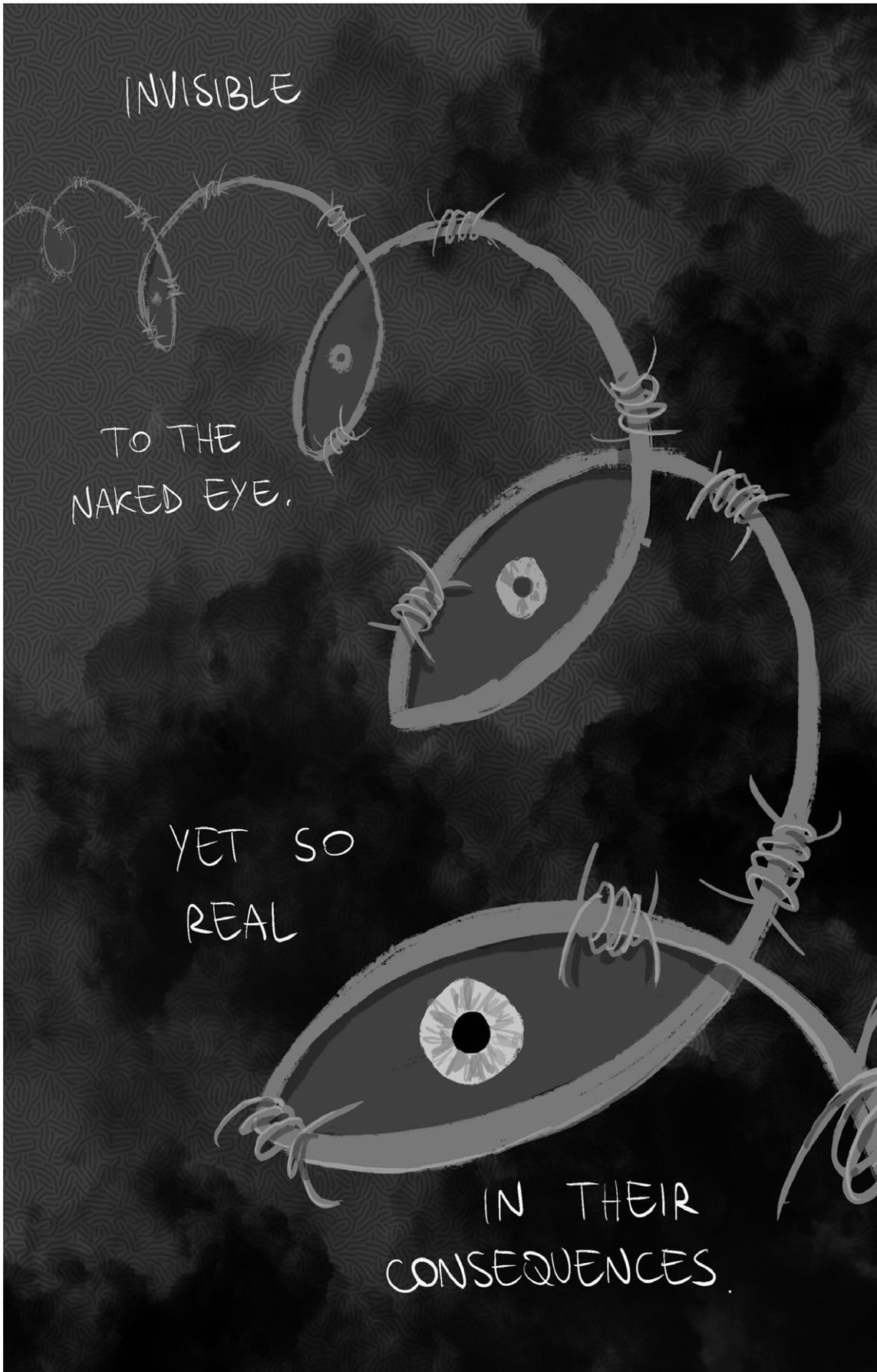
Keywords

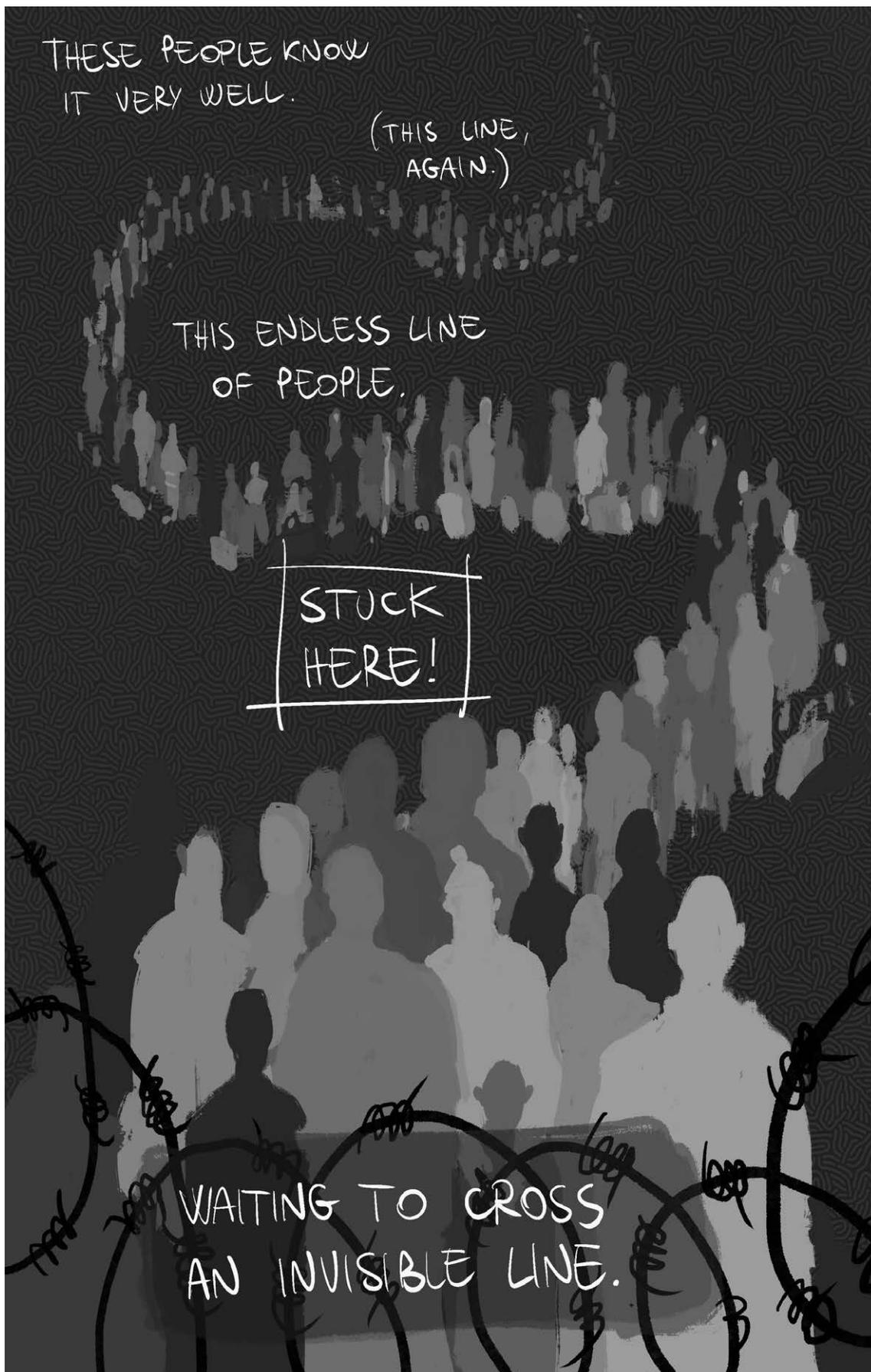
Migration; Volunteerism; Borders; Politicisation; Comics Based Research

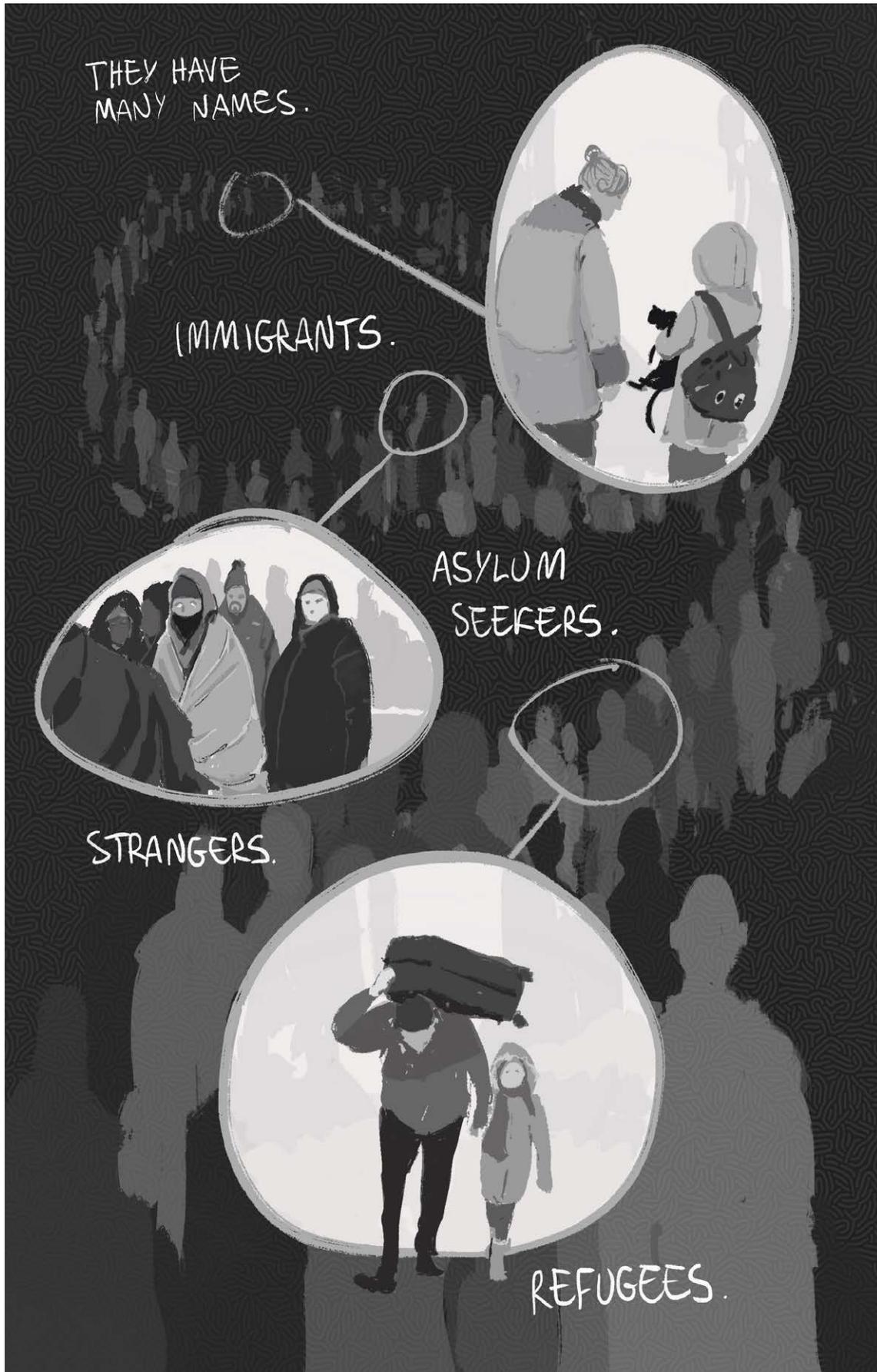
<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16571>











THEY HAVE
MANY NAMES.

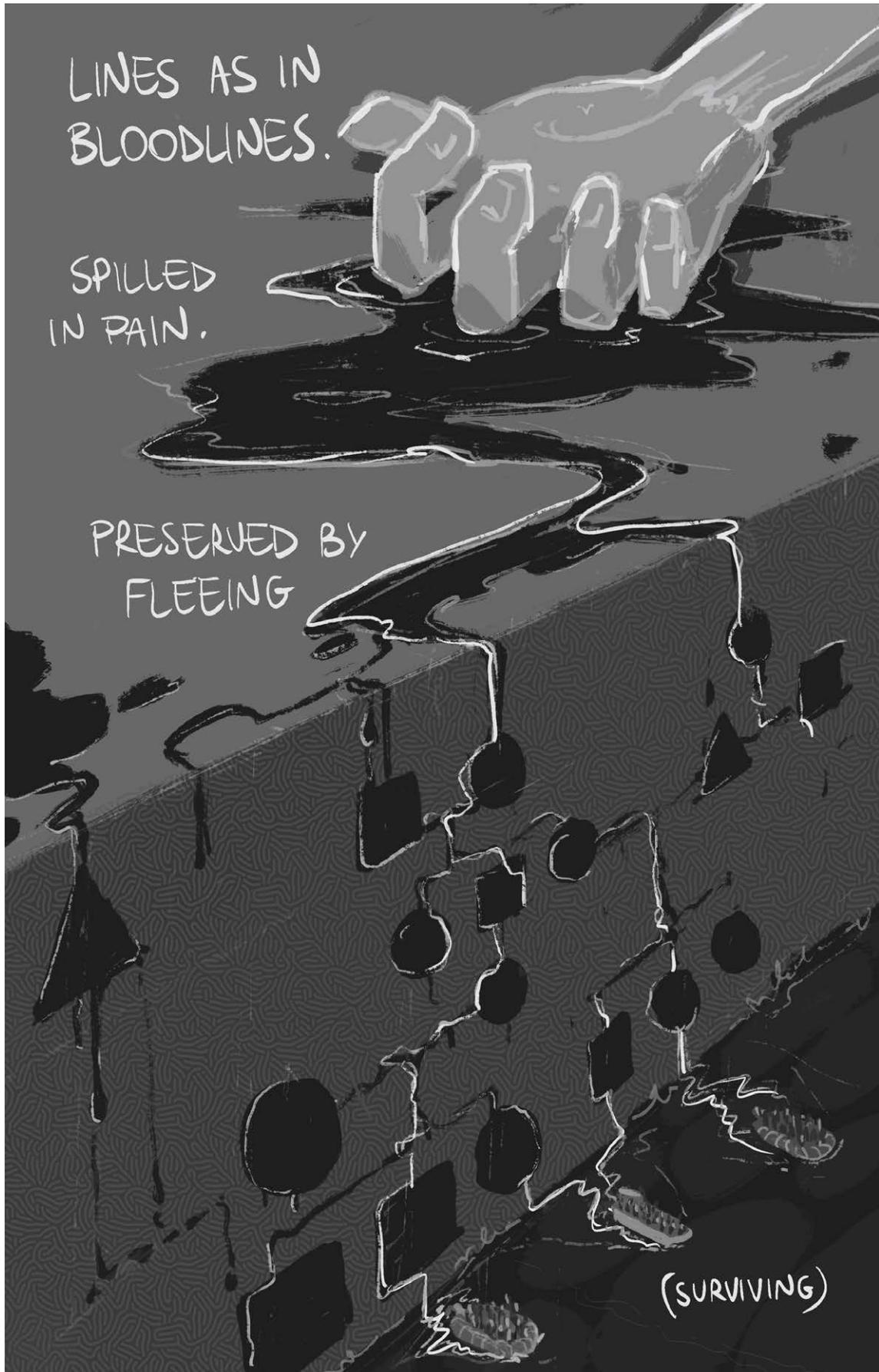
IMMIGRANTS.

ASYLUM
SEEKERS.

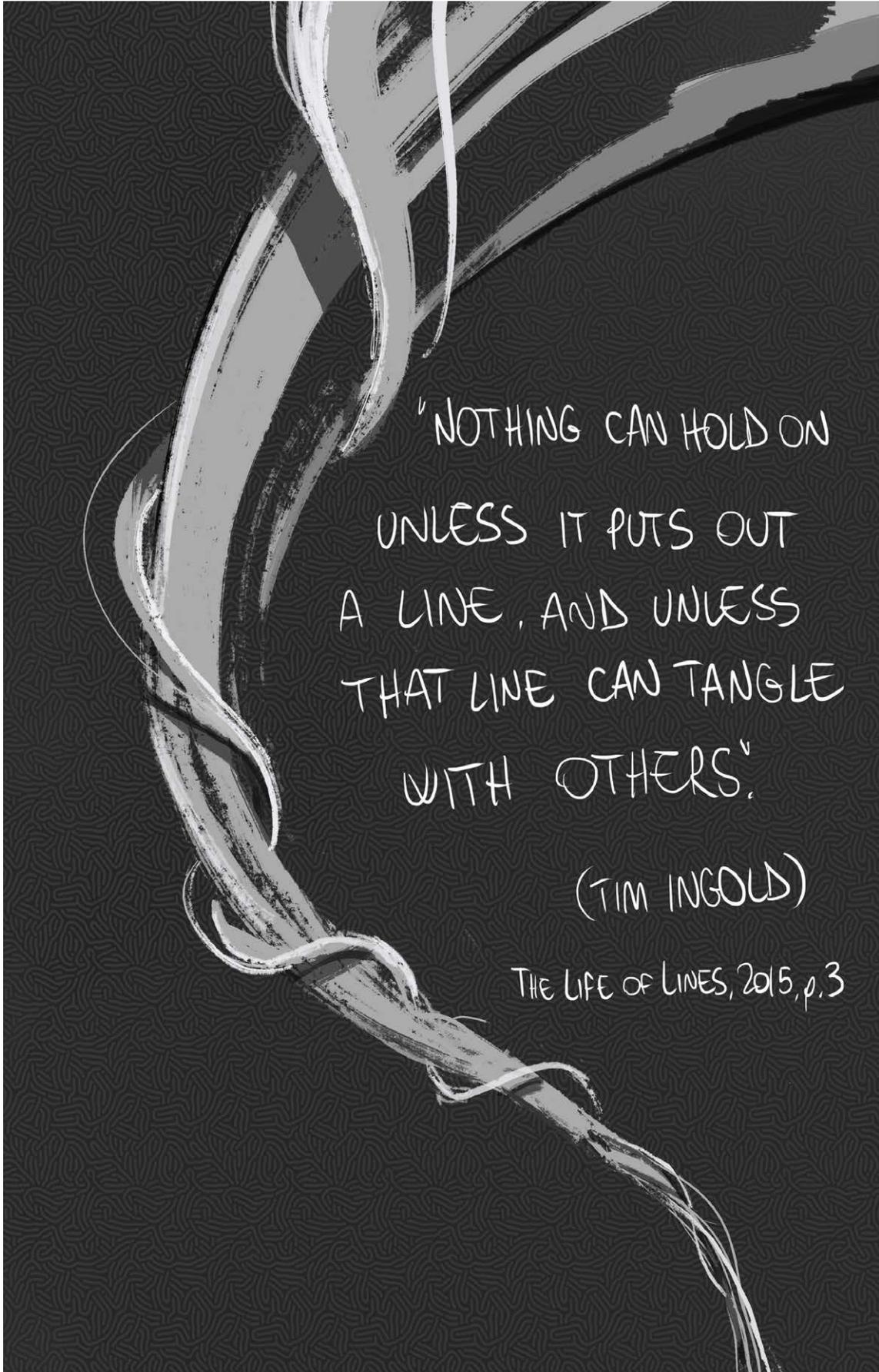
STRANGERS.

REFUGEES.









"NOTHING CAN HOLD ON
UNLESS IT PUTS OUT
A LINE, AND UNLESS
THAT LINE CAN TANGLE
WITH OTHERS."

(TIM INGOLD)

THE LIFE OF LINES, 2015, p.3

DRAWING THE LINE

AN INQUIRY OVER THE POLITICAL ROLE OF
VOLUNTEERS AT BORDER CROSSINGS

A visual essay

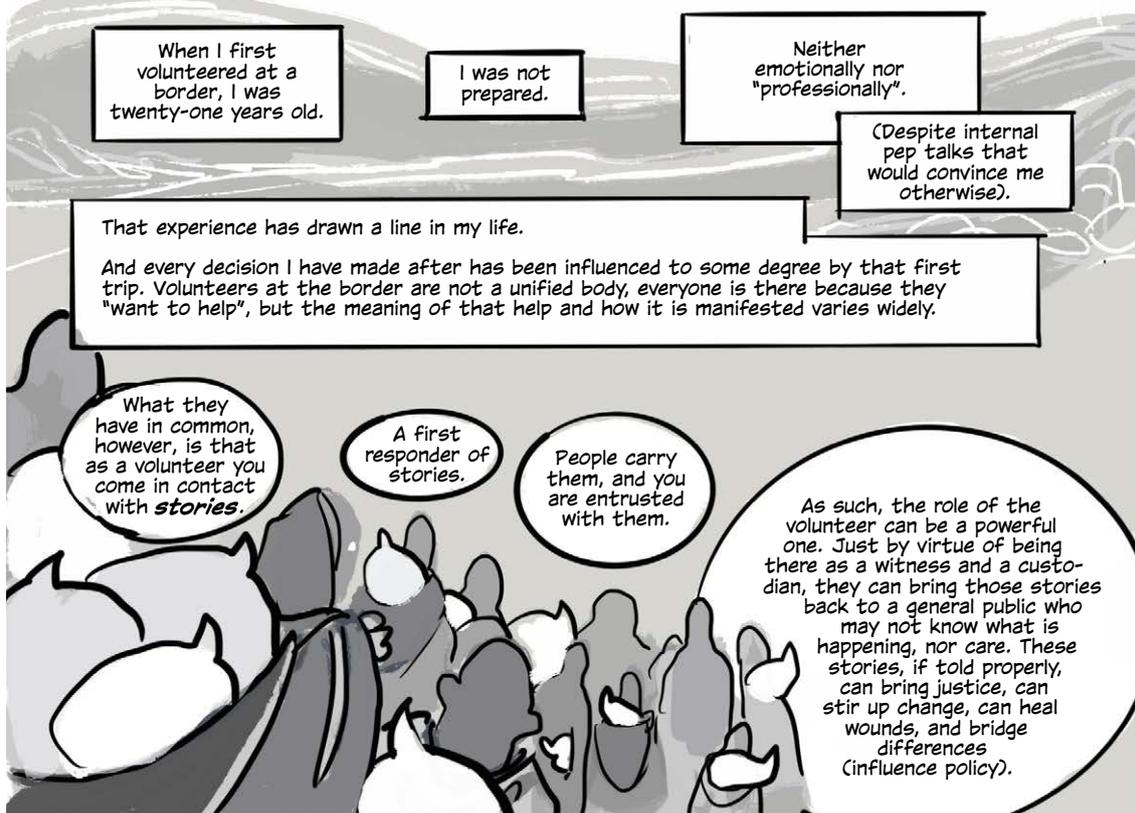
MADDALENA LANDI
MARCO D'ALESSANDRO



INTRODUCTION



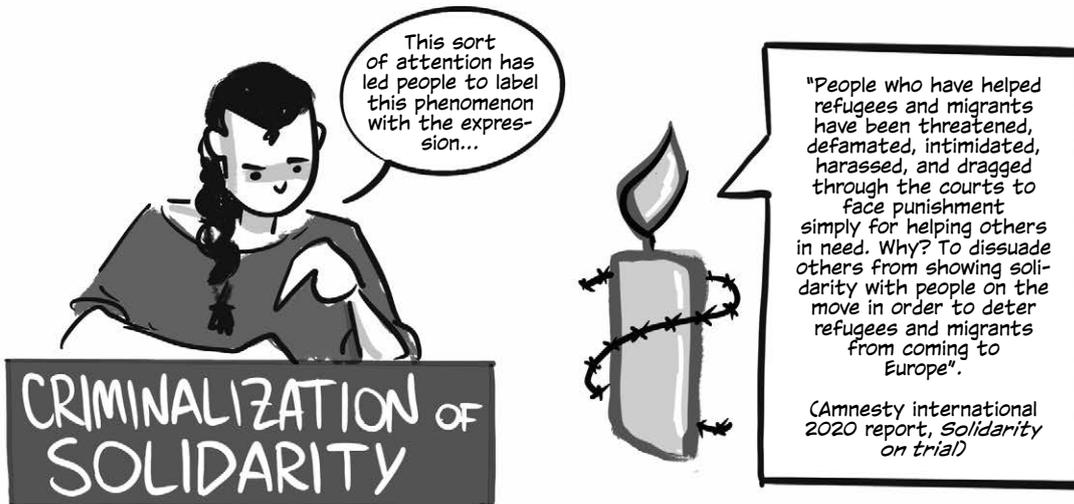
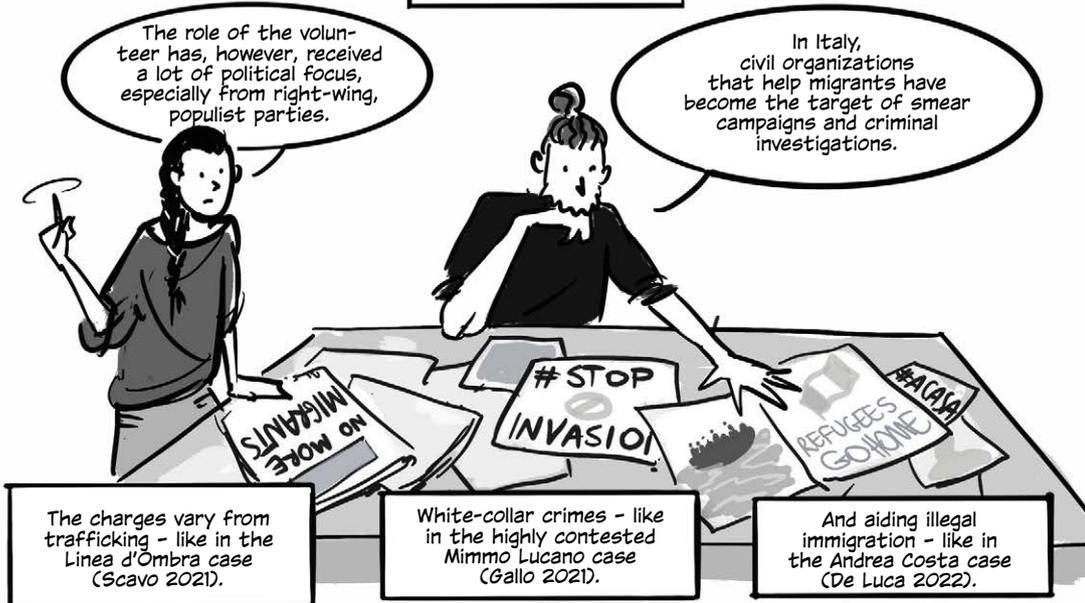
Or you may even be a direct witness, you may have to choose who to save on a boat, or see a camp burn down.



However, the role of the volunteer, especially the experience of the volunteer at border crossings, has received little academic attention (Wilson 2012, 176). This scarcity may be justified by the volunteer's privileged positionality, which needs to be addressed. People who choose to volunteer are mostly people from the western civil society, with little to no training, whose eagerness to help is sometimes misplaced or taken advantage of.



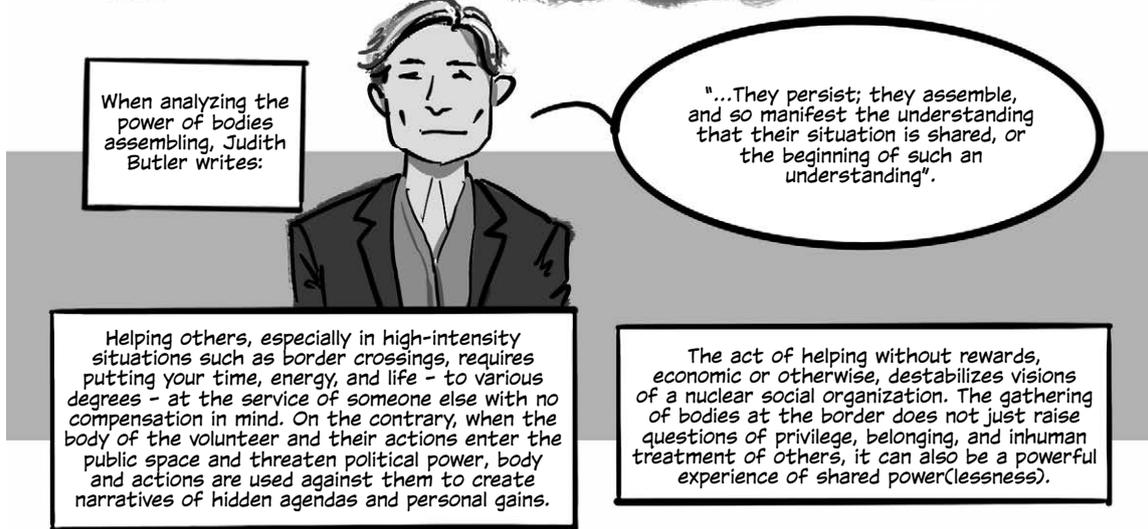
The term coined for this phenomenon is, aptly, VOLUNTOURISM.





Then, the space that the volunteer occupies, becomes political because the act of helping is politicized.

In a neoliberal world that understands moral responsibility as, first and foremost, the economic self-sufficiency of individuals (see Butler 2015), help can be a radical political act.

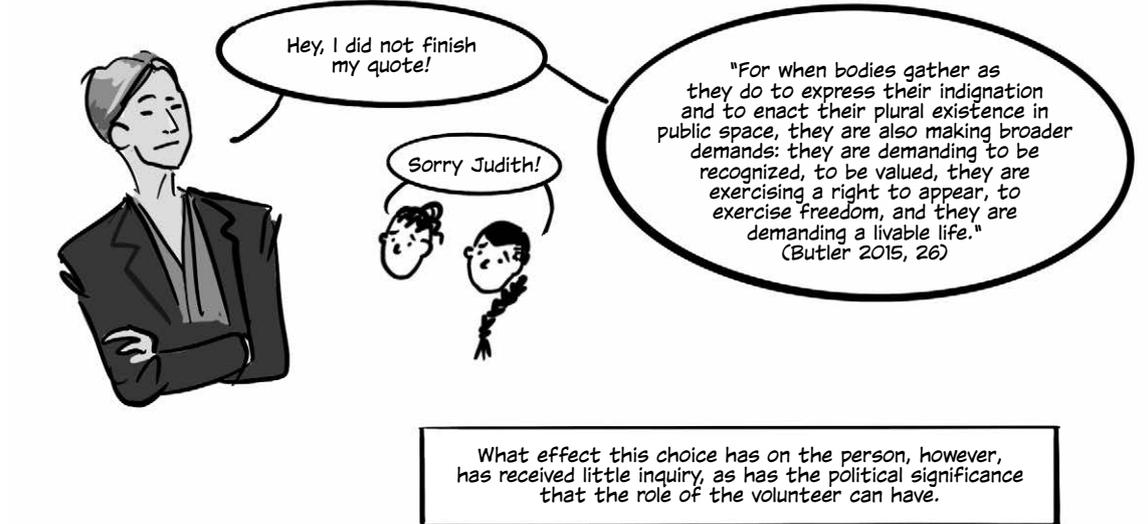


When analyzing the power of bodies assembling, Judith Butler writes:

"...They persist; they assemble, and so manifest the understanding that their situation is shared, or the beginning of such an understanding".

Helping others, especially in high-intensity situations such as border crossings, requires putting your time, energy, and life - to various degrees - at the service of someone else with no compensation in mind. On the contrary, when the body of the volunteer and their actions enter the public space and threaten political power, body and actions are used against them to create narratives of hidden agendas and personal gains.

The act of helping without rewards, economic or otherwise, destabilizes visions of a nuclear social organization. The gathering of bodies at the border does not just raise questions of privilege, belonging, and inhuman treatment of others, it can also be a powerful experience of shared power(lessness).



Hey, I did not finish my quote!

Sorry Judith!

"For when bodies gather as they do to express their indignation and to enact their plural existence in public space, they are also making broader demands: they are demanding to be recognized, to be valued, they are exercising a right to appear, to exercise freedom, and they are demanding a livable life." (Butler 2015, 26)

What effect this choice has on the person, however, has received little inquiry, as has the political significance that the role of the volunteer can have.



METHODOLOGY

The paper that combines qualitative analysis with in-depth interviews and the medium of comics. The reason we decided to combine established academic tools with comics is that this medium more than others allows *holding complexity without reducing it*.

The emerging field of practice of comics-based research can offer a novel set of cognitive framework for both audiences and researchers: as a device structurally multimodal, encompassing images, words, sequentiality, simultaneity and so on, comics encourages both creators and readers to engage with text and content on a broader level.

"It opens up opportunities to take analysis in divergent directions, to build up multiple layers of meaning, and to explore themes that don't necessarily fall into a traditional model of causality."

Kuttner,
Weaver-Hightower,
Souzanis,
2020, 11



The interviews were conducted online and involved five people.

They were volunteers who had between one and multiple experiences at different borders of the European Union. They were involved in different forms of volunteering: collecting and distributing donations, legal support, hosting refugees, and language courses to name a few.

In order to maintain their anonymity, this research uses neutral pronouns throughout. The words in their balloons are direct transcriptions of their interviews.

Because those were conducted between April and May 2022, most of the people interviewed had at least one experience at the border with Ukraine.

The in-depth structure of the interview allowed us to explore themes related to the person's feelings and emotions and it gave the person space and time to reflect on their experience.

A preliminary semiotic analysis was done on the interviews to identify common isotopies in the volunteers' narrations.

This observation uncovered recurring patterns of meaning such as themes of *separation*, *politicization*, and the role that *emotions* play throughout the experience.

We used an inductive analysis to interpret meanings linked to the volunteering experience and to the politicization process.

It was surprising to realise how the idea of "border", which started as a grounded, physical occurrence of the outside world *mirrored itself on an inner, personal level* for the individuals interviewed.

The radical act of helping others to cross a border was always accompanied by another, necessary and radical act of *tracing a border within one's own self*.

And had then the inevitable consequence of realizing that another border was now in place: *one between the self and the others*.

The aim of this research was not to provide a conclusive account of the subject, which would be beyond the space and scope of this contribution, but rather to open a path for future exploration.

BORDERS WITH THE SELF



Ok so... we have a lot here. Where do we start from?

It might be obvious but... I'd say their reasons to go on the border, see where it points?

I was inspired by a documentary, together with my girlfriend.

C

I just... Couldn't focus anymore at work. Like what I was doing was meaningless.

B

I needed to see, for myself.

E



These are quite personal reasons, rather than political.

Right! Plus, they all have something in common: feeling the *need* to do something.

The idea that the feeling is so intense that the body is set in motion, is never explicitly addressed as a political act.

A. summarised it for us when they said:

A

I don't know, it's like, I didn't really think it through. I just knew I had to go, it just made... it* wouldn't make sense not to go once I saw it, you know.

*the situation at the border - in this case between Ukraine and Hungary.



Take this shortcut if European citizen and within the EU.

Hopefully, the people in line all have passports and the necessary documentation to get to the other side.

Wait...

Check...

GO!

Stamp...

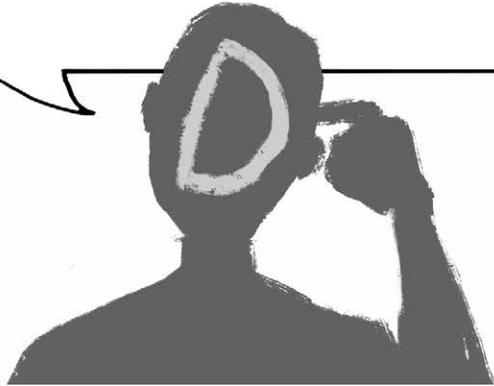


However, borders can also be unpredictable, they shape the relationship with our identity, and our sense of what is legal and illegal, they can be incredibly dangerous places and be hotspots for a crisis.

Borrowing from geographer **John Wyle:**
 "The notion of landscape and self [is] essentially written through experiences of mobility and exile" (Wyle 2007, 211).

Volunteers arriving at the borders are presented with high-intensity situations both for the pace required and the emotions involved.
 D. remembers:

I also felt very stressed [...] then we decided - because we were only staying for 2 1/2 days - that we won't sleep. So I just worked for like 48 hours or more. And we're kind of also, yeah, hyped, I don't know. Not in a trivial sense but rather in this stressed sense. So, yeah, really just checking for "OK, what's going on" all the time, super kind of also... alarmed, I would say. Everything that would happen, you were just very focused on what's going on and sensitive to what's happening in your environment because you had to be there and to function.



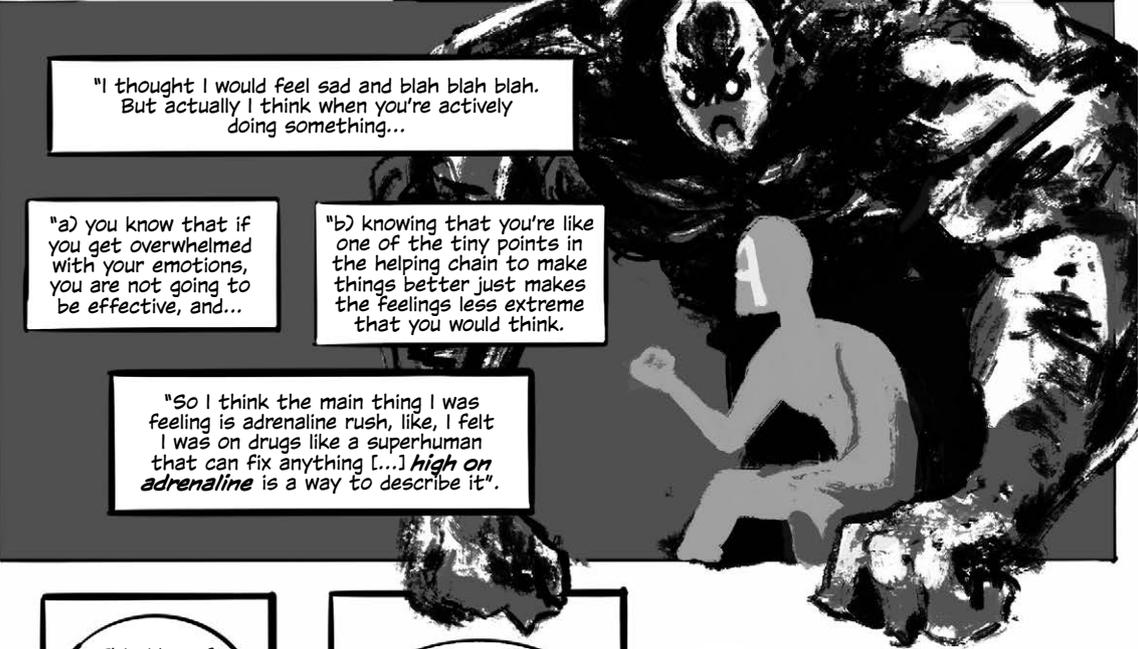


The kind of hype *D.* mentions often returns in other interviews. The emotion that is mentioned the most related to being on the ground is feeling angry.

HYPE

ANGER

Sadness also comes up. But, the way volunteers deal with it and talk about it is more nuanced and difficult to express.



"I thought I would feel sad and blah blah blah. But actually I think when you're actively doing something..."

"a) you know that if you get overwhelmed with your emotions, you are not going to be effective, and..."

"b) knowing that you're like one of the tiny points in the helping chain to make things better just makes the feelings less extreme that you would think."

"So I think the main thing I was feeling is adrenaline rush, like, I felt I was on drugs like a superhuman that can fix anything [...] *high on adrenaline* is a way to describe it".



This idea of anger as a productive emotion is interesting, tell me more about it!



Well, as Weber explores, in his experimental article on the political effects of emotions...

You go Weber.

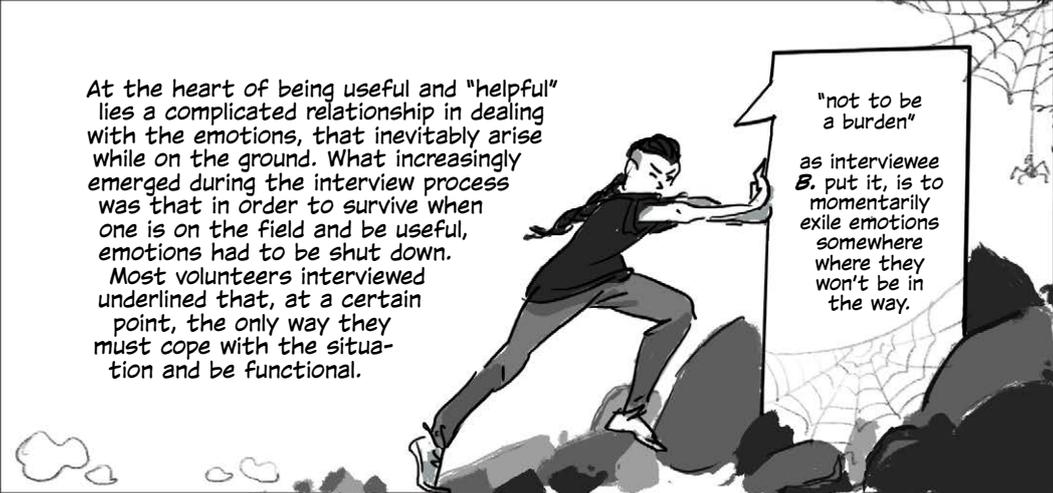
Anger and enthusiasm involve a heightened sense of personal control, these emotions facilitate behavioral *approach* over *withdrawal*. Fear and sadness, however, promote perceptions of reduced personal control and should subsequently lead to behavioural *avoidance*.

(Weber 2013, 415)



"So, *A.* expected to feel sad, but they did not experienced it right away...?"

"Correct. In fact, doing something, feeling useful and focused is presented as an outcome of the fast-paced environment in which the volunteer must operate."



In one interview, a *split* between the emotional and the professional sphere is explicitly mentioned:

Something breaks inside at some points, maybe when you start normalizing those situations - to be able to survive, emotionally survive...

it's when you split up in having your emotional personal mindset and then your professional mindset.



Emotions are not necessarily repressed - as we will see shortly, they still affect the volunteer on the ground - but at some point, it becomes necessary to draw a border between you...

...and what you feel.





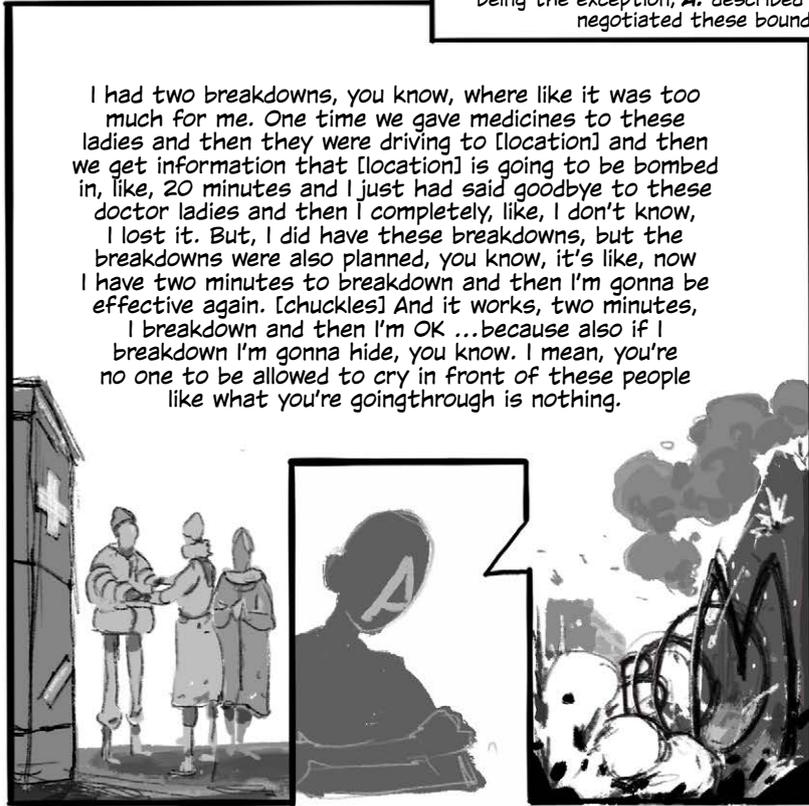


What emerged in our inquiry is that one coping mechanism volunteers acquire during prolonged experiences at borders is to control sadness...

...and manage intense emotions in a way that allows them to be productive ("professional") while they are actively engaged.

The image that grew in our minds during the analysis process was that of a *border* that had to be *built within the self*.

In a reinterpretation of what Wyle proposed some pages ago, balancing activity (rage) and inactivity (helplessness) shapes the interaction the volunteer has with the self and its environment. Far from being the exception, *A.* described to us how they negotiated these boundaries:



I had two breakdowns, you know, where like it was too much for me. One time we gave medicines to these ladies and then they were driving to [location] and then we get information that [location] is going to be bombed in, like, 20 minutes and I just had said goodbye to these doctor ladies and then I completely, like, I don't know, I lost it. But, I did have these breakdowns, but the breakdowns were also planned, you know, it's like, now I have two minutes to breakdown and then I'm gonna be effective again. [chuckles] And it works, two minutes, I breakdown and then I'm OK ...because also if I breakdown I'm gonna hide, you know. I mean, you're no one to be allowed to cry in front of these people like what you're going through is nothing.

This image of the controlled breakdown came up repeatedly in other interviews.

It introduces another element to sadness. It is not just that sadness renders you inactive - hence useless or a burden - but the volunteer does not feel entitled to that sadness.

So this emotion must be controlled but, at the same time, it is a largely private affair.

BORDERS WITH OTHERS: COMING BACK



Exchanges with people were also difficult: the degree of interest always varies, but your level of involvement in what you witnessed does not.

(Which makes relating the stories stressful and disappointing).

Unless you are with people who have either had similar experiences or are genuinely interested and have the time to listen.

You - as the person who went - are confronted with your own dual position (we give here a very simplified account of a European volunteer):

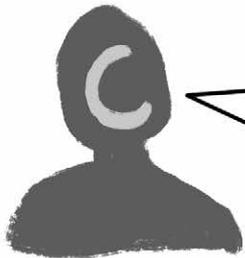
You come from a relatively comfortable life with the attached privileges of being a European citizen - including freedom of movement - and yet you witness and participate, to varying degrees, in the lives of people who do not enjoy the same privileges and whose choices are severely limited.

Coming back means confronting this positionality which rarely leaves the person in a comfortable state.

This is the moment where sadness may come to the fore as the prevailing emotion:

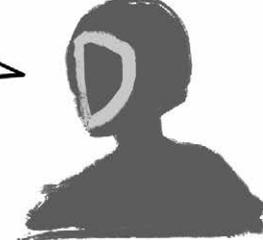
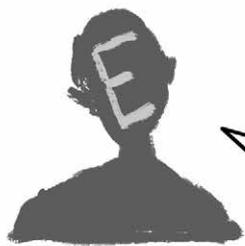
I keep crying once in a while, like, randomly - because things I've seen and I felt were blocked there, and, once I came here, and, you know, they, they're coming out.

Coupled with sadness, all the interviews talked about the sense of being out of place, being detached from what is happening, and the difficulty to connect with people and with - what is perceived as - the "old" life.



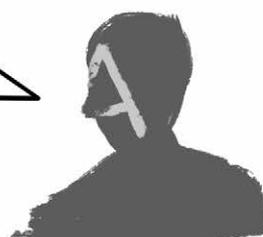
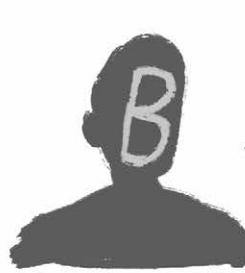
I remember I got back to my place and the day after, it was this parade in the streets with a lot of drunk people: overconsumption of alcohol and thousands of people in the streets. I felt really out of place. And really, uh, I felt horrible for like a week or two and then it took me months to really get back to the rhythms. It was this feeling of coming back from a different world, from a different life.

Driving back with the car and stuff already that was kinda strange [...] you could just stop somewhere at the gas station, buy stuff you want to have... Before that we were buying everything at a grocery store what could help the people for, I don't know, 500 euros, and then you were just: "Oh yeah, I'd like an ice cream because that's nice." Then you could just buy that. [...] I was super exhausted and super down for days, when I came back.

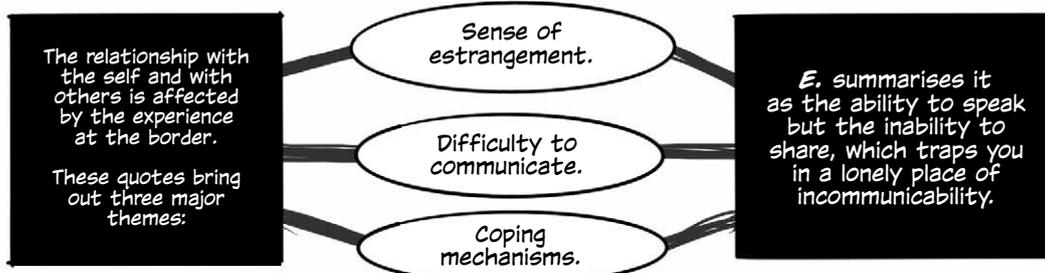



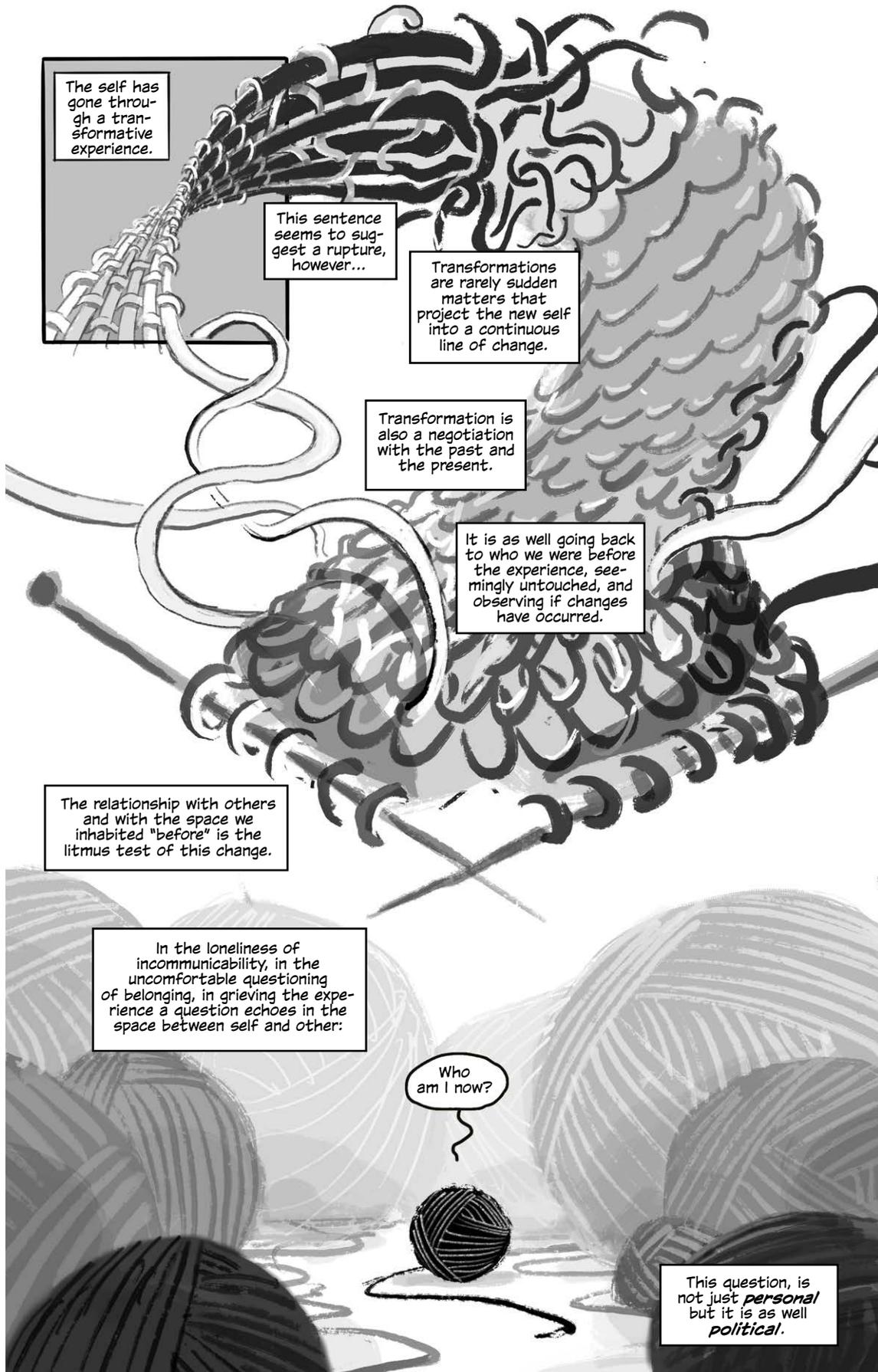
The feeling when you come back is that you can speak, but you cannot share exactly what you are living [...] you are on your own when you are far but you are still alone a bit when you are here.

The first time I went to the supermarket and I saw all the people there I probably looked like if I'm really stoned because I was just standing there, I was like, I don't know, I couldn't grasp how can life be so fucking crazy fucked up for these people 600 kilometres away and how here nothing has changed.

Every time it reopens my wound, emotional wounds, because of course it was tough for me, so... Now I'm trying to, you know, tell a story almost in an automatic way, just because it's too heavy to go back there with my heart sometimes.





The self has gone through a transformative experience.

This sentence seems to suggest a rupture, however...

Transformations are rarely sudden matters that project the new self into a continuous line of change.

Transformation is also a negotiation with the past and the present.

It is as well going back to who we were before the experience, seemingly untouched, and observing if changes have occurred.

The relationship with others and with the space we inhabited "before" is the litmus test of this change.

In the loneliness of incommunicability, in the uncomfortable questioning of belonging, in grieving the experience a question echoes in the space between self and other:

Who am I now?

This question, is not just *personal* but it is as well *political*.



In the relationship with the other, the volunteer is confronted, perhaps for the first time, with undeniable inequality.

The return to life "before", the "normal life", is also perceived as crossing back to a state that suddenly has a different meaning.

However, this meaning does not seem to be shared, or it is so only partially, by others around the volunteer, who continue to do "business as usual"

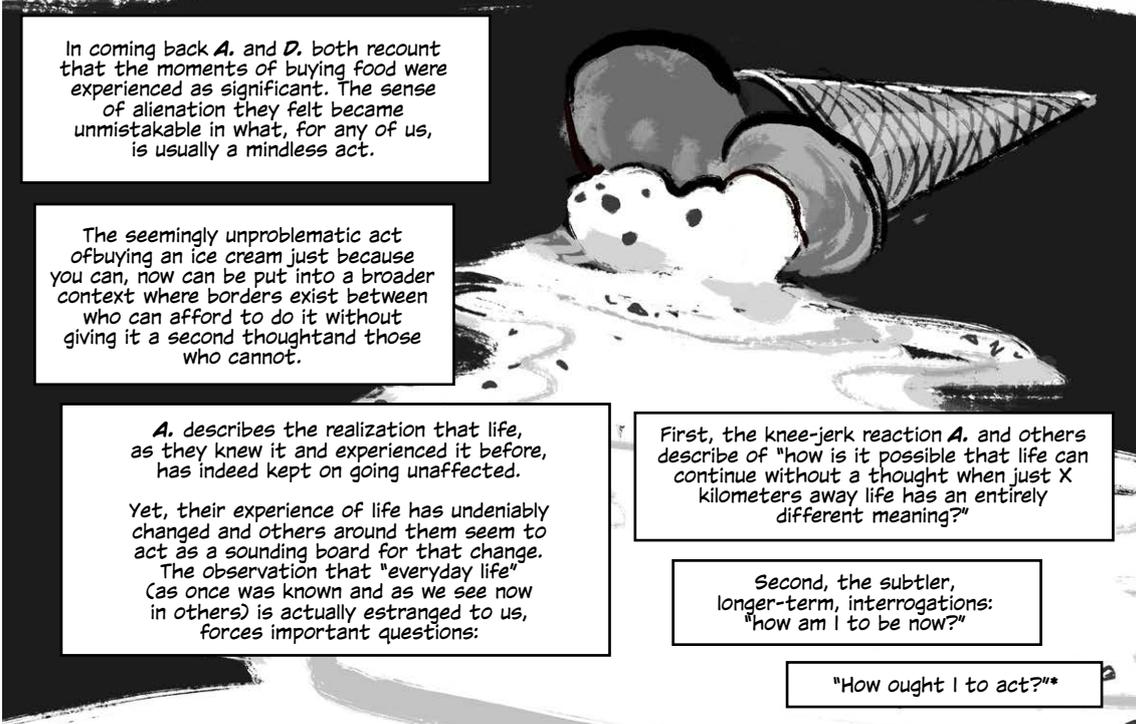
It is perhaps no coincidence that in two interviews the uncomfortableness of coming back plays a role in a shopping context.



Food is a primary necessity; sharing food is also one of the most ancient acts of socializing.

Indeed, whoever has volunteered in a refugee camp, or in any volunteering context for what matters, knows that the most important moments of exchange, levity, and bonding happen around food.

The act of eating together can be a great equalizer.



In coming back *A.* and *D.* both recount that the moments of buying food were experienced as significant. The sense of alienation they felt became unmistakable in what, for any of us, is usually a mindless act.

The seemingly unproblematic act of buying an ice cream just because you can, now can be put into a broader context where borders exist between who can afford to do it without giving it a second thought and those who cannot.

A. describes the realization that life, as they knew it and experienced it before, has indeed kept on going unaffected. Yet, their experience of life has undeniably changed and others around them seem to act as a sounding board for that change. The observation that "everyday life" (as once was known and as we see now in others) is actually estranged to us, forces important questions:

First, the knee-jerk reaction *A.* and others describe of "how is it possible that life can continue without a thought when just X kilometers away life has an entirely different meaning?"

Second, the subtler, longer-term, interrogations: "how am I to be now?"

"How ought I to act?"*

*Butler 2015, 23

POLITICAL BORDERS

As we mentioned in the beginning, the role of the volunteer with people on the move has been politicized, often by right-wing parties who advocate for stringent border policies.



It is important to notice, as Monforte and Maestri explain, that charities and humanitarian groups often tend to stand clear of addressing their work as political:

"In contrast to more visibly political engagements, charities and humanitarian organizations tend to avoid "making things political" as they focus on concrete immediate solutions to individual problems through service provision".

(Monforte and Maestri 2022, 4).

In fact, Ticktin goes even further and, in describing the parabola of Médecins Sans Frontières (MSF) in France, she talks of an "era of moralist antipolitics" (Ticktin 2017, 581):



"They [MSF] turned away from engagement with what they thought of as politics - engaging with power relations in the struggle for a collective future - and instead embraced the belief that one can ultimately address only individual suffering".

(Ticktin 2017, 581)

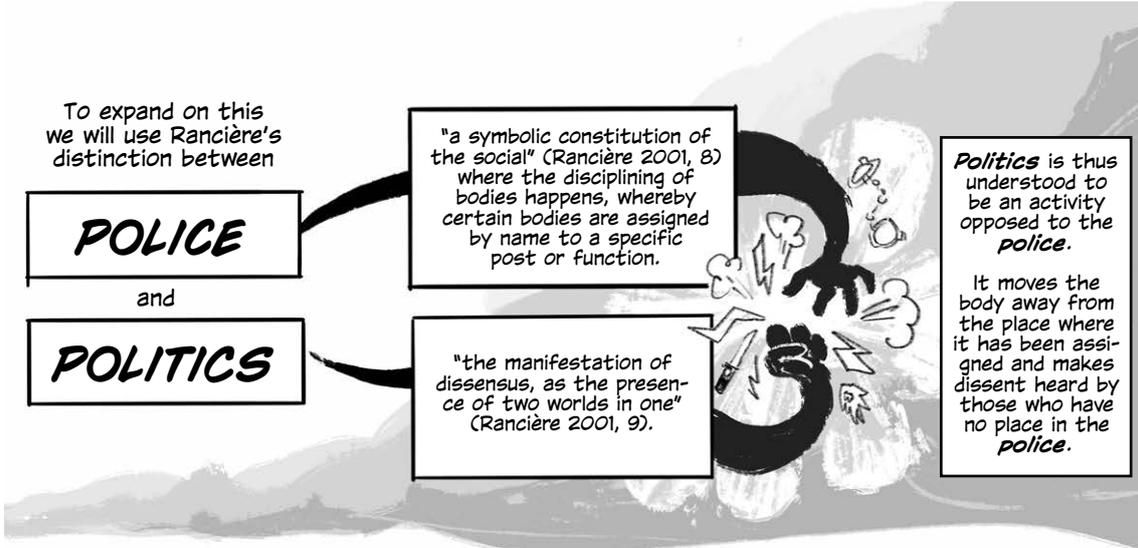
MSF serves here as an example to illustrate a shift in which humanitarian groups are allegedly guilty. Namely, the fact that by focusing on urgent, individual needs, they reproduce inequalities and systems of dependency without addressing the need for broader systemic change*.

While it is true that humanitarian action and charity do not escape problematic power relations, reproduction of unequal structures, and at times even neocolonial patterns.

Voluntourism being an apt example.

We argue that the lines between the dichotomies of humanitarian/apolitical and activism/political are not quite as well defined.

*See Ticktin, 2017; Berlant, 2004; Vitellone, 2011.



In this framework, Monforte and Maestri claim that:

"Politicization does not occur spontaneously [...]: to become political, collective actors need to identify inequalities and the contradiction of the police".

(Monforte and Maestri 2022, 4)

Such a moment is described to us in *D.*'s interview:

I can still remember that I was in this camp in [location].

UNHCR was there and they had a lot of blankets. But they weren't enough.

And I was just standing there with blankets and then seeing people coming and [...]

there were children, and mothers, but also fathers or whoever old people, young people alone and I was handing them out and it was really like ok, there you could also see your *privilege*, for example and you see like ok:

you are deciding who gets a blanket and who doesn't,

and this was just a super important moment for me personally. Also, morally and politically, I think it was then also... The situation of seeing "ok what is the role of the State and also mainstream politics?".

And in the EU, for example, seeing how institutions actually deal with such problems.

Only two interviews openly addressed the theme of politicization, nevertheless the idea of political engagement, that Rancière links to the identification of inequality and to dissense with the police - was perceived in all interviews.

In recounting their moment of politicization, *D.*'s words underline a possible flaw in Ticktin's analysis: the idea that individual acts of help are the antithesis of political implication.

In fact, at that moment *D.* was engaged in what in the world of humanitarian action can be called a "neutral" activity. They were distributing blankets to people on the move, thus providing very concrete and immediate support to alleviate suffering.

That moment of concrete help, the antipolitics of innocence "outside politics, outside history, indeed, outside time and place altogether" as Ticktin (2011) describes, is actually a moment of a profound recognition of the self as implied in larger, powerful, political structures and of questioning of both how the self is positioned and of the structures themselves.

As it is narrated, there are four important passages that define this moment.

FIRST

The recognition of *scarcity*: UNHCR, arguably one of the most important international bodies that deals with migration, do not have enough blankets for the situation;

SECOND

The volunteer has to confront a group of people *in need* and realizes that they are placed in the position of "deciding who gets to have a blanket and who doesn't";

THIRD

The realization of this privilege is a *morally* and *politically* important moment where each realm, far from being distinct, is used almost as a synonym implying that there is an overlap between morality and politics;

Indeed, in each interview, even when political motives are not directly addressed, the role of the State, and the EU in particular, is often questioned.

Furthermore, the role of the volunteer as a citizen, as part of a broader social fabric where collective decisions are taken, is present and informs the experience of the volunteer.

Overall, we found consistencies with what Monforte and Maestri observed:

"Although they still distantiate themselves from more visibly politicised forms of engagement such as social activism, these changes lead participants to present their actions as a form of "quiet" or "unexceptional" politics that often passes unnoticed, yet is meant to challenge the established social order".

(Monforte and Maestri 2022, 14)

FOURTH

We have a moment of politicization à la Rancière where the focus shifts from the individual in the camp to a *broader question* "what is the role of the State in this?".

In their "unexceptional" and "quiet" acts of help, in the messiness of identifying and dealing with emotions, important questions arise:

Who counts as a body?

Who gets to claim help?

Who should help?

Who counts as a grievable life?

In this last story, C. ties personal grief to a larger political responsibility:

At the same time [as the war in Ukraine developed] the European Union unveiled this marvelous temporary protection for everyone and on that same day in Lesbos, seven bodies were found on the beach.



Uh, and that is being quite one of the hardest things that I've dealt with in my life.

Until the point that, uh... My father passed away three years ago and I remember having the same feelings... Uh, for two or three days after those persons were found dead on the beach that I had back when I knew about my father's passing, it was super super hard.

I'm still thinking about that quite a lot.

We leave here geographical coordinates to underline the political dimension that counts on one side but is forgotten on the other.

At the border with Ukraine, bodies are political entities deserving not only of our empathy but also of political protection.

Simultaneously, in the Mediterranean Sea, bodies are washed ashore, excluded by political recognition.

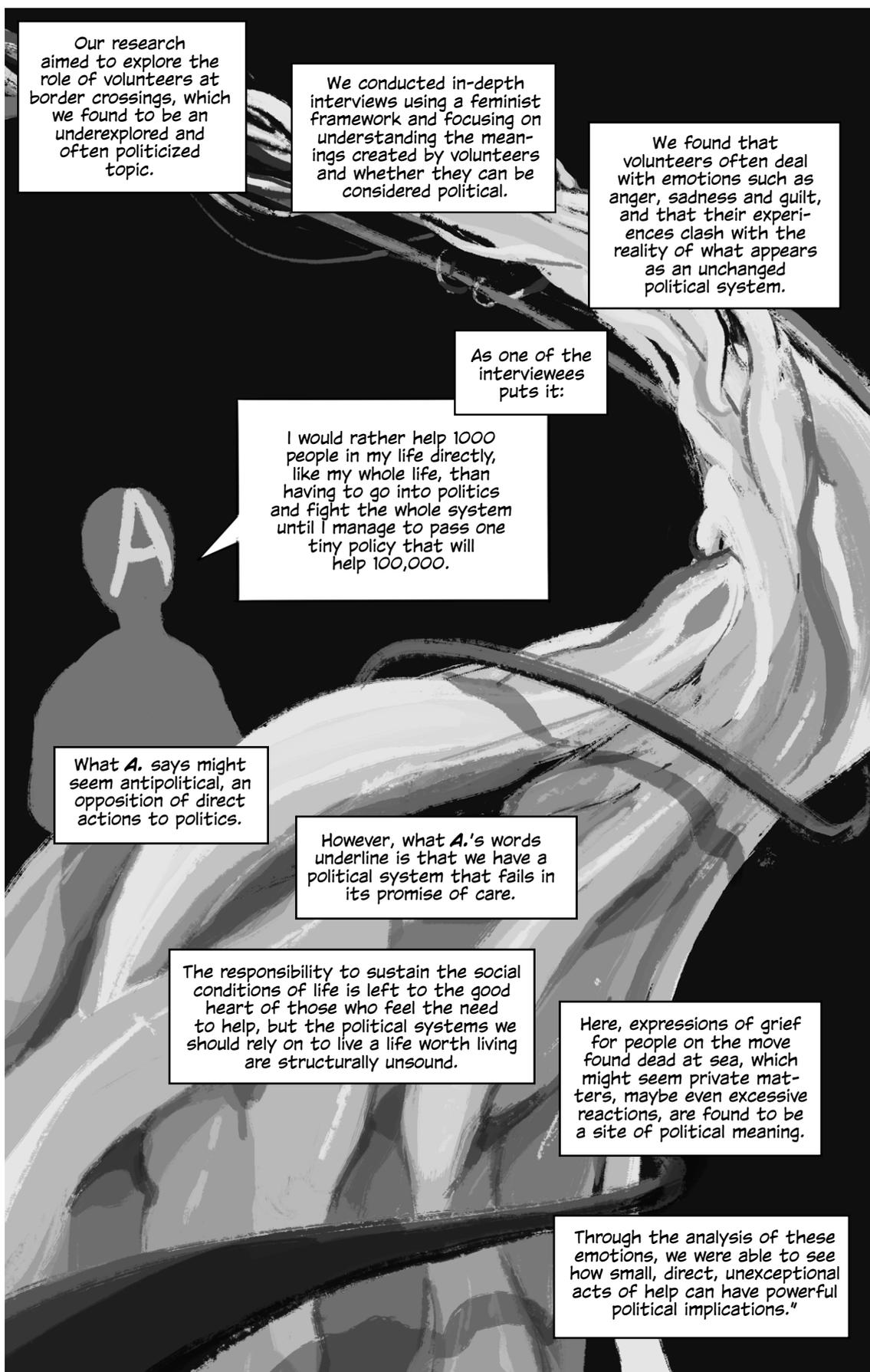
We would like to argue that grieving becomes a political act.

C. does not mean to say that they are saddened or touched by the news of another death, they feel similar grief to that which they felt at the death of their father, to the extent that they are still affected today.

In this grief, one recognises the people who died at sea as *kin*, not just as numbers whose deaths one is sad to hear, but only superficially.

One recognises life, these lives and these corpses as worthy of mourning. Therefore these bodies count.





I saw the reaction of people
for what I'm doing, you had
the people who were like "that's
really great, how can I help?"
and people who were criticizing
because you doing something just
reminds them that they are not.



Bibliography

- Berlant, Lauren (ed.) (2004), *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*, New York, Routledge.
- Buder, Judith (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press.
- Butler, Judith (2016), *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London, Verso Books.
- De Luca, Maria Novella (2022), *Baobab, la denuncia di Andrea Costa: "Sono accusato di immigrazione clandestina, ma ho solo aiutato nove ragazzi"*, «La Repubblica», https://www.repubblica.it/cronaca/2022/04/21/news/immigrazione_baobab_pro-cesso_andrea_costa-3463_51354/ (last visited 3 June 2022).
- Gallo, Domenico (2021), *Caso Lucano: la giustizia rovesciata*, «Micromega», <https://www.micromega.net/caso-lucano-la-giustizia-rovesciata/> (last visited 3 June 2022).
- Ingold, Tim (2022), *The life of lines*, New York, Routledge.
- Kassam, Ashifa (2021), *Spanish aid volunteer abused online for hugging Senegalese migrant*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/world/2021/may/20/spanish-aid-volunteer-luna-reyes-abused-online-for-hugging-african-migrant> (last visited 3 June 2022).
- Kuttner, Paul J., Weaver-Hightower, Marcus B., Sousanis, Nick (2021), *Comics-based research: The affordances of comics for research across disciplines*, «Qualitative Research», vol. 21, n. 2, pp. 195-214, DOI: 10.1177/1468794120918845.
- McGloin, Colleen, Georgeou, Nichole (2016), *Looks good on your CV': The sociology of voluntourism recruitment in higher education*, «Journal of Sociology», vol. 52, n. 2, pp. 403-407 DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1440783314562416>.
- Monforte, Pierre, Maestri, Gaja (2022), *Between Charity and Protest: The Politicisation of Refugee Support Volunteers*, «International Journal of Politics, Culture, and Society», 2022, DOI: <https://doi.org/10.1007/slQ767-022-09419-w>.
- Peterle, Giada (2021), *Comics as a Research Practice: Drawing Narrative Geographies Beyond the Frame*, New York, Routledge.
- Ranciere, Jacques (2001), *Ten Thesis on Politics*, «Theory & Event», vol. 5, n. 3, pp. 1-11.
- Rosenwein, Barbara H. (2020). *Anger: The Conflicted History of an Emotion*, London, Yale University Press.
- Scavo, Nello (2021), *Migranti. Archivate le accuse per i "samaritani" di Trieste*, «Avvenire», <https://www.avvenire.it/attualita/pagine/archivate-le-accuse-per-i-samaritani-di-trieste> (last visited 30 May 2022).
- Tickin, Miriam (2017), *A World Without Innocence*, «American Ethnologist», vol. 44, n.4, pp. 557-590.

- Vitellone, Nicole (2011), *Contesting Compassion*, «The Sociological Reviews», vol. 59, n. 2, pp. 579-596, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2011.02013.x>.
- Weber, Christopher (2013), *Emotions, Campaigns, and Political Participation*, *Political Research Quarterly*, vol. 66, no. 2, pp. 414- 428.
- Wylie, John (2007), *Landscape*, London and New York, Routledge.

Biographical note

Maddalena Landi is a Master student at the University of Business and Economics of Vienna (WU), studying Socio-Ecological Economics and Policy. She has volunteered in conflict zones with the Italian organization Operazione Colomba and has worked as a social worker with migrant women victims of violence and sex trafficking with Mondodonna Onlus. Her research focuses on the intersection between migration, climate change and gender equality.

maddi.landi@gmail.com

Marco d'Alessandro is a freelance cartoonist and post-grad independent researcher. He braids the academic path - focusing on semiotics, cognitive sciences, and visual culture - with the manifold spaces of comics and illustration, from underground festivals to international collaborations. Currently, he is studying comics as a didactic and divulgative tool within the academia while working as a cartoonist, illustrator and graphic facilitator. His last project is a series of illustrated books for children about death and grief, in collaboration with the University of Ferrara.

marco.turambar@gmail.com

How to cite this article

Landi, Maddalena, D'Alessandro, Marco (2023), *Drawing the line. An inquiry over the political role of volunteers at border crossings*, «Scritture Migranti», edited by Giorgio Busi Rizzi, Natalie Dupré, Inge Lanslots, Alessia Mangiavillano, n. 16, pp. 197-232.

Copyright notice

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal, the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles. No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.

ERRATUM:

LUCA BANDIRALI, STEFANO CRISTANTE, *GRAFICOTOPIE. CONFIGURAZIONI
DELLO SPAZIO NEI FUMETTI DI VIAGGIO E MIGRAZIONE*

«SCRITTURE MIGRANTI» 14/2020

Publicato: 14/03/2023

Nel numero 14 (2020) della rivista, nel saggio di Luca Bandirali e Stefano Cristante, *Graficotopie. Configurazioni dello spazio nei fumetti di viaggio e migrazione*, si segnala un errore nella trascrizione del DOI riportato nella prima pagina dell'articolo.

Il DOI corretto è: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/13875>

L'articolo originale è stato integrato in data 14-03-2023.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/16534>