9

Migrazioni, memoria e transnazionalità nel fumetto italiano del xxi secolo

di *Barbara Spadaro*

Dall’inizio di questo secolo, in particolare nell’ultimo decennio, il rapporto tra fumetto e migrazioni si è fatto sempre più intenso, esplicito e diversificato; esplorare alcune dimensioni di questo rapporto – in particolare attraverso il caso italiano – permette di fare luce su vent’anni di cambiamenti della scena globale di questo *medium*. Alcuni dei cambiamenti riguardano la definizione e i modi di studiare il fumetto: siamo ormai oltre i dibattiti sulle caratteristiche dell’arte sequenziale e della letteratura disegnata, o sulle questioni formali e semiotiche discusse dentro e fuori l’accademia (Mickwitz, 2016, pp. 3-5). Nell’ultimo decennio abbiamo assistito a definizioni più vaste e inclusive del fumetto e ad approcci che si interessano soprattutto alla sua multimodalità e flessibilità. Parlando di multimodalità, Dale Jacobs (2013, p. 5) e Karin Kukkonen (2011, p. 35), ad esempio, si interrogano sul modo in cui la combinazione di parole e immagini e la loro disposizione siano capaci di creare effetti narrativi che non sarebbero possibili a livello unicamente verbale o visuale. Più di recente, Nima Naghibi ed Eva Karpinski (Naghibi *et al*. 2020, pp. 295-304) hanno individuato proprio in questa specifica contaminazione di linguaggi e pratiche narrative il motivo del crescente utilizzo del *medium* per storie di vite migranti e diasporiche, sottolineando la natura metamorfica e sperimentale della relazione tra l’uno e le altre (Karpinski, 2017, p. 171).

Si diceva che il rapporto tra fumetto e migrazioni si fa sempre più intenso, esplicito e diversificato, ma che cosa si intende esattamente con questi termini? Pensiamo a come si declinano transculturalità e transnazionalità nel fumetto europeo del xx e del xxi secolo. Nel xx secolo assistiamo a una produzione culturale transnazionale (Stefanelli, in corso di pubblicazione) ma ancora prevalentemente bianca, maschile ed eurocentrica; caratteristiche che si riflettono in generi, personaggi e immaginari molto amati da intere generazioni di lettori, come quelli dei fumetti di avventura di Hugo Pratt e del suo *alter ego* Corto Maltese – due romantici gentiluomini di fortuna, protagonisti di avventure e amori esotici, liberi di girare il mondo all’inseguimento dei propri fantasmi e fantasie. Nel xxi secolo invece transnazionalità e transculturalità assumono altri connotati, delineati da nuove generazioni di autori e autrici che smantellano i tradizionali immaginari esotici e gli stereotipi coloniali del fumetto.

Il nuovo secolo si apre emblematicamente con la pubblicazione, nel 2001, di *Persepolis* di Marjane Satrapi: l’autobiografia di una giovane iraniana musulmana della diaspora che rivela la potenza del fumetto come mezzo di testimonianza e autorappresentazione a un nuovo pubblico di lettori e lettrici in tutto il mondo. In un momento in cui la retorica dello scontro tra civiltà si mescola con quella sul multiculturalismo e il villaggio globale, emergono temi, approcci e autori (soprattutto autrici) che adottano sempre più spesso una narrazione a cavallo tra la testimonianza autobiografica e la fiction, sperimentando anche nuove forme di *graphic narratives* (termine su cui torner ). La migrazione nei circuiti del capitalismo globale, il riconfigurarsi in senso transnazionale e diasporico di memorie e appartenenze, la resistenza ai processi di razzializzazione e l’esperienza dei migranti diventano temi sempre più presenti e trainanti nella scena globale del fumetto.

Tutti questi sviluppi si riflettono nella ricerca accademica. Dall’inizio del secolo, il passaggio dallo studio di canoni e industrie culturali nazionali a quello della transculturalità di testi, linguaggi e soggettività ha dato un grande impulso ai *Comics Studies* anglosassoni, come dimostrato dalla pubblicazione di volumi (Denson, Meyer, Stein, 2013), dagli indici di riviste quali il “Journal of Graphic Novels and Comics” e dalle collane editoriali dedicate a *Transcultural/Transnational Comics Studies*, come quella diretta da Barbara Postema, Candida Rifkind e Nhora Lucia Serrano1. Tali studi prestano una rinnovata attenzione alla circolazione transnazionale di autori e pratiche che, come già accennato, è un aspetto costitutivo tanto del *medium* che della sua industria fin dal secolo scorso.

In linea con tali evoluzioni, questo saggio esplora la scena del fumetto italiano nella sua dimensione transnazionale, spingendosi oltre i margini delle pubblicazioni prodotte in Italia e in lingua italiana, per includere sia le opere di autori italiani e italo-discendenti nel mondo sia quelle delle cosiddette seconde generazioni in Italia. La scelta di rompere con il nazionalismo metodologico che identifica le produzioni culturali secondo i criteri territoriale e linguistico (Burdett, Polezzi, 2020) è dettata dalle tematiche migranti e diasporiche di queste narrazioni e dalle traiettorie di autori e pratiche.

Pur inscrivendosi in uno specifico contesto, quello italiano, questi fumetti riflettono infatti tendenze socioculturali di risonanza globale. Questo capitolo ne esplora in particolare due.

La prima è la grande diffusione di forme narrative memoriali caratterizzate da non linearità, multidimensionalità e multidirezionalità (Rothberg, 2009). Questo «postmodern space of cultural memory composed of leftovers, debris, single items that are left to be collected and assembled in many ways, to tell a variety of stories, from a variety of often competing perspectives»2 (Hirsch, 1997, p. 13) trova nel fumetto un canale preferenziale di espressione, come dimostrato dall’influente esempio di *Maus* di Art Spiegelman (1983-1997) e dal moltiplicarsi di autobiografie che ripercorrono esperienze transnazionali e multigenerazionali, come il già ricordato *Persepolis* di Marjane Satrapi (2001-03). Entrambe le opere utilizzano il fumetto come campo di sperimentazione del rapporto tra memoria e testimonianza, metafora e documento, storie individuali e collettive, ispirando numerosi altri testi successivi.

Strettamente legata alla prima, la seconda tendenza è quella del racconto della realtà animato da istanze etiche, politiche e di critica sociale. Come osservano diverse studiose internazionali, l’attivismo per la giustizia sociale e i diritti umani è diventato un tratto prevalente nei contenuti, in larghi settori dell’industria e nella ricerca accademica sul fumetto (Nijdam, 2020; Mickwitz, 2016). In Italia questa tendenza raccoglie la lunga tradizione indipendente e sovversiva del fumetto *underground* che va dagli anni Sessanta ai Novanta, momento in cui cominciano a emergere nuove istanze testimoniali e sintesi formali, evidenti in particolare nel *comics journalism* del nuovo secolo. Elettra Stamboulis – una delle protagoniste, insieme a Gianluca Costantini, della scena transnazionale *underground* del fumetto degli ultimi vent’anni – sottolinea la produttività tanto del rapporto con i pionieri del *comics journalism* americano (in particolare Joe Sacco) quanto dell’impatto dell’approccio testimoniale di Marjane Satrapi per lo sviluppo del fumetto di realtà in Italia, soprattutto in seguito al trauma generazionale del g8 di Genova (Stamboulis, 2017; Spadaro, Stamboulis, in corso di pubblicazione). Inoltre, il susseguirsi di “crisi” migratorie inscenate a livello mediatico e politico nel Mediterraneo (Mazzara, 2019) spinge un numero crescente di fumettisti a occuparsi di migrazioni e migranti per denunciare le ingiustizie sociali subite da questi ultimi.

Attualmente, in Italia si registra un progressivo esaurimento del fenomeno dell’autoproduzione legato ai centri sociali, che si era rivelato molto importante tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila (Pavan, 2014; Bindi, 2019). Tale tradizione resta tuttavia un punto di riferimento centrale per la generazione di autori e autrici tuttora attivi e in certi casi protagonisti della nuova scena transnazionale del fumetto italiano. Iniziative come il Komikazen Festival del fumetto di realtà (a Ravenna, dal 2005 al 2015), il BilBolBul Festival di Bologna (dal 2006 al 2022, incentrato sul fumetto d’autore) o ancora le grandi kermesse commerciali – dalla storica Lucca Comics ai Comicon organizzati in varie città – sono esempi paradigmatici della transizione dall’*underground* a produzioni sempre più canonizzate. A confermare la canonizzazione intervengono anche la creazione di *curricula* e corsi di laurea specifici sui linguaggi del fumetto, il moltiplicarsi delle candidature di fumettisti al Premio Strega e le diverse piattaforme editoriali e giornalistiche – “Corriere della Sera”, “il manifesto”, “Internazionale” – che si aggiungono, da un lato, ai social media e, dall’altro, a un sempre più vivace panorama editoriale, ormai anche *mainstream* (pensiamo all’avventura transnazionale di Coconino Press oppure alla crescita esponenziale di Bao, o ancora alle collane “Feltrinelli Comics” e “Rizzoli Lizard”).

Questo capitolo cerca di tracciare un percorso tematico attraverso le *graphic narratives* italiane del xxi secolo. Questo termine, che ormai si è imposto in ambito accademico per il suo carattere inclusivo, permette di riconoscere il contemporaneo dinamismo del fumetto abbracciando diversi formati, cartacei o digitali, brevi o lunghi e comprendendo anche il cosiddetto *graphic novel* (il libro a fumetti) che in questi due decenni ha conosciuto una crescita e un’affermazione senza precedenti. Come anticipato, la multimodalità e la flessibilità del *medium* favoriscono l’incontro con storie e memorie di migrazioni del passato e del presente, verso e dall’Italia, contribuendo a ridefinire i contenuti e le forme delle narrazioni “migranti”. Il saggio si basa su un’ampia ricerca bibliografica preliminare, incentrata sul rapporto tra fumetto italiano e migrazioni, ora disponibile in accesso libero sulla piattaforma H-TransItalianStudies (Spadaro, 2022a).

Il percorso si snoda in quattro sezioni o paragrafi che corrispondono alle quattro principali declinazioni della questione migratoria nelle narrazioni a fumetti, individuate nel corso della ricerca bibliografica; ciascun paragrafo si concentra soltanto su un paio di opere attraverso le quali si cercherà di illustrare anche alcune trasformazioni del *medium* e dell’industria negli ultimi vent’anni. Il par. 9.2 è dedicato alla migrazione dei fumettisti e serve a introdurre la dimensione transnazionale del fumetto italiano, nonché le sperimentazioni aperte dal formato lungo; il par. 9.3 alla ridefinizione della memoria dell’emigrazione italiana come tematica intergenerazionale emergente tra autori italiani e italo-discendenti, che segnala anche l’avvio di nuovi usi del fumetto come strumento di ricerca antropologica; il par. 9.4 all’incontro tra fumetto di realtà e migrazioni, fino alla recente affermazione dei *refugee comics*,un nuovo genere incentrato proprio sul racconto dei viaggi dei migranti verso l’Europa; l’ultimo, il par. 9.5, è dedicato invece alle storie migranti e alle vite transnazionali di figlie e figli delle migrazioni in Italia, che cominciano ad affermarsi anche nel mondo del fumetto. Piuttosto che l’espressione “italiani di seconda generazione”, ho preferito impiegare “figlie e figli delle migrazioni” per sottolineare, innanzitutto, una mobilità plurigenerazionale verso l’Italia che risale, come si vedrà, all’inizio del Novecento e, in secondo luogo, il rapporto che il mio studio intrattiene con l’approccio storico-sociologico di Renata Pepicelli (2020), studiosa di islamistica con la quale ho condiviso la lettura di alcuni di questi fumetti.

9.2

In soggiorno permanente all’estero

La generazione di italiani che dall’inizio del secolo approfitta della libertà di movimento verso l’estero, scontrandosi al tempo stesso con la precarietà professionale e affettiva, ha prodotto numerose opere in un momento di ascesa e sperimentazione del *graphic novel* (Spadaro, 2022a). Manuele Fior è stato fra i primi a raccontare il proprio itinerario dall’Italia a Parigi, passando per l’Egitto e la Norvegia, usando dei personaggi di finzione in *Cinquemila chilometri al secondo* (Fior, 2010). Pubblicato in francese prima di essere tradotto in italiano e in altre lingue europee, questo *graphic novel* – in linea con la lunga tradizione di migrazione transalpina di autori e pratiche (Comberiati, 2018) – inaugura un nuovo filone narrativo e autobiografico per una generazione di autori «in soggiorno permanente all’estero», secondo la definizione usata dallo stesso Fior in un’intervista (Colella, 2010).

In questi anni l’avventura transnazionale della Coconino Press diretta da Igort agisce da catalizzatore per una piccola comunità di fumettisti italiani a Parigi che diventa insieme oggetto di studio (Comberiati, 2018), di opere documentaristiche (come il film *Cinque fumettisti cinque* di Gabriele Orsini, 2014) e di autorappresentazione*.* Uno degli artisti più creativi di questo nuovo filone tematico è Alessandro Tota che, con *Yeti*, inizia a raccontare, sotto le sembianze di una favola, le forme di solitudine e alienazione dei giovani europei in una metropoli come Parigi (Tota, 2010). La sua opera successiva si intitola *Palacinche: storia di un’esule fiumana* (Sansone, Tota, 2012). Risultato di una collaborazione con la fotografa Caterina Sansone, il testo esemplifica la vivacità degli “sconfinamenti” resi possibili dal formato del libro a fumetti. Nella prefazione, Caterina Sansone parte proprio dalle *palacinke/*palacinche del titolo, ovverosia le *crêpes* che hanno fatto parte della sua infanzia e del suo lessico familiare (Sansone, Tota, 2012, p. 12). Accanto ad altre parole, cibi e aneddoti del repertorio di sua madre Elena – una profuga proveniente dalla città istriana di Rijeka/Fiume –, le palacinche compongono il tessuto sensoriale ed affettivo della memoria dell’autrice, nutrito negli anni da una serie di fotografie d’epoca all’interno di una scatola di latta su cui è scritto “foto Elena”. La multidimensionalità di questa memoria e delle fotografie – che sono allo stesso tempo oggetti, immagini, racconti e azioni – è trasmessa fin dalle prime pagine del libro, che si apre proprio come la scatola di latta tra le mani di Elena. Intrecciando in un racconto multimodale la vita transnazionale dei due autori, Alessandro e Caterina, con la ricerca delle tracce di Elena nei campi profughi dell’Italia del dopoguerra, *Palacinche* mostra la fecondità del rapporto tra fumetto e memoria; una memoria “postmoderna”, cioè composta, come si diceva, di «singoli oggetti che vengono […] assemblati in molti modi, per raccontare una varietà di storie da una varietà di prospettive spesso contrastanti» (Hirsch, 1997, p. 13, trad. mia). Il libro esplora una storia di esilio nell’Italia del secondo dopoguerra, una memoria marginalizzata e spesso frammentaria, cioè trasmessa in forme non ufficiali, familiari, attraverso cibi, gesti, fotografie e aneddoti. Allo stesso tempo, mostra come questa ricerca smuova le memorie e i sentimenti degli autori rispetto alle proprie contemporanee esperienze di migrazione, in una dinamica multigenerazionale e multidirezionale (Rothberg, 2009) che libera nuove narrazioni e forme di espressione autobiografica: i fumetti di Alessandro Tota, le fotografie di Caterina Sansone, la scrittura di entrambi e l’intervista a Elena, intrecciati alle fotografie d’epoca, ai documenti di famiglia e a quelli rintracciati negli archivi. Tutte le fonti utilizzate nel libro – fotografie di famiglia, mappe e documenti, l’intervista con Elena – sono sia riprodotte fedelmente (come immagini scannerizzate) che ridisegnate ed esplicitamente rifotografate dai due autori. Inscrivendo e ricontestualizzando in un formato originale questa varietà di dispositivi narrativi del passato e del presente, *Palacinche* scardina le gerarchie tra le fonti, costituendosi a sua volta come nuova fonte e nuovo archivio della memoria di tali percorsi migratori.

Le storie di migrazione di due generazioni di italiani si stagliano sullo sfondo del “mito del benessere” (la conquista di un lavoro fisso, le vacanze estive, l’acquisto di una casa) radicato nella memoria di entrambe; un mito realizzato nella parabola dei genitori – una profuga istriana e un meridionale alla conquista del benessere nell’Italia industriale – e faticosamente inseguito da Caterina e Alessandro, incontratisi da studenti a Bologna ed emigrati a Parigi per realizzare le proprie ambizioni professionali e artistiche. Nel fumetto la quotidianità delle loro vite transnazionali è raccontata insistendo sulle continue acrobazie con il *budget* domestico e con le compagnie aeree *low-cost*, sul perpetuo stress da lavoro e sul disperato bisogno di riposo. In questo quadro, la casa della famiglia di Caterina in Italia rappresenta un luogo tranquillo, accessibile e accogliente dove godersi la calma della vita familiare e i piaceri del cibo o dell’estate, fino all’immancabile richiamo della propria vita altrove. Una “casa” dislocata dal luogo in cui vivono gli autori, e un’estensione irrinunciabile della loro geografia emotiva e materiale. Questa geografia appare nella prima serie di foto scattate da Caterina che, esplorando il luogo dell’intervista – la casa appunto – inizia a dipanare i molteplici fili di memoria che si diramano a partire da questo spazio. La serie ritrae oggetti relativi alla storia di Elena, ma soprattutto insiste su dettagli dell’intimità domestica e familiare, come a volerne catturare abitudini, ritmi e temporalità. Le fotografie restituiscono un’esperienza multisensoriale della casa: la consistenza della luce sulle superfici, le impronte dei corpi sulle lenzuola, il calore dell’estate nelle stanze; documentano lo spazio e i materiali del progetto ma anche la memoria e il desiderio di Caterina e Alessandro per questo luogo. Come osservato anche da Natalie Dupré e Inge Lanslots (2022), attraverso l’uso delle fotografie *Palacinche* fornisce ottimi esempi della visualità tattile (*haptic*) e multimodale del fumetto, capace di esprimere diverse stratificazioni di significato. Questa serie di fotografie in particolare mi sembra veicolare la varietà delle connessioni sensoriali e affettive tracciate dagli autori con la memoria familiare al centro della narrazione.

Tra il racconto a fumetti e le fotografie del passato e tra memoria e testimonianza si creano delle tensioni narrative, relative per esempio alla rappresentazione della miseria e dei traumi della vita a Fiume e nei campi profughi. Sia Caterina che Elena sono determinate a non nasconderli, ma a costruire le proprie narrazioni proprio «a partire da un ricordo gioioso, per attraversare la memoria dell’esodo» (Sansone, Tota, 2012, p. 12) e stimolare così nuove forme di trasmissione, testimoniando la dignità e persino la leggerezza con cui uomini e donne erano riusciti a sopravvivere alle condizioni dei campi. In linea con questo spirito, le fotografie d’epoca riprodotte nel libro mostrano persone sorridenti nei loro abiti migliori, immortalate in momenti di svago, festeggiamenti, amicizia. I disegni di Alessandro, invece, mostrano le pantofole e le scarpe di pezza, le baracche senza vetri alle finestre, lo squallore delle tende e la povertà dell’assistenza fornita ai profughi, emerse da altre immagini, testimonianze e lettere conservate negli archivi esplorati per la ricerca. Tali dettagli figurativi sono un esempio dell’accuratezza documentaria e anche della sensibilità con cui *Palacinche* integra diverse e a volte incoerenti narrazioni della memoria di questo esilio, cercando di rispettarne le urgenze testimoniali.

9.3

Storia e memoria dell’emigrazione italiana: *graphic narratives* di italiani/e e italo-discendenti

Con *Palacinche* (Sansone, Tota, 2012) abbiamo iniziato a notare un gioco di riflessi tra esperienza e memoria della migrazione di generazioni diverse; si tratta di un tema che nell’ultimo decennioha animato la ricerca di nuovi autori e autrici, portando sia il fumetto sia le narrazioni sull’emigrazione italiana in nuove direzioni che potremmo chiamare di postmemoria, in quanto prodotte dalle generazioni dei figli e dei nipoti dei migranti per riflettere sull’impatto – e in particolare sui silenzi e sui traumi – di quelle esperienze. Questo avviene spesso a partire da una prospettiva di genere che individua canali originali per esplorare in chiave intersezionale le dinamiche, le esperienze e i processi di identificazione tra generazioni diverse. *Ciao Ciao Bambina* (Colaone, 2010), ad esempio, partendo da fotografie, racconti e soprattutto canzoni tramandate tra madre e figlia, esce dai canoni e dagli stereotipi narrativi sull’emigrazione italiana del dopoguerra – in gran parte incentrati su storie di lotta e sacrificio di lavoratori uomini e lontani dalle famiglie – per raccontare una storia di emancipazione femminile tra l’Italia cattolica e la Svizzera (Nappi, Stańczyk, 2015).

Al centro di *Ferriera* di Pia Valentinis (Valentinis, 2014) ci sono, invece, i silenzi e l’incomunicabilità della memoria di un padre emigrato in Australia negli anni Sessanta, esplorati attraverso i “vuoti di narrazione” che fanno da contrappunto alla retorica del lavoro e delle lotte operaie, suggerendo altri aspetti dell’esperienza della società coloniale australiana, come i processi di razzializzazione e sfruttamento. Come è stato osservato (Ricatti, Pezzotti, in corso di pubblicazione), gli spazi bianchi nelle pagine del fumetto in cui si accenna allo sterminio degli aborigeni e alla differenza di salari e diritti civili rispetto agli immigrati bianchi europei servono proprio a indicare il silenzio su questi temi e insieme la necessità di superarlo con consapevolezza chiedendo ai lettori uno sforzo di immaginazione.

Il tentativo di coinvolgere i lettori per sollecitarne la sensibilità etica è una caratteristica ricorrente nei fumetti che nascono da urgenze testimoniali (Mickwitz, 2016, p. 63). Se in *Ferriera* questo tentativo assume la forma del vuoto-silenzio impiegato in maniera strategica, altre opere che si misurano con la rappresentazione dei traumi della memoria sperimentano strategie più dirette. I *graphic memoirs* di italo-discendenti che affrontano i traumi e i silenzi di memorie familiari migranti a partire da lingue e prospettive diasporiche sono particolarmente stimolanti. La ricerca bibliografica ne ha registrata una produzione crescente in francese, inglese e spagnolo (Comberiati, 2020; Spadaro, 2022a), ma qui ci soffermeremo soltanto su un caso emblematico, *The Inheritance* (Povinelli, 2021), che mi permetterà anche di introdurre un ambito di produzione fumettistica, quello etnografico, fortemente investito nell’esplorazione del *medium* come strumento di analisi e conoscenza (Theodossopoulos, 2022). L’autrice, infatti, è un’affermata antropologa statunitense di origini italiane che in quest’opera ha voluto non tanto ricostruire fattualmente una storia di migrazioni e razzializzazione negli Stati Uniti attraverso una ricerca storico-documentaria intorno alle memorie di famiglia, quanto esplorare piuttosto «gli schemi di violenza, dislocazione, razzismo e disuguaglianza strutturale» (Povinelli, 2021, trad. mia) su cui poggia la sua eredità (*inheritance*) e, per estensione, quella dell’America bianca nata da migrazioni e colonialismo. Violenza, soggezione e confusione sono alla radice del rapporto problematico con tale eredità; questo si traduce nel fumetto in alcune scelte formali, per esempio nel modo in cui gli elementi visuali sembrano “smarrirsi” nelle pagine del libro. La struttura narrativa procede per giustapposizioni di fotografie di famiglia, documenti e mappe, disegni e didascalie: non ci sono griglie, vignette o *baloons* a delineare struttura e ritmo, e le tavole spesso occupano due pagine, tracciando linee disgiunte che destabilizzano l’immagine (ivi, pp. 4-5). Le proporzioni tra oggetti, spazi e personaggi sono spesso squilibrate con effetti drammatici e disturbanti, rievocando gli attacchi di panico allucinatorio di cui l’autrice ha sofferto sin dall’infanzia (ivi, p. 293). Il bianco e nero del fumetto richiama le linee della segregazione razziale, ma l’autrice gioca anche sull’espressività delle sfumature come dispositivo narrativo. Ad esempio, Povinelli rappresenta sé stessa (Elizabeth) come una bambina sovrastata dagli adulti, di solito inquadrata dall’alto, con un’espressione smarrita e i piedi in dissolvenza, come per la mancanza di un terreno su cui poggiare (ivi pp. 5, 17, 100). Gli oggetti più significativi per la storia di famiglia, invece, hanno contorni netti e marcati, spesso appuntiti. Fin dalle prime pagine Elizabeth appare schiacciata dall’eredità familiare (ivi, p. 5) e dalla legge del padre (ivi, p. 19), o meglio del patriarcato, che si delinea attraverso le figure autoritarie e violente di suo padre e di Papa (il nonno). La bambina cerca affannosamente di decifrare le ragioni dei frequenti litigi tra gli adulti, che si consumano spesso davanti all’“eredità”, ovvero una mappa appesa in soggiorno che rappresenta un villaggio delle Alpi, chiamato Carisolo dal padre di Elizabeth e Karezol da suo nonno. Nessuno per spiega ad Elizabeth la storia dell’Impero austro-ungarico e del Risorgimento dietro le diverse scelte di appartenenza nazionale e linguistica delle due famiglie. La stessa reticenza riguarda anche le ansie procurate dai provvedimenti del governo federale americano contro la degenerazione e l’anarchia dei *morons* e dei *darkies*, come venivano chiamati in maniera insultante gli immigrati provenienti dall’Italia. I due uomini vengono ripetutamente rappresentati mentre si affrontano animosamente in inglese e ladino (senza che Elizabeth riesca a comprenderli), interrompendosi soltanto per indirizzare alla ragazzina delle imposizioni intimidatorie, «Elizabeth, trust only your family» (ivi, p. 100), volte a inculcarle che «that’s what relatives do […] they create a surrounding, a barrier to outsiders, invaders, people who would do far worse than take your money and never pay back» (ivi, p. 99)3. Il nonno continua ad elencare minacciosamente i nomi di questa fantomatica famiglia che nella mente di Elizabeth si sovrappongono alle incomprensibili formule e problemi matematici somministratile da suo padre, mentre in una scena simbolica un paio di mani scendono dall’alto a scuoterla per le spalle, «You must never forget this – you must never forget who you are» (ivi, p. 73), e imprimerle nella mente un senso di inadeguatezza, «He didn’t have to worry. I would never forget not knowing what he was talking about» (*ibid*.)4.

Il tentativo autoetnografico di decifrare l’origine di tutta questa violenza e di dare un senso all’eredità traumatica della famiglia è all’origine del fumetto, intrapreso anche come percorso di autoanalisi «per sperimentare attraverso il disegno una realtà aumentata di rappresentazioni che permettano di visualizzare l’invisibile» (Von Wolputte, 2022) o meglio, come segnalato dalla citazione di Jacques Lacan riportata dall’autrice «something strange to me, although… at the heart of me» (Povinelli, 2021, p. 308). Ricostruendo il contesto storico-sociale in cui si dipanano le narrazioni familiari – attraverso fotografie e immagini televisive, mappe, atti legislativi e statistiche – Elizabeth si riconosce come «nothing more than a typical white kid with the privilege of not knowing or not having to be affected by knowing all the systems that kept us floating» (ivi, p. 273)5. Un sentimento che ritorna in numerose pagine nel libro, dove si vedono i piccoli Povinelli navigare su mari di folle in marcia per i diritti civili e dell’ambiente (ivi, pp. 23, 273), fluttuare sulle statistiche demografiche dei quartieri segregati della Louisiana (ivi, p. 9) o partire per le vacanze alla scoperta dell’America – o meglio di quell’America «that white Americans wanted to see and so were actively constructing», tracciando nuove geografie su infrastrutture e autostrade in asfalto e cemento (ivi, pp. 278-9).

In un’altra doppia pagina, la *station wagon* di famiglia sfreccia sulle mappe e sui progetti esecutivi dei viadotti di Indianapolis, sotto una didascalia che suggerisce la corrispondenza tra questi ultimi e la geografia familiare:

The same highway system my father lauded as a feat of engineering, allowing us access to the wonders of the United States, shattered other worlds – black neighborhoods in cities and Native American lands throughout the West. None of these people seemed to matter, nor their lands, nor the more than human geological and ecological forms on which they depended. They were nobodies, as my Papa would have put it (ivi, pp. 286-7)6.

Allo stesso tempo, nello scarto tra le «typically white American things» delle vacanze e l’esperienza che ne fanno i Povinelli – una famiglia di sei figli priva delle risorse necessarie a fare acquisti alle stazioni di servizio o affittare stanze per tutti nei motel – si spalancano nuove voragini emotive. Come quella che si apre nella mente di Elizabeth, costretta dal padre a intrufolarsi di nascosto in un motel: si tratta di un trauma che la bambina non riesce più a togliersi di dosso, come una frattura che scompone la sua visione e la sua esperienza del paesaggio fuori dal finestrino dell’auto (ivi, pp. 281-3). Anche gli scoppi d’ira del padre e del nonno sono riconducibili a simili fratture. Si pu dunque dire che ai traumi di un passato fatto di esilio e di sconfitte, si aggiunge anche il senso di inadeguatezza e marginalizzazione provato pur viaggiando sulle infrastrutture dell’America bianca. Per questo l’autrice conclude che l’eredità, qualcosa che milioni di statunitensi inseguono andando in cerca delle proprie radici e che la sua famiglia apparentemente non aveva mai perso di vista, non pu semplicemente venire dal passato. L’eredità è soprattutto il luogo che ci viene affidato nel presente, e si tratta di un luogo (anche) discriminante, nel quale ci prendiamo cura e ci occupiamo dell’esistenza di alcune persone e non di altre

(ivi, p. 315).

Da qui l’importanza della sua ricerca di posizionamento in quel mondo, e dell’esplicito invito a considerare i traumi di un’eredità di migrazione non in chiave nostalgica, ma consapevole, sia dal punto di vista storico che politico. Esplorando il rapporto tra migrazione e processi di razzializzazione, *The Inheritance* offre consapevolmente una prospettiva intersezionale e postcoloniale sulla memoria dell’italianità diasporica; segnala il crescente utilizzo del fumetto come strumento di analisi e conoscenza oltre che come mezzo di comunicazione; e ne conferma la percezione come canale di espressione privilegiato per delle ricerche sulle identità diasporiche e postcoloniali nel mondo contemporaneo, grazie al coinvolgimento di nuovi produttori e fruitori. Questi sono degli aspetti importanti che emergeranno anche nei fumetti di cui si discuterà nei prossimi due paragrafi.

9.4 Verso l’Europa:

tra fumetto di realtà e *refugee comics*

Questo paragrafo affronta tre questioni interrelate: la tematica delle migrazioni contemporanee (soprattutto dall’Africa verso l’Europa) verrà declinata attraverso il genere del fumetto di realtà, mettendone in luce le istanze etico-politiche e le modalità di produzione e fruizione che, da un contesto alternativo (festival indipendenti e centri sociali), si spostano ormai verso le più importanti case editrici, dando avvio anche a nuove forme di collaborazione, maggiormente visibili rispetto al passato, fra migranti e fumettisti. Come vedremo, riflettere sulle dinamiche sottostanti a queste collaborazioni è utile per cogliere alcuni aspetti problematici di questo impegno e dei valori ad esso associati – in particolare l’interculturalità, l’antirazzismo e la giustizia sociale – soprattutto rispetto ai processi di razzializzazione sottesi al rapporto tra produttori, fruitori e migranti. Accanto a questi aspetti, anche l’idea che il fumetto sia per natura una forma più immediata e comunicativa di altre, capace di stimolare l’empatia e dunque adatta e adattabile a fini documentari, testimoniali o pedagogici, richiede approfondimento e consapevolezza. Questo specialmente alla luce della problematica storia del fumetto come strumento di produzione e propaganda di stereotipi, pregiudizi, discriminazione e marginalizzazione sociale. Di recente Elizabeth Nijdam – ricordando come Will Eisner, uno dei padri del fumetto del xx secolo, avesse postulato che gli stereotipi sono un elemento essenziale e necessario del *medium* – ha invitato gli studiosi di fumetto, desiderosi di contrastare forme di oppressione ed esclusione nel presente, a sviluppare una maggior consapevolezza delle dinamiche di rappresentazione del passato (Nijdam, 2020), anche di un passato relativamente recente come quello dei fumetti qui affrontati.

Come già anticipato, la diffusione del fumetto di realtà è aumentata notevolmente negli ultimi anni, grazie anche alla crescente visibilità di autori e autrici, ai cambiamenti nell’industria di settore e alle possibilità di autopubblicazione e circolazione aperte dal digitale. Accanto ai circuiti *mainstream*, rimangono ancora attive alcune scene di autoproduzione (Pavan, 2014; Bindi, 2019) che dalla fine degli anni Ottanta, attraverso le reti dei centri sociali e dei loro festival – uno fra tutti Crack! Fumettidirompenti al Forte Prenestino di Roma, grazie al quale è stato “scoperto” anche Zerocalcare –, hanno espresso istanze etiche ed estetiche di resistenza, in particolare rielaborando il già ricordato trauma del g8 di Genova. Nei primi anni Duemila, dai centri sociali emergono produzioni collettive come *Fortezza Europa* (Calia, Rabuiti, 2006), una raccolta che presenta una serie di storie sulle nuove forme di razzismo degli italiani e sull’esperienza dei migranti. Gli autori, tutti italiani ad eccezione di una, riflettono su simboli e luoghi di inclusione ed esclusione dalla cittadinanza e sulle dinamiche intersezionali che nutrono gli immaginari sui migranti nell’Italia di inizio secolo.

Negli stessi anni, altre produzioni collettive iniziano a coinvolgere i migranti, mettendo in luce il crescente entusiasmo intorno al fumetto come mezzo di comunicazione ed educazione interculturale cui si accennava in apertura di questo paragrafo. Lanciandosi anche nel campo della comunicazione digitale a fumetti, il progetto *Approdi* nasce nel 2005 nel quadro di una ricerca finanziata dall’Unione Europea sul fenomeno dell’“immigrazione illegale” di cui Italia, Spagna e Cipro diventano avamposti – punti di approdo, appunto – attraverso cui informare e riflettere sulle nozioni di clandestinità e cittadinanza. Il progetto è finalizzato alla produzione di materiali didattici per l’educazione civica e interculturale e al conferimento di un premio internazionale per fumettisti africani, di cui esiste un archivio online (Africa Comics)7. *Approdi* si propone quindi come una nuova forma di produzione collaborativa stimolata dalle istituzioni e dalle ong che commissionano a dei fumettisti africani la redazione di storie, ma a partire da contenuti selezionati da ricercatori europei, il che delinea una gerarchia verticale nella divisione del lavoro di produzione dei materiali didattici sulle migrazioni nel Mediterraneo8.

I libri a fumetti prodotti dal Centro interculturale Zonarelli di Bologna, invece, scelgono un approccio più orizzontale orientato alla coproduzione. Pur insistendo sulla componente documentaria a scopo pedagogico – ad esempio in *Voli interrotti* (Expris Comics, 2011), che rielabora le testimonianze raccolte in un progetto di documentazione di vite di migranti in Italia – i fumetti del Centro interculturale Zonarelli puntano sull’espressione autonoma dei migranti, come ne *Il mio viaggio fino a te: storie di migranti a Bologna* (Expris Comics, 2012).

Questi esempi, selezionati all’interno di un *corpus* molto più ampio (Spadaro, 2022a), mostrano la crescente diffusione del fumetto come canale privilegiato di comunicazione da parte di attivisti, organizzazioni non governative e istituzioni che caratterizzano il proprio impegno per l’interculturalità, la giustizia sociale e i diritti umani con forme di *storytelling* a fumetti basate su testimonianze e storie di migranti, come forme di contronarrazione rispetto ai discorsi egemonici e razzializzanti sui migranti e i loro figli.

Tuttavia, l’intento di rappresentare a fumetti la realtà delle migrazioni nel Mediterraneo apre una serie di interrogativi a cavallo tra l’etica e l’estetica: a chi si rivolgono queste rappresentazioni? Chi ha il diritto/privilegio/potere di guardare chi? Attraverso quali forme di “incontro”? Secondo quali modalità di produzione? E, soprattutto, con quali effetti? Riflettendo sul successo di un genere ormai etichettato come *refugee comics* – ossia *graphic narratives* basate su testimonianze di migranti e rifugiati che lottano per raggiungere l’Europa o il nord globale – Candida Rifkind (2017) e Nina Mickwitz (2020) individuano testi solitamente di autori occidentali che operano in un’economia affettiva complessa, nella quale non sempre sono chiari i rapporti fra testimonianza, ascolto e produzione dell’opera e che spesso produce nei testimoni sentimenti di «vergogna, senso di colpa e responsabilità» (Whitlock, 2020, p. 496).

Tracce di queste dinamiche sono presenti, per esempio, in un’opera come *Salvezza* (Bonaccorso, Rizzo, 2018), *reportage* a fumetti realizzato dalla nave Aquarius delle ong sos Mediterranée e Medici senza frontiere che prestano soccorso ai migranti al largo della Libia. Si tratta di un’opera dagli intenti documentari che intende informare sia sulle condizioni dei migranti sia sulle attività degli operatori delle ong coinvolti nel *reportage* ed è il risultato della collaborazione tra il fumettista Lelio Bonaccorso e il giornalista Marco Rizzo, affermati autori di fumetti di inchiesta per Beccogiallo, una casa editrice già nota per l’attenzione rivolta a tali temi. Integrando disegno dal vero, fotografie, infografiche e dati da fonti autorevoli e verificabili, le strategie narrative di *Salvezza* rispecchiano gli standard di accuratezza e trasparenza e le funzioni comunicative del *comics journalism*: «to inform by narrating, describing and explaining, and in doing so to contribute to shaping the public opinion in accordance with the journalistic standards» (Weber, Rall, 2017, p. 379)9. A livello di strategie visuali, tuttavia, il fumetto rivela il disagio-diniego della differenza razziale profondamente radicato nella cultura italiana per le ragioni storiche e politiche recentemente sintetizzate da Angelica Pesarini e Guido Tintori (Pesarini, Tintori, 2020). Lo stile grafico del fumetto combina con abilità narrazione realista e tensione metaforica, attraverso l’uso, da un lato, di disegni dettagliati e dall’altro di particolari colori e sfumature evocative, nello specifico l’insistenza sul colore arancione, che serve a mettere in evidenza gli elementi chiave del racconto nonché l’intento inclusivo della narrazione: sono arancioni lo scafo della nave, i giubbotti di salvataggio e i caschi degli operatori, la matita di Bonaccorso che li disegna e il pettirosso che dall’alto esprime la prospettiva narrante del libro. L’uso metaforico del colore per stende anche un’identica tonalità di grigio sulla pelle di tutti i personaggi, indipendentemente dalle loro fisionomie originarie (riprodotte invece dettagliatamente) nell’intento di cancellare la linea del colore del razzismo. Questa scelta autoriale, adottata consapevolmente e discussa anche altrove (Mangiavillano, in corso di pubblicazione), finisce per invisibilizzare il privilegio della bianchezza sia degli autori che dei destinatari del fumetto – o almeno del target di lettori previsto da una grande casa editrice per un progetto di *reportage* a fumetti prodotto in collaborazione con due ong. *Salvezza* quindi è un *refugee comic* che rivela da un lato l’affermazione del genere sulla scena transnazionale (non ultimo attraverso il successo e le traduzioni in francese e spagnolo) e dall’altro alcune delle tensioni sottese al genere: in questo caso, la mancanza di una semantica visuale e verbale per rappresentare i processi di razzializzazione in Italia (Fernando, Uyangoda, Mancuso, 2021), nonostante essi siano particolarmente evidenti nella società (Ghebremariam Tesfaù, Picker, 2021; Hawthorne, 2022).

L’ultimo fumetto in questo paragrafo è *Storiemigranti* (Sio, Bernardi, 2019), un’altra collaborazione tra una ong e la Feltrinelli Comics esplicitamente diretta al grande pubblico, che arriva al fumetto attraverso i social media. Sio, fra i fumettisti italiani più seguiti nei canali digitali, si inserisce nel panorama mediatico di storie di migranti utilizzando i suoi punti di forza – umorismo e incisività delle sue narrazioni brevi – attraverso uno stile visivo e un’idea centrale apparentemente semplici, alternando storie a fumetti con foto-ritratti dei migranti, tutti ripresi a mezzobusto da Nicola Bernardi. *Storiemigranti* adotta strategie comunicative molto diverse da quelle improntate all’autenticità ricercata di solito dai *comics journalism*, eppure esplicite e puntuali – come il riferimento, nell’introduzione, all’immagine della pagella cucita nella giacca del bambino affogato nel Mediterraneo, ampiamente circolata nei media – con l’obiettivo di scardinare un contesto mediatico che vittimizza i migranti annullandone le soggettività. Prodotto durante una residenza di Sio e Nicola Bernardi nei Centri di accoglienza straordinaria della provincia di Imperia, il libro offre una sintesi molto efficace dei problemi che pone un progetto di raccolta di testimonianze dei migranti. Piuttosto che rappresentare in modo realistico i personaggi, Sio sceglie di trasfigurarli impiegando il proprio stile caratteristico, composto da «forme quasi geometriche, linee chiuse, pochi tratti» (Stefanelli, 2019), spaziando tra surreale umorismo e profondità. Questo “travestimento” adotta colori fluo per trasmettere emozioni, forme geometriche e fuori fuoco come strategie “opacizzanti” che da un lato evidenziano le relazioni di potere asimmetriche e gerarchiche e dall’altro rendono esplicite le negoziazioni delle forme di rappresentazione del progetto. Tanto le storie a fumetti che i ritratti fotografici mostrano l’intento di restituire ai testimoni il controllo sulla propria visibilità e narrazione – attraverso una mano interposta tra un viso e l’obiettivo fotografico, i fuori fuoco dei disegni, la scelta di un testo scritto invece della semplice trascrizione dell’ennesima intervista, o ancora la preferenza accordata alle storie surreali piuttosto che alle testimonianze, fattuali. L’ultra-brevità di Sio nell’epoca della *snack culture* – quella dei contenuti brevi che dominano i formati dell’editoria libraria e dei social media (Stefanelli, 2019) – sollecita empatia con le storie dei migranti e degli autori proprio grazie all’apparente semplicità con cui sintetizza le loro relazioni complesse.

9.5

Vite transnazionali:

figlie e figli delle migrazioni

I fumetti fin qui analizzati hanno permesso di mettere in evidenza alcune declinazioni (e problemi) della transnazionalità del fumetto italiano degli ultimi vent’anni. Le questioni della rappresentazione, della visibilità e della voce dei migranti, la ricerca dell’effetto empatico, l’insistenza sulle tematiche umanitarie, la ricerca di modalità di produzioni diverse attraverso laboratori di coproduzione (con l’ambizione o a volte la pretesa di scardinare le logiche di potere): sono tutte questioni aperte su cui autori ed editori continuano a sperimentare. La questione dell’autorialità e della rappresentazione (chi scrive? chi rappresenta chi?) è a questo proposito cruciale. Negli ultimi anni si sta assistendo alla lenta emersione, anche nel settore dei fumetti, di autori non bianchi e migranti.

Dalla ricerca bibliografica più volte menzionata (Spadaro, 2022a) è emerso un dato importante, ovverosia l’intensificarsi di pubblicazioni su migranti e rifugiati a partire dal 2018 e per tutto il 2019, insieme a una serie di mostre e iniziative. Sono gli anni dei decreti sicurezza di Matteo Salvini, del respingimento della riforma sulla legge di cittadinanza, della strage di migranti a Macerata cui segue un’ondata di altre aggressioni razziste, ma anche della mobilitazione di afro-discendenti, figli e figlie delle migrazioni che prendono la parola non soltanto in veste di scrittori e scrittrici come negli anni Novanta o nei primi anni Duemila, ma anche di giornalisti/e, musicisti/e, registi/e, attori e attrici, attivisti/e (Hawthorne, 2022; Ghebremariam Tesfaù, Picker, 2021) piuttosto che come fumettisti, che rimangono ancora pochi. La scena transnazionale del fumetto italiano si mostra sensibile all’esperienza di migranti e rifugiati – sperimentando dei generi a cavallo tra testimonianza e fiction e delle forme di (co)produzione – ma è ancora poco attenta alla produzione di figlie e figli delle migrazioni in Italia e di italo-discendenti all’estero. Come nel caso dei *refugee comics*, disegnatori ed editori sono bianchi occidentali e i progetti editoriali nascono perlopiù da organizzazioni non governative o iniziative artistico-culturali volte a sensibilizzare un pubblico indistinto, ma di fatto implicitamente bianco, su tematiche interculturali che spesso restano sulla superficie dei dibattiti internazionali su transculturalità e razzismo.

Un’eccezione in questo panorama è *Femministe* di Antonella Selva(2015), che porta il classico formato dell’albo di storie intrecciate in nuovi territori tematici. Muovendosi sul filo della documentazione (di lotte ed eventi con luoghi e date precisi indicati anche nelle didascalie) e della fiction, *Femministe* esplora l’intersezionalità dei rapporti tra donne italiane, migranti e figlie delle migrazioni concentrandosi su due terreni di lotta e scontro del femminismo postcoloniale e decoloniale: il lavoro di cura e il velo islamico. Intrecciandoli, l’autrice restituisce un quadro complesso della questione e problematizza il dibattito sul velo spesso interpretato come un segno univoco di sottomissione delle donne che lo indossano e come il simbolo stesso dell’impossibilità dell’assimilazione di tutta la comunità musulmana (se non, per estensione, di tutti i migranti) (Perilli, 2015).

Al contrario, in *Possiamo essere tutto* (Ceci, Puleo, 2021) – un *graphic novel* prodotto da Amnesty International come strumento didattico da adottare nelle scuole – la riflessione sul velo è solo una tematica fra le tante usate per descrivere la vita dei membri di una famiglia marocchina in Italia che, a causa della storia di migrazione dei genitori, del colore della pelle e del credo religioso, si vedono formalmente negate le possibilità riservate a cittadini di nazionalità italiana. La narrazione lineare, chiaramente scandita tra griglie e capitoli, lo stile accessibile e morbido nelle linee e nei colori, l’inclusione della lingua araba codificata da note e asterischi, forniscono una versione normalizzante di una famiglia musulmana di classe media in Italia, una famiglia che riesce ogni volta a ricomporre armoniosamente i conflitti provenienti dall’esterno. Ne risulta un quadro un po’ appiattito su una cornice da *deserving migrant*, meritevole della cittadinanza sulla base di caratteristiche che lo rendono assimilabile, in tal caso riconducibili al capitale culturale di una famiglia di classe media che resta unita nonostante le difficoltà generate dal razzismo strutturale della società circostante.

Una narrazione affatto differente è fornita invece da Takoua Ben Mohamed, la prima figlia di migrazioni ad esprimersi a fumetti che per – per sottolineare il suo attivismo per i diritti umani e la lotta all’islamofobia – si definisce giornalista prima che fumettista (Spadaro, 2020). Il suo linguaggio mescola gli *anime* giapponesi che andavano in onda nei pomeriggi della sua infanzia e l’accento romano della sua adolescenza in storie brevi inizialmente postate sui social media e su un blog, e in seguito riprese e sviluppate in libri a fumetti e *graphic novel* (Ben Mohamed, 2016, 2021). Proprio il formato lungo è stato utilizzato dall’autrice anche come strumento di ricerca e riscatto della storia della sua famiglia e di quelle delle donne che hanno partecipato alla resistenza contro la dittatura di Ben Ali, poi rifugiatesi in Italia dalla Tunisia negli anni Novanta (Ben Mohamed, 2019). L’uso della lingua araba nei fumetti di Ben Mohamed rivela alcuni aspetti del potenziale del fumetto come linguaggio di (auto)rappresentazione per figli e figlie delle migrazioni. Ad esempio in *Sotto il Velo* (Ben Mohamed, 2016), le parole arabe sono prevalentemente traslitterate e utilizzate a scopo informativo, ma in altre storie (come *Arabofona*) le lettere arabe sono adottate in funzione visuale e metaforica. La lingua araba, quindi, non è usata soltanto in funzione documentaria, informativa e pedagogica, ma in una funzione ibrida che cementa la dialettica tra testo e immagine nell’esprimere le relazioni sociali, i sentimenti e gli atteggiamenti dei personaggi del libro (Spadaro, 2022b, pp. 126-39). Anche l’uso dell’arabo standard al posto dei dialetti è significativo: in alcune storie nate per raccontare la realtà delle donne che portano il velo in Europa, ad esempio, con l’impiego dell’arabo standard l’autrice intende sottolineare l’universalità di alcuni episodi di islamofobia di cui sono vittime musulmane e arabofone. Ne risulta un quadro volutamente generico che da un lato protegge l’identità delle testimoni vittime di aggressione, dall’altro facilita l’identificazione e la presa di responsabilità da parte di lettrici e lettori dentro e fuori il mondo arabo (Spadaro, 2020).

Mentre in Italia il numero di *graphic narratives* di figlie e figli di migrazioni aumenta (Spadaro, 2022a), muovendo verso una conclusione vorrei chiudere il cerchio su transnazionalità, memoria e migrazioni con un progetto che, nel raccontare la memoria di una diaspora, apre ulteriori prospettive transnazionali. Ciaj Rocchi e Matteo Demonte sono ormai giunti al terzo capitolo di una produzione composta da *Primavere e autunni* (2015), *Chinamen: un secolo di cinesi a Milano* (2017) e *La macchina zero. Mario Tchou e il primo computer Olivetti* (2021). Come osservato anche da Chiara Giuliani (in corso di pubblicazione), le loro opere, attraverso un approccio documentaristico che intreccia biografie personali e collettive, mostrano le potenzialità del fumetto come *medium* di testimonianza diasporica e intergenerazionale. I fumetti ripercorrono – inizialmente attraverso le memorie personali di Demonte e della sua famiglia arrivata dalla Cina negli anni Venti del Novecento, poi con un progetto di raccolta di ricordi e testimonianze della comunità cinese a Milano, infine con uno zoom sulla vicenda personale di Mario Tchou alla Olivetti – cent’anni di migrazioni, processi di traduzione e di produzione di immaginari, ma anche riflessioni su linguaggi, cibi, oggetti e memorie che si sono tramandate nel periodo affrontato. Sperimentando pratiche partecipative per permettere l’espressione di memorie in conflitto, come quelle di cinesi e italiani a Milano, gli autori assemblano frammenti, immagini, lingue in un nuovo tipo di archivio possibile proprio attraverso il fumetto.

Si tratta di un lavoro originale, che fa dunque luce sui conflitti ma anche sugli incontri fra la comunità cinese e quella italiana, attraverso la descrizione di una storia molto più lunga e complessa di quanto comunemente immaginato. In senso più generale, i lavori di Rocchi e Demonte riflettono alcune delle tensioni tematiche e formali incontrate in questo percorso transnazionale attraverso migrazioni e memoria nel fumetto italiano: il gioco tra memoria e postmemoria dell’emigrazione storica, spesso intrapreso da prospettive diasporiche; la ricerca di sintesi formali tra memoria e testimonianza attraverso la multimodalità del *medium*; la sperimentazione di pratiche di collaborazione e coproduzione che permettano l’espressione di soggettività sia individuali che collettive; le memorie e le esperienze dei figli e delle figlie della migrazione nell’Italia attuale. Tale dinamicità è favorita dalla malleabilità del mezzo, dall’evoluzione del contesto editoriale – anche in senso digitale – e dalle tendenze socioculturali di risonanza globale individuate in apertura. Ma soprattutto dall’emersione, dentro e fuori l’Italia, di nuove autrici e autori che, da una varietà di prospettive, lingue, luoghi e posizionamenti, animano la scena e le narrazioni del fumetto italiano con storie e memorie transnazionali.

Note

1. “Crossing the Lines: Transcultural/Transnational Comics Studies”, presso l’editore Wilfried Laurier University Press, attiva dal 2018.

2. Questo «spazio postmoderno della memoria culturale composto da avanzi, detriti, singoli oggetti che vengono lasciati per essere raccolti e assemblati in molti modi, per raccontare una varietà di storie, da una varietà di prospettive spesso contrastanti» (trad. mia; salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni presenti nell’articolo sono originali).

3. «Elizabeth, credi solo alla tua famiglia»; «questo è ci che fanno i familiari […] creano un ambiente intorno a noi, una barriera contro estranei, invasori, persone che farebbero molto peggio che prendere i tuoi soldi e non ripagare mai».

1. «Non devi mai dimenticare. Non devi mai dimenticare chi sei»; «Non doveva preoccuparsi. Non avrei mai dimenticato di non sapere di che cosa stesse parlando».
2. «Nient’altro che una tipica ragazza bianca con il privilegio di non conoscere o di non dover essere influenzata dalla conoscenza di tutti i sistemi che ci hanno tenuto a galla».
3. . «Lo stesso sistema autostradale che mio padre ha elogiato come un’impresa di ingegneria, consentendoci di accedere alle meraviglie degli Stati Uniti, ha distrutto altri mondi: quartieri neri nelle città e terre dei nativi americani in tutto l’Occidente. Nessuna di queste persone sembrava avere importanza, né le loro terre, né le forme geologiche ed ecologiche, più che umane, da cui dipendevano. Non erano nessuno, come avrebbe detto mio nonno».
4. Cfr. http://www.africacomics.net/project/ (consultato il 24 luglio 2022).
5. Cfr. http://www.africaemediterraneo.it/it/portfolio/approdi/ (consultato il 24 luglio 2022).
6. «informare raccontando, descrivendo e spiegando, e così facendo contribuire a plasmare l’opinione pubblica in accordo con i valori giornalistici».

Riferimenti bibliografici

ben mohamed t. (2016), *Sotto il velo*, Beccogiallo, Padova. ead. (2018), *La rivoluzione dei gelsomini*, Beccogiallo, Padova. ead. (2021), *Il mio migliore amico è fascista*, Rizzoli, Milano. bernardi n., sio (2019), *Storiemigranti*, Feltrinelli, Milano. bindi v. (2019), *Estetica* underground *e autoproduzione*, Fortepressa, https://fortepressa.net/valerio-bindi/aisthesis-estetica-underground-e-auto-produzione/ (consultato il 17 giugno 2022).

bonaccorso l., rizzo m. (2018), *Salvezza*, Feltrinelli, Milano.

burdett c., polezzi l. (eds.) (2020), *Transnational Italian Studies*, Liverpool University Press, Liverpool.

calia c., rabuiti e. (a cura di) (2006), *Fortezza Europa: storia di mura e migranti*, Coniglio, Roma.

ceci f., puleo a. (2020), *Possiamo essere tutto*, Tunué, Latina.

colaone s. (2010), *Ciao ciao bambina*, Kappa, Bologna.

colella m. (2010), *Intervista a Manuele Fior*, https://www.youtube.com/watch?v=CoT-VeVW-8k (consultato il 4 luglio 2022).

comberiati d. (2018), *La migrazione artistica dei fumettisti Italiani in Francia dagli anni Settanta ad oggi*, in “Studi Culturali”, 2, pp. 297-318.

id. (2020), *Marcinelle, i colori della miniera*, in “Antinomie”, https://antinomie.

it/index.php/2020/11/26/marcinelle-i-colori-della-miniera/ (consultato il 23 giugno 2022).

denson s., meyer s., stein d. (a cura di) (2013), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*, Bloomsbury, London.

dupré n., lanslots i. (2022), *Remediating Photography in Second-Generation Graphic Narratives: Haptic Imaginaries and Genealogies*, in “New Readings”,

18, pp. 134-47.

expris comics (2011), *Voli interrotti. Storie abbozzate di migranti*, Centro interculturale M. Zonarelli, Bologna.

id. (2012), *Il mio viaggio fino a te: storie di migranti a Bologna*, Il girovago, Bologna.

fernando n., uyangoda n., mancuso m. c. (2021), *Sulla razza* (Podcast), https://www.sullarazza.it/ (consultato il 17 giugno 2022).

fior m. (2010), *Cinquemila chilometri al secondo*, Coconino Press, Roma.

ghebremariam tesfaù m., picker g., (2021), *The Italian Postracial Archive*, in “Ethnic and Racial Studies”, 44, pp. 195-214.

giuliani c. (in corso di pubblicazione), *Collective Biographies and Transnational History in* Primavere e autunni*,* Chinamen *and* La macchina zero, in “Journal of Graphic Novels and Comics”, special issue, *Transnational Italian Comics*, a cura di D. Comberiati e B. Spadaro.

hawthorne c. (2022), *Contesting Race and Citizenship: Youth Politics in the Black Mediterranean*, Cornell University Press, New York.

hirsch m. (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge.

jacobs d. (2013) *Graphic Encounters: Comics and the Sponsorship of Multimodal Literacy*, Bloomsbury, New York.

karpinski e. c. (2017), *Migrations and Metamorphoses*, in “a/b: Auto/BiographyStudies”, 32, pp. 171-3. kukkonen k. (2011), *Comics as a Test Case for Transmedial Narratology*, in “SubStance”, 40, pp. 34-52.

mangiavillano a. (in corso di pubblicazione), *Borders, Migrations, Translations. Comics Journalism in the Mediterranean*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”,special issue, *Transnational Italian Comics*, a cura di D. Comberiati e B. Spadaro.

mazzara f. (2019), *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and the Aesthetics of Subversion*, Peter Lang, Oxford.

mickwitz n. (2016), *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, Palgrave Macmillan, New York.

ead. (2020), *Introduction: Discursive Contexts, “Voice”, and Empathy in Graphic Life Narratives of Migration and Exile*, in “a/b: Auto/Biography Studies”, 35, pp. 459-65.

naghibi n., rifkind c., ty e. (2020), *Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives*, in “a/b: Auto/Biography Studies”, 35, pp. 295-304.

nappi p., stańczyk e. (2015), *Women Cross Borders: Economic Migration in Contemporary Italian and Polish Graphic Novels*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”, 6, pp. 230-45.

nijdam e. (2020), *Introduction: The Social Justice Work of German Comics and Graphic Literature*, in “Seminar: A Journal of Germanic Studies”, 56, pp. 191-211. orsini g. (2014), *Cinque fumettisti cinque*, Italia. pavan s. (a cura di) (2014), *Il potere sovversivo della carta: dieci anni di fumetti autoprodotti in Italia*, Agenzia x, Milano.

pepicelli r. (2020), *Prefazione*, in F. Ceci, A. Puleo, *Possiamo essere tutto*, Tunué,

Roma.

perilli v. (2015), *Postfazione*, in V. Selva, *Femministe: una storia di oggi*, Il Girovago, Bologna.

pesarini a., tintori g. (2020), *Mixed Identities in Italy: A Country in Denial*, in Z. L. Rocha, P. J. Aspinall (eds.), *The Palgrave International Handbook of Mixed Racial and Ethnic Classification*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 349-65. povinelli e. a. (2021), *The Inheritance*, Duke University Press, Durham. ricatti f., pezzotti b. (in corso di pubblicazione), *Mapping Transnational Lives: Patterns of Dislocation and Reorientation in Contemporary CartoGraphic Memoirs*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”, special issue, *Transnational Italian Comics*, a cura di D. Comberiati e B. Spadaro.

rifkind c. (2017), *Refugee Comics and Migrant Topographies*, in “a/b: Auto/Biography Studies”, 32, pp. 648-54.

rocchi c., demonte m. (2015), *Primavere e autunni*, Beccogiallo, Padova. id. (2017), *Chinamen: un secolo di cinesi a Milano*, Beccogiallo, Padova. id. (2021), *La macchina zero. Mario Tchou e il primo computer Olivetti*, Beccogiallo, Padova.

rothberg m. (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Redwood City.

sansone c., tota a. (2012), *Palacinche. Storia di un’esule fiumana*, Fandango, Roma.

satrapi m. (2000-03), *Persepolis*, L’Association, Paris (trad. it. *Persepolis*, Rizzoli, Roma, 2018).

selva a. (2015), *Femministe: una storia di oggi*, Il Girovago, Bologna.

spadaro b. (2020), *The Transcultural Comics of Takoua Ben Mohamed: Memory and Translation* a Fumetti, in “Modern Italy”*,* 25, pp. 177-97.

ead. (2022a), *Fumetti, transnazionalità, migrazioni: una bibliografia ragionata / Fumetti, Transnationalism and Migration: An Annotated Bibliography*, www. https://networks.h-net.org/h-transitalian-studies (consultato il 31 ottobre 2022)*.*

ead. (2022b), *Sotto il velo dell’Italiano con i fumetti di Takoua Ben Mohamed, tunisina de Roma*, in S. Bartoli Kucher, F. Iurlano (eds.), *Quo vadis, italiano 2020? Letteratura, cinema, didattica e fumetti*, Peter Lang, Wien, pp. 126-39.

spadaro b., stamboulis e. (in corso di pubblicazione), *Lines Telling ‘Real’ Stories: the Rise and Development of Graphic Journalism in Italy*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”.

spiegelman a. (1997), *Maus: A Survivor’s Tale*, Pantheon Books, New York.

stamboulis e. (2017), *Il* graphic journalism *in Italia. Analisi del giornalismo disegnato in un paese a sovranità disinformata*, in “Pagine Inattuali”, 7, pp. 83-109. stefanelli m. (2019), *Sio e i migranti ai tempi della pedagogia snack*, in “Fumettologica”, https://fumettologica.it/2019/06/storiemigranti-sio-bernardi-feltrinelli/ (consultato il 28 giugno 2022).

id. (in corso di pubblicazione), *Fumetto Export: A Brief History*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”, special issue, *Transnational Italian Comics*, a cura di D. Comberiati e B. Spadaro.

theodossopoulos d. (2022), *Introduction: Graphic Ethnography on the Rise. Theorizing the Contemporary*, in “Fieldsights”, https://culanth.org/fieldsights/introduction-graphic-ethnography-on-the-rise (consultato il 15 agosto 2022).

tota a. (2010), *Yeti*, Coconino Press, Roma.

valentinis p. (2014), *Ferriera*, Coconino Press, Roma.

van wolputte s. (2022), *Drawing Anthropology: A Couple of Things I Am Learning*, in “Fieldsights”, https://culanth.org/fieldsights/drawing-anthropology-a-couple-of-things-i-am-learning (consultato il 15 agosto 2022). weber w, rall h.-m. (2017), *Authenticity in Comics Journalism. Visual Strategies for Reporting Facts*, in “Journal of Graphic Novels and Comics”, 8, pp. 376-97.

whitlock g. (2020), *Implicated Subjects*, in “a/b: Auto/Biography Studies”, 35, pp. 495-501.