

ANZAAR

SGUARDI DAL MEDITERRANEO

LA PRODUZIONE ARTISTICA
DEL MEDITERRANEO CONTRO
STEREOTIPI E INTEGRALISMI



Il leone verde



ANZAAAR

SGUARDI DAL MEDITERRANEO

LA PRODUZIONE ARTISTICA
DEL MEDITERRANEO CONTRO
STEREOTIPI E INTEGRALISMI

*a cura di Claudia Maria Tresso
e Jolanda Guardi*

Il leone verde

Indice

- 6** Introduzione progetto PriMED
*Formare per comprendere,
decodificare per superare stereotipi*
Roberta Aluffi e Roberta Ricucci,
Università di Torino
- 8** Introduzione
Claudia Maria Tresso
- 13** Traslitterazione
- 14** Il logo di Anzaar
- 16** Cinquant'anni di fumetto in Algeria
Jolanda Guardi
- 30** La cultura del fumetto in Egitto
Miriam Zatarì
- 39** *Graphic Journalism* e mondo
arabo, lo sguardo onesto dei
fumetti
Paola de Ruggieri
- 55** Nuovi modelli ispirati all'Islam:
Naif al-Mutawa e I 99
Benedetta Brossa
- 66** La letteratura per l'infanzia
nel mondo arabo
Samia Makhloufi
- 84** Sotto il velo
Tavole di Takoua Ben Mohamed
- 97** Autoritratto. Io: italiana
e palestinese!
Tavola di Miriam Zatarì
- 98** Scrivo su di me, scrivo su di lei:
la fotografia di Lalla Essaydi
Giulia Vitellaro
- 108** *Tatuaggi urbani*. Graffiti e scritte
spontanee in arabo sui muri
di Torino
Lucia Aletto
- 118** I muri parlano arabo: i graffiti in
lingua araba nella città di Torino
Nur Din Zatarì
- 127** La rivoluzione nell'arte.
Reportage dalle strade di Beirut
(ottobre-novembre 2019)
Benedetta Brossa
- 134** Dal mio cuore, pace a Beirut
Tavola di Paola de Ruggieri
- 136** Bibliografia ragionata
a cura di Benedetta Brossa
e Paola de Ruggieri
- 148** Gli autori

Le immagini presenti in questo volume sono di proprietà © dei loro autori e sono state qui riprodotte con il loro permesso.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti delle illustrazioni riprodotte nel volume. L'editore si scusa per i possibili errori di attribuzione e dichiara la propria disponibilità a regolarizzare.

Le tavole di Takoua Ben Mohamed (pp. 85-96) sono tratte dal libro *Sotto il velo*, Becco Giallo editore, 2016.

Stampato con il contributo del Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università degli Studi di Torino a gravare sul seguente progetto PriMED - Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo.

ISBN: 978-88-6580-318-9

© Copyright 2020

Il leone verde Edizioni

Via Santa Chiara 30 bis, Torino

Tel/fax 011 5211790

leoneverde@leoneverde.it

www.leoneverde.it

Introduzione progetto PriMED

*Formare per comprendere,
decodificare per superare stereotipi*

Roberta Aluffi e Roberta Ricucci, Università di Torino

La comprensione dell'altro, del diverso, è forse una delle maggiori sfide che attraversano i secoli. Oggi come un tempo, la relazione con chi ha una lingua diversa, tradizioni e costumi lontani dal nostro agire quotidiano appare complessa, a tratti faticosa. In tale cornice, negli ultimi vent'anni, si inserisce anche il rapporto con l'islam più vicino, che condivide spazi e luoghi, siano essi di residenza, produzione, formazione, svago. Idealmente la distanza che separa "noi" e "loro" è minima: quella che deriva dalla pluralità delle biografie e delle esperienze, dalle latitudini e dalle influenze storiche, politiche, ma anche - e soprattutto - economiche e culturali.

Uguaglianza e universalità dei diritti sono diventate *buzzword* in molti ambienti fra gli studiosi e fra chi, nel tempo, ha tentato di scendere dal piano dello studio a quello dell'azione. Eppure quando ci si cala nella realtà, quando si indossano idealmente gli scarponi necessari per inerpicarsi nel campo della ricerca empirica, dell'ascolto e della comprensione del mondo della vita quotidiana, ci si confronta con amare scoperte.

Il tempo dell'uguaglianza, almeno di quella nel nome dei diritti, è ancora lontano. Sperequazioni e differenze sono la cifra con cui continuare a descrivere - purtroppo - le società post-moderne. Rispetto è un altro termine che può essere richiamato e descritto come malauguratamente assente. Il rispetto per usi, tradizioni, culture e appartenenze religiose diverse da quelle in cui siamo cresciuti e che hanno per lungo tempo costituito il nostro intorno quotidiano. Da tempo ormai le giornate lavorative, del tempo libero, sportive e così via, sono popolate, sostenute e frequentate da uomini e donne nati altrove. Migranti, stranieri, cittadini non italiani sono ormai parte strutturale dello scenario del Bel Paese. Molti sono ancora quanti si stupiscono o ritengono la loro presenza una temporanea eccezione. L'Italia è tuttavia da oltre quarant'anni un paese di migrazione e le sue città sono intrinsecamente ormai multiculturali e multireligiose. Si tratta di una trasformazione che ha richiesto - e richiede - apprendimenti e nuovi strumenti per cogliere e decodificare comportamenti, mo-

di vivendi, usi e costumi che da altri paesi europei, asiatici, africani e latino americani informano e richiedono visibilità e rispetto nei diversi contesti territoriali.

Nella relazione con l'alterità da comprendere un posto di primo piano è occupato da pregiudizi nei confronti dell'islam e dei modi in cui si agisce la religiosità dei musulmani nella diaspora e in un paese a maggioranza cattolica (Garelli 2020). Ciò si traduce, ancora oggi, nella necessità di decostruire luoghi comuni e immagini stereotipate su uomini e, soprattutto, donne che mantengono credenze e riti in emigrazione. È senza dubbio necessaria una migliore conoscenza di caratteristiche, cause e conseguenze del fenomeno migratorio, soprattutto per chi si confronta professionalmente con esso. Il passo successivo è la definizione di elementi e pratiche che possano favorire percorsi di integrazione nella società italiana. Negli ultimi due decenni numerosi strumenti sono stati costruiti e progettati a questo scopo: portali di informazione, incontri, dibattiti e corsi di aggiornamento per operatori socio-assistenziali, personale sanitario, insegnanti, funzionari pubblici di

numerosi servizi - da quelli anagrafici a quelli del lavoro, da quelli di orientamento e accoglienza a quelli di controllo e sicurezza.

In questo solco si inserisce anche il progetto PriMED - Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo. L'iniziativa, finanziata dal MIUR e promossa da dodici atenei italiani e dieci università dei paesi OCI, ha inteso organizzare iniziative di formazione per una platea ampia di interlocutori che operano in vari ambiti della società: scuola, sanità e assistenza, servizi di pubblica sicurezza, lavoro, credito e assicurazioni. Parte complementare ma essenziale è l'aggiornamento della comunicazione - istituzionale e non - in un'ottica interculturale. Attività che si svolge a più livelli, attraverso sia iniziative di formazione formale e all'interno di corsi veri e propri sia seminari con forme didattiche non convenzionali, come può essere il linguaggio visivo, per immagine. Ed è in quest'ultimo ambito che si è inserita l'attività che viene raccolta in questo volume, che offre un contributo alla riflessione sulla comunicazione interculturale attraverso un *medium* comunicativo efficace e trasversale alle generazioni.

Bibliografia

Garelli, F. (2020). *Gente di poca fede*. Bologna: Il Mulino.

Introduzione

Claudia Maria Tresso

Questo volume è il frutto di un workshop realizzato all'interno del progetto PriMED - Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo - che affronta in modo interdisciplinare e interculturale i bisogni conoscitivi e operativi connessi ai processi d'integrazione in Italia e al contrasto alla radicalizzazione religiosa.

All'interno di questo progetto, dunque, e in nome dei principi che lo animano, l'idea del workshop nasce da un gruppo di studentesse di lingua araba della rete PriMED di Torino che, per la redazione della propria tesi di laurea, hanno condotto una serie di ricerche sulle arti visive relative all'area arabo-islamica nei paesi del Mediterraneo: sia in ambito europeo, sia (e soprattutto) nei paesi arabi. Insieme ad altri studenti e ad alcuni docenti, esse hanno infatti dato vita a un gruppo di ricerca e attività creativa che ha evidenziato come le arti visive, e in particolare la fumettistica, la pittura, la fotografia, la calligrafia e i graffiti urbani, stanno da tempo sperimentando, sovente interconnettendosi fra loro, il modo di affermare con vigore un'identità culturale araba e/o islamica composita e feconda, ben diversa da molti cliché che la descrivono invece come monolitica e immutabile. E hanno verificato come proprio queste arti costituiscano un valido *medium* sia per contrastare i fenomeni di radicalizzazione, sia per contribuire a superare molti pregiudizi e stereotipi sovente scaturiti da una scarsa, se non assente, conoscenza dell'altro. Attraverso le arti visive, insomma, gli artisti del Mediterraneo parlano di

sé, dei loro popoli e dei loro paesi mirando a generare un discorso piuttosto che un conflitto e veicolano un'immagine di integrazione e contaminazione reciproca che aborrisce ogni tipo di contrapposizione sia fra le persone, sia fra i gruppi di cui le persone fanno parte.

In quest'ottica, tutti noi partecipanti al workshop abbiamo previsto - e realizzato - una serie di obiettivi. Il primo, com'è ovvio, è stato quello di proseguire e ampliare le nostre ricerche, e poiché di imparare non si finisce mai, è a tuttora in corso. Il secondo obiettivo è stato quello di darci un nome, e abbiamo scelto la parola araba Anzaar [*Anzār*], che significa "sguardi": sguardi dal Mediterraneo, precisando che ci occupiamo di "Strumenti teorici e pratici per la comunicazione interculturale" e che ci proponiamo di indagare "la produzione artistica delle società del Mediterraneo contro gli stereotipi e gli estremismi". Il terzo obiettivo, dato che ci occupiamo di arti visive, è stato quello di creare un logo, un disegno che potesse parlare di noi usando le parole, certo, ma anche i colori, le forme e le nostre stesse mani: perciò ne abbiamo discusso a lungo, le artiste del gruppo si sono messe all'opera ed è nato il logo, che oggi decora la copertina di questo volume e che si trova descritto a p. 15. Il quarto, infine, riguarda la volontà di disseminare fra la popolazione (soprattutto, ma non solo, studentesca e giovanile) i risultati delle nostre ricerche, e si articola in svariati punti. Nell'ordine, abbiamo realizzato una *mostra* di tavole a fumetti, un *seminario* aperto al pubblico,

due pagine a tutt'oggi attive sui principali *social network*, un incontro con i ragazzi delle *scuole superiori* all'interno delle iniziative culturali dell'Università di Torino e un incontro on-line con gli studenti dell'istituto tecnico-industriale torinese Avogadro e del liceo scientifico Majorana di Moncalieri. Le artiste del gruppo hanno inoltre realizzato due tavole che proponiamo anche in questo volume: un autoritratto di ragazza italo-palestinese e un disegno che esprime la nostra solidarietà a Beirut dopo la tragedia del 4 agosto 2020. In ultimo, ma non certo per ultimo, abbiamo scritto gli articoli presenti in *questo libro* che, grazie al progetto PriMED, possiamo proporre non solo in formato cartaceo ma anche in modalità open access sul sito dell'editore.

La mostra

L'artista che abbiamo scelto per realizzare una mostra delle sue opere è Takoua Ben Mohamed, affermata autrice di disegni, graphic novel e film di animazione, nata in Tunisia e trasferitasi con la famiglia a Roma all'età di otto anni. Per Takoua, che oggi ha quasi trent'anni, l'arte è un *medium* per raccontare la vita di chi, come lei, possiede due culture: quella di origine, arabo-islamica, e quella di adozione, italiana. Le sue tavole e i suoi libri parlano di giovani, di intercultura, di identità e di tradizioni. Fra tutti questi temi, ci ha colpito l'ironia e la leggerezza con cui Takoua ha saputo parlare delle molte ragazze come lei, che vivono in Italia e decidono di indossare il velo islamico: un argomento al quale è dedicato il suo libro *Sotto il velo*, uscito per i tipi di Becco Giallo nel 2016. Così, "Sotto il velo" è stato anche il titolo della mostra che abbiamo allestito nell'atrio del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino nel periodo dal 28 ottobre al 2 novembre 2019, e che, per gentile concessione dell'artista, è a tutt'oggi esposta al secondo piano di palazzo Aldo Moro dove il Dipartimento stesso ha sede.

Il seminario aperto al pubblico

Grazie alla cooperazione fra l'Università di Torino e la Fondazione Torino Musei, il 2 novembre 2019 il Museo di Arti Orientali (MAO) ci ha ospitati nella sua prestigiosa sala conferenze, dove ogni membro del gruppo ha

illustrato la propria ricerca avvalendosi di un'ampia documentazione figurativa. Insieme a noi, hanno preso parte al seminario anche i responsabili di PriMED, l'artista Takoua Ben Mohamed e Jolanda Guardi, docente di Letteratura araba dell'Università di Torino - oltre a un folto pubblico in gran parte composto da giovani. Questo volume propone in forma più completa gli interventi e/o le opere presentate in tale occasione.

Le pagine sui social network (Facebook e Instagram)

Per disseminare efficacemente i risultati delle nostre ricerche abbiamo ritenuto importante utilizzare i social media, che ci permettono di condividere il nostro lavoro con un pubblico potenzialmente molto vasto, rendendolo facilmente accessibile a tutti. Perciò, attraverso i nostri profili Instagram (progettoanzaar) e Facebook (anzaar) pubblichiamo contenuti di vario tipo, dagli approfondimenti accademici ai consigli di lettura, mantenendo il filo conduttore delle arti visive intese come mezzo per affermare una reale identità arabo-islamica e mirando soprattutto a un target giovanile. Il nostro obiettivo è che essere presenti su queste piattaforme possa servire non solo come punto di incontro tra gli artisti e il loro pubblico, ma anche come mezzo di scambio tra il nostro collettivo e altri studiosi che condividono i principi che ci muovono e come punto di partenza verso qualcosa di nuovo: sia esso un'informazione, un'idea, o, perché no, una nuova - o maggiore - passione per questi argomenti.

Gli incontri con gli studenti delle scuole superiori

Una parte importante di questa esperienza è stata la collaborazione con le scuole. Il 20 febbraio 2020, Anzaar ha partecipato ai *Giovedì letterari* organizzati dal Dipartimento di Lingue Straniere di Torino per gli studenti delle scuole superiori, illustrando le iniziative e le ricerche dal gruppo e dando vita a un ampio dibattito con i ragazzi, che hanno dimostrato un notevole interesse per l'argomento. Il 25 maggio 2020, durante il periodo di confinamento dovuto all'emergenza sanitaria causata dalla pandemia di COVID-19, il gruppo ha poi svolto un analogo incontro sulla piattaforma

Google Meet, dedicato agli studenti dell'Istituto tecnico "Avogadro" di Torino e del liceo scientifico Majorana di Moncalieri. Grazie anche al prezioso supporto dei docenti, che in entrambi i casi hanno preparato gli studenti all'incontro e vi hanno personalmente partecipato, ci siamo rese conto che parlare con i ragazzi di fumetti, graffiti, fotografia e letteratura per bambini è stata un'esperienza spontanea e arricchente e ci ha fatto capire che le scuole sono uno dei luoghi più importanti in cui parlare delle arti visive relative all'area arabo-islamica. Perché esse costituiscono un canale d'informazione altamente comprensibile per i ragazzi di oggi, che permette loro di interpretare un mondo che può sembrare remoto, ma che il potere dei segni e delle immagini rende più vicino.

Il libro

Senza pretesa di esaustività, questo volume intende proporre al pubblico italiano una panoramica su varie forme di arti visive che provengono dall'area arabo-islamica, o che a questa si riferiscono. Nello spirito del progetto PriMED e dei suoi obiettivi, il filo conduttore è quello dell'arte intesa come potente mezzo identitario e lo scopo è quello di far conoscere le opere di alcuni degli artisti che in tal senso, oggi, si esprimono. Poiché tra le arti visive arabe che qui presentiamo, il fumetto è forse quello più conosciuto dal pubblico italiano, è da questo che abbiamo deciso di iniziare.

Il contributo di Jolanda Guardi, **Cinquant'anni di fumetto in Algeria**, introduce il tema dei fumetti parlando dell'Algeria, il paese arabo che più di tutti ha subito la contaminazione occidentale durante e in seguito al dominio coloniale francese che, com'è noto, ha segnato oltre cento anni della sua storia. Già negli anni Cinquanta del secolo scorso, ovvero poco più di un decennio prima dell'indipendenza, il fumetto fa la sua comparsa nel paese, ma a partire dagli anni Sessanta l'autrice parla di "un vero e proprio boom" conosciuto dal *medium*, di cui analizza i contenuti e le evoluzioni fino ai nostri giorni. Ne emerge un panorama ricco e variegato non solo per i molti generi in cui il fumetto algerino è rappresentato, ma anche per la capacità degli artisti di ritrarre la loro identità multilingue esprimendosi in arabo, in francese e in *francarabe*, una "lingua ibrida che richiede al lettore la doppia competenza in arabo algerino e francese".

L'intervento di Miriam Zadari, **La cultura del fumetto in Egitto**, analizza la storia del fumetto in quello che può considerarsi il paese-guida del mondo arabo sia per la sua ricca e antica tradizione culturale, sia per il numero dei suoi abitanti, che rappresentano circa un quarto degli arabi. Dopo una breve introduzione sulla storia del fumetto arabo, l'autrice ne segue l'evoluzione nel contesto egiziano, dove il *medium* evolve dalle storie illustrate per bambini di fine '800 a forme più complesse e articolate, arrivando a rivolgersi anche a un pubblico adulto. Tra le molte opere, l'autrice esamina il primo *graphic novel*, "romanzo a fumetti" realizzato in lingua araba egiziana: *Metro*, di Magdy El Shafee (2008). Un thriller ritmato da una storia d'amore e ambientato nei sotterranei del Cairo ai nostri giorni, dove l'autore si schiera con fermezza - e notevole coraggio - contro la corruzione della classe dirigente egiziana e affronta tematiche "scottanti" come quella della sessualità. In quest'opera, i disegni s'intrecciano fortemente alla lingua riuscendo a tracciare lo schizzo dei giovani egiziani di oggi: soprattutto quelli che, avendo investito sulla propria formazione, si sentono intrappolati in un paese con molta corruzione e una mobilità sociale pressoché inesistente.

Paola de Ruggieri capovolge la prospettiva del discorso con il suo **Graphic Journalism e mondo arabo, lo sguardo onesto dei fumetti**. La produzione grafica qui considerata, infatti, non è più solo quella *del* - ma anche quella *sul* - mondo arabo-islamico: il punto comune degli autori non è la nazionalità, ma l'aver deciso di fare giornalismo usando i fumetti. Dopo un'introduzione sulle tecniche e la storia del *graphic journalism*, l'autrice prende quindi in considerazione quattro fra le opere più rappresentative che, in questo settore, raccontano situazioni collocate nell'area arabo-islamica: *Palestina, una nazione occupata* (del maltese Joe Sacco), *Cronache di Gerusalemme* (del franco-canadese Guy Delisle), *Persepolis* (dell'iraniana Marjane Satrapi) e *Valzer con Bashir* (degli israeliani Ari Folman e David Polonsky). Si tratta di situazioni fra loro diverse e molto complesse, che ogni autore declina in modo proprio ma sempre all'interno di un tipo di narrazione, quella del *graphic journalism*, che non si pone come obiettivo il fatto di trasmettere al lettore una serie di informazioni, quanto piuttosto di indurlo a concentrarsi sulla situazione descritta e di

sentirsene coinvolto: sia attraverso lo scritto sia attraverso quella che l'autrice non esita a definire "la forza delle immagini".

Concludendo il discorso sui fumetti, Benedetta Brossa interviene con **Nuovi modelli ispirati all'Islam: Naif al-Mutawa e i 99**, dove presenta e analizza la nota serie di fumetti creata dall'artista kuwaitiano Naif al-Mutawa, dal titolo *Al-99* [199]. Pubblicata inizialmente in arabo e poi anche in inglese a partire dal 2006, la serie è dedicata a 99 super-eroi di ispirazione islamica che uniscono i loro poteri per combattere "valori negativi come l'egoismo, l'arroganza o la sete di potere personale". Nella prima parte dell'articolo, dedicata all'autore e alla storia del fumetto, l'autrice nota che la serie ha il dichiarato intento di opporsi alla violenza degli estremisti islamici offrendo ai giovani (non solo musulmani) modelli e valori universalmente condivisi, "indipendentemente dall'appartenenza sociale, religiosa e culturale dei lettori". Nella seconda parte, ciò che trova conferma nell'analisi di alcuni super-eroi: proprio le loro diverse identità, cui corrispondono precisi super-poteri, dimostrano che i pur numerosi riferimenti islamici, lungi dal porsi come esasperazione di un fattore identitario, mirano piuttosto a proporre valori universali che tutti i giovani del mondo possono fare propri "per costruire una società inclusiva e variegata".

L'articolo di Samia Makhoulfi, **La letteratura per l'infanzia nel mondo arabo**, continua il tema delle arti visive spostando l'attenzione su un settore da qualche anno in grande espansione nel mondo arabo, quello della letteratura per l'infanzia. Dopo una breve introduzione dedicata alla narrativa per bambini nell'area islamica, l'autrice descrive infatti il profondo rinnovamento che, a partire dagli anni Duemila, caratterizza sia i testi sia le illustrazioni della letteratura araba per l'infanzia, e propone un'articolata analisi di tale processo soprattutto per quanto riguarda il ruolo dei personaggi femminili. Nella seconda parte, le considerazioni dell'autrice trovano conferma nell'analisi dei testi e dei disegni di due opere realizzate da due coppie di autrice e disegnatrice: *Halā rende più dolce la sua vita* (delle emiratine Hanane Alsaadi e Rahma Alrahbi) e *Fayrūz, la fanciulla del melograno* (delle libanesi Rania Z. Dhair e Jueyl Aashkar). Ne emerge un mondo di bambini (e soprattutto bambine) proiettati verso il futuro, che affrontano la vita con gioia e con un grande senso di responsabilità e solidarietà: anche quando,

per farlo, devono andare contro vecchie regole stabilite dagli antenati.

Le pagine centrali sono dedicate alle tavole di Takoua Ben Mohamed che hanno costituito la citata mostra **Sotto il velo** e mostrano con ironia alcune situazioni che l'artista stessa vive quotidianamente a Roma, sua amata città di adozione, dove ha scelto di vivere indossando il velo islamico.

I disegni della mostra si concludono con una tavola di Miriam Zadari dal titolo **Autoritratto. Io, italiana e palestinese!** Se il "segno distintivo" di Takoua è il velo, quello di Miriam, di padre palestinese e di madre italiana, è invece una massa di capelli biondi. Proprio per affermare la parte araba di sé che rischia di risultare "nascosta" dal colore della sua chioma, Miriam ha scelto di autoritrarsi indossando il *thawb*, il vestito tradizionale palestinese.

Oggi più che mai, le arti visive possono avvalersi di una tecnica d'eccezione: la fotografia, e all'arte fotografica è dedicato l'intervento di Giulia Vitellaro, **Scrivo su di me, scrivo su di lei: la fotografia di Lalla Essaydi**. Con un'attenta analisi della rappresentazione della donna araba nell'iconografia occidentale dall'800 a oggi, l'autrice ci parla di dipinti, fotografie e opere cinematografiche che hanno contribuito - e ancora contribuiscono - a diffondere immagini stereotipate delle donne arabe. Proprio questa rappresentazione marcatamente orientalista della sua stessa identità ha indotto la marocchina Lalla Essaydi, formata come pittrice a Parigi e poi affermata come fotografa, a usare la sua arte non per "rappresentare", ma per "narrare" l'immagine della donna marocchina: scrivendo in arabo, con l'henné, sui corpi e sui vestiti delle modelle che fotografa.

Se le opere dei calligrafi impreziosiscono il messaggio scritto con raffinati tratti estetici, esiste però un altro tipo di messaggi che, sotto forma di graffiti realizzati a mano o con stencil, coprono i muri delle città moderne. A questo tipo di scritte è dedicato il contributo di Lucia Aletto, **Tatuaggi urbani: graffiti e scritte spontanee sui muri di Torino**. Sulla base di una notevole documentazione da lei stessa raccolta a Torino nel 2013-14, l'autrice considera le scritte sui muri "un importante archivio della memoria urbana" e si concentra su quelle in lingua araba, che riflettono, fra l'altro, la presenza di una consistente comunità marocchina in gran parte migrata nel capoluogo piemontese nel decennio compre-

so fra la metà degli anni Ottanta e Novanta. Proprio il carattere dei graffiti, che “rivelano le dinamiche della vita quotidiana e i processi di identificazione e di appropriazione dello spazio pubblico urbano”, permettono però di non fermarsi a questo o altri singoli dati, suggerendo all’autrice una serie di considerazioni socio-linguistiche che vanno oltre, e più a fondo, del significato delle singole parole. Il risultato è uno schizzo del “paesaggio linguistico” (*Linguistic Landscape*) di Torino da cui emerge “il desiderio [della comunità araba] di dire, rompere i tabù e dare un senso tangibile alla propria presenza in veste di attori sociali”.

L’articolo successivo, a firma di Nur Zatari, continua il tema dei graffiti sui muri di Torino qualche anno più tardi, sulla base di un cospicuo materiale fotografico raccolto dall’autore nel 2019: ***I muri parlano arabo: i graffiti in lingua araba nella città di Torino***. Dall’analisi qui presentata emerge come diverse cose siano cambiate nell’arco di tempo che separa le due ricerche: prima fra tutte la riduzione dei graffiti in lingua araba dovuta alla chiusura di molti centri sociali e luoghi occupati dai gruppi anarchici torinesi che, essendo particolarmente vicini alle problematiche dei migranti, costituivano un luogo privilegiato dove i graffitari arabi potevano scrivere i loro messaggi. Ciò non toglie che il graffitismo, definito dall’autore “una forma di scrittura-orale”, continui a offrire spunti importanti per riflessioni socio-linguistiche sulle caratteristiche sociali e personali di molti cittadini torinesi di origine araba (in gran parte, ma non solo, marocchini).

L’ultimo articolo è di Benedetta Brossa e s’intitola ***La rivoluzione nell’arte. Reportage dalle strade di Beirut***. Si tratta di una testimonianza dell’autrice, che nei mesi di ottobre e novembre 2019 si trovava nella capitale libanese per motivi di studio e racconta quindi la propria esperienza di quello che definisce senza mezzi termini “il più imponente movimento di protesta anti-establishment della storia moderna del Libano”. Anche in questo caso il punto di partenza è l’arte, o meglio sono gli artisti, che si mobilitano insieme agli altri manifestanti per chiedere la dimissione della leadership corrotta, accusata di aver precipitato il paese in una gravissima crisi finanziaria. Caricature, disegni, sculture, scritte e graffiti sui muri, opere di ogni tipo che come le due grandi mani che qualcuno ha disegnato con una bomboletta spray su un muro della piazza del Parlamento, “aprono

un varco verso una meta sconosciuta, si spera migliore di quella dove si trova il Libano oggi”.

Al termine di questo articolo si trova il disegno di Paola de Ruggieri, ***Pace a Beirut***, che l’artista ha realizzato qualche mese più tardi, quando il 4 agosto 2020 la capitale libanese è stata sconvolta dall’esplosione di 2.750 tonnellate di nitrato d’ammonio depositate da anni - e senza misure di sicurezza - nel porto della città. Il disastro, com’è noto, ha causato circa 200 vittime, 7.000 feriti e 300.000 persone senz’atetto. La già critica situazione economica del paese, recentemente aggravatasi a causa della pandemia di COVID-19 tuttora in corso, si trova oggi a dover rimediare ai danni di questo apocalittico incidente, che sono stimati in diversi miliardi di euro. Nel disegno il rosso della bandiera libanese è sbiadito in segno della sofferenza del paese, mentre il cedro raffigurato nel centro, simbolo del Libano, è ricco di fronde perché rappresenta la grande vitalità dei libanesi. Il cedro sovrasta la nube provocata dall’esplosione e le sue radici la trattengono. Sotto, come in una morsa, la stringe il verso di una famosa canzone di Fayrūz, la più nota cantante del paese: *Min qalbī salām li-Bayrūt*, “Dal mio cuore, pace a Beirut”. Lo stesso verso, ripetuto nelle principali lingue del mondo, abbraccia il cedro a mo’ di cornice.

Completa il testo una ***Bibliografia ragionata*** che, curata da Benedetta Brossa e Paola de Ruggieri, è stata realizzata da tutti i membri di Anzaar. Costantemente aggiornata e arricchita sui siti social del gruppo, la versione qui proposta comprende 9 sezioni: Arti Visive, Antropologia e Sociologia, Graffiti, Raccolte fotografiche, Calligrafia, Fotografia, Fumetto, Graphic Journalism e Albi illustrati.

Buona lettura!

Nota: per scrivere in alfabeto latino i termini arabi si è adottata una traslitterazione di tipo scientifico la cui tabella si trova nella pagina seguente. Per i nomi dei personaggi arabi contemporanei si è invece adottata la forma più usata sul web e/o nel materiale bibliografico utilizzato.

Criteri utilizzati per la traslitterazione scientifica dall’arabo

Traslitterazione	Lettera araba
ṭ	ط
ẓ	ظ
‘	ع
ġ	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل
m	م
n	ن
h	ه
w, ū	و
y, ī	ي

Traslitterazione	Lettera araba
’	ء
b	ب
t	ت
ṭ	ث
ğ/j	ج
ḥ	ح
ḫ	خ
d	د
ḏ	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
ṣ	ص
ḏ	ض

La *tā’ marbūṭa* è stata traslitterata solo quando in stato costruito.

Alif maqṣūra viene da alcuni traslitterata -ā, da altri -à. Questa seconda opzione, benché discussa, è quella che abbiamo privilegiato.

La *lām* dell’articolo *al-* non viene mai assimilata.

Hamza in inizio di parola non è stata indicata.

Il logo di Anzaar



Partendo dal *focus* del progetto PriMED, Miriam Zadari e Paola de Ruggieri hanno sviluppato un'idea di Samia Makhloufi e hanno realizzato il logo *Anzaar* con cui abbiamo diffuso le nostre iniziative. Lo scopo era quello di sintetizzare con un'opera grafica il contenuto del workshop e ogni particolare è quindi frutto di una riflessione alla quale tutti abbiamo partecipato e di cui presentiamo qui i punti fondamentali.

In primo luogo abbiamo deciso di usare i caratteri arabi. Questo non solo perché la parola *Anzaar* che designa il gruppo e il seminario è una parola araba (*Anzār*, in italiano "sguardi"), ma soprattutto perché la calligrafia è l'arte che più di ogni altra caratterizza la civiltà arabo-musulmana sia nel passato sia nel presente. Come ultimo, ma non trascurabile, motivo, infine, i caratteri arabi sono stati scelti perché la passione per lingua araba è l'elemento unificante del gruppo stesso, che è appunto composto esclusivamente da arabisti.

Nel logo, la parola *Anzaar*, "sguardi" è ripetuta in senso orario e ruota intorno a un tondo centrale nel quale confluiscono (o dal quale hanno origine) le lettere più alte e che racchiude una mezzaluna e una stella, cioè due noti simboli della cultura arabo-musulmana. In tal modo si vuole sottolineare che gli "sguardi" in questione possono essere di due tipi: sia quelli che, partendo dall'esterno, convergono verso questa cultura, sia quelli che, partendo dal centro, in questa cultura hanno origine. A fare da cornice sono otto mani unite in cerchio: le mani rappresentano la volontà di non guardare soltanto, ma di "toccare" le altre culture, e richiamano l'arte nella misura in cui rappresentano lo strumento fondamentale di ogni artista. Il loro numero corrisponde a quello delle persone che hanno dato origine al gruppo di lavoro, e la loro posizione circolare esprime l'intento di unire le varie culture in un cerchio che rappresenta il mondo.

Quanto ai colori, ne sono stati scelti due fondamentali: il verde e l'azzurro.

Il verde è stato usato nella tonalità cosiddetta "verde islam" ed è stato scelto perché questo è il colore che, nella cultura musulmana, rappresenta il "giardino" - in arabo *al-janna*, usato anche per indicare "il giardino per eccellenza", il Paradiso. Quasi tutti i paesi dell'area islamica usano questo colore nelle loro bandiere, sia come sfondo (Arabia Saudita, Turkmenistan, ecc.), sia sotto forma di banda (Pakistan, Algeria, Palestina), sia per alcuni elementi (pentagramma dei 5 pilastri in Marocco, 2 stelle nella banda centrale per la Siria, cedro del Libano).

L'azzurro è stato scelto perché simboleggia il mare, e più nello specifico il mar Mediterraneo, da sempre luogo di incontro di culture e di persone appartenenti alle terre che si affacciano sulle sue diverse sponde condividendo clima, natura, storia, usanze e tradizioni.

Cinquant'anni di fumetto in Algeria

Jolanda Guardi

Negli ultimi anni la pubblicazione dei fumetti sotto forma di *graphic novel* ha avuto un notevole sviluppo.¹ Il fenomeno non ha mancato di interessare i paesi arabi e molte autrici e autori sono ormai noti anche al pubblico non arabofono e italiano in particolare. Il diffondersi delle pubblicazioni nei paesi arabi potrebbe sembrare una novità; in realtà il fumetto è presente sin dagli anni Sessanta, quale evoluzione della vignetta satirica comparsa sui quotidiani sin dall'impero ottomano.² L'impennata nella diffusione contemporanea in tutti i paesi arabi delle *graphic novel* e di movimenti che si adoperano per la diffusione del fumetto e del disegno grafico a esso legato può però essere fatta risalire a un tentativo di contrasto della visività e cioè, secondo la definizione che ne danno Deleuze & Guattari³ alla visualizzazione del potere circoscritta in un volto riconoscibile, particolarmente diffusa nel discorso dei governanti

¹ R. G. Weiner ed. (2000). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company.

² K. Kishtainy. (1985). *Arab Political Humor*. London Melbourne New York: Quartet Books. 37-65.

³ Si vedano G. Deleuze & F. Guattari. (1975). *L'anti-Edipo: Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi e idem. (2006). *Millepiani*. Roma: Castelvecchi.

dei paesi arabi, a dimostrazione del fatto che il divieto di rappresentazione pertiene più al mito che alla realtà e che nei paesi arabi non esiste nessuna iconofobia. Il fumetto arabo contemporaneo, quindi, si discosta dal discorso del potere che utilizza l'immagine nella sua narrazione e può quindi essere definito anche come un atto politico. L'analisi di queste opere, pertanto, per avere senso, deve far riferimento alla *visual culture*, che è più interessata alle idee veicolate dall'immagine piuttosto che al valore artistico del disegno. Nel periodo a noi più vicino, del resto, spesso questi fumetti presentano disegni molto stilizzati e con pochi dettagli per essere più rappresentativi e per focalizzare l'attenzione sul testo che li accompagna più che sull'immagine. E spesso, addirittura, è il testo stesso a diventare disegno (si faccia riferimento, a esempio, agli slogan prodotti nel corso delle manifestazioni nei diversi paesi arabi legate alle manifestazioni del 2011, della guerra in Siria e, più recentemente, delle manifestazioni in Algeria del 2019 - ancora in corso - e in Libano dello stesso anno).

Il fumetto in Algeria

Contrariamente al resto dei paesi arabi - dove la rinascita del fumetto compare a par-

tire dagli anni Ottanta⁴ - l'Algeria ha festeggiato i cinquant'anni del fumetto nel 2019. Sebbene presente già a partire dagli anni Cinquanta con Ismail Ait Djaffar,⁵ il fumetto in Algeria si sviluppa soprattutto a partire dagli anni successivi all'indipendenza dalla Francia, contribuendo alla costruzione di uno specifico immaginario nazionale.⁶

Il paese ha conosciuto un vero e proprio boom del fumetto a partire dalla metà degli anni Sessanta.⁷ Data infatti del 19 marzo 1967 la pubblicazione del primo episodio di un fumetto interamente algerino pubblicato a puntate sulle pagine di *Algérie Actualité: Nār, una sirena a Sidi Ferruch* di Muhammad Aram. Nell'Algeria di recente indipendenza (1962) proporre fumetti poteva sembrare altro dalle priorità del paese e tuttavia, anche se inizialmente non di ottima qualità relativamente alla stampa, il fumetto era onnipresente ed era possibile acquistarlo dovunque, non solo nelle grandi città, ma anche nei villaggi (*dechra*) all'interno del paese.⁸ Esso, inoltre, veniva considerato come un ottimo mezzo educativo in un paese fortemente penalizzato dall'analfabetismo e dal basso livello di istruzione in cui i francesi avevano lasciato la popolazione locale.

L'idea di creare un fumetto algerino era nata nel 1964 in seno al CNC (Centro Nazionale del Cinema), a opera di tre disegnatori che saranno importanti per la scena algerina: Muhammad Aram (Djade), Ahmed Harun e Muhammad Mazari (Maz), cui si aggiungerà Muhammad Merabtène che diventerà molto noto in seguito con il nome di Slim. Bisognerà tuttavia attendere fino alla pubblicazione di *Nār, una sirena a Sidi Ferruch*, che viene pub-

⁴ L. Ghaibeh & S. Gabrieli. (2017). *La bande dessinée arabe aujourd'hui*. Beirut: AUB.

⁵ Toutenbd. (2004). *Zoom sur la BD algérienne*. Disponibile al sito: www.toutenbd.com/dossiers/article/zoom-sur-la-bd-algerienne (ultimo accesso 26.02.2020). 1.

⁶ J. T. Howell. (2010). *Popularizing historical taboos, transmitting postmemory: the French-Algerian War in the bande dessinée*. Dissertation: University of Iowa. Disponibile al sito: Iowa Research Online: ir.uiowa.edu/etd/683/. 20.

⁷ F. Boudjellal. *La bande dessinée, un monopole algérien?* In Lacoste C. et Y. a cura di, *L'état du Maghreb*. Paris: La Découverte, 414.

⁸ L. Labter. (2008). *Panorama de la bande dessinée algérienne. 1960-2009*. Alger: LL. 45.



Fig. 1 M'quideš. Copertina del numero 1, 1978.

blicato a puntate a partire dal 19 marzo 1967 a opera di Djade, per veder realizzato il progetto. Nār (in arabo, "fuoco") è un poliziotto volante che ricorda Superman anche nel costume (ma con una *nūn* sul petto) e che viene chiamato a intervenire nel caso di alcune sirene provenienti dal pianeta Astra, giunte sulla terra a cercare delle alghe necessarie per la loro sopravvivenza e che un ammaestratore di animali vorrebbe catturare. Non è un caso che le sirene approdino proprio a Sidi Ferruch, perché in questo stesso luogo, nel 1830, erano sbarcate le truppe di occupazione francese. Il riferimento al discorso politico è, in effetti, sin dagli esordi, strettamente intrecciato alla storia del fumetto in Algeria.⁹

Pubblicazioni in lingua araba

Due anni dopo esce il primo numero della prima rivista a fumetti: *M'quidech*,¹⁰ con il sottotitolo "Rivista illustrata algerina" (fig. 1). Ciò che spinge il fondatore della rivista,

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ D. Ruhe. (2009). *Grenzen des Lachens. Slim karikiert das postkoloniale Algerien*. 327-346. In: Tamer G. ed. *Humor in der arabischen Kultur*. Berlin-New York: Walter de Gruyter. 328.

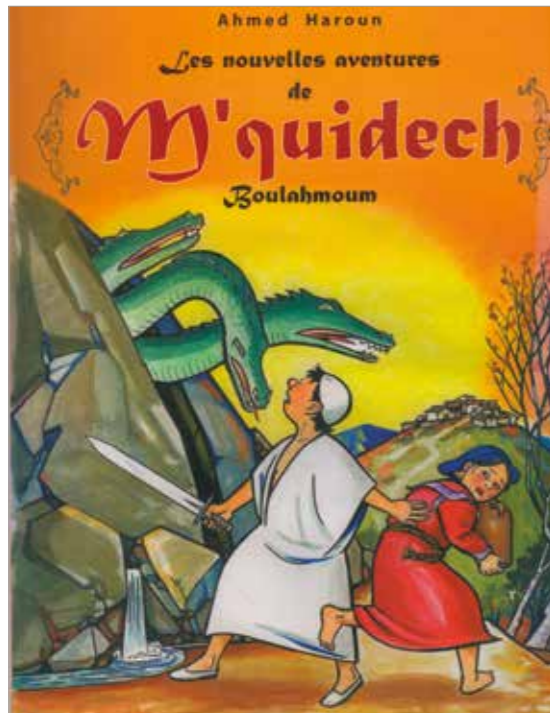


Fig. 2 La riedizione di *M'quideš* nel 2011 per le edizioni Dalimen.

Mohamed Aram, è il desiderio di fornire un'alternativa alle pubblicazioni occidentali che circolano nel paese (soprattutto francesi e in francese), proponendo ai lettori eroi nazionali abbigliati in modo tradizionale - di cui la storia dell'Algeria è ricca - che offrano al lettore l'opportunità di sorridere a partire da situazioni locali, in linea con la politica culturale del periodo. *M'quideš* è stato a lungo la rivista più diffusa nel paese e, in anni recenti, alcuni suoi numeri sono stati ripubblicati (fig. 2). Il primo numero, 32 pagine, che viene pubblicato dalla SNED, casa editrice di stato, riporta nella pagina di presentazione: "Un gruppo di giovani algerini ha voluto creare per voi una rivista illustrata di ispirazione tipicamente algerina". Alla realizzazione del numero partecipano i già citati disegnatori, fra cui Ahmad Harun e Slim, che realizza una storia dal titolo *Bouzid e il diamante*, introducendo la coppia Bouzid-Zina, che non tarderà a salire alla ribalta della nona arte algerina. Da questo momento in poi, l'ampio sviluppo del fumetto farà sì che l'Algeria ne venga considerata la patria all'interno del mondo arabo.¹¹

¹¹ F. Ghazali. (2009). *Renouveau algérien. Jeune Afrique*. 29 ottobre. Disponibile al sito: www.jeune-afrique.com

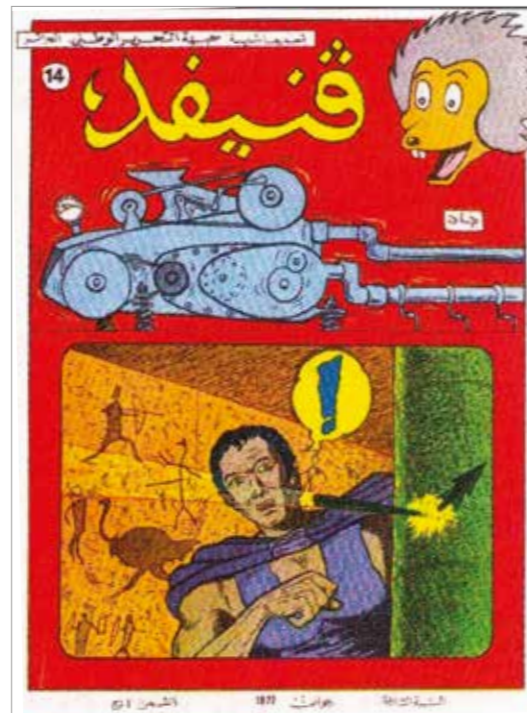


Fig. 3 *Gnifed*. Il titolo significa "ricciolino" ed è il personaggio rappresentato in alto a destra accanto al titolo.

Tra le pubblicazioni più interessanti in lingua araba nel periodo 1967-1990 si annoverano *Gnifed* (1971, fig. 3) che si discosta dalle pubblicazioni del primo periodo post rivoluzionario, per lo più finanziate dal FLN - Fronte di Liberazione Nazionale - e al servizio della rivoluzione socialista. La rivista, firmata da Djade, alias Muhammad Aram, che era stato tra i promotori del fumetto in Algeria, esce dal 1971 al 1973. Di piccolo formato (21x2,5 per 16 pagine in bianco e nero) soffrirà della concorrenza di *M'quideš*. *Ibtasim* (1977), (fig. 4) è un mensile bilingue pubblicato dal Ministero dell'Irradiazione e della Valorizzazione del Territorio. A colori, aveva come sottotitolo *Ibtasim, tabtasim lillah al-tabi'iyya* (Sorrìdi, la natura ti sorriderà). Rivolta a un pubblico giovane, aveva lo scopo di diffondere l'idea della protezione dell'ambiente, in anticipo sui tempi. Diretto da Maz, sparirà dopo soli quattro numeri. *Tāriq* (fig. 5, 1979), pubblicata dal Museo del Mugiahid (Partigiano) uscirà per soli tre numeri. Vi collaborarono alcuni dei più importanti disegnatori dell'epoca. *Al-amal al-ṣaḡīr* (1986), mensile di 26 pagine in bicromia pubblicato dal PSA,

afrique.com/200329/culture/renouveau-alg-rien/ (ultimo accesso 25.02.2020).



Fig. 4 *Ibtasim* (Sorrìdi).

Partito Sportivo Algerino e diretta da Brahim Guerroui, avrà anch'essa vita breve.

Tra i molti altri titoli, come *Adnane* (1991), *Riyad* (1992), *Nunu* (1995) e *Sindbad*, emerge *Tīm* (1989) (fig. 6). Pubblicazione di alta qualità, smise purtroppo di uscire quasi subito, non riuscendo a sormontare le difficoltà economiche e burocratiche. Presentata in occasione del primo Festival Mediterraneo del Fumetto svoltosi ad Algeri dal 23 al 26 marzo 1989, diretta da Abdessalam Bouchareb, *Tīm* è il tentativo più serio di creare una rivista di qualità dopo la cessazione delle pubblicazioni di *M'quidech* nel 1974. *Tīm* è il nome dell'eroe dell'album, sempre accompagnato da un piccolo robot, Simsim.

Stante la difficoltà a pubblicare giornali che mantenessero una certa periodicità, i disegnatori algerini si rivolsero quasi subito all'album e, tra il 1981 e il 1991, numerose uscite monografiche videro la luce. È il caso, per esempio, di *Al-ma'raka* (La battaglia) di Muhammad Aram, sul tema della guerra di liberazione algerina; *'Abd El-Mu'min ibn 'Ali Muwahḥad, cavaliere dell'occidente arabo* di 'Abbās Kabīr ibn Yūsuf (2003), albo storico che racconta le vicende di uno dei personaggi del Maghreb arabo; *Al-mašḥūq al-sirrī* (La polvere magica, 1986) che contiene quattro storie sulla guerra di liberazione; e molti altri.

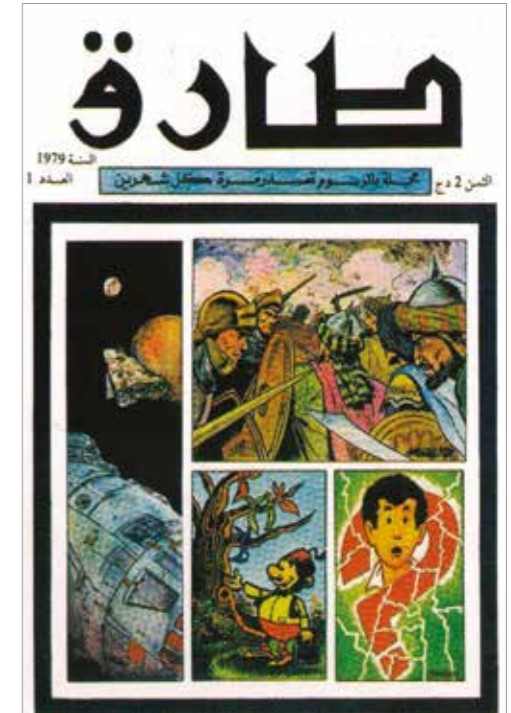


Fig. 5 *Tāriq*. Rivista a fumetti bimestrale.

Una lingua di mezzo

Il primo album pubblicato data del 1968 a opera di Slim; con una tiratura di 10000 copie, viene venduto al prezzo simbolico di 0,80 dinari algerini.¹² Si intitola *Moustache et le Belgacem* e sulla copertina presenta già, seppur in secondo piano, un personaggio i cui tratti Slim definirà nelle pubblicazioni successive e che diventerà il personaggio simbolo dell'autore: Bouzid.

Slim pubblica in franco-arabo,¹³ ma rivolgendosi soprattutto a un pubblico arabo-fono, provvisto dei riferimenti culturali indispensabili per comprendere l'umorismo delle sue strisce. L'aspetto interessante di Bouzid non sta solo nelle caratteristiche del personaggio e delle storie che lo vedono protagonista, ma soprattutto nel linguaggio utilizzato, dove il dialetto algerino costituisce un sottotesto su cui Slim costruisce giochi linguistici estremamente sofisticati ricorrendo all'intertestualità e alla cosiddetta

¹² L. Labter. (2008). *op. cit.* 56.

¹³ A. Azouz. (2008). *Lexique de francarabe*. Alger: Thala Editions.



Fig. 6 Tim.

metastriscia,¹⁴ con un taglio eminentemente postmoderno.

Bouزيد, che nasce nel 1968, non parla il francese di Francia, bensì il *francarabe*, una lingua ibrida che richiede al lettore la doppia competenza in arabo algerino e francese. Il suo eloquio, inoltre, è inframmezzato da espressioni in arabo dialettale che fanno riferimento alla cultura arabo-musulmana, e in *tamazight*, la lingua dei berberi, che rimandano a quel mondo, mettendo in scena in tal modo la variegata realtà sociolinguistica dell'Algeria. Non a caso, il migliore amico di Bouزيد è Amziane di Tizi Ouzou, berberofono, di professione insegnante di fisica nucleare.¹⁵ Anche in quest'amicizia vi è un ribaltamento del luogo comune che vorrebbe in conflitto gli arabi sostenitori della lingua araba e del nazionalismo e i berberi difensori dell'identità *amazigh*.

¹⁴ Fadwa Malti-Douglas & A. Douglas. (1994). *Arab Comic strip. Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 191.

¹⁵ Slim. (2003). *Walou à l'horizon*. Cachan: Tartamudo.



Fig. 7

Benché minuto, Bouزيد è forte, scaltro e culturalmente ben riconoscibile. Veste l'abbigliamento tradizionale maschile (fig. 7), fatto di pantaloni larghi a righe sormontati da una 'abāya,¹⁶ indossa il *kunbūš*, una sorta di bandana costituita da un pezzo di stoffa arrotolata e legata dietro la fronte, porta i baffi e usa il bastone. Tutti questi elementi hanno un valore simbolico ben preciso:¹⁷ presi nel complesso, servono a costruire l'immagine del maschio tradizionale, considerati singolarmente, ne sottolineano alcuni tratti specifici. L'abbigliamento, infatti, connota il personaggio rispetto alla tradizione algerina, il *kunbūš*¹⁸ in quanto abitante della campagna, i baffi come esem-

¹⁶ Lunga tunica, in genere di colore chiaro, indossata dagli uomini con o senza pantaloni al di sotto.

¹⁷ M. Lakhdar-Barka. (1999). L'inter langue dans les caricatures de Slim: le phénomène Bouزيد. *Insaniyat*. 7. III. 1: 91-113. 94.

¹⁸ Il *kunbūš* è in origine il termine che indica la stoffa che viene posta tra la sella e il dorso di un cavallo. Il termine passa poi a indicare la 'bandana' che gli stallieri portavano legata sulla fronte.

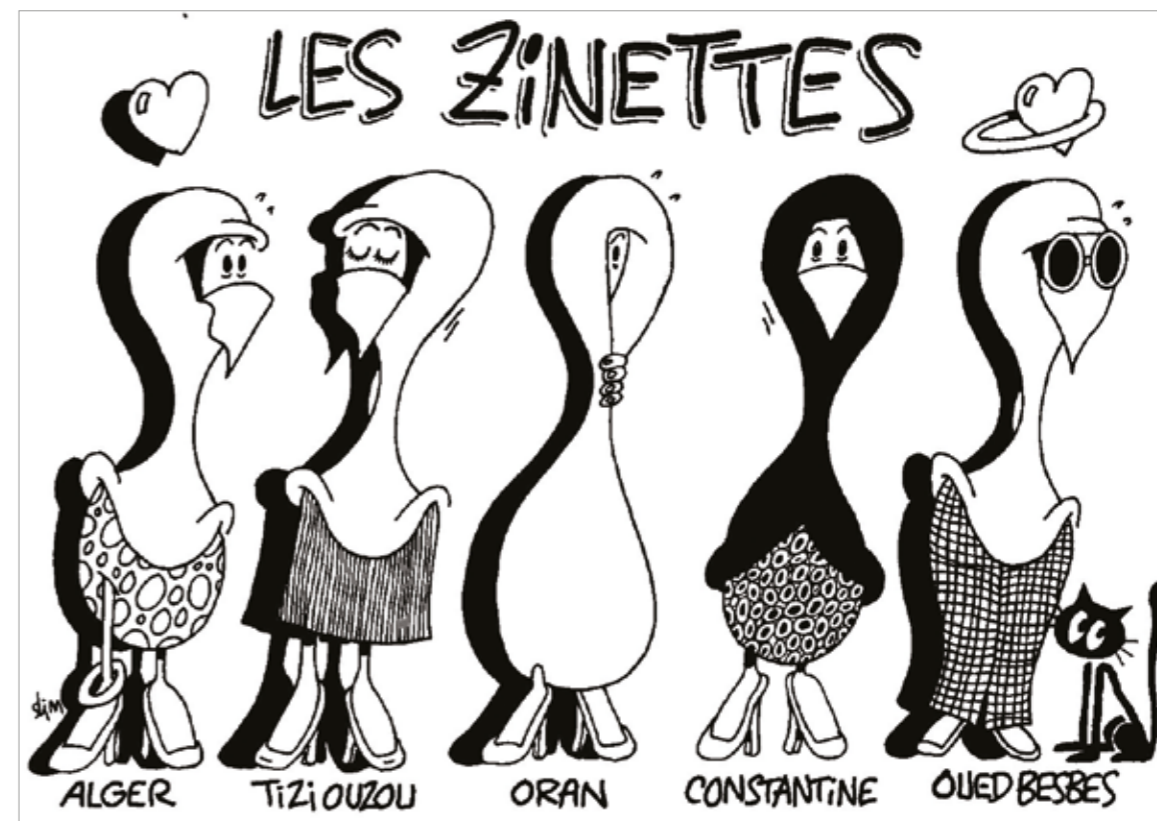


Fig. 8

pio della *ruġūla*, la virilità araba,¹⁹ e il bastone come un rappresentante di spicco della propria comunità. L'aspetto interessante di Bouزيد è proprio il gioco di contrasti fra gli elementi che meglio lo caratterizzano: possiede una forza eccezionale nonostante l'esilità fisica; è molto astuto a dispetto della provenienza rurale, ed è moderno benché indossi l'abbigliamento tradizionale. È in eterna lotta con il suo antagonista 'borghese' Sadik (Sādiq, "sincero" in arabo, rimanda non casualmente al francese *sadique*, "sadico"), uomo estremamente ricco e arrogante. Ha una relazione sentimentale al di fuori del matrimonio (il che è contro la tradizione) con Zina, personaggio femminile che ha dato vita alla tipologia della 'zinette', ragazza emancipata ma comunque rispettosa dei valori tradizionali. Di Zina non vedremo mai il volto (fig. 8), perché coperto dal tradizionale 'uġār,²⁰ né le braccia, che reggono il

¹⁹ Il riferimento qui è al *sayyid*, il capo della comunità araba, che si distingueva per le sue qualità fisiche e, soprattutto, morali.

²⁰ Il 'uġār è un quadrato di stoffa ricamata, in genere bianca, che viene legato dietro le orecchie e copre la bocca.

sempre tradizionale *hayk*.²¹ Ma anche in questo caso, a un tratto tradizionale corrisponde una personalità moderna e intelligente: nelle parole di Slim, Zina è «un'eterna contestataria». Attraverso i suoi personaggi Slim critica le incongruenze della società algerina dall'indipendenza a oggi (fig. 9) e lo fa in modo da continuare a godere fino a tempi molto recenti di uno spazio sull'organo del partito della Rivoluzione, il quotidiano *el Moudjahid*.

Al terzetto Bouزيد-Zina-Amziane si aggiunge *elgatt*²² (arabo algerino per "gatto") -*m'digouti* (*degouté*, disgustato), che svolge un ruolo simile a quello del cane Rantanplan in *Lucky Luke* o del verme con il cappello di

²¹ Zina compare una sola volta a volto scoperto nella prima storia dedicata a Bouزيد (1968) quando afferma di volerlo sposare e si sente rispondere dal padre che con un contadino non avrà mai un avvenire. Il *hayk* è un lungo telo di stoffa bianca che le donne algerine portano sul capo facendolo scendere in modo più o meno simmetrico fino alle caviglie e tenendolo chiuso sotto il mento con una mano (da qui il fatto che di Zina non si vedranno mai le mani).

²² O. Zelig. (2009). *Slim, le gatt et moi*. Alger: Dalimen.

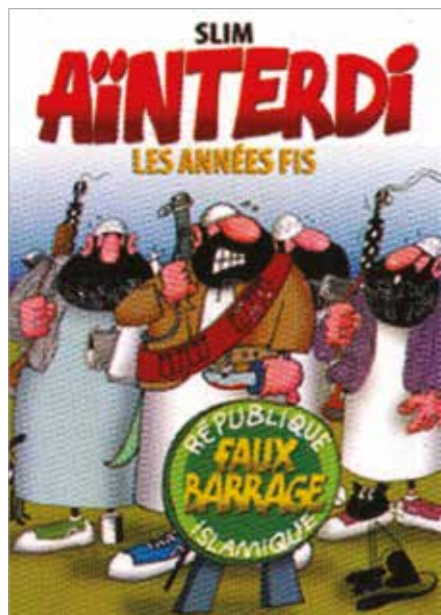


Fig. 9 *Ainterdi* di Slim dedicato alla situazione politica nel "decennio nero" 1990-2000.

Jacovitti, sostituendo in qualche modo il figlio che manca alla coppia Bouzid-Zina.

La produzione in lingua francese

Parallelamente alla produzione in lingua araba, anche quella in lingua francese si concentra, soprattutto negli ultimi anni, sugli album e sulla satira politica, piuttosto che su riviste con uscita periodica. Fra i disegnatori più importanti, oltre al già citato Slim, segnaliamo Dilem (Igonetti: 2003), attivo dal 1989, che pubblica sul quotidiano *Le Matin* ogni giorno una vignetta satirica a commento degli avvenimenti e dei comportamenti dei personaggi politici in una rubrica intitolata *Dilemme de Dilem* (Dilemmi di Dilem) divenuta in seguito *Dilem du jour* (Dilem del giorno). *Le Monde* ha definito Dilem "le cauchemar du pouvoir, mais une revanche pour la jeunesse" (l'incubo del potere, ma una rivincita per la gioventù).²³ Dilem è stato il primo disegnatore a proporre la caricatura di un presidente della repubblica con l'album *Boutef président* (2000) (fig. 10) e ha spesso preso di mira i terroristi,

²³ Florence Beaugé. (2001). *Dilem le caricaturiste : le cauchemar du pouvoir mais une revanche pour la jeunesse. Le Monde*. 17 mai.

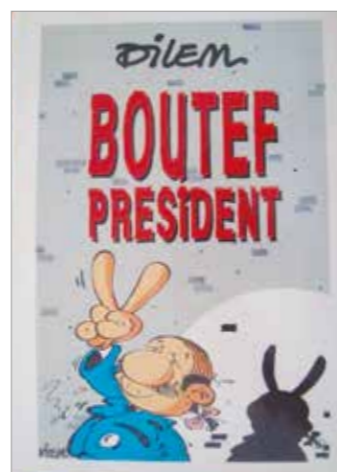


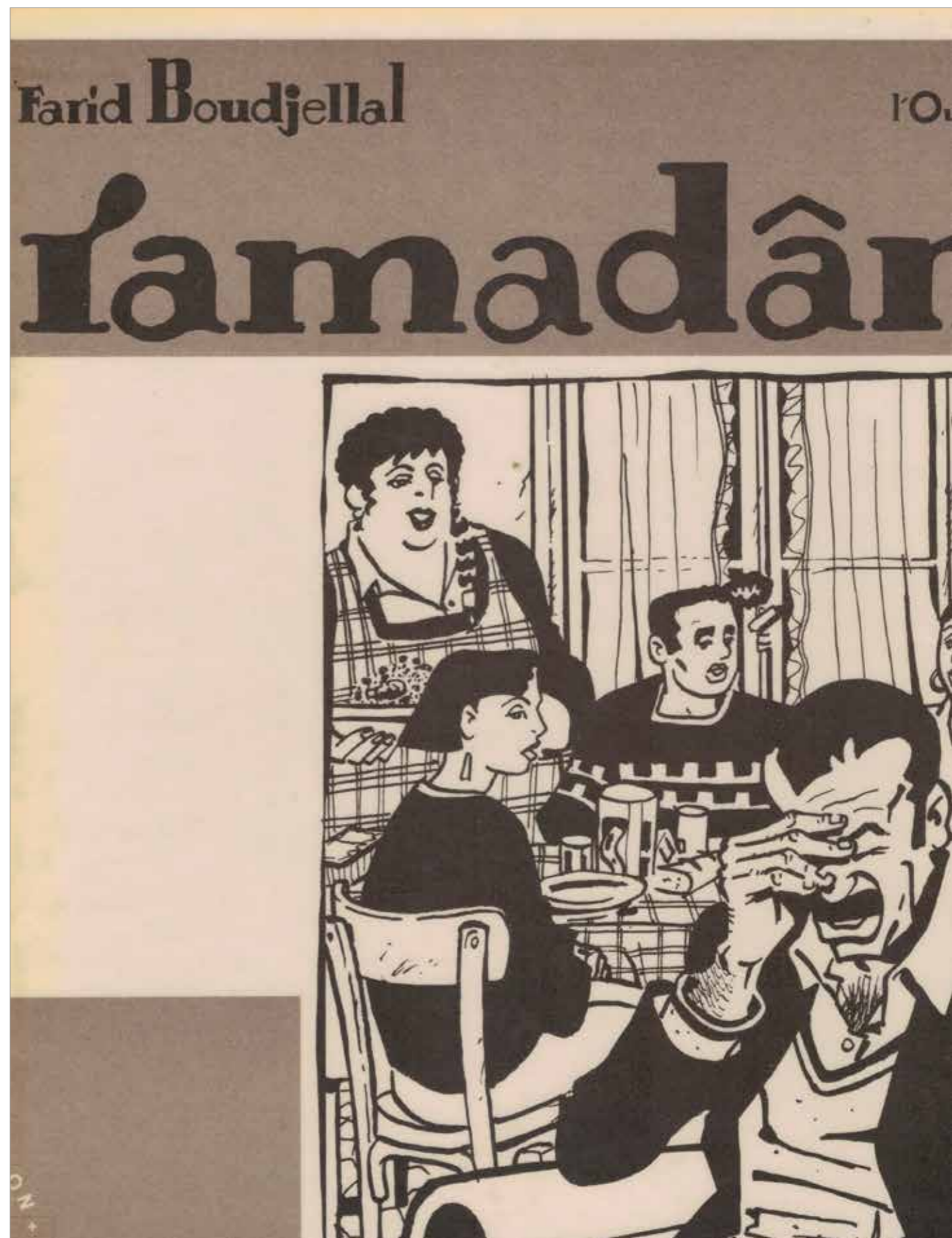
Fig. 10 Dilem. *Boutef Président*.

cosa che gli è valsa, nel 2004, una condanna a morte. L'incisività delle sue vignette è tale che gli emendamenti aggiunti nel 2001 al Codice Penale algerino per limitare la libertà di stampa,²⁴ sono stati soprannominati "emendamenti Dilem". Il vignettista, tuttavia, nonostante la censura e nove processi a carico per diffamazione, continua a risiedere ad Algeri. Molto noto anche al di fuori dell'Algeria, ha ricevuto numerosi premi fra i quali ricordo nel 2002 il Cartoonists Rights Network's Award for Courage in Editorial Cartooning e il Grand Prix de l'Humour Vache au Salon international du Dessin de Presse et de l'Humour in Francia nel 2007. Dilem è anche membro della fondazione Cartooning for Peace, creata dalle Nazioni Unite dopo la vicenda delle vignette danesi sul Profeta Muhammad nel 2005.

Altro disegnatore molto noto è Farid Boudjellal, attivo dal 1978 e creatore del personaggio Abdullah, le cui avventure appaiono per la prima volta nel 1980 sulle pagine di *Charlie-Mensuel*. Il tema dei suoi album è quello dei migranti e della vita che conducono lontano dall'Algeria. In *Abdullah raconte vos histoires racistes*, album del 1982, Boudjellal attacca la società francese ispiran-

²⁴ Gli emendamenti prevedono la prigione da due mesi a un anno per i giornalisti che offendano il presidente della repubblica o le istituzioni dello stato.

Fig. 11 Farid Boudjellal. *Ramadan*. 1988.



dosi alle lettere inviate alla rivista dai lettori. In un altro album, *Ramadan* (1988, fig. 11), la vicenda narrata è quella di una famiglia del quartiere di Belleville a Parigi durante il mese di ramadan. Boudjellal si concentra in particolare sulla seconda generazione e sui cambiamenti delle tradizioni nel paese di migrazione.

Altro autore interessante è Ali Moulay, diplomato all'Scuola di Belle Arti di Algeri e alla scuola nazionale di arti decorative di Parigi. Ha pubblicato sei album di fumetti e centocinquanta libri per bambini. Nel 2016 ha ottenuto il primo premio al Festival Internazionale del Fumetto di Algeri (FIBDA) ed è tuttora attivo. Caratteristica di Moulay è quella di presentare nei suoi album storie d'amore, argomento sensibile nella cultura algerina. Tale, a esempio, è il caso dell'album pubblicato nel 2002 in occasione dei 40 anni del fumetto e della caricatura in Algeria, *Les*

amours d'Arezki (fig. 12), che contiene due storie, la prima che dà il titolo al volume e una seconda che si intitola *Coup de foudre*. *Les amours d'Arezki* narra la storia di Hayat, innamorata di Arezki, giovane e brillante avvocato che subisce anche il fascino di un'altra donna, ricca e sposata e della quale si innamora perdutamente. *Colpo di fulmine* invece narra le vicende della giovane Kahina e del suo difficile rapporto con la madre e il patrigno. La trama non è particolarmente complessa, tuttavia le storie sono interessanti perché mettono in scena adulterio, tradimento e maternità fuori dal matrimonio e soprattutto perché nel finale gli innamorati vedono coronato il loro sogno di stare insieme. La vena "romantica" di Moulay prosegue nel tempo e anche gli ultimi due albi, *Belle et rebelle* e *Amour de jeunesse*, pubblicati nel 2018, rappresentano il tema delle relazioni amorose.



Fig. 12 Ali Moulay. *Les amours d'Arezki*. 2002.

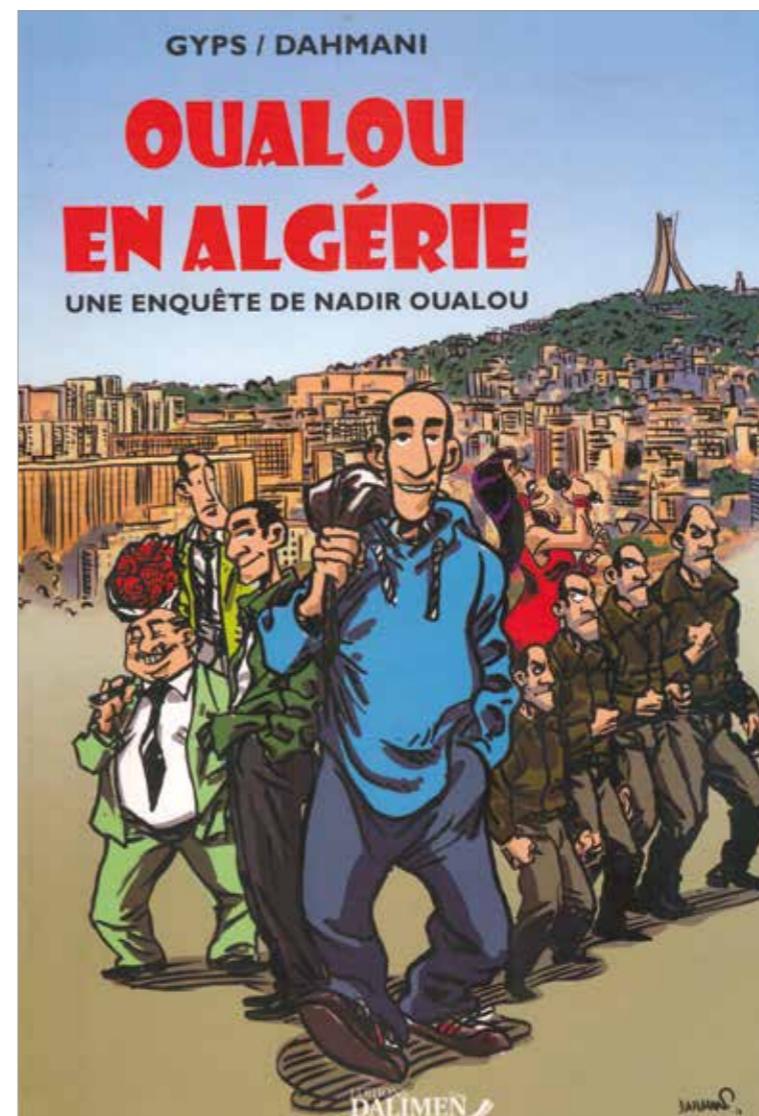


Fig. 13 Lounes Dahmani. *Oualou en Algérie*. 2017.

Un altro disegnatore interessante è Lonès Dahmani, che firma le sue opere semplicemente Dahmani, appartenente alla seconda generazione. La sua carriera inizia negli anni Novanta, con vignette e strisce pubblicate su *ElWatan* e *Liberté* e sul giornale satirico *El-Manchar*. Dal 1996 vive in Francia, dove ha pubblicato alcuni albi tra i quali i più noti sono *L'humor au temps du terrorisme* e *La coupe du monde en BD*, entrambi usciti nel 1998. Nel 2017 pubblica quello che sicuramente è il suo lavoro più completo: *Oualou en Algérie* (fig. 13). Oualou nella parlata algerina significa "nulla", ma è anche il cognome di Nadir, Nadir Oualou appunto, un investigatore privato che viene incaricato da una donna di svolgere delle ricerche ad Algeri per ritrovare sua figlia. L'album narra quindi le avventure di Oualou in Algeria in un periodo segnato dal terrorismo con una vena umoristica molto

sottile, soprattutto sottolineando le differenze di comportamento tra coloro che risiedono in Francia e coloro che sono rimasti nel paese.

Sviluppi recenti

Alcune fra le tendenze più innovative nel campo del fumetto sono raccolte nel volume *Wuḥūš/Monstres* (2011) (fig. 14), che raccoglie storie disegnate da artisti più giovani e che ha la caratteristica di presentare lavori in lingua araba e in lingua francese nello stesso volume. Venti storie che hanno per tema i "mostri" variamente intesi. Nell'introduzione al volume, anch'essa a fumetti, quando un abitante del deserto chiede a un disegnatore: "Tu, signor rumi [straniero] vivi nei disegni... perché? Ti portano soldi?", l'interpellato risponde: "No! Ma così posso dire cose di cui non oserei par-

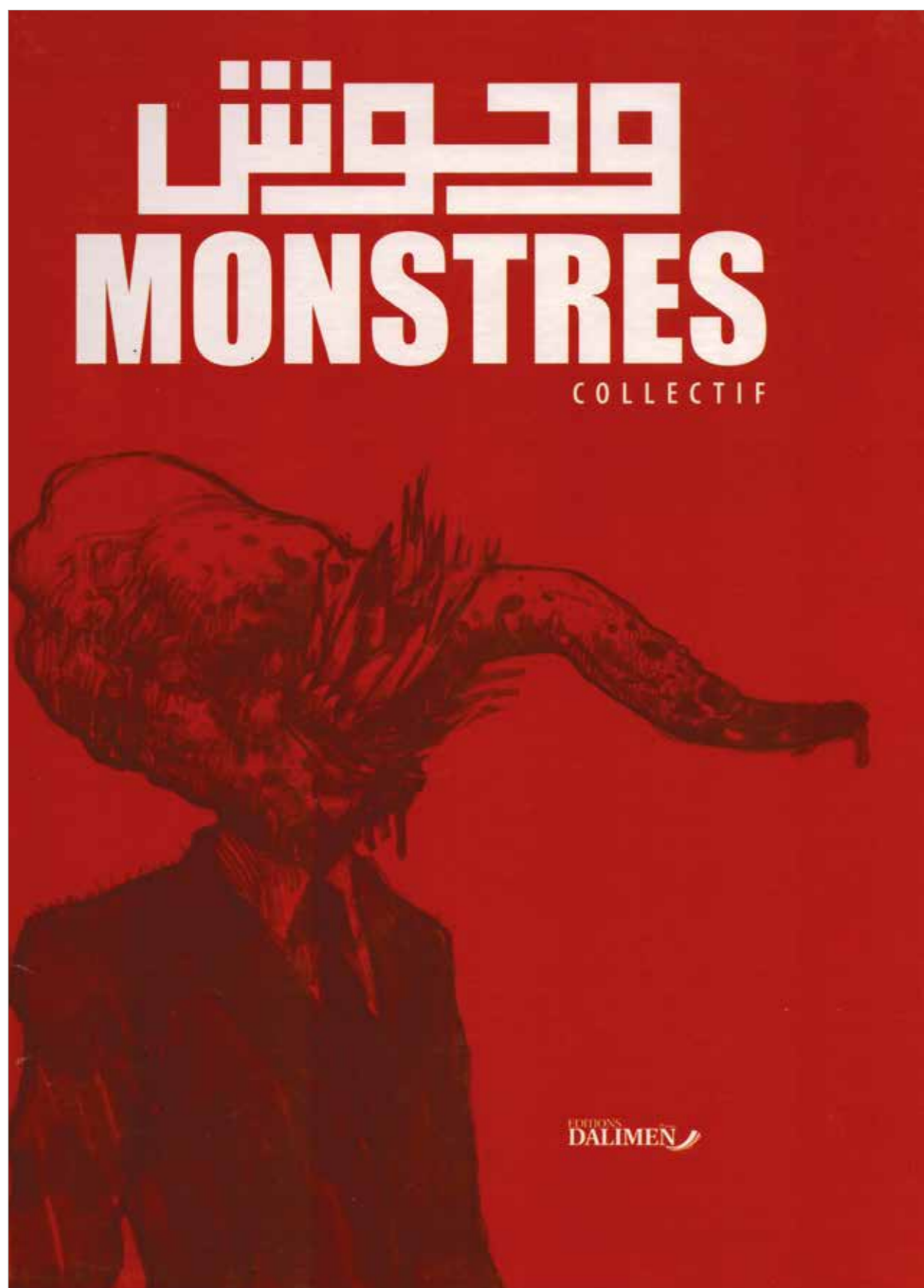


Fig. 14 Wuhūš/Monstres. 2011.



Fig. 15 La copertina del numero 3 di Bendir.

lare a parole".²⁵ E in effetti i mostri di cui si parla nel volume comprendono la violenza incestuosa, la tortura, il crimine, i fantasmi, in una parola tutte le declinazioni della mostruosità.

Al contempo cominciano a essere pubblicate riviste di fumetti, come a esempio *Bendir* (fig. 15) che escono con regolarità.

Il festival del fumetto: da Burj elKiffan ad Algeri

Il FIBDA di Algeri è l'unico festival sul fumetto in un paese arabo che ha una dimensione, una struttura e un partecipazione a dimensione internazionale. Realizzato con il sostegno del governo algerino tramite un comitato organizzatore affidato alla casa editrice Dalimen - che pubblica fumetti - ha inoltre la caratteristica di essere presieduto da una donna, Dalila Nadjem. Il FIBDA, tuttavia, non nasce improvvisamente in un vuoto. Le prime esposizioni di fumetti algerini, in-

²⁵ Collectif. (2011). *Wuhūš. Monstres*. Alger: Dalimen. 13.



Fig. 16 La locandina del primo Festival Nazionale del Fumetto e della Caricatura, svoltosi a Bourdj ElKiffane nel 1986, disegnata da Slim.

fatti, datano del 1982 quando, dal 26 aprile al 10 maggio, l'Istituto Culturale Italiano organizza un'esposizione intitolata "Fumetti e caricature" nella quale vengono esposte le opere di undici autori algerini. Quello stesso anno, nel mese di agosto, il Consiglio Popolare della città di Algeri organizza un'altra mostra che presenta le opere dei disegnatori di *M'quidech* presso la galleria Mouloud Feraoun. Negli anni successivi altre mostre si susseguono, nel 1984 vengono organizzate ad Algeri dal Centro Culturale della wilaya di Algeri le "Giornate del fumetto e della caricatura", alle quali partecipano molti disegnatori, tra cui diversi di quelli considerati ormai rappresentanti storici del genere. Ma la madre del FIBDA è sicuramente il Primo Festival nazionale del fumetto e della caricatura di Bourdj ELKiffan, organizzato nella primavera del 1986 (28 aprile-2 maggio), la cui locandina è disegnata da Slim (fig. 16) e al quale partecipano disegnatori algerini²⁶ e

²⁶ Oltre ai nomi già citati segnalo la presenza di Mahfoud Aïder, già disegnatore per *M'quidech*, fondatore della rivista *Sindbad* e di *Scorpion*. È autore della serie di album *Les aventures de Sindbad le ma-*

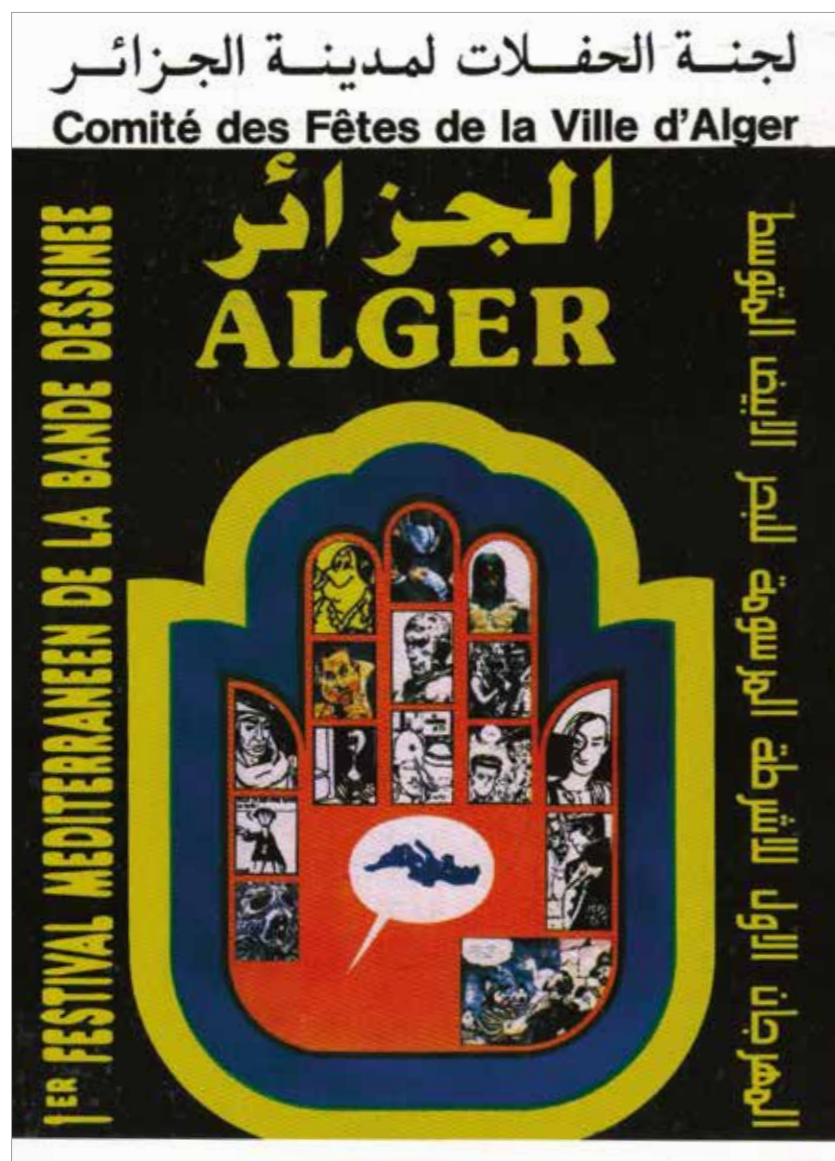


Fig. 17 La locandina del Festival Mediterraneo del fumetto, svoltosi ad Algeri nel 1989.

stranieri. Il festival di Bourdj ElKiffan si svolge fino al 1989, quando la "palla" passa ad Algeri che, dal 23 al 26 marzo, organizza il citato primo Festival Mediterraneo del Fumetto al Palazzo del Popolo della capitale (fig. 17). Oltre all'Algeria, vi partecipano Egitto, Spagna, Francia, Italia, Marocco, Grecia e Tunisia. L'idea originaria era quella di costruire un festival itinerante, che avrebbe dovuto

rin e ha partecipato all'opera collettiva *Dessine-moi l'humor* (2006) e disegnato anche per la rivista *ElBendir* (fig. 16). Nel 2011 ha pubblicato l'album *Les aventures de Sindbad el Harrague* (fig. 17); nello stesso anno ha ottenuto il premio alla carriera al FIBDA.

svolgersi ogni anno in un paese diverso tra quelli che si affacciano sul Mediterraneo ma, dopo questa prima edizione, il Festival non si è più svolto. Negli anni successivi si tengono manifestazioni legate al fumetto e alla caricatura in diverse città, che saranno poi sospese durante il decennio nero del terroismo (1990-2000). Bisognerà attendere il 2006 per veder rilanciare le manifestazioni legate al fumetto e il 2008 per lo svolgimento del primo FIBDA, giunto oggi alla sua dodicesima edizione (2019) e che resta il punto di riferimento per la storia e l'attualità del fumetto nei paesi arabi.

Bibliografia

- Azouz, A. (2008). *Lexique de francarabe*. Alger: Thala Editions.
- Beaugé, Florence. (2001). *Dilem le caricaturiste : le cauchemar du pouvoir mais une revanche pour la jeunesse*. *Le Monde*. 17 mai.
- Bendir. *Le magazine algérien de Bandes Dessinées*. 3/giugno 2011.
- Boudjellal, F. (1988). *Ramadân*. Alger: ENAG.
- (1991). La bande dessinée, un monopole algérien? In Lacoste C. et Y. a cura di, *L'état du Maghreb*. Paris: La Découverte. 414.
- Chelfi, M. (1989). Portrait chinois d'un algérien bien de chez nous. *Algérie actualité*. 12-18 ottobre.
- Collectif. (2011). *Wuhūš. Monstres*. Alger: Dalimen.
- Dahmani. (2017). *Oualou en Algérie*. Saint Avertin: La Boîte à Bulles.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo: Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- (2006). *Millepiani*. Roma: Castelvecchi.
- Et vint la bande dessinée (1944). Dossier *El-Djezair réalités*. Maggio/giugno.
- Ghaibeh, Lina & Gabrieli, Simona (2017). *La bande dessinée arabe aujourd'hui*. Beirut: AUB.
- Ghozali, F. (2009). Renouveau algérien. *Jeune Afrique*. 29 ottobre. Disponibile al sito: www.jeuneafrique.com/200329/culture/renouveau-alg-rien/ (ultimo accesso 25.02.2020).
- Howell, J. T. (2010). *Popularizing historical taboos, transmitting postmemory: the French-Algerian War in the bande dessinée*. Dissertation: University of Iowa. Disponibile al sito: [Iowa Research Online: ir.uiowa.edu/etd/683](http://ir.uiowa.edu/etd/683).
- Igonetti, Giuseppina. (2003). *L'Algeria di Slim e Dilem: la matita nella piaga*. Napoli: Arte Tipografica Editrice.
- Khelladi A. (1995). Rire quand même: l'humour politique dans l'Algérie d'aujourd'hui. *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*. 77-78 : 225-237.
- Kishtainy, K. (1985). *Arab Political Humor*. London Melbourne New York: Quartet Books.
- Labter L. (2008). *Panorama de la bande dessinée algérienne. 1960-2009*. Alger: LL.
- Lakhdar-Barka M. (1999). L'inter langue dans les caricatures de Slim: le phénomène Bouzid. *Insaniyat*. 7. III. 1. 91-113.
- Malti-Douglas, Fadwa & Douglas, A. (1994). *Arab Comic strip. Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Moulay, A. (2002). *Les amours d'Arezki*. Alger: ENAG.
- Ruhe, D. (2009). Grenzen des Lachens. Slim karikiert das postkoloniale Algerien, 327-346. In Tamer, G. ed. *Humor in der arabischen Kultur*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Slim. (2003). *Walou à l'horizon*. Cachan: Tartamudo.
- Toutenbd. (2004). *Zoom sur la BD algérienne*. Disponibile al sito: www.toutenbd.com/dossiers/article/zoom-sur-la-bd-algerienne (ultimo accesso 26.02.2020).
- Weiner, R. G. ed. (2000). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company.
- Zelig, O. (2009). *Slim, le gatt et moi*. Alger: Dalimen.

La cultura del fumetto in Egitto

Miriam Zadari

Introduzione

Il fumetto è un'arte diffusa, un'arte che, in virtù della compresenza di disegni e parole, possiamo definire formalmente "varia", "mescolata". Così come "varia", lo vedremo, è la sua storia.

Oggi, il fumetto ha la capacità - e la possibilità - di trattare qualsiasi argomento e dimostra una maturità che l'ha finalmente fatto uscire dal vincolo della serialità commerciale, facendolo entrare nel novero delle belle arti: esso è infatti definito come "nona arte".¹ Il conseguimento di un simile traguardo ha però richiesto un lungo processo di nobilitazione, di rivalutazione del medium che ha avuto luogo in tutto il mondo e di cui anche gli artisti arabi sono stati partecipi, in periodi recentissimi.

Gli artefici del suo sviluppo hanno dovuto (e devono ancora) percorrere una strada che non è per nulla esente da pericoli.² La censura,

sia quella che lo stesso artista si autoimpone, sia quella imposta dall'esterno, è sicuramente il fattore che ha influenzato maggiormente, se non limitato, l'operato degli artisti.³

Le nuove generazioni che stanno prendendo consapevolezza del mondo e stanno facendo fronte alle proprie responsabilità si stanno armando di nuovi strumenti, dotati di potente forza creativa, per affrontare la complessa realtà del mondo arabo, segnata da eterni conflitti e da una continua situazione di incertezza. Fra questi strumenti, si colloca senz'altro il fumetto.⁴

L'obiettivo di questo saggio è dunque quello di mostrare l'idoneità del fumetto come mezzo d'espressione, ma anche come riflesso di elementi in grado di parlarci della realtà in modo intenso e coinvolgente, a volte più di un "normale libro".

"Tutto ciò perché i fumetti non sono solo veicolo di storie, ma primariamente

¹ M. Pellitteri. (2019). La nona arte secondo Umberto Eco. *Doppiozero*. 26.04. www.doppiozero.com/materiali/la-nona-arte-secondo-umberto-eco, (cons.30.05.2020).

² S. Di Marco. (2011). *Fumetto e animazione in Medio Oriente Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*. Latina: Tunué. 5.

³ S. Morayef. (2015). Arab comic artists discuss adversity and censorship. *Middle East Eye*. 19.08. www.middleeasteye.net/in-depth/features/arab-comic-artists-discuss-adversity-and-censorship-1238753338 (cons. 12/05/2020).

⁴ Di Marco. (2011). *op. cit.* 112.

documenti che ci parlano della nostra Storia, anche se in maniera "speciale".⁵

A questo proposito, prenderò in considerazione *Metro*, uno dei primi graphic novel a uscire nel mondo arabo, proponendo un'analisi di ciò che può trasparire non solo relativamente alla storia narrata, ma anche alla raffigurazione grafica - e dimostrando come, nel mondo della comunicazione mediatica, la seconda svolga un ruolo importante tanto quanto quello della prima.

Un affresco generale della storia del fumetto arabo egiziano

L'espressione araba per rendere la parola fumetto è *qiṣṣa muṣawwara* (lett. striscia illustrata), tuttavia nel mondo arabo il medium è raramente indicato in questa maniera, poiché si preferisce la trascrizione in caratteri arabi della parola inglese *comics*.

Prima di tutto occorre notare che, all'interno del mondo arabo, esistono due zone di produzione differenti non solo perché geograficamente collocate in due diversi continenti (Africa e Asia), ma anche perché caratterizzate da fattori storici e culturali specifici di ogni area. Ovvero la zona del Maghreb, che a partire dal periodo coloniale testimonia una forte influenza francese, e quella del Mashreq, con due poli rappresentati da Beirut e dal Cairo.⁶ In quest'analisi faremo pressoché esclusivo riferimento ai fumetti del Mashreq e, in particolare, all'area egiziana.

Quanto alla nascita del fumetto, agli artisti arabi piace individuare le origini della propria arte nei geroglifici degli antichi egizi (soprattutto se sono egiziani), oppure nelle illustrazioni dei celebri apologhi di *Kalīla wa-Dimna*,⁷ o delle intriganti storielle delle *Maqāmāt*⁸

⁵ D. Wolk. (2008). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press. 6.

⁶ B. Vigna. (2012). *I fumetti nel Maghreb*. Olbia: Thapros. 7.

⁷ Raccolta di apologhi composta in sanscrito tra il IV e il VI sec. d. C. L'opera fu tradotta nel VI sec. dal sanscrito in pahlavico (versione perduta) e poi nell'VIII sec. dal pahlavico in arabo.

⁸ Opere in prosa rimata della letteratura araba dei secoli IX-XII.

medievali, dimostrando così come, risalendo a una tradizione con radici millenarie, la loro creazione artistica è "autentica, tipica, fondata e autorevole".⁹ Nonostante queste sue radici nella tradizione culturale araba, tuttavia, la produzione e diffusione dei fumetti, sia in Maghreb che in Mashreq, dovrà aspettare che nascano e si diffondano le riviste per ragazzi.¹⁰

Verso la fine del XIX secolo compare una serie di libricini per ragazzi contenenti storie (ampiamente) illustrate [*qiṣaṣ muṣawwara*], con intenti educativi che vengono fatti circolare negli ambienti scolastici. Un esempio è *Samīr al-Ṣaḡīr* [il piccolo Samir], che nasce al Cairo nel 1893.¹¹

Nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta vediamo il diffondersi di una nuova, ma non molto dissimile, tipologia di fumetti, che appaiono a sprazzi sempre all'interno di riviste per ragazzi (già esistenti), ma ora con un intento volto anche all'intrattenimento. Si tratta di riviste seriali, settimanali o mensili il cui successo fu notevole e ampiamente maggiore rispetto alle precedenti. Fra queste ricordiamo *Al-awḷād* (I ragazzi), prima rivista interamente dedicata ai fumetti per ragazzi, a scopo didattico e d'intrattenimento, pubblicata nel 1923 in Egitto. Essa ospitava, oltre a una serie di rubriche (che potevano essere giochi didattici o cruciverba), otto pagine di fumetti che narravano le avventure di un gruppo di bambini con la storia raccontata in rima sotto ciascuna vignetta. I personaggi, invece, come il contesto, erano accuratamente disegnati e presentavano una caratterizzazione locale.¹²

Negli anni Cinquanta, in Egitto, grazie a due case editrici finanziate dal governo, appaiono due nuove riviste destinate ad avere un ruolo fondamentale nello svilup-

⁹ F. Malti-Douglas & A. Douglas. (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 2.

¹⁰ M. Gameel. (2014). Egyptian comics: A history with a revolutionary flavour. *Al-Akhbar English*. 30.09. english.al-akhbar.com/node/21779 (cons. 29/01/2018).

¹¹ *L'Orient-le-jour*, www.lorientlejour.com/article/570923/La_bande_dessinee_au_Moyen-Orient.html (cons. 17.05.2020).

¹² N. Damluji. (2017). The Forgotten Awlad: Pre-1950 Comics in Egypt. *Medium.com*. 20.02. medium.com/@ndamluji/the-comic-book-heroes-of-egypt-7030f6a884fd (cons. 17.05.2020).

po del fumetto arabo.¹³ *Sindibād*, pubblicata da Dār al-Ma'rif, nel 1952 e *Samīr*, edita da Dār al-Hilāl, nel 1955.¹⁴ La struttura e il dinamismo ne fanno i primi fumetti a contenere i tipici elementi grafici del genere, come la fluidità dei movimenti dei personaggi e l'uso dei balloons per i dialoghi. Il contenuto era inizialmente connotato da un punto di vista locale, per cui ogni dettaglio dei disegni, dagli indumenti dei personaggi all'ambientazione delle scene, rimandava a un contesto egiziano. Quanto alla lingua, *Sindibād* sceglie l'arabo cosiddetto "letterario", o "standard", una lingua altamente formale che, essendo la varietà di arabo "ufficiale" di tutti i paesi arabi, conferisce una certa rigidità ai testi e riflette gli intenti educativi della rivista - nonché l'obiettivo di una diffusione panaraba internazionale. *Samīr*, invece, è la prima a usare l'arabo "colloquiale", o "dialetto", ovvero un registro più diffuso e "popolare" col quale si rivolge specificatamente al pubblico locale.

Sempre negli anni Cinquanta si riscontra un influsso fondante proveniente, secondo A. Douglas e F. Malti-Douglas, soprattutto dalla produzione occidentale (in particolare americana), le cui opere venivano importate e tradotte o rivisitate in versione "araba".¹⁵ Fu in questo periodo, infatti, che sul mercato medio orientale, tramite traduzioni e/o adattamenti, arrivarono i fumetti Disney, quelli della DC Comics e della Marvel, oltre a una gran quantità di materiale giapponese. Questi fumetti suscitarono un forte interesse nella giovane audience, che presto li preferì ai "propri" poiché più vivaci e meno "appesantiti" da intenti didattici o ideologici.¹⁶

¹³ F. De Angelis. (2015). Graphic Novels and Comic Book in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks. *La rivista di Arablit*. V: 9-10. 23-37. 28, larivistadiarablit.it/riviste/articoli_rivista/graphic-novels-and-comic-books-in-post-revolutionary-egypt-some-remarks (cons. 05.05.2020).

¹⁴ Jad. (2007). A Brief History of Arabic Comics. *Articles & Essays*. 02.05. jadarticles.blogspot.it/2007/05/brief-history-of-arabic-comics.html (cons. 17.05.2020).

¹⁵ Douglas & Malti-Douglas. *op. cit.* 3.

¹⁶ G. Khoury. (2011). La bande dessinée d'expression arabe de 1950 à nos jours. *Takam Tikou*. 11.03. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-bande-dessinee-d-expression-arabe-de-1950-a-nos-jours (cons. 17.05.2020).



Fig. 1 Miki, n.168, Dar al Hilal, 1963.

L'importazione dei fumetti non fu comunque mai un processo "neutro": con la traduzione furono sempre apportate anche altre modifiche, più o meno evidenti. Piccoli adattamenti furono per esempio applicati a personaggi come Superman (Nabil Fawzi per gli arabi) o Batman e Robin (rinominati Sobhi e Zakhour). Per altri ancora, le rivisitazioni furono tali da renderne l'identità peculiare e a tratti originale, come nel caso di Micky Mouse (Miki), introdotto fin dal 1936 sulla rivista *Al-Atfal* (I Bambini),¹⁷ che subì un vero e proprio processo di "egizianizzazione" (fig. 1).¹⁸ Si trattava di rivisitazioni che, tuttavia, non riuscivano a cela-

¹⁷ B. Millet & M. Samir. (1987). *Sindibad et les autres. Histoire de la presse enfantine en Egypte (1987)*. Dossiers du Cedej. Le Caire: CEDEJ. books.openedition.org/cedej/503?lang=it (cons. 12/05/2020).

¹⁸ Douglas & Malti-Douglas. *op. cit.* 10. Anche N. Damluji ci offre, commentandoli, alcuni esempi della localizzazione di Mickey Mouse in Egitto, nella quale individua una strategia "accogliente" dell'imperialismo occidentale. Cfr. N. Damluji. (2011). Made For You and Me: Localizing Disney's Imperialism for an Egyptian Audience. *Hooded Utilitarian*. Gennaio. www.hoodedutilitarian.com/2011/01/made-for-you-and-me-localizing-disneys-imperialism-for-an-egyptian-audience/ (cons. 20/05/2020).



Fig. 2 Artista anonimo, Miki, Copertina del #170, 1964, Dar al Hilal, Egitto.

re il fatto che questi personaggi venivano proposti come "idoli" appartenenti a una cultura diversa, potenzialmente "pericolosa" sotto diversi punti di vista. Per questo, dunque, alcuni autori arabi videro nella diffusione dei fumetti stranieri non solo un pericolo "materiale", in quanto rappresentavano una minaccia per la produzione locale, ma anche "morale", perché costituivano un veicolo di ideologie estranee alla loro cultura. Le loro posizioni vennero condivise da molti e seguì una reazione che stimolò non solo gli artisti, ma anche il pubblico e gli editori, a prendere consapevolezza dell'importanza della propria identità e della propria volontà di affermazione.

È da questo periodo, infatti, che i fumetti s'impregnarono sempre più di elementi dapprima sociali e culturali, e poi, verso gli inizi degli anni Settanta, più propriamente politici.¹⁹ La maggior parte delle riviste per ragazzi era sotto il monopolio statale e non erano sconosciute al mondo arabo le capacità del fumetto come mezzo di comunicazione di massa e veicolo di ideologie. I partiti politici, per esempio, ne sfruttavano il potenziale usandoli come mezzo di propaganda, finanziando cioè fumetti che presentassero un esplicito appoggio alle loro idee. Un esempio fra i molti è quello della rivista egiziana *Usāma*, pubblicata nel 1969, che divenne un vero e proprio strumento di propaganda nazionalista (fig. 2).²⁰

¹⁹ Di Marco. (2011). Prefazione. *op. cit.* XII.

²⁰ L. Ghaibeh. (2011). La propagande dans la bande dessinée arabe: du nationalisme au religieux. *Takam Tikou*. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-propagande-dans-la-bande-dessinee-arabe-du-nationalisme-a (cons. 11/05/2020).

Questa esasperata ideologizzazione del medium determinò però un progressivo calo d'interesse dei ragazzi nei confronti dei personaggi arabi altamente politicizzati e militarizzati. A essi erano infatti preferiti quelli stranieri importati che, seppur un po' estrani, erano più vivaci e atti a stimolare l'esuberante fantasia tipica della loro età.²¹

In seguito a ciò, la produzione locale conobbe un periodo di stagnazione che si protrasse sino alla fine degli anni Ottanta. La ripresa ebbe inizio con la rivista libanese *Samīr*, che riprendeva lo spirito originale della sua omonima egiziana: quello di proporre al pubblico una produzione rigorosamente pan-araba a fini di intrattenimento.²² A questa seguì la rivista *Mājid* (che porta il nome di un navigante arabo del XV secolo, Aḥmad ibn Mājid), pubblicata ad Abu Dhabi, negli Emirati Arabi Uniti, a partire dal 1979. La sua diffusione geografica, che riguarda praticamente tutti i paesi arabi, così come la vastità della sua audience e la frequenza di pubblicazione (settimanale) ne fanno a tutt'oggi la rivista per bambini più influente nel mondo arabo.²³ Va comunque notato che se, come abbiamo detto, la casa editrice è emiratina, la rivista può essere considerata tale solo dal punto di vista amministrativo, perché non solo è stata fondata da un giornalista egiziano, Ahmad 'Umar, ma anche il suo staff editoriale include alcuni dei più importanti cartoonist egiziani quali Hijāzi e El-Labbād, che hanno conferito a *Mājid* un livello artistico decisamente più alto di molte altre riviste di questo tipo.²⁴

Le tendenze del fumetto egiziano a partire dagli anni Ottanta

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, non solo in Egitto ma nel mondo arabo in genere, si assiste a una produzione fumettistica che può essere considerata in larga parte indigena e originale.²⁵ A ciò si accompagna

²¹ *Ibidem*.

²² G. Khoury. *La bande dessinée*. *op. cit.*

²³ Douglas e Malti-Douglas. *op. cit.* 151.

²⁴ *Ivi*. 152.

²⁵ D. Machin & T. Van Leeuwen. (2006). *Global Media Discourse: A Critical Introduction*. London: Taylor & Francis. 36.

l'interesse degli artisti a rivisitare i modelli importati, manipolando gli schemi iconografici storicizzati come quelli statunitensi in modo da creare una nuova forma di fumetto culturalmente più vicina a loro stessi e al loro pubblico. A tale proposito si segnalano iniziative volte all'istituzione di case di produzione locali come l'egiziana Ak Comics, nata nel 2004 con l'esplicito intento di pubblicare e diffondere i primi supereroi del Medio Oriente²⁶ e la Teshkeel Comics, fondata nel 2006 dal fumettista e psicologo kuwaitiano Naif Al-Mutawa.²⁷

L'obiettivo di questi fumetti, comunque, è ancora una volta pedagogico: fornire alle giovani generazioni una serie di modelli positivi, che siano radicati nella realtà locale e che inducano nel contempo un senso di appartenenza comune e un relativo sentimento di orgoglio e di ottimismo.

L'estensione dell'audience dei lettori di fumetti al pubblico adulto è invece emersa nel mondo arabo con molta titubanza e a partire da tempi recenti.²⁸ Per spiegare questo ritardo bisogna tenere conto di diversi fattori che in una ragnatela di reciproche influenze sono lentamente ma inesorabilmente riusciti a modificare la concezione del medium. I principali ostacoli che hanno rallentato uno sviluppo costante e articolato di questo tipo di fumetti all'interno dell'intera regione sono innanzitutto rappresentati dalla mancanza di finanziamenti sufficienti a garantirne una stabile e fiorente produzione. A ciò si aggiunge però anche la scarsa considerazione del medium stesso, che ha potuto essere rivalutato solo in tempi molto recenti grazie al contributo di iniziative come festival ed esibizioni organizzati in alcune delle principali capitali del mondo arabo.²⁹ Lo scopo di queste iniziative è appunto quello di mostrare la validità e la fondatezza della "nona arte", ricordando come la sua essenza sia radicata in una tradizione passata che viene spesso ignorata.

²⁶ Di Marco. *op. cit.* 116.

²⁷ Su al-Mutawa e i suoi super-eroi si veda il contributo di Benedetta Brossa in questo stesso volume.

²⁸ Gameel. *op. cit.*

²⁹ M. L. Qualey. (2012). The Capital of Arab Comics: Algiers, Beirut, Cairo, Or Dubai? *ArabLit Quarterly*, 15.04. arablit.org/2012/04/1the-capital-of-arab-comics-algiers-beirut-cairo-or-dubai/ (cons. 24/04/2020).

In questa tradizione s'inserisce anche la vignetta satirica, che in Medio Oriente vanta un trascorso decisamente consolidato. Questo è ciò che afferma Paola Caridi, che ne sottolinea l'originalità e l'identità rispetto ai modelli occidentali, da lei definiti "onnivori e invasivi". Al di là delle riviste infantili, infatti, la produzione araba di fumetti si è sovente concentrata sulla caricatura, ovvero sull'ironia e sulla satira.³⁰

Gli egiziani in particolare sono conosciuti fra gli arabi come *awlād al-nukta* (figli dello scherzo) per il loro spiccato senso dell'umorismo. Un umorismo che, dispiegato nelle riviste, nei fumetti e nelle storie popolari, non è però fine a se stesso, bensì offre sempre un'importante occasione di riflessione e stimola la critica. Le vignette, infatti, sono e continuano a essere il mezzo più immediato e popolare per esprimere quello che la gente della strada pensa della politica internazionale e dei propri regimi, e permettono di rintracciare il filo conduttore che lega i disegnatori del passato a quelli contemporanei, svelandone le premesse e gli sviluppi all'interno del sistema sociale in Medio Oriente.³¹

Che il fumetto derivi dalla tradizione delle vignette satiriche è un fatto evidente,³² e anche se la loro separazione è oggi netta, vignette e fumetti condividono lo stesso linguaggio (caricature, dialoghi nei balloons, onomatopée, ecc...). Certo, le prime sono caratterizzate dall'unicità del disegno e non hanno sviluppi narrativi: il loro senso si esplica totalmente all'interno di un singolo riquadro e appaiono di solito sui giornali per commentare notizie recenti o criticare certe attitudini politiche con la loro carica satirica e ironica.³³ Ma la continuità tra queste e i fumetti si palesa oggi più che mai nelle tematiche, che per i secondi come per le prime riguardano il presente, la politica e la società.

³⁰ P. Caridi. (2007). *Arabi invisibili, Catalogo ragionato degli arabi che non conosciamo. Quelli che non fanno i terroristi*. Milano: Feltrinelli.

³¹ De Angelis. *op. cit.* 60.

³² D. Barbieri. (2011). *Guardare e leggere*. Roma: Carocci. 96.

³³ S. McCloud. (1993). *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York: Tundra Pub. 28-29.

Un graphic novel in Egitto: il caso chiave di Metro

In questi ultimi decenni, i cambiamenti socio-politici di cui l'Egitto è stato testimone hanno contribuito all'emergere di una nuova sensibilità che si è espressa in varie forme artistiche: cinema, graffiti, musica, fotografia, calligrafia, letteratura, fumetto.³⁴

Fra tutte, prendiamo qui in considerazione un'opera egiziana, *Metro*, che, presentandosi nel contempo come romanzo e come fumetto, può definirsi un "romanzo grafico" (graphic novel) o, per usare un'espressione di Umberto Eco, un testo di "letteratura disegnata". Come tale, essa costituisce un esempio della sopramenzionata nuova sensibilità dei disegnatori arabi, di una loro volontà di cercare strade innovative nel campo della letteratura e del fumetto insieme. *Metro* ha infatti il merito di aver esteso l'audience dei fumetti al mondo adulto e fa parte di un panorama letterario rivoluzionario, che aveva già portato allo scoperto tematiche scottanti come la corruzione, il clientelismo e la sessualità.³⁵ Basti pensare al caso dello scrittore egiziano 'Ala' Al-Aswāni, il cui romanzo *'Imāra Ya'qūbiyān* (Palazzo Yacoubian), pubblicato nel 2002 dopo esser stato rifiutato da molti editori per i temi trattati, divenne in seguito un bestseller sia nel mondo arabo sia all'estero. Al-Aswāni, definito un "autore di letteratura popolare", è riconosciuto come uno degli intellettuali che, nelle sue opere, ha espresso il proprio dissenso nei confronti del regime dell'ex presidente egiziano Hosni Mubarak.³⁶ Come *Palazzo Yacoubian*, anche *Metro* si può collocare all'interno della letteratura "popolare" e, con riferimento alle rivoluzioni arabe del 2011, "pre-rivoluzionaria". Nonostante la similarità delle tematiche, però, il primo non fu oggetto di censura come il secondo.

³⁴ J. Brown. (2012). Comic spring in the Arab world. *CBLDF*. Agosto. cblfd.org/2012/08/comic-spring-in-the-arab-world/ (cons. 25/04/2020).

³⁵ A. Alev. (2007). The Yacoubian Building, by Alaa Al Aswany, trans Humphrey Davies. *The Independent*. 16.02. www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-yacoubian-building-by-alaa-al-aswany-trans-humphrey-davies-436484.html (cons.13/05/2020).

³⁶ D. Heshmat. (2011). Riwayāt al-ḡadh wa-al-thawra. *Al-jadaliyya*, 08.12. www.jadaliyya.com/pages/index/3450/ (cons. 15/04/2020).

Il graphic novel, pubblicato al Cairo nel 2008 dalla casa editrice al-Malāmih, costò infatti all'autore egiziano di origini libiche Magdy El Shafee e all'editore Mohamed Sharkawi un processo che si concluse con la condanna di questi ultimi al pagamento di un'ammenda di 5.000 lire egiziane (circa 700 euro) e alla distruzione di tutte le copie del fumetto con l'accusa di aver usato un linguaggio visivo e verbale "troppo spinto".

In realtà, la motivazione della censura non fu solamente quella di aver arrecato disturbo alla morale pubblica, ma anche e soprattutto quella di aver criticato il regime dell'allora presidente Hosni Mubarak e di aver ritratto nel fumetto alcuni alti esponenti del suo entourage.³⁷ Com'è stato notato, infatti, "molti libri più espliciti di *Metro* sono rimasti sul mercato locale, forse perché pochi di essi hanno riportato un affresco così vivido della realtà cairota degli inizi del ventunesimo secolo".³⁸

Definito un thriller, una storia d'amore, un romanzo politico metropolitano che si anima dietro le quinte e nei sotterranei dell'affascinante e decadente Cairo del XXI secolo,³⁹ *Metro* vede come protagonista principale Shihab, un giovane ingegnere programmatore di software caduto in bancarotta nella venale economia cairota. Egli è dunque un prototipo di quella gioventù che ha studiato, è capace, ma non ha alcuna possibilità di riuscita in un paese in cui vigono le regole del "sistema": corruzione, consorterie del parentado, rapacità dei banchieri, uomini d'affari e poliziotti pronti a sbranarsi o a proteggersi tra loro a seconda delle convenienze. Shihab si sente come intrappolato in una gabbia al di fuori della quale stanno gli uomini d'affari e lo stato corrotto, mentre dentro sono "imprigio-

³⁷ C. Comito. (2012) Nuove traduzioni: Metro, di Magdy El Shafee, pubblicato negli USA (ma censurato in Egitto). *Editoriaraba*. 06.06. editoriaraba.com/2012/06/06/nuove-traduzioni-metro-di-magdy-el-shafee-pubblicato-negli-usa-ma-censurato-in-egitto/ (cons. 18.05.2020).

³⁸ M. L. Qualey. (2012). Magdy El Shafee on the English Edition of *Metro*. *ArabLit Quarterly*. 02.08. arablit.org/2012/08/02/magdy-el-shafee-on-the-english-edition-of-metro-censorship/ (cons. 10/05/2020).

³⁹ G. Valentino. (2011). Ecco il graphic novel *Metro* censurato in Egitto perché pornografico. *La Repubblica Napoli*. 08.05. napoli.repubblica.it/cronaca/2011/05/08/news/ecco_il_graphic_novel_metro_censurato_in_egitto_perch_pornografico-15965302 (cons. 10/05/2020).

nate” le masse povere e miserevoli che non hanno mai provato a fuggire.

In cerca di una via d'uscita, Shihab organizza con l'amico Mustafa una rapina "onesta"⁴⁰ ai danni di una banca, rubando i soldi di una misteriosa valigetta che doveva, invece, restare segreta, e porta così involontariamente alla luce un pericoloso complotto. Cercando di districarsi dai problemi derivati da questo fatto, Shihab, in modo quasi del tutto accidentale, palesa un articolato affresco della diffusione della corruzione cairota, della decadenza a cui costringe una realtà statica con scarsa mobilitazione sociale, che non è interessata ai meriti di chi vuole progredire per sé e per il proprio paese. Banchieri, multinazionali, politici e giornalisti corrotti sono tutti nel mirino dell'autore, così come la brutalità della polizia, dispiegata nei confronti degli attivisti pro-democratici. Fra questi ultimi emerge Dina, una giornalista generosa e rivoluzionaria che di manifestazioni non se ne perde una, perché le fanno sentire "che c'è ancora speranza". Proprio questa speranza, fusa all'amore che il cinico Shihab prova per lei, permette ai due giovani di intravedere uno spiraglio di luce alla fine del tunnel. Per questo, e molto significativamente, nell'ultima vignetta del fumetto, ambientata all'interno della metropolitana del Cairo, Shihab dice a Dina: "Usciamo fuori", mentre nel sottofondo si sente l'annuncio di un nuovo treno in arrivo. La metropolitana ha qui importanza non solo come elemento simbolico, in quanto associata metaforicamente alla gabbia nella quale il regime egiziano soffoca e opprime il suo popolo,⁴¹ ma anche perché le sue stazioni scandiscono il ritmo stesso della storia: i capitoli sono infatti cadenzati dalle fermate che portano i nomi delle città egiziane e di alcuni presidenti come Saad Zaaghoul, Anwar al-Sadat e Hosni Mubarak. Fra gli altri, ovviamente, il celeberrimo - e amatissimo - padre del panarabismo, Gamal Abdel Nasser; nella stazione a lui dedicata troneggia uno dei suoi motti: *Bi-naqūl al-kifāya wa-l-'adl* (Noi diciamo che è troppo



Fig. 3 Metro, Shihab e Dina.

e (vogliamo) giustizia).⁴² Uno slogan che ben si addice alla sensazione di "saturazione" che aleggia sin dalle prime pagine dell'opera.

La ricerca di una connessione tra il graphic novel *Metro* e il pubblico si palesa nella scelta dell'utilizzo, da parte dell'autore, di una vera e propria *lingua* più vicina a quella della gente. Il testo, infatti, non è in arabo "standard" che, come detto, è la lingua ufficiale dei paesi arabi, ma nella variante 'ammiyya [popolare], ovvero in "dialetto" egiziano, la lingua che tutti parlano. Solo così può dispiegarsi tutta la vitalità di una prosa che racconta una trama chiara in modo scorrevole e dinamico: in una lingua scelta perché "Quando fai arte popolare, prendi le parole della gente, le parole di ogni giorno, la lingua della strada..." afferma El Shafee in una video-intervista sul canale youtube della casa editrice Il Sirente.⁴³ La lingua 'ammiyya di *Metro* è una lingua cruda, senza mezzi termini, a volte esplicita quanto il contenuto visivo: questo è stato un altro dei pretesti per cui tutte le copie del romanzo grafico sono state bruciate. Insomma, possiamo davvero dire che in *Metro* si riescono a sentire gli slogan e le urla che hanno fomentato le manifestazioni che hanno acceso il mondo arabo in questi ultimi anni.

Una delle scene incriminate come offensive è contenuta in una singola pagina che, mostrandoli nudi e abbracciati in un letto, chiarisce il tipo di relazione instauratasi tra il protagonista Shihab e la giornalista Dina. L'impatto è stato tale che: "Il regime non era abituato, né preparato, a questa nuova forma d'espres-

⁴⁰ M. Jaggi. (2012). The Godfather of Egyptian Graphic Novelists: Magdy El Shafee. *Newsweek*. 25.06. www.newsweek.com/godfather-egyptian-graphic-novelists-magdy-el-shafee-65109 (cons. 15/05/2020).

⁴¹ M. El Shafee. (2010). *Metro*. Trad. it. di E. Pagano. Fagnano Alto: Il Sirente. 4, 21, 26, 28.

⁴² M. El Shafee. (2008). *Mitrū*. Il Cairo: Dār al Malāmih. 80.

⁴³ L. Tangherlini. (2011). *Metro Graphic Egyptian Protests Street Uprising/Magdy El Shafee*. www.youtube.com/watch?v=jZlagjKnKc, minuto 6:26 (cons. 18/05/2020).

sione, ma si è comunque subito attrezzato per zittirla" (fig. 3).⁴⁴

Conclusione

Abbiamo visto come nel fumetto arabo, passato e attuale, sia sempre palpabile il riflesso degli eventi di cui gli artisti sono testimoni, rappresentando dunque un ottimo veicolo di informazione e diffusione del loro modo di vedere e pensare la società e il mondo.⁴⁵ Ov-

⁴⁴ El Shafee, *Metro*. op. cit. VIII

⁴⁵ Dalla pagina di presentazione della mostra itinerante *Arab Comics Exhibit*, www.arabcomicsexhibit.org/exhibit (cons. 02/5/2017).

vero, come qualcuno ha detto, "I fumetti sono un medium universale con una ricca storia nel Medio Oriente."

Da mero strumento di intrattenimento per bambini a veicolo di propaganda, il fumetto nel mondo arabo, proprio come in 'occidente', ha testimoniato un lungo cammino di trasformazione e di lenta evoluzione, fino ad arrivare alla presa di consapevolezza della propria validità d'esistere come degna forma d'espressione⁴⁶ e raggiungere la maturità espressiva del romanzo grafico.

⁴⁶ Ch. Bank. (2012). *Swimming against the Tide*. *Qantara.de*. en.qantara.de/content/comics-artists-in-the-arab-world-swimming-against-the-tide (cons. 02/5/2017).

Bibliografia

AA. VV. (2007). *La bande dessinée au Moyen-Orient. L'Orient-le-jour*. 21.09. www.lorientlejour.com/article/570923/La_bande_dessinee_au_Moyen-Orient.html (cons. 17.05.2020).

Alev, A. (2007). *The Yacoubian Building*, by Alaa Al Aswany, trans Humphrey Davies. *The Independent*. 16.02. www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-yacoubian-building-by-alaa-al-aswany-trans-humphrey-davies-436484.html (cons. 13/05/2020).

Arab Comics Exhibit, www.arabcomicsexhibit.org/exhibit (cons. 02/5/2017).

Bank, Ch. (2012). *Swimming against the Tide*. *Qantara.de*, en.qantara.de/content/comics-artists-in-the-arab-world-swimming-against-the-tide (cons. 02/5/2017).

Barbieri, D. (2011). *Guardare e leggere*. Roma: Carocci.

Brown, J. (2012). *Comic spring in the Arab world*. *CBLDF*. Agosto. cblfd.org/2012/08/comic-spring-in-the-arab-world/ (cons. 25/04/2020).

Caridi, P. (2007). *Arabi invisibili, Catalogo ragionato degli arabi che non conosciamo. Quelli che non fanno i terroristi*. Milano: Feltrinelli.

Comito, C. (2012). Nuove traduzioni: *Metro*, di Magdy el-Shafee, pubblicato negli USA (ma censurato in Egitto). *Editoriaraba*. 06.06. editoriaraba.com/2012/06/06/nuove-traduzioni-metro-di-magdy-el-shafee-pubblicato-negli-usa-ma-censurato-in-egitto/ (cons. 18.05.2020).

Damluji, N. (2011). *Made For You and Me: Localizing Disney's Imperialism for an Egyptian Audience*. *Hooded Utilitarian*. Gennaio. www.hoodedutilitarian.com/2011/01/made-for-you-and-me-localizing-disneys-imperialism-for-an-egyptian-audience/ (cons. 20/05/2020).

----- (2017). The Forgotten Awlad: Pre-1950 Comics in Egypt. *Medium.com*. 20.02. medium.com/@ndamluji/the-comic-book-heroes-of-egypt-7030f6a884fd (cons. 17.05.2020).

De Angelis, F. (2015). Graphic Novels and Comic Books in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks. *La rivista di Arablit*. V: 9-10. 23-37.

Di Marco, S. (2011). *Fumetto e animazione in Medio Oriente. Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*. Latina: Tunué.

Douglas, A. & Malti-Douglas, F. (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

El Shafee, M. (2008). *Mitrū*. Il Cairo: Dār al Malāmih.

El Shafee, M., (2010). *Metro*. Trad. it. di E. Pagano. Fagnano Alto: Il Sirente.

Gameel, M. (2014). Egyptian comics: A history with a revolutionary flavor. *Al-Akhbar English*. 30.09. english.al-akhbar.com/node/21779 (cons. 29/01/2018).

Ghaibeh, L. (2011). La propagande dans la bande dessinée arabe: du nationalisme au religieux. *Takam Tikou*. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-propagande-dans-la-bande-dessinee-arabe-du-nationalisme-a (cons. 11/05/2020).

Heshmat, D. (2011). Riwayāt al-ḡadhb wa-al-thawra. *Al-jadaliyya*. 08.12. www.jadaliyya.com/pages/index/3450/ (cons. 15/04/2020).

Jaggi, M. (2012). The Godfather of Egyptian Graphic Novelists: Magdy El Shafee. *Newsweek*. 25.06. www.newsweek.com/godfather-egyptian-graphic-novelists-magdy-el-shafee-65109 (cons. 15/05/2020).

Jad. (2007). A Brief History of Arabic Comics. *Articles & Essays*. jadarticles.blogspot.it/2007/05/brief-history-of-arabic-comics.html (cons. 17.05.2020).

Khouri, G. (2011). La bande dessinée d'expression arabe de 1950 à nos jours. *Takam Tikou*. 11.03. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-bande-dessinee-d-expression-arabe-de-1950-a-nos-jours (cons. 17.05.2020).

Machin, D. e Van Leeuwen, T. (2006). *Global Media Discourse. A Critical Introduction*. London: Taylor & Francis.

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York: Tundra Pub.

Millet, B. & Samir, M. (1987). Sindibad et les autres. *Historie de la presse enfantine en Egypte (1987). Dossiers du Cedej*. Le Caire : CEDEJ. books.openedition.org/cedej/503?lang=it (cons. 12/05/2020).

Morayef, S. (2015). Arab comic artists discuss adversity and censorship. *Middle East Eye*. 19.08. www.middleeasteye.net/in-depth/features/arab-comic-artists-discuss-adversity-and-censorship-1238753338 (cons. 12/05/2020).

Qualey, M. L. (2012). The Capital of Arab Comics: Algiers, Beirut, Cairo, Or Dubai? *Arablit Quarterly*. 15.04. arablit.org/2012/04/1the-capital-of-arab-comics-algiers-beirut-cairo-or-dubai/ (cons. 24/04/2020).

----- (2012). Magdy El Shafee on the English Edition of *Metro*. *Arablit Quarterly*. 02.08. arablit.org/2012/08/02/magdy-el-shafee-on-the-english-edition-of-metro-censorship (cons. 10/05/2020).

Tangherlini, L. (2011). *Metro Graphic Egyptian Protests Street Uprising/Magdy El Shafee*. www.youtube.com/watch?v=jZlagjKnlKc, minuto 6:26 (cons. 18/05/2020).

Valentino, G. (2011). Ecco il graphic novel *Metro* censurato in Egitto perché pornografico. *La Repubblica Napoli*. 08.05. napoli.repubblica.it/cronaca/2011/05/08/news/ecco_il_graphic_novel_metro_censurato_in_egitto_perch_pornografico-15965302 (cons. 10/05/2020).

Vigna, B. (2012). *I fumetti nel Maghreb*. Olbia: Thapros.

Wolk, D. (2008). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press.

Graphic Journalism e mondo arabo, lo sguardo onesto dei fumetti

Paola de Ruggieri

Riuscire a trasmettere un'immagine onesta ed esaustiva della realtà araba non è un'impresa facile per gli occidentali, che corrono sovente il rischio di cadere in semplificazioni e stereotipi, non riuscendo a mostrare quelle caratteristiche e quei dettagli in grado di "fare la differenza".

Se i libri di testo sono un'ottima fonte per conoscere gli eventi storici che si sono succeduti e se i giornali o le notizie in televisione, o sui media in genere, sono il mezzo più utile per ottenere informazioni sulle questioni di attualità che coinvolgono aree geograficamente così lontane, è possibile trovare il modo di unire una conoscenza immediata e superficiale degli avvenimenti e una, invece, maggiormente approfondita? E, soprattutto, è possibile trovare una fonte cui attingere che riesca a essere, allo stesso tempo, tanto coinvolgente da stimolare e mantenere l'interesse di chi si avvicina a queste realtà?

All'interno di un contesto complesso come quello arabo in generale e musulmano in particolare, la tecnica della narrazione e del giornalismo a fumetti si colloca in modo perfetto.

Tra le diverse forme di giornalismo esistenti, infatti, ne è da poco emersa una differente, ma profondamente efficace: il giornalismo a fumetti o *graphic journalism*.¹

Letteralmente si dovrebbe tradurre come 'giornalismo grafico'. Un concetto assai vago, che nasce da un fraintendimento iniziale: la volontà di utilizzare l'aggettivo 'graphic' per aggirare il termine 'comics', alla ricerca di una maggiore legittimazione culturale. In realtà oggi, per tutti, il concetto di 'graphic journalism' è sinonimo di 'comic journalism', e quindi: giornalismo a fumetti.²

¹ Tecnica giornalistica utilizzata dai fumettisti che ricorre alla struttura del *graphic novel*, in modo tale da non ridurre la presentazione degli eventi a singole vignette o strisce e quindi sviluppare la narrazione in tavole racchiuse poi in un unico volume. Per la storia del *graphic journalism* e delle tecniche che lo caratterizzano, cfr. tra gli altri C. Gubitosa. (2018). *Il Giornalismo a Fumetti, raccontare il mondo col linguaggio della nona arte*. Salerno: Nicola Pesce Editore.

² F. Fasiolo. (2012). *Italia da fumetto*. Latina: Tunué. 4.

La definizione di *graphic journalism* è intrinseca nel nome stesso: esso si configura come narrazione di eventi storici o di cronaca sotto forma di fumetto. Questa modalità di scrittura si distanzia di molto dalla tradizionale concezione del giornalismo, in quanto ne annulla la caratteristica di base: il manifestarsi sotto forma di articolo. In questo caso, infatti, la vignetta non *accompagna* l'articolo: la vignetta è l'articolo. Ogni elemento, ogni intervista, reportage, inchiesta, diventa immagine, chiara e visibile, e l'opera che nasce si colloca a metà tra un libro a fumetti e un articolo di giornale.

Non è giornalismo 'grafico' o 'illustrato', perché non stiamo parlando di illustrazioni che accompagnano reportage scritti o di appendici grafiche a inchieste internazionali. Siamo di fronte ad una commistione nuova. Alla scelta di autori che decidono di utilizzare tutte le potenzialità narrative e visive del fumetto per esprimere contenuti giornalistici. Nei fatti, insomma, stiamo parlando di inchieste, interviste, approfondimenti, reportage, realizzati a fumetti.³

Affermare, però, che il *graphic journalism* sia più efficace del giornalismo tradizionale, non sarebbe corretto: si tratta di due campi del tutto differenti, impossibili da sovrapporre l'un all'altro per vederli combaciare. Del resto, le sostanziali differenze che esistono tra le due forme giornaltistiche, vanno a delinearne tanto i limiti quanto l'efficacia.

Nel *graphic journalism*, forse più che nel giornalismo tradizionale, il giornalista offre la sua visione del mondo in maniera esplicita, rappresentandola non solo con le parole, ma anche - e soprattutto - con i disegni. La decisione, da parte di un fumettista, infatti, di disegnare determinati soggetti in un determinato modo è puramente a sua discrezione. Perciò quello che succede, nel *graphic journalism*, è che la vignetta arriva a svolgere la funzione di tramite, di mezzo, tra disegnatore e lettore: essa rappresenta tutto ciò che è reale, ma nel modo in cui la realtà viene vista da chi disegna: una realtà da cui il fumettista non può prescindere, stando alle parole di Joe Sacco:⁴

³ Ivi. 13.

⁴ Giornalista e fumettista di origine maltese; ha studiato negli Stati Uniti e in Europa. È un fumettista che si occupa principalmente di reportage su commissione per importanti testate. Cfr. P. Interdonato. (2010). Joe Sacco: giornalista e fumettista. In Joe Sacco. *Palestina, una nazione occupata*. Bari: Laterza. 5-10.

"Diventi parte della storia. Certo puoi cercare di non raccontare la tua presenza, ma sei comunque coinvolto".⁵

Data la natura di queste opere, inoltre, il giornalista propone al lettore una "storia" descrivendo la realtà così come la vivono uno o più personaggi, tra i quali è spesso anch'egli incluso; in questo modo, il prodotto potrebbe risultare più "romanzato", ma al tempo stesso è senz'altro più coinvolgente e immediato rispetto a un articolo di giornale, sebbene più lento da leggere.

Un'altra fondamentale differenza è proprio dettata dal tempo: tra giornalismo tradizionale e giornalismo a fumetti i tempi di realizzazione sono differenti. La realizzazione di un fumetto richiede tempi più lunghi per la creazione e la rifinitura dei disegni; al contrario, i tempi di stesura di un articolo di giornale possono essere molto più brevi. Questo si riflette sugli eventi narrati: tutto quello che verrà descritto nella narrazione a fumetti sarà, di conseguenza, meno recente rispetto alle notizie riportate dagli articoli di cronaca. Senza contare che lunghi sono i tempi di stesura, così come lunghi sono i tempi di lettura: davanti a un fumetto, il lettore ha bisogno di porre attenzione tanto ai dialoghi e alle didascalie quanto alle immagini.

Questa connotazione del fumetto come opera "lenta", tanto nella stesura quanto nella lettura, non va vista come sinonimo di inferiorità o di debolezza; tutt'altro: la lentezza ne diventa il punto di forza, permettendo ai lettori di concedersi il piacere della lettura e della comprensione degli argomenti di cui legge.⁶

Infine, a distinguere le due forme giornaltistiche è anche la scarsa considerazione di cui il fumetto ha goduto nei tempi passati.⁷ Nel corso degli anni, infatti, esso è stato tenuto in sempre maggior considerazione, al punto da elevarsi allo status di "nona arte", della quale fu fermo sostenitore, tra gli altri, anche

⁵ Ivi. 9.

⁶ Per un approfondimento cfr. Fasiolo. (2012). *op. cit.*

⁷ Nonostante si sia sviluppato a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il disegno a fumetti ha raggiunto il successo solamente nel 1978, con la pubblicazione dell'antologia di racconti *Contratto con Dio e altre storie* di Will Eisner, al quale è stato poi intitolato il premio *Eisner Award*, uno dei più importanti nell'ambito della fumettistica americana. Cfr. D. Bonomo. (2005). *Will Eisner. Il fumetto come arte sequenziale*. Latina: Tunué.

Umberto Eco. Secondo Eco, infatti, le opere a fumetti non rappresentano solamente una forma di cultura popolare che emerge "dal basso"; piuttosto "il fumetto è un prodotto industriale, commissionato dall'alto".⁸

A ogni modo, non si può ancora dire che questa forma d'arte goda della piena accettazione culturale e che abbia del tutto superato la sua bassa considerazione sociale come mezzo di informazione.

Ciononostante, come dimostreranno le vignette che verranno prese in considerazione nelle pagine successive, la leggerezza con la quale una qualsiasi storia può essere raccontata sotto forma di disegno è un'arma molto più potente di quanto si possa immaginare e, di conseguenza, più d'impatto e più efficace e non per forza disimpegnata da temi importanti e di spessore. La presa dell'immagine sulla mente è, inoltre, da sempre più forte e più diretta delle parole, in grado di coinvolgere il lettore in una maniera più completa, proiettandolo all'interno della storia.

Per dimostrare come l'uso dei fumetti possa essere idoneo per la creazione di una coscienza critica nei confronti di una specifica cultura o determinate circostanze, utilizzerò diverse vignette prese da quattro opere a fumetti. Come si potrà evincere da ciascuna di esse, i fumettisti che si sono avvicinati al *graphic journalism* non hanno ancora delineato regole e direttive generali per la produzione di questo tipo di lavori, che vengono portati avanti in maniera del tutto spontanea e istintiva.⁹

Ho messo da parte due costrizioni di base che spesso inibiscono il lavoro di chi scrive storie a fumetti: il numero delle pagine e il formato. Di conseguenza ogni storia è stata scritta senza attenzione allo spazio e ognuna ha potuto sviluppare il suo formato da sola; cioè, seguendo la propria narrazione.¹⁰

L'assenza di regole generali è la prima caratteristica che si potrà notare nell'analisi delle opere che verranno prese in considerazione, in quanto si tratta di quattro lavori del

⁸ U. Eco. (2001). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

⁹ Per approfondire cfr. AA.VV. (2018). *Nuvole di confine. L'arte del reportage a fumetti*. Milano: Rizzoli/Lizard.

¹⁰ D. Bonomo. (2005). *op. cit.*

tutto diversi tra loro sia per l'ambientazione geografica sia per le tecniche di disegno e la struttura delle vignette.

La prima opera è *Palestina, una nazione occupata*, disegnata dal giornalista maltese Joe Sacco e incentrata soprattutto sul rapporto tra la popolazione palestinese e la presenza delle milizie israeliane sul loro territorio; la seconda, *Cronache di Gerusalemme*, è anch'essa legata al conflitto israeliano-palestinese, descritto dai disegni del fumettista franco canadese Guy Delisle; la terza è il noto fumetto *Persepolis*, autobiografia dell'artista iraniana Marjane Satrapi; la quarta e ultima opera, infine, è la resa a fumetti del cartone animato *Valzer con Bashir* degli autori israeliani Ari Folman e David Polonsky.

Le opere

*Palestina, una nazione occupata*¹¹ è un reportage a fumetti realizzato da Joe Sacco nel 1996. Quest'opera, come molte altre di questo autore, è una fonte eccellente se si vuole sviluppare una conoscenza approfondita del popolo palestinese e delle sue abitudini. *Palestina* si configura infatti come una lunga narrazione interamente a fumetti della vita quotidiana all'interno dei territori palestinesi occupati dalle milizie israeliane; il filo conduttore è rappresentato al contempo dal viaggio svolto dal fumettista all'interno dei suddetti territori e dal confronto diretto e costante che egli ha con le persone che vi abitano.

Nonostante non manchino incontri e dialoghi con cittadini israeliani, la maggior parte degli incontri di Joe Sacco avvengono con membri di famiglie palestinesi, la cui cultura è mostrata nella sua interezza e senza semplificazioni né immagini stereotipate. Il primo elemento che colpisce è, senza dubbio, quello conflittuale: i conflitti sono presenti costantemente, i racconti di guerra e di prigionia sono persistenti all'interno dei salotti palestinesi, al punto da risultare quasi nauseanti; si ripetono come un mantra, come se ogni famiglia non avesse altro da raccontare se non le sventure che le sono capitate (fig. 1). Joe Sacco, però, non poteva prescindere da questo: la quotidianità palestinese è quella del conflitto e sfogliando le pagine di questo fumetto il lettore riesce a immergersi in quella stessa quotidiana-

¹¹ J. Sacco. (2002). *op. cit.*

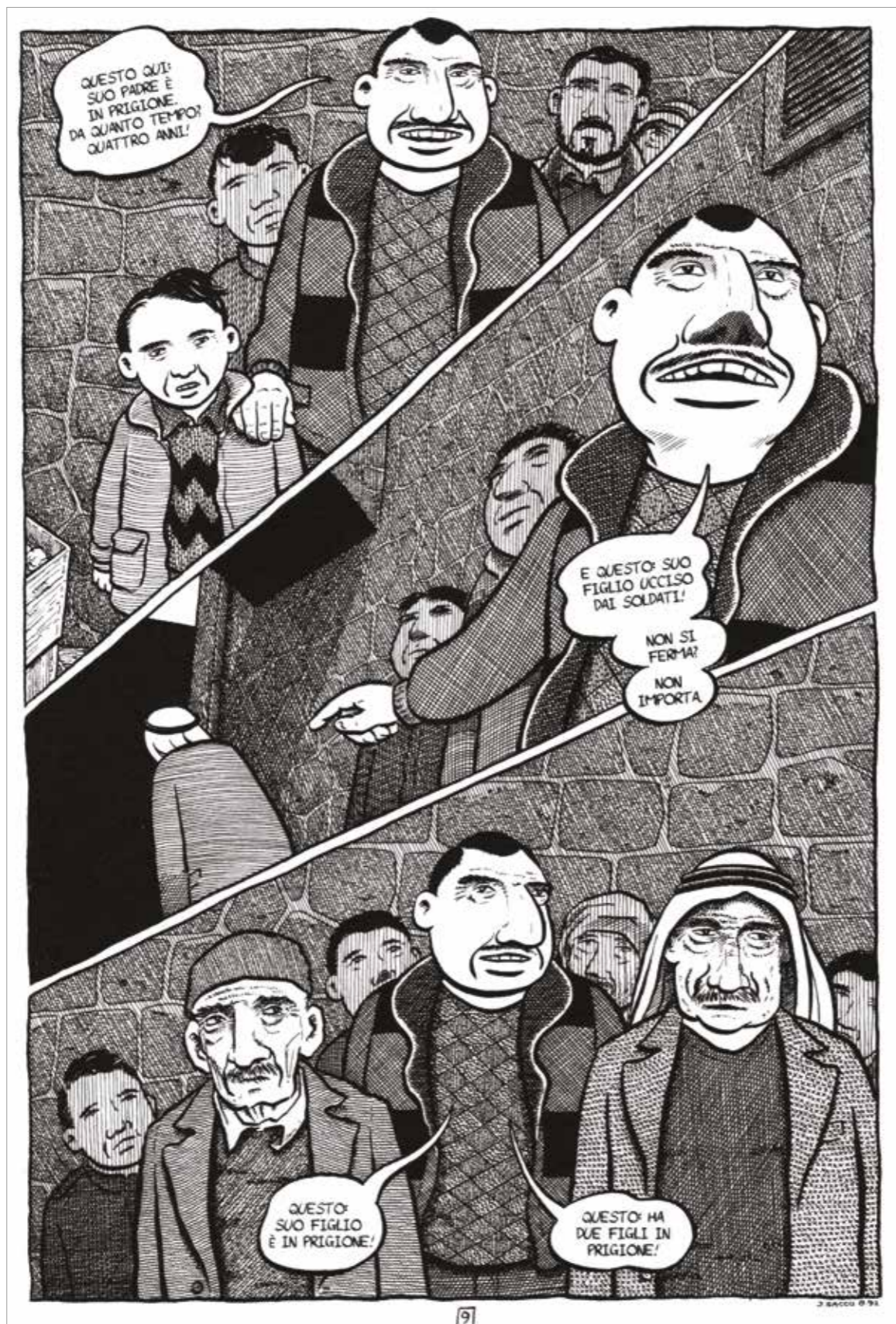


Fig. 1 Palestina, Joe Sacco.

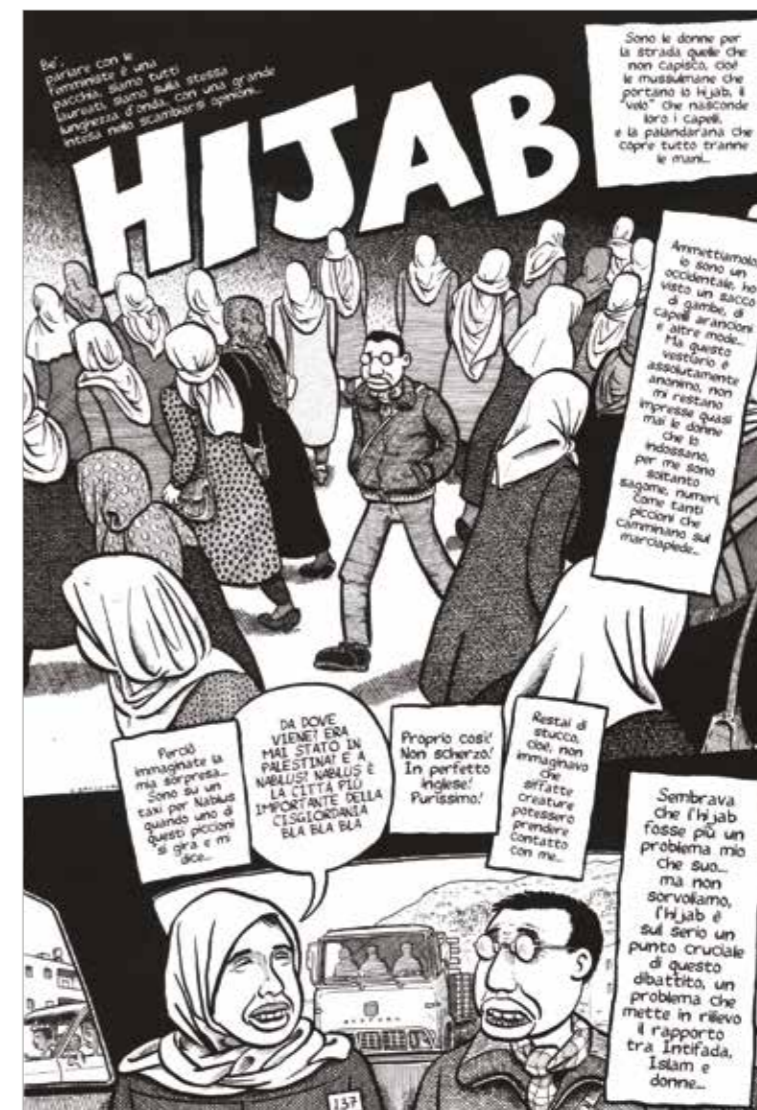


Fig. 2 Palestina, Joe Sacco.

nità, empatizzando con i protagonisti del racconto e con le loro abitudini; come nel caso della "cerimonia del tè", per esempio. È certamente noto come il tè sia una delle bevande più consumate nei territori mediorientali, eppure il ruolo che gli viene attribuito tra le pagine di questo fumetto rivela un'importanza che va ben oltre quella di una semplice bevanda. Il tè è una costante, è un rituale di ospitalità cui l'autore prende parte ogniqualvolta entra in una casa nuova, ed è maleducazione rifiutarlo. Da bevanda a rituale, il tè diventa anche un diritto, un vero e proprio diritto che ogni palestinese rivendica, persino all'interno delle carceri, nelle quali viene allestito un comitato per distribuire la bevanda tra i detenuti. Nello stesso modo in cui rivela un dettaglio così apparentemente superficiale, ma profondamente importante, sulla cultura palestinese, Joe Sacco affronta una questione più nota e

più attuale molto più importante e sulla quale spesso si è dibattuto: la questione del *hijāb*, il velo islamico (fig. 2). In una digressione non breve circa il rapporto tra le donne musulmane e l'obbligo di indossare il *hijāb*, il legame tra fede religiosa e vita quotidiana emerge come decisamente stretto e labile allo stesso tempo: più che l'obbligo di portarlo, a risaltare è la volontà delle donne di indossarlo - ad avvertirne il peso è un uomo occidentale, non abituato a questo tipo di indumento, piuttosto che una donna palestinese credente o desiderosa di esserlo (fig. 3).

La seconda opera qui esaminata è *Cronache di Gerusalemme*,¹² scritta e disegnata da

¹² G. Delisle. (2012). *Cronache di Gerusalemme*. Roma: Lizard/Rizzoli.



Fig. 3 Palestina, Joe Sacco.

Guy Delisle¹³ nel 2012. Pur configurandosi affine all'opera precedente per le tematiche affrontate, *Cronache di Gerusalemme* e *Palestina* sono due lavori molto diversi. Oltre alla naturale differenza dettata dal segno grafico, a distanziare Joe Sacco e Guy Delisle è, in primo luogo, la natura del viaggio. Mentre Sacco è mosso dal personale desiderio di vedere, conoscere e descrivere la realtà dei luoghi e degli abitanti, infatti, Delisle parte per ragioni "esterne" rispetto a se stesso, dal momento che decide di recarsi a Gerusalemme per seguire la sua compagna, coordinatrice all'interno della nota Ong *Médecins sans frontières*.

Le diverse nature del viaggio creano il presupposto fondamentale per due fumetti del tutto diversi e quasi impossibili da mettere a confronto. Se nella prima opera il reporter, pur con qualche difficoltà, si relazionava in modo empatico con la nuova cultura, in questo secondo lavoro il reporter è un uomo occidentale che, proprio in quanto tale, fatica ad ambientarsi nella realtà di un luogo completamente diverso da quelli in cui è abituato a muoversi. Delisle si perde per Gerusalemme, non riesce a riconoscere le strade, a orientarsi, a distinguere tra loro i diversi quartieri della città; si sente osservato mentre cammina mangiando una mela per strada durante il mese di Ramadan; guarda dalla finestra e assiste a una festa di nozze e, quando si rende conto che gli invitati sono tutti di sesso maschile, si sente ancora più estraneo e lontano rispetto a tutto quello che lo circonda. Delisle, appunto, è in un posto "diverso" dai luoghi a cui è abituato, e si sente completamente perso.

Non è solo la cultura palestinese che gli è estranea, ma, inizialmente, anche la realtà del conflitto. Emblematica a questo proposito è la telefonata tra il fumettista e la sua compagna. Mentre egli è a Gerusalemme, infatti, quest'ultima è in missione nella Striscia di Gaza e una sera, in seguito al lancio di missili proprio nell'area in cui si trova, è costretta a chiamarlo per comunicargli che non può raggiungerlo. Delisle, di fronte a questa comunicazione, ha due reazioni: in un primo momento commenta con un impulsivo "Che sballo!", animato dalla novità di trovarsi in una terra

in pieno conflitto (fig. 4); subito dopo, però, sembra prendere coscienza di quanto sta realmente accadendo e, rendendosi conto che la sua compagna è bloccata e non potrà tornare da lui, incomincia a interrogarsi sulla quotidianità delle persone che in quella zona abitano realmente e che spesso sono costrette a restare entro i confini senza poterne uscire (fig. 5).

Quanto è stato detto finora non significa che in *Cronache di Gerusalemme* venga meno la descrizione di ciò che accade né che lo sguardo di Delisle non coincida con quello di un osservatore attento; lo si può notare, a esempio, nel momento in cui decide di mostrare la cruda realtà di una donna palestinese costretta a "svelarsi" davanti a un checkpoint israeliano, mostrandosi ai soldati (fig. 6).

Tutto questo contribuisce a creare un'unica immagine chiara: il fumettista non è pienamente in grado di appropriarsi di una cultura nuova, ma questo non gli impedisce di guardare e di descriverla per quello che è, e la sua narrazione riesce a trasportare il lettore occidentale, il cui sguardo non è né diverso né lontano da quello di Delisle, che con innocenza e stupore si interfaccia alla brutalità quotidiana della questione israelo-palestinese. In quest'opera, insomma, scrittore e lettore scoprono nello stesso momento cosa significa essere musulmani in generale e palestinesi in particolare.

La terza opera, *Persepolis*,¹⁴ è forse la più nota opera a fumetti ambientata in Medio Oriente. Scritto e disegnato nel 2000 dall'artista iraniana Marjane Satrapi¹⁵ e realizzato come film d'animazione nel 2007, *Persepolis* è un fumetto autobiografico il cui unico obiettivo è raccontare la "semplice" storia di una ragazza iraniana costretta ad allontanarsi dal suo paese a causa del duro regime instaurato in seguito alla rivoluzione del 1978-79.¹⁶

¹⁴ M. Satrapi. (2002). *Persepolis*. Roma: Lizard/Rizzoli.

¹⁵ Fumettista e illustratrice iraniana cresciuta nel contesto della rivoluzione islamica, come descritto nel suo fumetto autobiografico *Persepolis*. Due volte vincitrice del premio "miglior albo" presso il *Festival International de la bande dessinée d'Angoulême*, con le opere *Broderies* (Taglia e cucì) nel 2004 e *Poulet aux prunes* (Pollo alle prugne) nel 2005.

¹⁶ La rivoluzione del 1978-79, com'è noto, portò all'instaurazione in Iran di una repubblica islamica scita la cui costituzione è fortemente ispirata dalla *šarī'a*, la Legge islamica. La letteratura sull'argomen-



Fig. 4 Cronache di Gerusalemme, Guy Delisle.

L'intero volume potrebbe essere riassunto in una sola parola: semplicità.

A una trama semplice, infatti, corrispondono disegni semplici in bianco e nero. Come nei lavori di Joe Sacco, l'elementarità dei disegni in bianco e nero è la caratteristica in grado di alleggerire e semplificare una realtà molto più complessa. Attraverso disegni così poco elaborati da risultare quasi infantili, Marjane Satrapi riesce a raccontare l'intransigenza dei fautori della rivoluzione islamica, le difficoltà legate all'essere una giovane donna musulmana in un momento storico di cambiamento e di rivoluzione e allo stesso tempo le semplici, eppure apparentemente insuperabili, difficoltà dell'essere adolescente. Dall'inizio alla fine dell'opera, il lettore assiste alla crescita della giovane protagonista, la quale

to è sterminata: fra i testi a mio parere più esaustivi e completi si veda, fra tutti, A. Hourani. (1991). *Storia dei popoli arabi*. Milano: Mondadori.



Fig. 5 Cronache di Gerusalemme, Guy Delisle.

si trova continuamente di fronte a nuovi ostacoli da superare, legati ai contesti e alle realtà in cui vive.

Incominciando con un'infanzia caratterizzata dalla suddetta rivoluzione, l'immagine che Satrapi trasmette di se stessa è quella di una bambina non ancora in grado di comprendere cosa accade attorno a lei, ma che per sua natura non riesce ad accettare i limiti imposti: nelle scuole, infatti, le bambine si oppongono all'introduzione del velo, non tanto per questioni politiche o religiose e nemmeno sociali, ma per la pura e semplice scomodità dell'indumento (fig. 7). È nel momento in cui inizia a crescere che la protagonista incomincia a ribellarsi coscientemente, mostrando i polsi (parte del corpo che, secondo le regole stabilite dal regime, deve rimanere sempre coperta), indossando vistosi calzini colorati e ascoltando musica occidentale con il walkman.

Nel momento in cui la fumettista si trasferisce a Vienna, l'ambiente della storia non è più quello iraniano, ma quello europeo, e la ribel-



Fig. 6 Cronache di Gerusalemme, Guy Delisle.

lione al regime si trasforma nella ribellione tipica della fase dell'adolescenza. La protagonista arriva nella capitale austriaca con la speranza di poter godere di maggiore libertà, ma in realtà si sente ancora più estranea di prima alla sua stessa vita. Nulla di ciò che la circonda riesce a farla sentire a casa: non si sente a suo agio alle feste, decisamente diverse da quelle alle quali era abituata e descritte come momenti dedicati all'abbandono di se stessi, con alcol, fumo e, soprattutto, rapporti con l'altro sesso. Allo stesso tempo, però, percepisce un profondo disagio anche nel proprio contesto familiare; a lasciarla interdetta è soprattutto, all'interno di una delle famiglie che la ospita

durante la sua permanenza viennese, il rapporto tra i due genitori e la figlia, Julie. Questa, infatti, appare come insolente e i genitori le permettono di rispondere male e uscire di casa a qualsiasi orario, senza bisogno di specificare la sua destinazione. Un comportamento del genere, per una ragazza iraniana, è tanto incomprensibile quanto fonte di indignazione, termine che l'artista utilizza all'interno del fumetto per commentare il comportamento della ragazza (fig. 8).

Attraverso queste immagini di vita quotidiana, quindi, il lettore è partecipe dei drammi che caratterizzano la crescita di Marjane e che non si esauriscono nel contesto della ri-



Fig. 7 Persepolis, Marjane Satrapi.



Fig. 8 Persepolis, Marjane Satrapi.

voluzione iraniana: anzi, la superano di gran lunga, arrivando all'eterno dramma del non sentirsi più completamente iraniana, ma allo stesso tempo non ancora del tutto europea. È per questa ragione che, a distanza di vent'anni, l'opera e la figura della sua protagonista mantengono un valore fortemente simbolico e attuale.

L'ultima opera è *Valzer con Bashir*,¹⁷ sotto ogni punto di vista molto diversa da quelle esaminate finora. In primo luogo, a differenza delle altre, *Valzer con Bashir* non nasce come fumetto, bensì come film di animazione, per la prima volta proiettato nel 2008.¹⁸ Solamente in seguito i disegni dell'artista israeliano David Polonsky¹⁹ e la storia dello sceneggiatore Ari Folman²⁰ sono stati trasposti su carta stampata. Nonostante i riconoscimenti che sono stati attribuiti a questo documentario a livello internazionale, la sua proiezione è stata vietata in Libano a causa delle tematiche affrontate; questo non ne ha impedito la circolazione in copie pirata, a partire dalla proiezione clandestina avvenuta a Beirut nel gennaio 2009.²¹

In secondo luogo, rispetto alle altre opere, la narrazione è strutturata in un modo nuovo.

¹⁷ A. Folman & D. Polonsky, *Valzer con Bashir*, Roma, Rizzoli, 2009. Il titolo fa riferimento a una specifica scena del film (presente anche all'interno del fumetto), durante la quale un soldato spara, muovendosi come se stesse danzando, davanti ad un poster di Bashir Gemayel, politico assassinato durante la guerra libanese nel 1982.

¹⁸ Film d'animazione documentaristico israeliano, per la prima volta proiettato nel 2008 (in Italia nel 2009), al quale sono state attribuite la nomina di "miglior film straniero" ai *Golden Globe* del 2009, "miglior colonna sonora" agli *European Film Awards* del 2008, "miglior film straniero" al *British Independent Film Awards* del 2008 e "miglior film straniero" al *Premi César* del 2009.

¹⁹ Illustratore e direttore artistico israeliano pluripremiato: solo nel 2008 ha vinto il premio *Ophir Prize* della *Israeli Academy of Film and Television* per la direzione artistica di *Valzer con Bashir* e il premio per le decorazioni del *Cinema Eye Honors*.

²⁰ Sceneggiatore e compositore israeliano, la cui collaborazione con Polonsky si è consolidata nel 2017 con la creazione dell'adattamento a fumetti del *Diario di Anna Frank*.

²¹ N. Anderman. (2009). *Israeli Film on Lebanon War 'Waltz with Bashir' Shown in Beirut*. *Haaretz*. Versione on-line, 01/02/2009, in www.haaretz.com/1.5065340 (cons. 28.05.2020).

La storia narrata nel fumetto, infatti, riguarda una serie di avvenimenti occorsi in Libano nel corso della cosiddetta "Prima guerra" del Libano²² e in particolare durante il massacro di civili avvenuto nei campi profughi di Sabra e Chatila.²³ La narrazione degli eventi, però, non è lineare: *Valzer con Bashir* si configura come un vero e proprio fumetto psicologico, la cui trama si sviluppa completamente attorno ai ricordi di un soldato israeliano, Folman stesso, di stanza in Libano nel periodo del conflitto.

Dall'inizio alla fine della narrazione, i ricordi non fanno altro che susseguirsi e perseguitare il protagonista, il quale però inizialmente appare privo di memoria. Ripercorrere gli avvenimenti si rivela infatti una necessità per questo veterano di guerra, in seguito al ricorrente incubo di essere inseguito da ventisei cani (fig. 9); nel momento in cui realizza che quel numero non è casuale ed è lo stesso numero di cani da lui uccisi durante un'operazione di guerra, Folman decide di tornare in contatto con tutte le persone del passato che potrebbero dare una spiegazione a quest'immagine ricorrente che continua a torturarlo (fig. 10). È così che vengono riportati a galla e descritti al lettore i reali avvenimenti della tragedia del 1982.

Alla fine, appare chiaro che l'amnesia del protagonista non deriva da altro che dal suo stesso senso di colpa, che lo attanaglia per le atrocità commesse. Questo senso di colpa, cui va aggiunto un profondo senso di insoddisfazione, guida il lettore per ogni singola pagina del fumetto, permettendogli di com-

²² Anche nota negli ambienti militari israeliani con il nome "Operazione Pace in Galilea", la Prima guerra del Libano fa parte dei conflitti che hanno coinvolto il mondo arabo e le forze israeliane. Iniziata nel giugno 1982 e conclusa nel 1985, la Prima guerra del Libano ha visto schierati da una parte le forze israeliane e l'Esercito del Sud-Libano, dall'altra le milizie di Amal, Hezbollah, OLP, al-Fatah e le forze siriane. La letteratura sull'argomento è sterminata: a titolo di esempio si veda, R. Di Peri. (2017). *Il Libano contemporaneo. Storia, politica e società*. Roma: Carrocci.

²³ Com'è noto, il massacro nel quartiere di Sabra e nel campo profughi di Chatila, entrambi nella periferia occidentale di Beirut, fu compiuto dalle Falangi libanesi e dal cosiddetto "Esercito del Libano del Sud", con la complicità dell'esercito israeliano, fra le 6 e le 8 del mattino del 18 settembre 1982. Le vittime, tutte civili, erano in gran parte vecchi, donne e bambini e il loro numero è stimato, a seconda delle fonti, fra i 762 e i 3.500.



Fig. 9 *Valzer con Bashir*, Folman e Polonsky.