

DONNA E FUMETTO

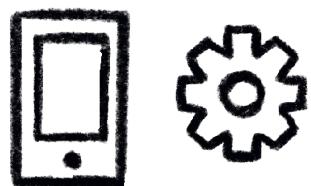
IL PROGETTO

Sophie SAFFI (CAER, Università di Aix-Marseille, Francia)

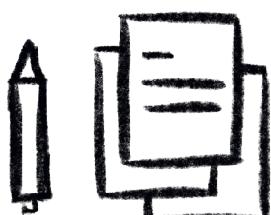
Martine SOUSSE (Il était deux fois, Marsiglia, Francia)

Christine LAMIRAU (ESDAC, Aix-en-Provence, Francia)

Comix & Digital è un progetto sul fumetto, i giovani creatori e la tecnologia digitale, con l'obiettivo di formare e preparare gli studenti di fumetto, illustrazione e design di quattro Paesi (Francia, Italia, Spagna e Turchia) alla rivoluzione digitale del fumetto. Il progetto è stato finanziato dal programma europeo ERASMUS+ KA2. È durato da settembre 2020 ad agosto 2023. È stato realizzato dall'Università di Aix-Marseille in collaborazione con l'associazione Made in La Boate, Marsiglia; ESDAC, Aix-en-Provence; l'Università di Malaga, Spagna; la Escuela de Arte San Telmo, Malaga, Spagna; la Scuola italiana di comix, Napoli, Italia; e l'Università Dumlupinar, Kutahya, Turchia.



I nostri obiettivi erano l'acquisizione di competenze attraverso l'autoformazione o tramite tutorial e MOOC, in modo che gli studenti potessero acquisire soluzioni tecniche e strategie linguistiche che li preparassero alle sinergie del lavoro collaborativo e a distanza. Abbiamo prodotto materiale didattico elaborato in modalità peer-to-peer, per l'approccio a nuove soluzioni creative e l'apprendimento di strumenti per la co-creazione di opere che vedono al centro il fumetto in relazione all'immagine animata, al videogioco, al libro interattivo.



Durante il primo anno, le sessioni di formazione si sono svolte a distanza, a causa della situazione sanitaria. Nel secondo anno, i docenti e i professionisti che hanno sviluppato il materiale didattico, e gli studenti che lo hanno testato, si sono recati in Francia, Italia e Turchia, e in ciascun dei tre Paesi hanno partecipato a un festival per favorire l'incontro con gli autori e l'integrazione professionale degli studenti (Festival Les Rencontres du 9e art, Aix-en-Provence, Francia; Comicon Napoli, Italia; Dumlupinar Comics Festival, Kutahya, Turchia). Il terzo anno è stato dedicato alla realizzazione delle produzioni, tra cui il presente libro.



LA QUESTIONE DEL GENERE

Nell'ambito dei corsi di formazione, abbiamo affrontato la questione dell'occupabilità e il problema dell'accesso più dinamico delle autrici al mercato del fumetto. La posizione delle donne autrici ci sta particolarmente a cuore e abbiamo voluto dedicargli un asse forte del progetto. Sebbene negli ultimi venticinque anni il fumetto abbia conosciuto una vitalità artistica dovuta alla diversificazione delle forme e dei generi, il settore rimane segnato dalla fragilità della situazione economica e sociale degli autori. Le autrici sono in gran parte esposte a tale situazione: il boom editoriale del fumetto non ha portato a un maggiore riconoscimento delle donne (circa il 12% in Francia), che si rivolgono quindi all'illustrazione per bambini. Per migliorare la loro situazione occorrono formazione e riconoscimento.

Fin dall'inizio delle azioni, la formazione ha integrato la questione di genere incoraggiando la parità nel gruppo di studenti (donne: 53%; uomini: 45%; non-genere: 2%) e stimolando la riflessione dei giovani sulla questione del genere e delle rappresentazioni sessiste nei fumetti e nelle arti grafiche. I progressi sulla questione del genere e degli stereotipi saranno efficaci in futuro solo se tutti i generi ne saranno consapevoli e se ne faranno carico per dedurre valori sociali comuni e pratiche professionali condivise. Pertanto, le istruzioni di sceneggiatura fornite alle quattro squadre miste di studenti che dovevano creare quattro fumetti² si riducevano a una semplice



indicazione: suggerire, evocare o rappresentare una situazione che tenesse presente il genere.

Oltre allo sviluppo di una componente inclusa nelle sessioni di formazione, gli studenti sono stati coinvolti in un processo di autovalutazione degli ostacoli legati al genere nella loro proiezione professionale. L'attenzione si è concentrata sui sociotipi³, sulle rappresentazioni delle donne e sul loro impatto sulle carriere professionali, sulla base di questionari per interviste e sondaggi. Gli studenti - supervisionati dalle docenti universitarie Isabelle Régner (Vicepresidente per l'uguaglianza tra donne e uomini e la lotta contro la discriminazione, presso il Rettore dell'Università di Aix-Marseille) e Delphine Martinot (Dipartimento di ricerca LPSC, Università di Clermont Auvergne) - hanno anche elaborato lo schema di un'intervista-tipo per gli autori. Hanno inoltre sviluppato un questionario di indagine online sul pregiudizio di genere rivolto ai professionisti dell'industria del fumetto e ai lettori di fumetti, che hanno intervistato in Francia, Italia e Turchia. I risultati dell'indagine e delle interviste sono raccolti in questo libro insieme ad articoli scientifici.

¹ I 38 studenti maschi e femmine che hanno partecipato al progetto (20 donne, 17 uomini, 1 non di genere) erano così distribuiti: Spagna: 6 donne, 3 uomini e 1 non di genere; Francia: 6 donne e 4 uomini; Italia: 4 donne e 6 uomini; Turchia: 4 donne e 4 uomini.

² I 4 fumetti sono stati tradotti nelle 4 lingue del progetto e sono disponibili online: http://comix-digital.eu/creations_bande-dessinee/ con gli altri materiali (trailer, making of, video documentario e musica).

IL LIBRO “DONNE E FUMETTI”

Questo libro, la cui progettazione e impaginazione sono opera di due studentesse dell'ESDAC, Nawel Ben Ahmed e Romane Arnold, sotto la direzione della Professoressa Christine Lamiraux, si compone di quattro capitoli:

- Il primo, intitolato "Le donne nel mondo del fumetto", presenta i risultati del sondaggio online.
- Il secondo capitolo offre una serie di interviste ad autori e autrici di varie nazionalità (per la Francia, Anne Defreville, Ismaël Méziane e Thierry Plus; per l'Italia, Claudio Falco, Andrea Scopetta e Gianluca Maconi; per la Spagna, Aly Rueda Alarcón).
- Il terzo capitolo, intitolato "Personaggi femminili nei fumetti", raccoglie due contributi di studiosi: Catherine Teissier (ECHANGES, Università di Aix-Marseille) analizza la rappresentazione delle donne nei fumetti tedeschi; Juliette Dumas (IREMAM, Università di Aix-Marseille) presenta il tentativo di esaltare esempi di figure eroiche nel contesto del tardo Impero Ottomano e della transizione al periodo repubblicano, nella serie di fumetti *Le vere storie a fumetti della storia turca: le donne eroine*.
- Il quarto capitolo dedicato alla rappresentazione della madre nei fumetti ospita due articoli di Gerardo Iandoli (CAER, Università di Aix-Marseille): il primo si concentra su tre personaggi che svolgono il ruolo di madre nel fumetto italiano di fantascienza Orfani, il secondo sottolinea l'importanza dell'immagine della madre nel fumetto francese *La tectonique des plaques* di Margaux Motin.

Capitolo 1

Le donne nel mondo del fumetto



Sophie SAFFI (CAER, Università di Aix-Marseille, Francia) & Martine SOUSSE (Il était deux fois, Marsiglia, Francia).

Presentazione dei risultati
dell'indagine online condotta dagli
studenti del progetto Erasmus+
COMIX & DIGITAL

LE DONNE NEL MONDO DEL FUMETTO

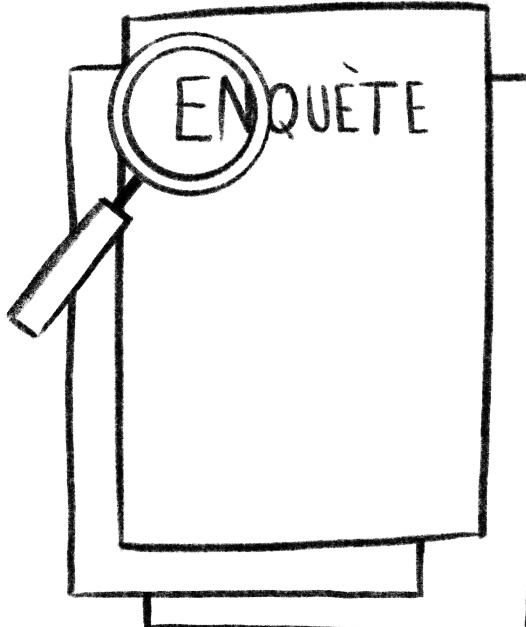
Presentazione dei risultati del sondaggio online
realizzato dagli studenti del progetto Erasmus+ COMIX & DIGITAL
COMIX & DIGITAL, Sophie SAFFI & Martine SOUSSE

Un sondaggio online tra professionisti e lettori di fumetti sul ruolo delle donne in questo settore professionale è stato condotto dagli studenti francesi, spagnoli e turchi del progetto COMIX & DIGITAL. In questo sondaggio abbiamo anche affrontato la questione del genere nella caratterizzazione dei personaggi dei fumetti.

Gli studenti francesi – supervisionati dalle docenti Isabelle Régner (Vicepresidente per l'uguaglianza tra donne e uomini e la lotta contro la discriminazione, presso il Preside dell'Università di Aix-Marseille) e Delphine Martinot (Dipartimento di recicerca LPSC, Università di Clermont Auvergne) – hanno sviluppato il questionario dell'indagine nel novembre 2021. È stato poi tradotto nelle altre lingue del progetto da Sophie Saffi, Saime Evren Koylu Baydemir (Università di Aix-Marseille) e Isabel Comitre (Università di Malaga) e somministrato online da Martine Sousse (Made in La Boate) e Christine Lamiraux (ESDAC) da dicembre 2022 a febbraio 2023. Gli studenti francesi, spagnoli e turchi hanno trasmesso le informazioni nei rispettivi Paesi. Abbiamo raccolto 99 risposte utilizzabili, con due grandi campioni (44 francesi e 48 turchi) e un campione minoritario (7 spagnoli).

Il pubblico dei lettori rappresenta il 59,7% delle risposte francesi, il 60,4% di quelle turche e il 33,3% di quelle spagnole. I professionisti rappresentano il 40,3% delle risposte francesi (bibliotecari 23,4%; illustratori 10,6%; grafici 6,3%), il 39,6% delle risposte turche (illustratori) e il 66,6% delle risposte spagnole (illustratori). I professionisti turchi e spagnoli che hanno risposto all'indagine sono un campione omogeneo, in quanto sono tutti illustratori, mentre il campione francese è più eterogeneo, con un numero rappresentativo di risposte di bibliotecari.

Di seguito è riportata la tipologia dei rispondenti, che sono per lo più donne, di età compresa tra i 19 e i 25 anni per le risposte spagnole e turche, mentre le risposte francesi rappresentano tutte le categorie di età.





TURCHIA



SPAGNA



FRANCIA

A QUALE GRUPPO DI ETÀ APPARTIENI?



15/18



19/25



26/30



31/40

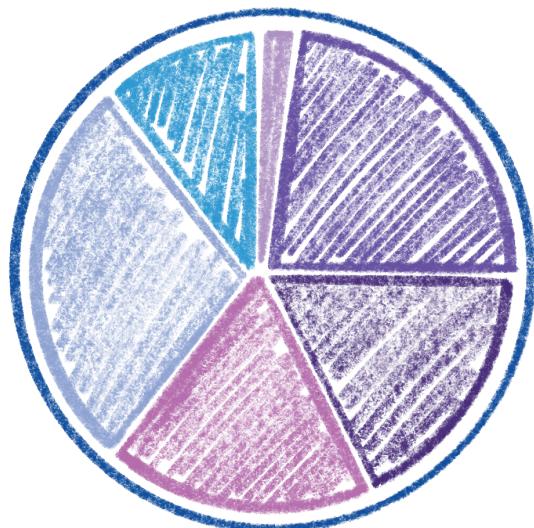


41/50



51 et +

FRANCIA



2,2%
15/18 anni

22,7%
19/25 anni

18,2%
26/30 anni

27,3%
41/50 anni

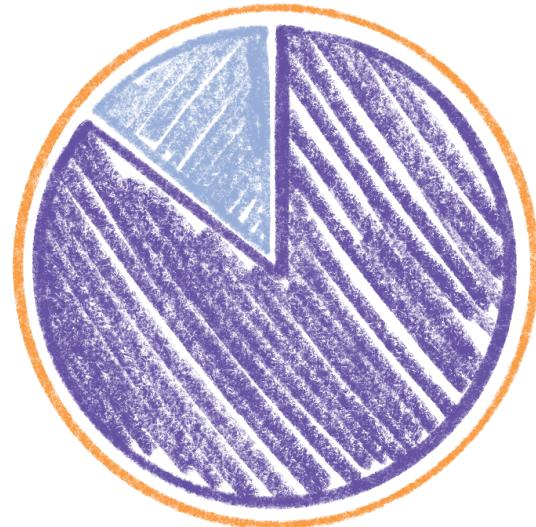
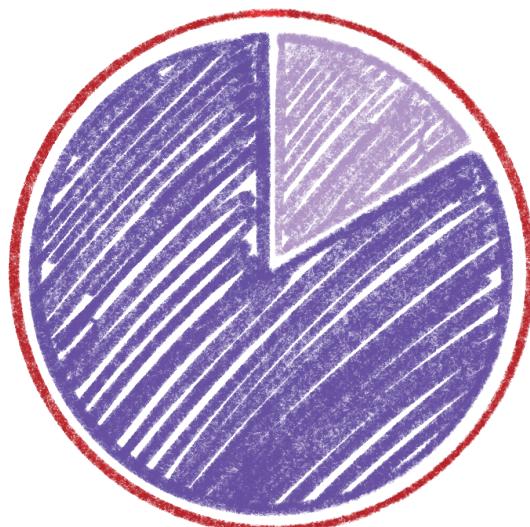
18,2%
31/40 anni

11,4%
51 ans et +

TURCHIA

14,6%
15/18 anni

75%
19/25 anni



SPAGNA

85,7%
19/25 anni

14,3%
41/50 anni

CON QUALE GENERE TI IDENTIFICHI?



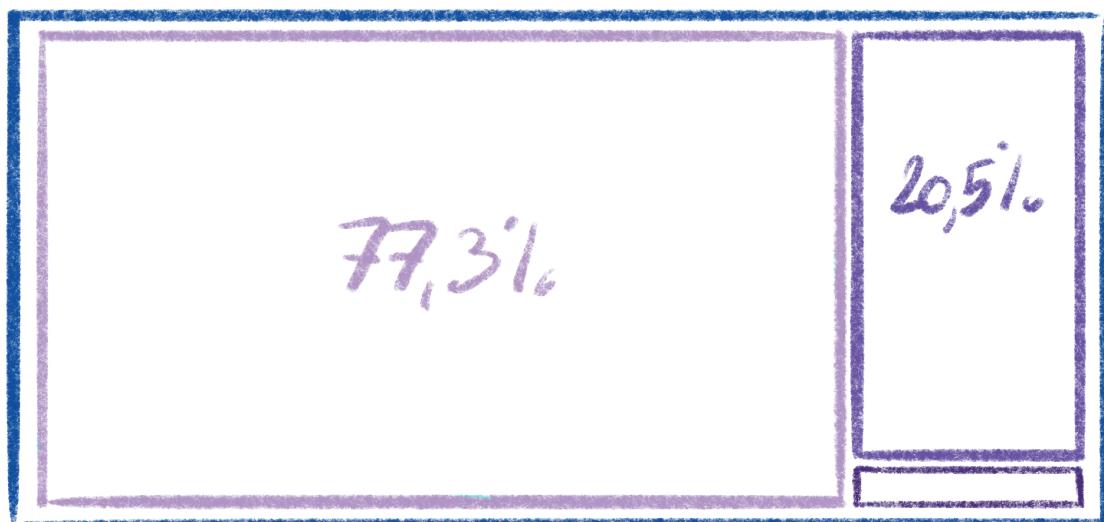
NON-BINARIO



MASCHILE



FEMMINILE

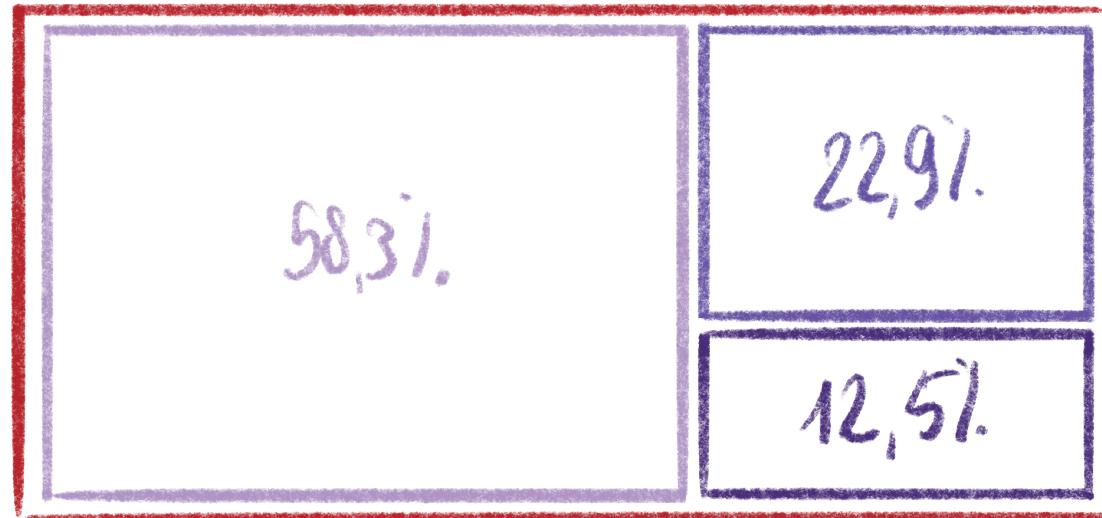


FRANCIA

77,3%
Femminile

20,5%
Maschile

2,2%
Non-binario



TURCHIA

58,3%
Femminile

22,9%
Maschile

2,2%
Non-binario



SPAGNA

77,3%
Femminile

20,5%
Maschile

2,2%
Non-binario

QUANTO SPESO LEGGI I FUMETTI?



OGNI GIORNO



**QUALCHE VOLTA
ALLA SETTIMANA**



**QUALCHE VOLTA
AL MESE**



**QUALCHE VOLTA
ALL'ANNO**



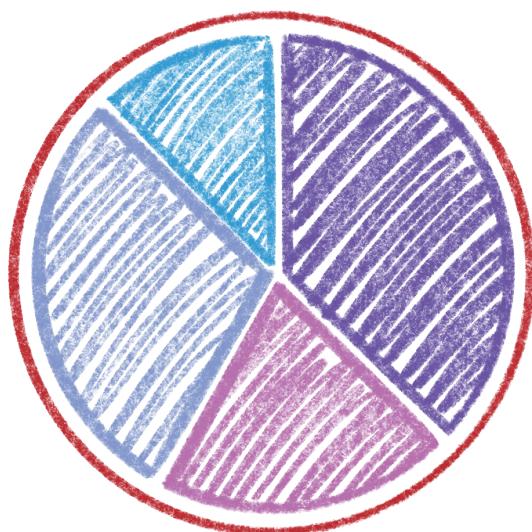
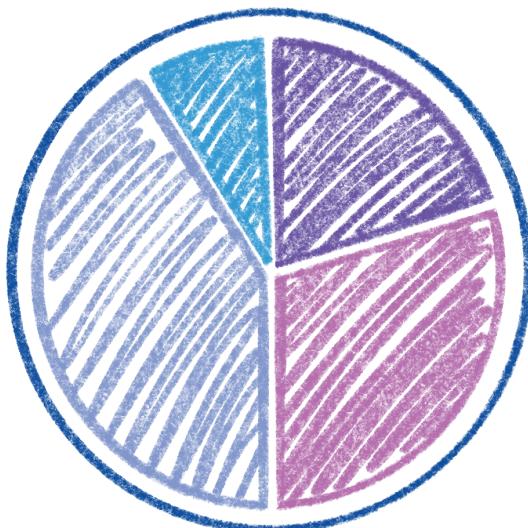
AUTRE

FRANCIA

40,9%
qualche volta
all'anno

20,5%
qualche volta
alla settimana

29,5%
qualche volta
al mese



SPAGNA

42,9%
qualche volta
all'anno

14,3%
qualche volta
alla settimana

28,6%
qualche volta
al mese

14,3%
ogni giorno



TURCHIA

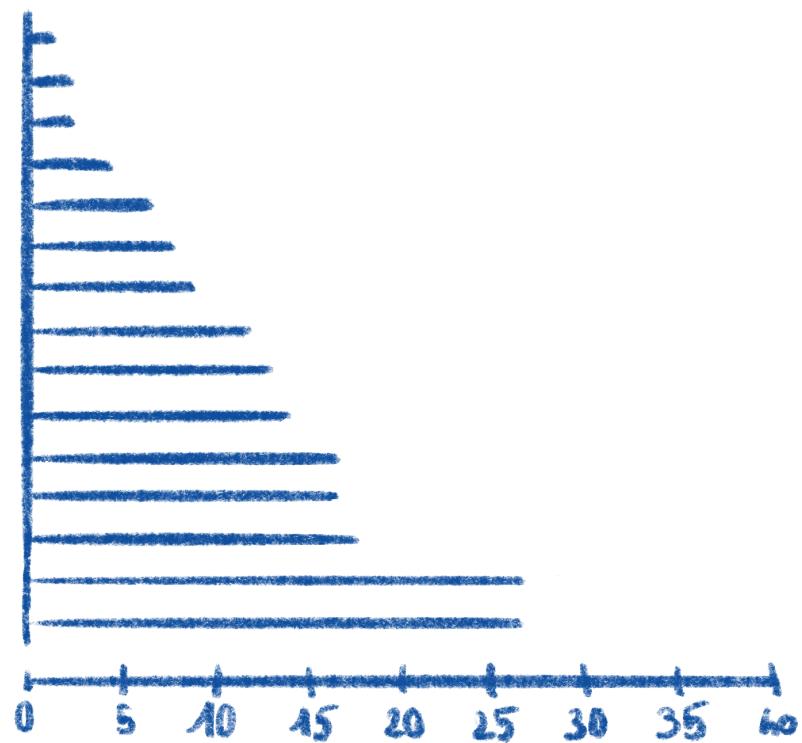
37,5%
qualche volta
alla settimana

29,2%
qualche volta
all'anno

20,8%
qualche volta
al mese

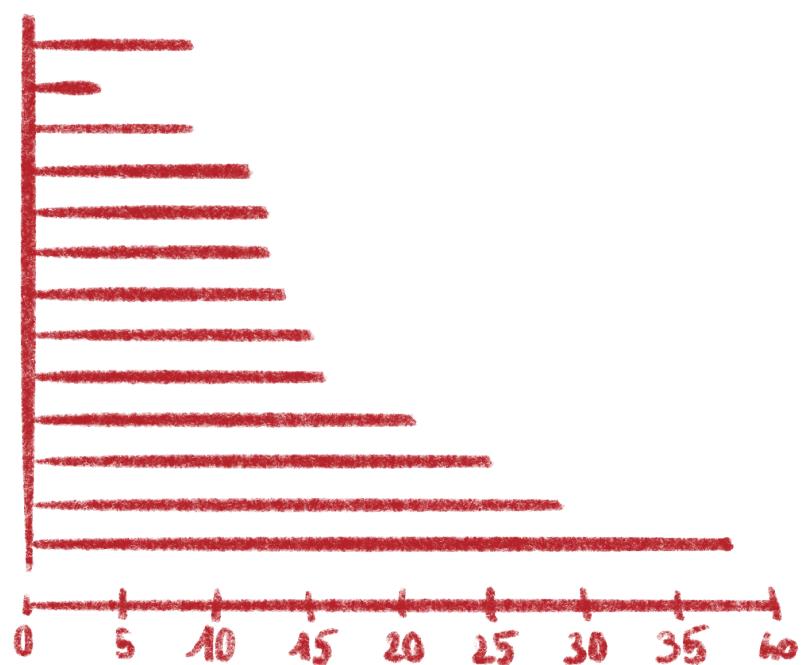
HAI QUALCHE STILE DI FUMETTO PREFERITO?

WESTERN
SOCIALE
REPORTAGE
ORRORE
DRAMMATICO
EDUCATIVO
EROTICO
PER BAMBINI
ROMANTICO
THRILLER
FANTASCIENZA
FANTASIA
STORICO
UMORISTICO
AVVENTURA



FRANCIA

ALTRO
EDUCATIVO
STORICO
EROTICO
THRILLER
DRAMMATICO
PER BAMBINI
ORRORE
ROMANTICO
UMORISTICO
FANTASCIENZA
AVVENTURA
FANTASIA



TURCHIA

GASTRONOMIA

FEMMINISTA

LGBT

THRILLER

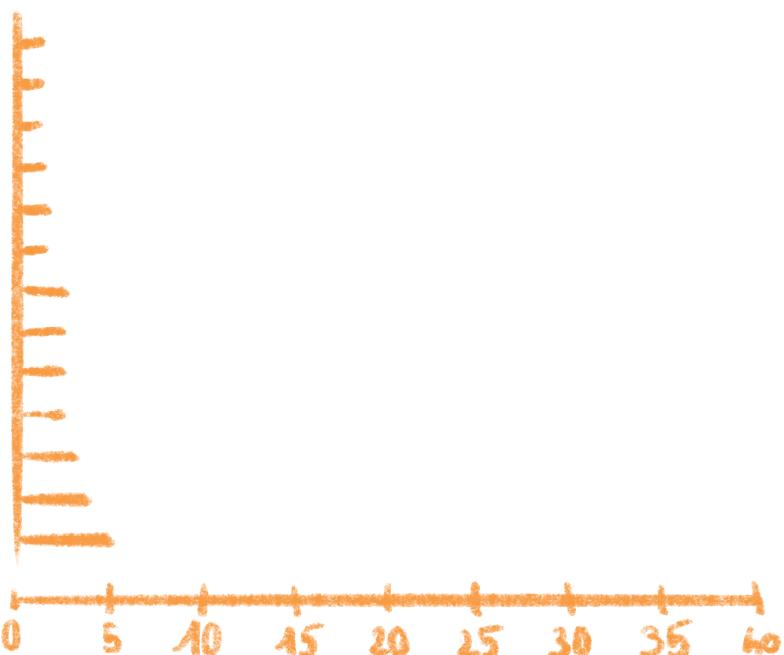
UMORISTICO

AVVENTURA

ROMANTICO

FANTASIA

FANTASCIENZA



SPAGNA

TI INTERESSA IL GENERE DELL'AUTORE QUANDO COMPRI UN FUMETTO?



OUI



NON

22,7%

77,3%



FRANCIA

52,1%

47,9%



TURCHIA

85,7%

14,3%



SPAGNA

PRATICHE DI LETTURA DI FUMETTI

IL SONDAGGIO PRESENTAVA I SEGUENTI DATI:

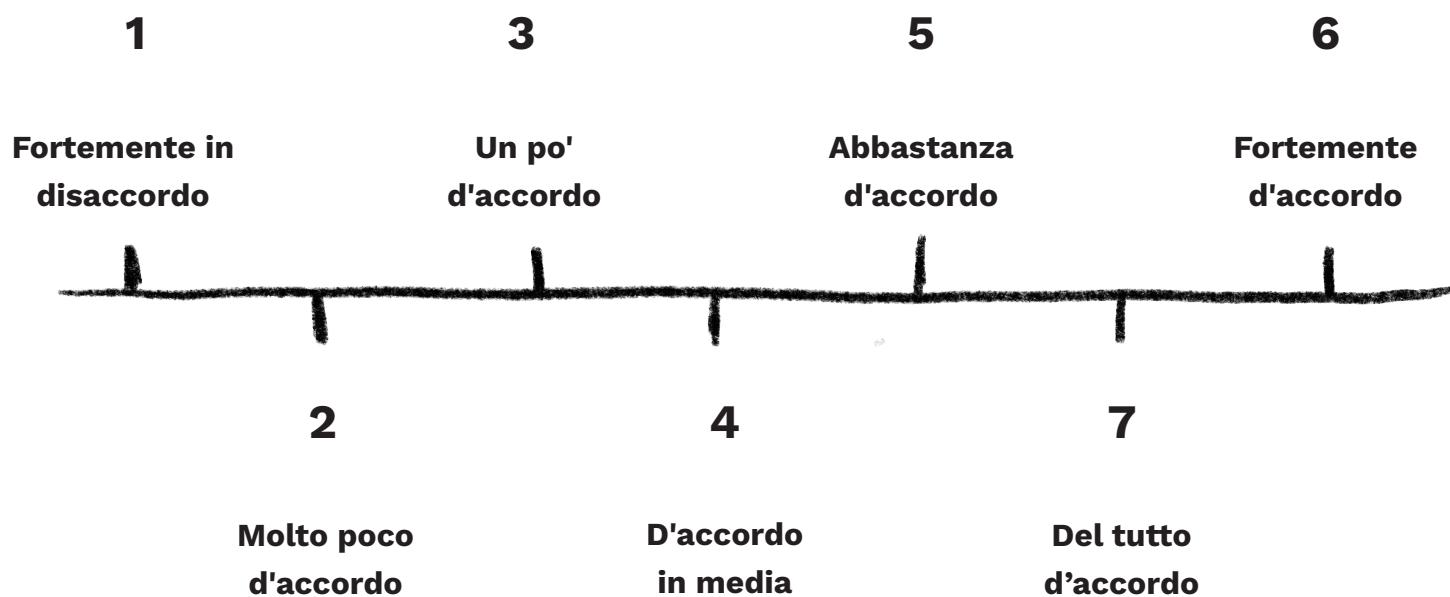
La più grande indagine condotta finora sull'argomento ha mostrato nel 2012 che i fumetti sono ancora una pratica di lettura più maschile che femminile. "La percentuale di donne che non ha mai letto fumetti è più del doppio di quella degli uomini (32% contro 14%)" e "anche quando sono lettrici, [le donne] leggono in media meno fumetti degli uomini [e] riferiscono un modello di lettura più irregolare" (Evans e Gaudet, 2012: 4).

(fonte: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677>)

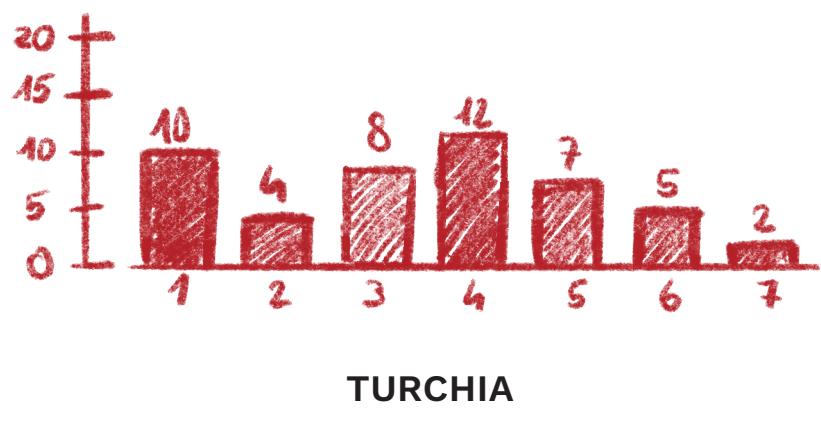
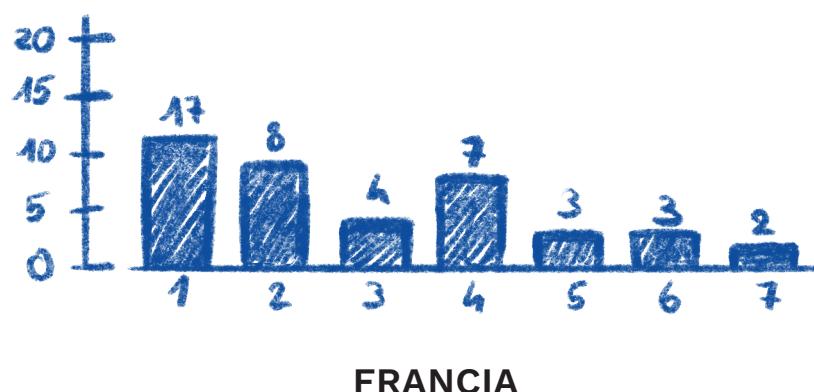
ERA POI CHIESTO:

PERCHÉ PENSI CHE CI SIA UNA DISUGUAGLIANZA DI GENERE NELLE PRATICHE DI LETTURA DEI FUMETTI?

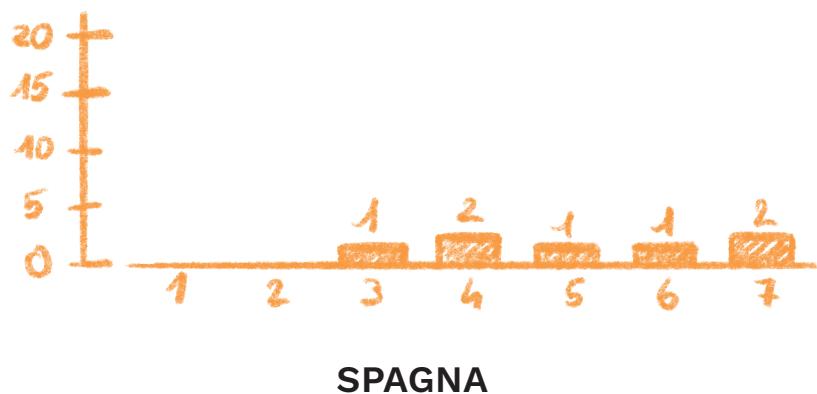
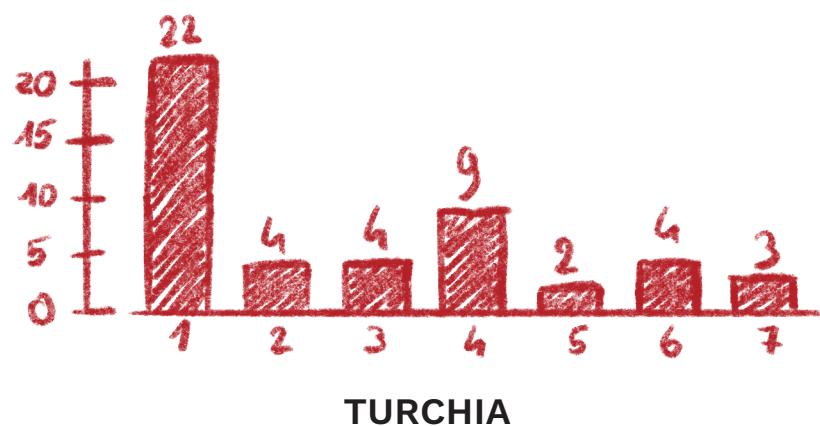
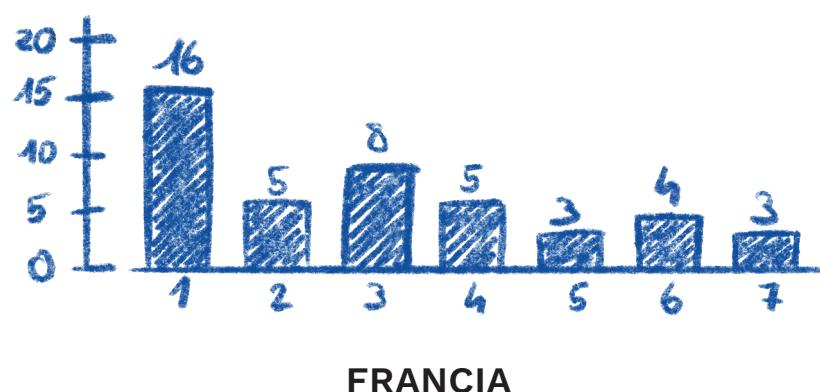
indicando in che misura sei d'accordo con ciascuna delle seguenti affermazioni:



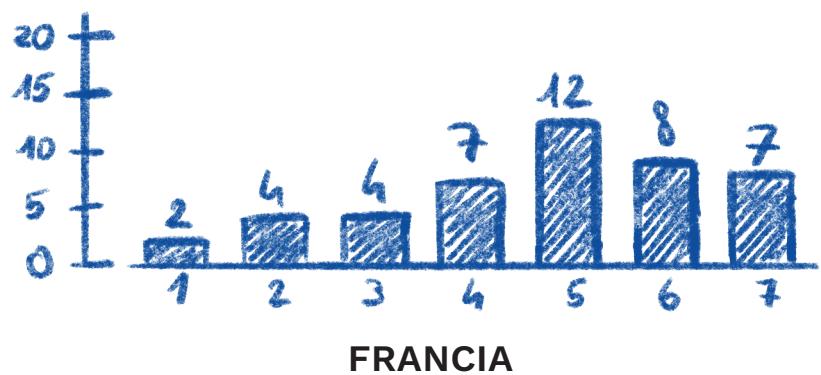
MANCANZA DI INTERESSE FEMMINILE NEI FUMETTI: DA 1 A 7



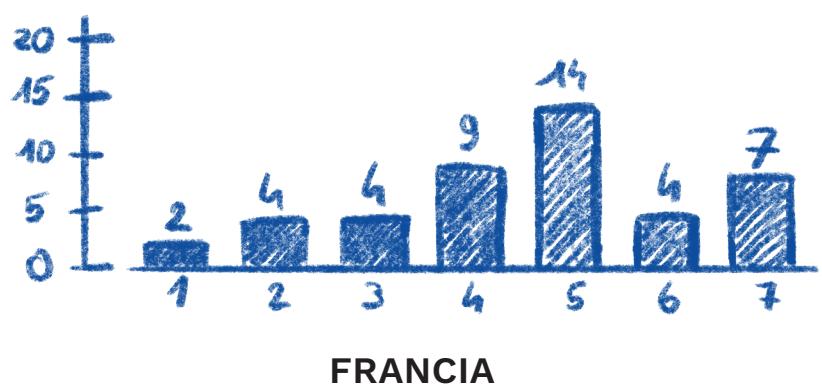
2. I FUMETTI SI RIVOLGONO PRINCIPALMENTE A UN PUBBLICO MASCHILE: DA 1 A 7



3. LE AUTRICI NON SONO PROMOSSE QUANTO GLI AUTORI MASCHI: DA 1 A 7



4. STATISTICAMENTE CI SONO MENO DONNE CHE UOMINI NELLA PROFESSIONE: DA 1 A 7



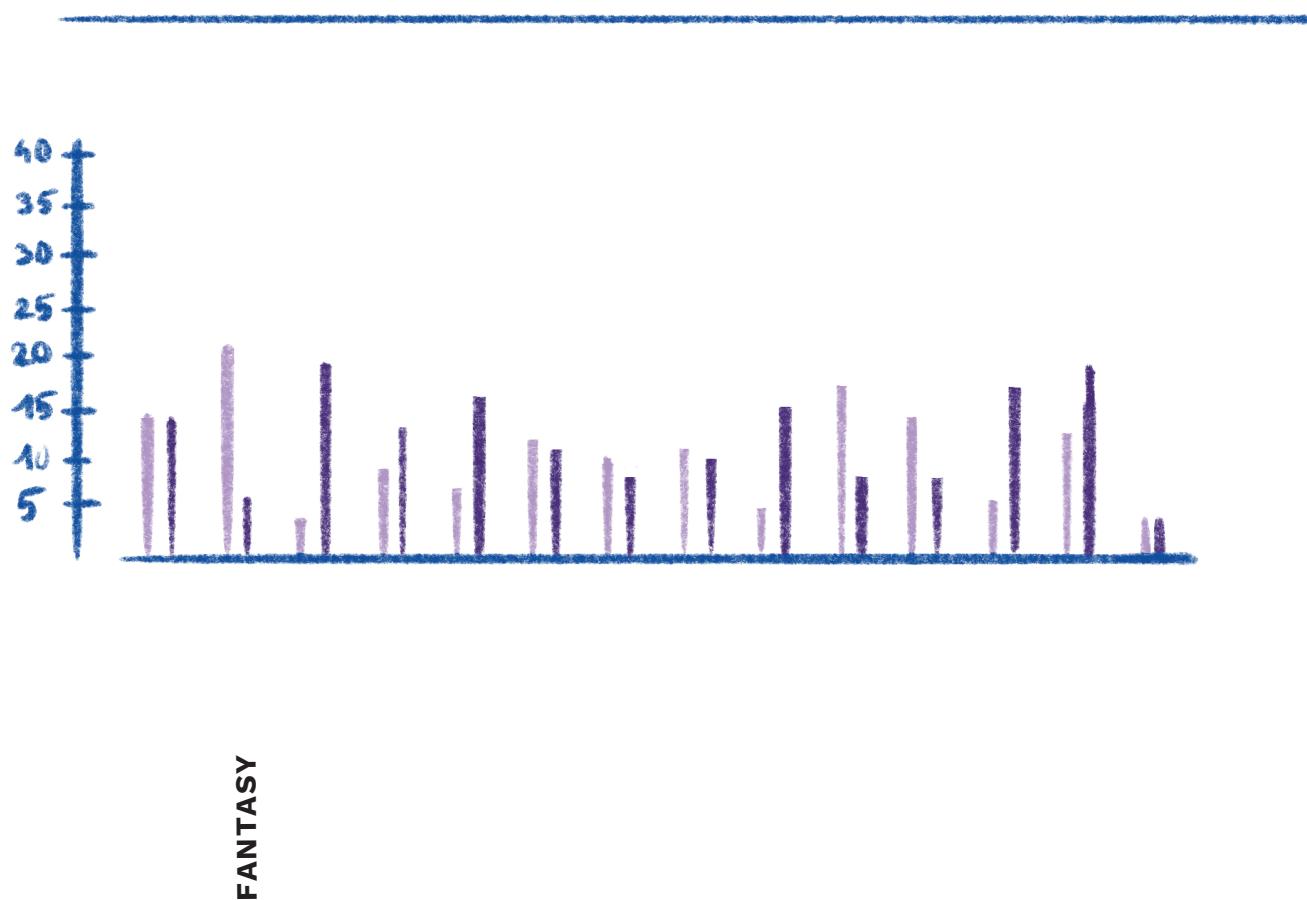
CI SONO TEMI E STILI PREFERITI PER UN'AUTRICE? PER UN AUTORE?

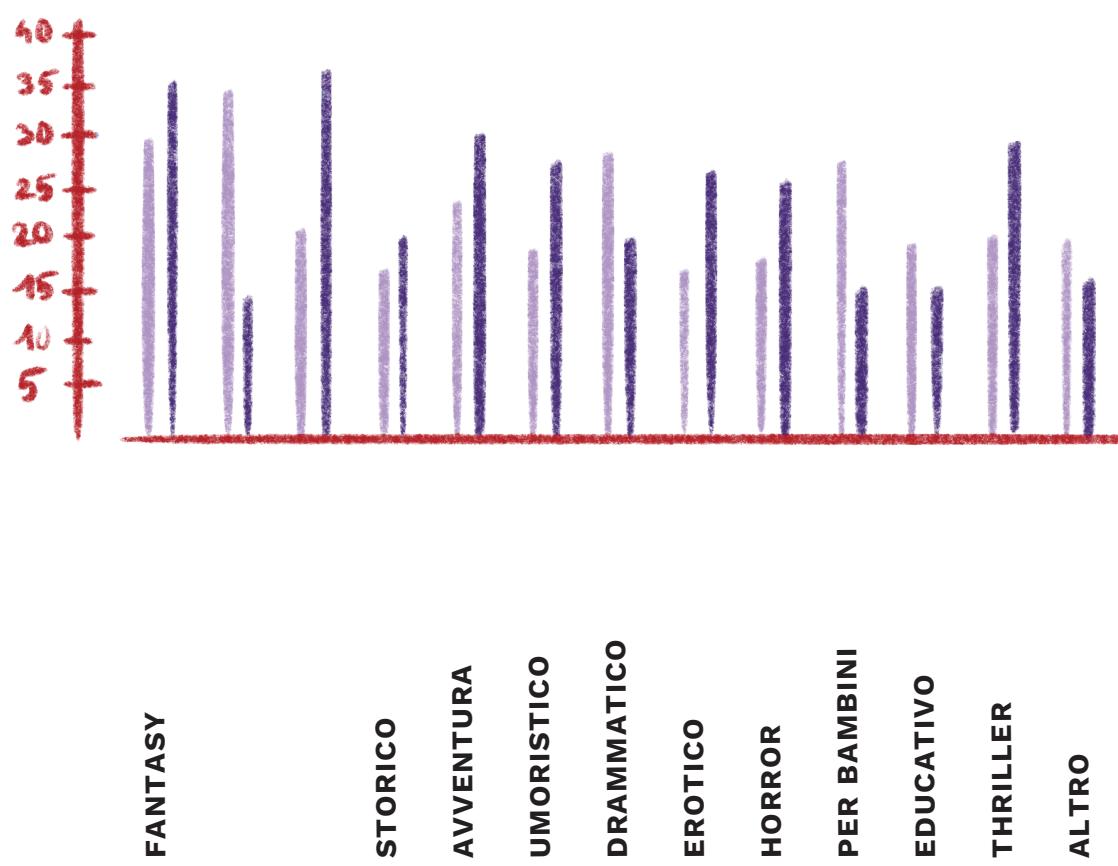


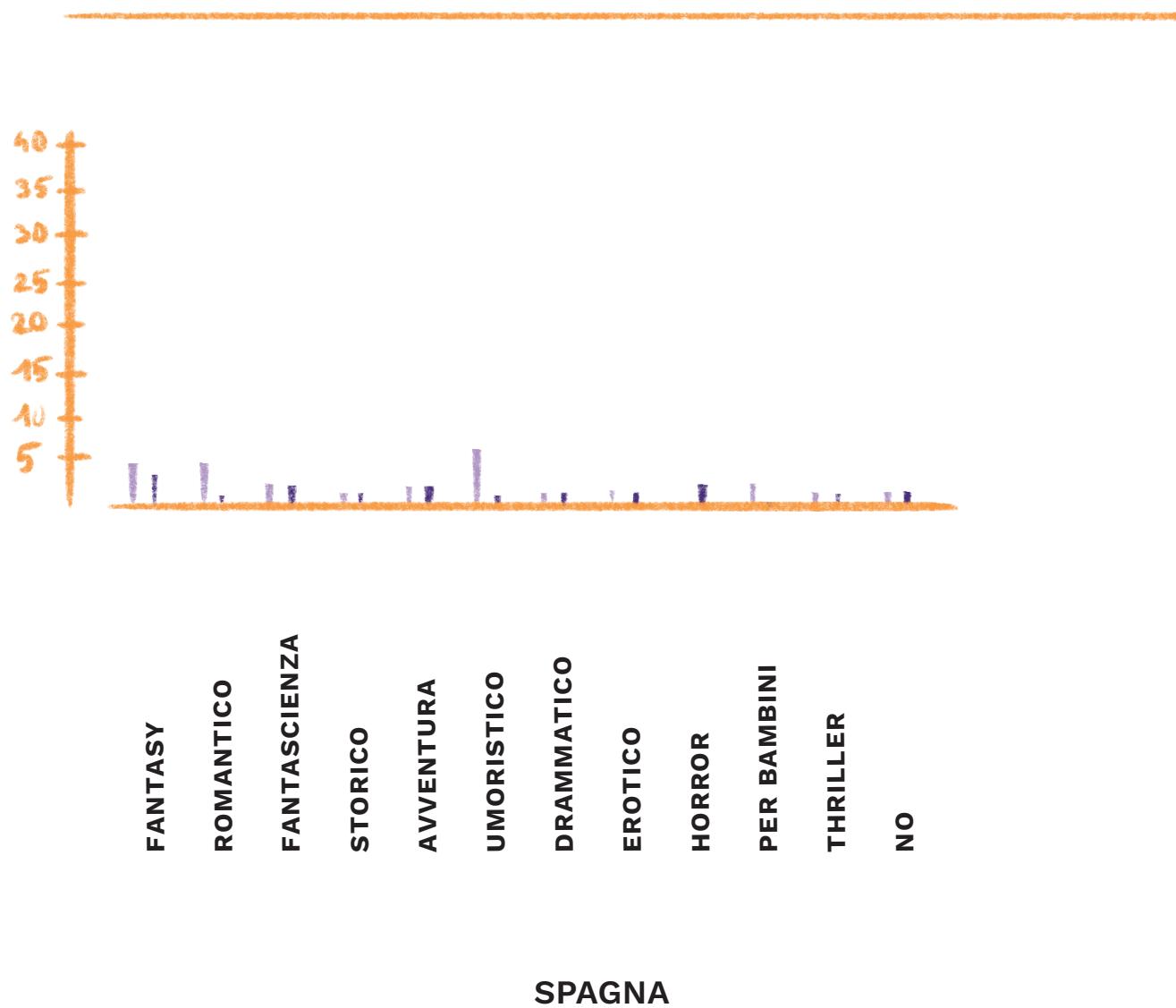
AUTORE



AUTRICE







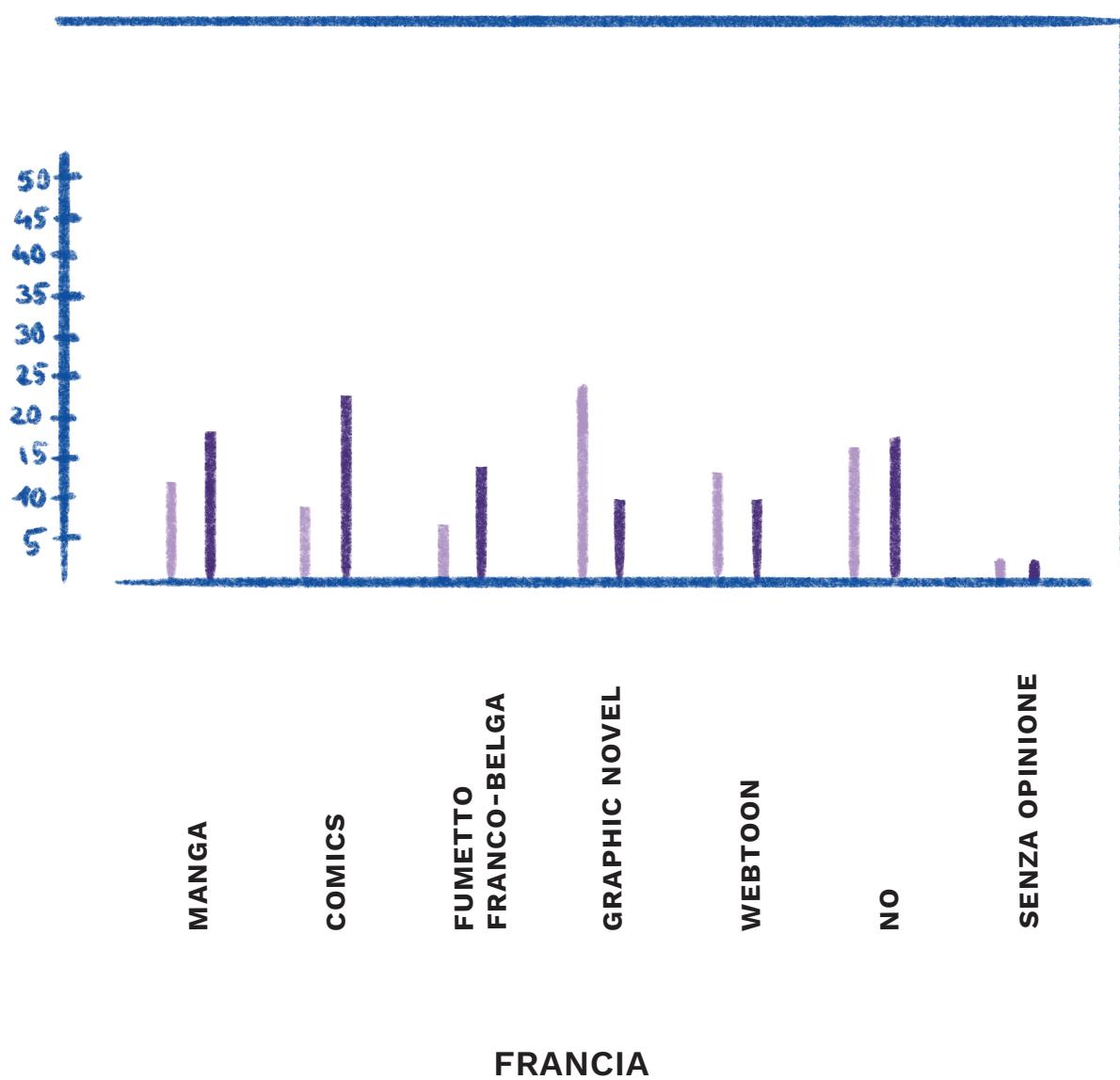
CI SONO TEMI E STILI PREFERITI PER UN'AUTRICE? PER UN AUTORE? TY



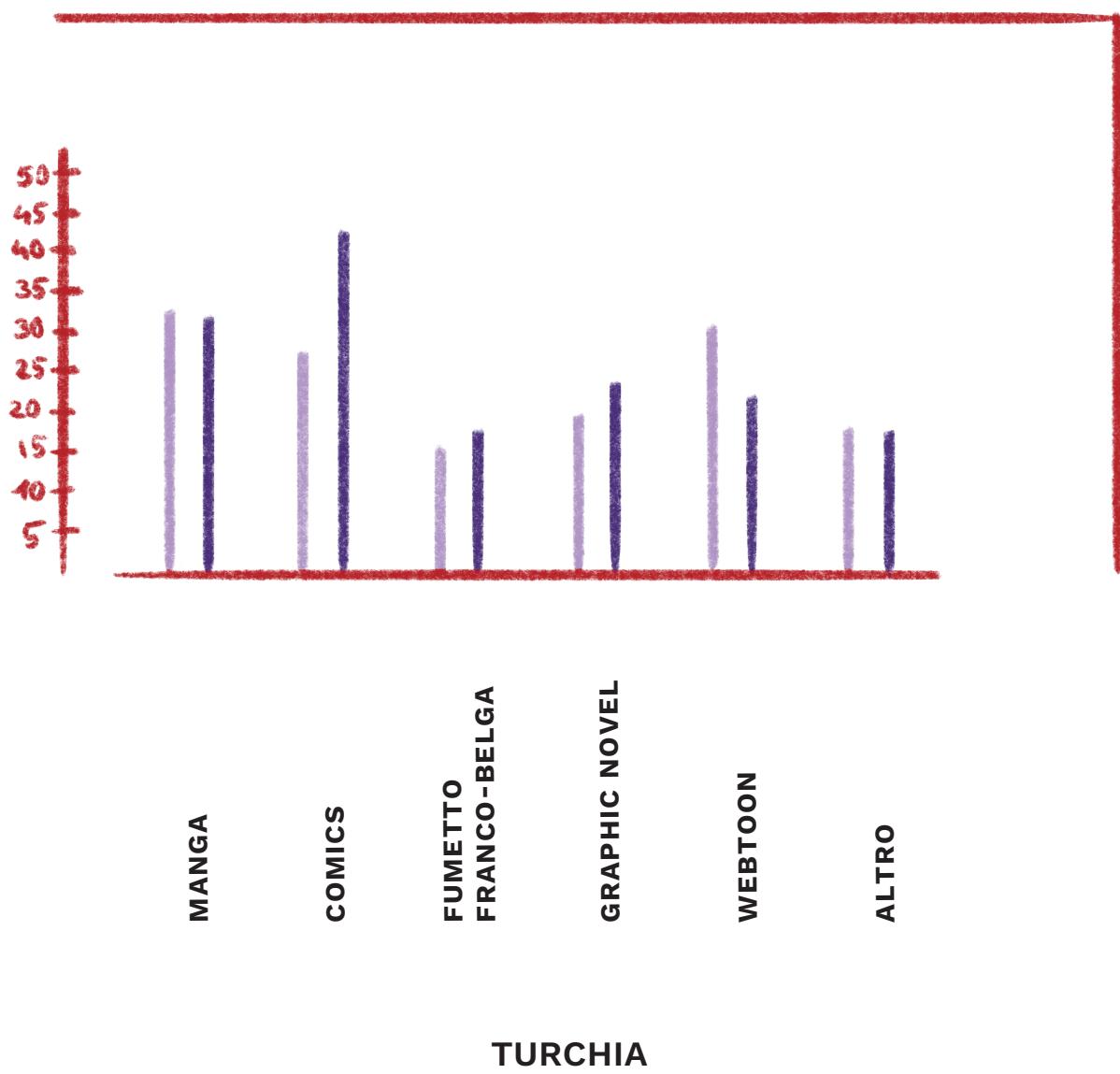
AUTORE

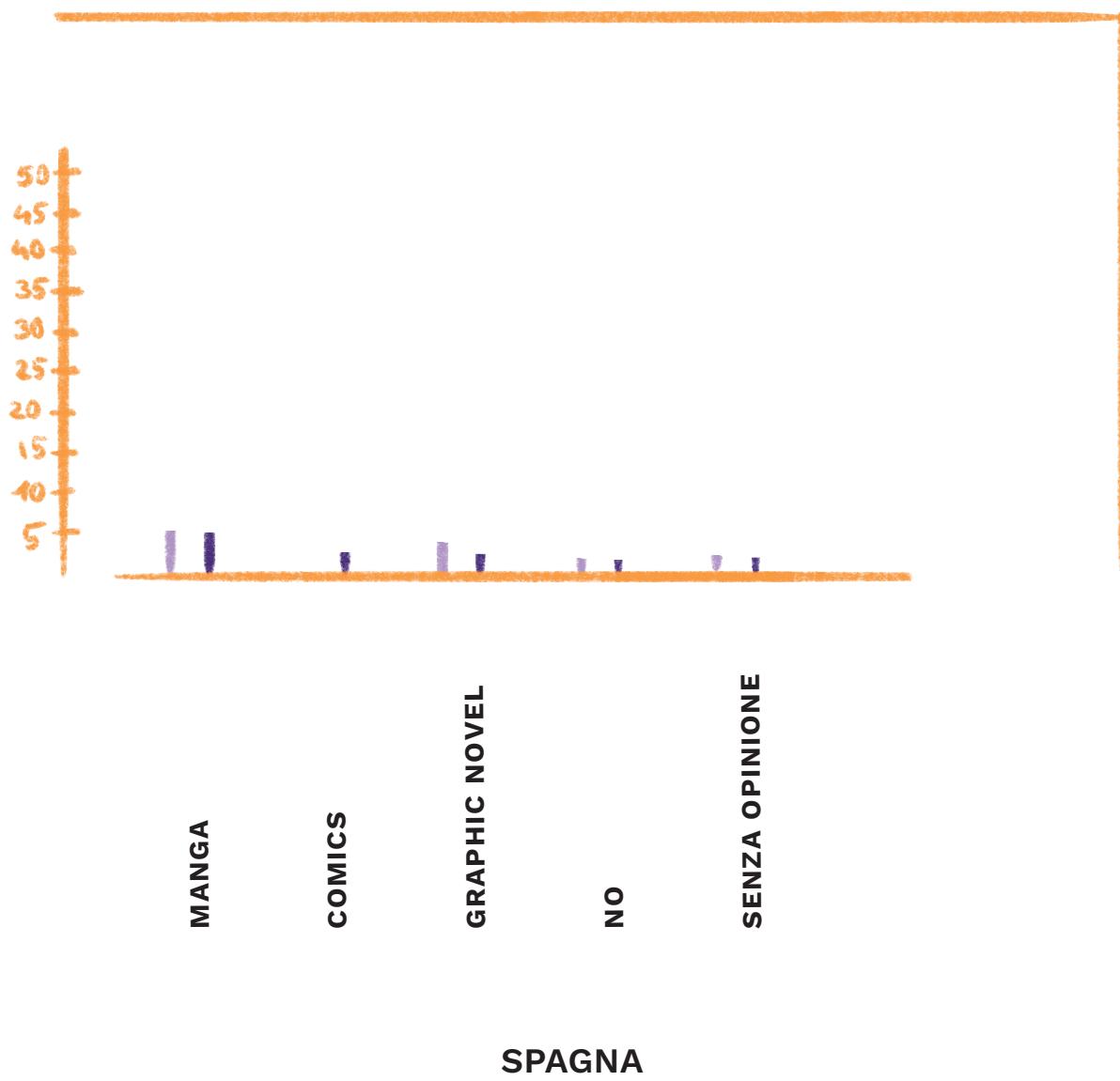


AUTRICE



FRANCIA





PENSI CHE CI SIA UNA DISUGUAGLIANZA DI GENERE NELLA PROFESSIONE DEL FUMETTO?



SI



NO

22,7%

77,3%



FRANCIA

52,1%

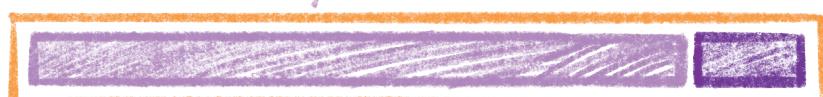
47,9%



TURCHIA

85,7%

14,3%



SPAGNA

FEMMINILIZZAZIONE DELLA PROFESSIONE

IL SONDAGGIO PRESENTAVA I SEGUENTI DATI :

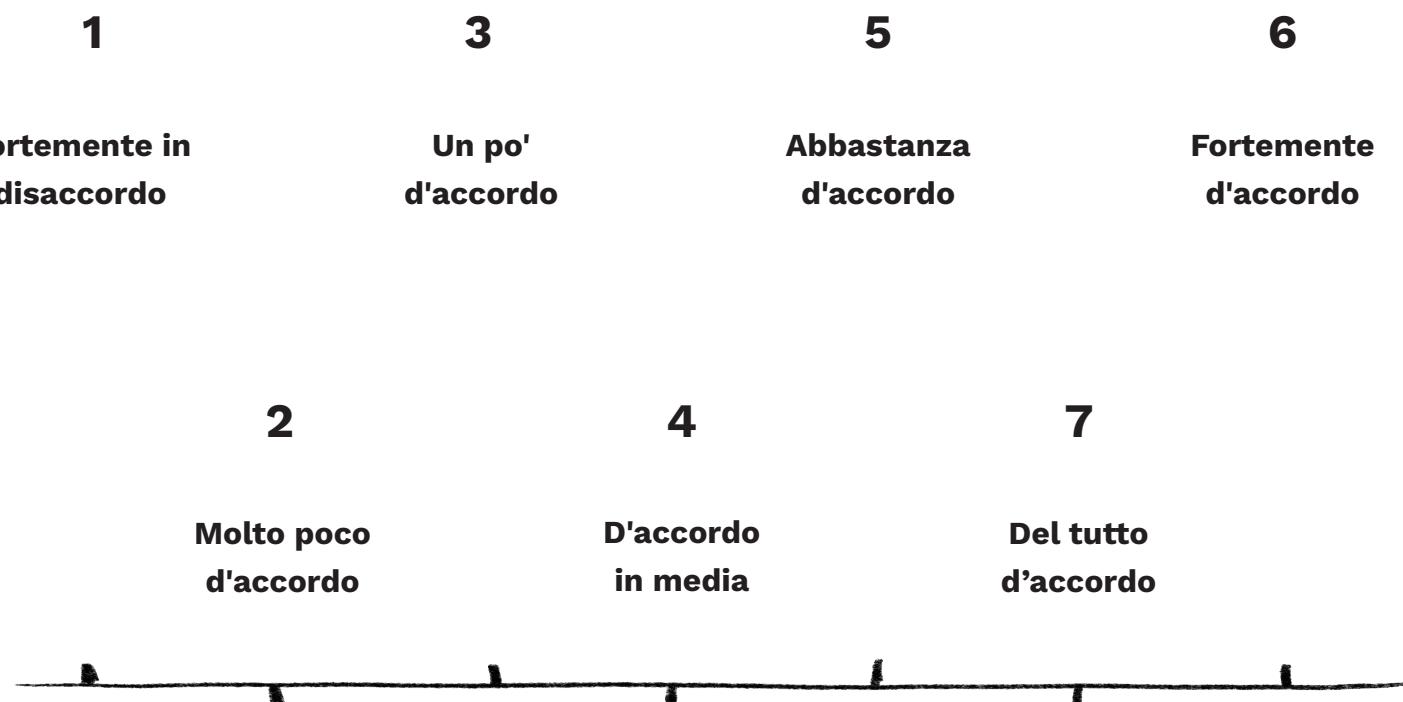
La professione di autore di fumetti è diventata più femminile dall'inizio degli anni 2000. Tuttavia, solo il 15% di tutti i professionisti sono donne.

(fonte: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677>)

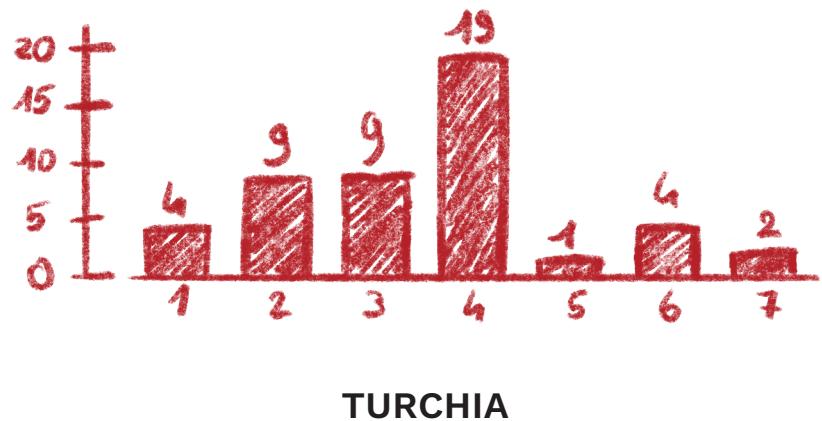
ERA POI RICHIESTO DI RISONDERE ALLA DOMANDA SEGUENTE :

**PERCHÉ PENSI CHE CI SIA UNA DISUGUAGLIANZA
DI GENERE NELLA PROFESSIONE DEL FUMETTO?**

Indicando in che misura sei d'accordo con ciascuna delle seguenti affermazioni:



1. MANCANZA DI INTERESSE FEMMINILE NEI FUMETTI: DA 1 A 7



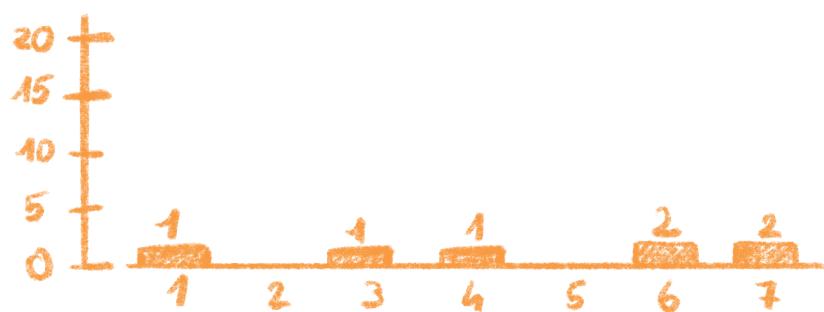
2. I FUMETTI SI RIVOLGONO PRINCIPALMENTE A UN PUBBLICO MASCHILE: DA 1 A 7



FRANCIA



TURCHIA



SPAGNA

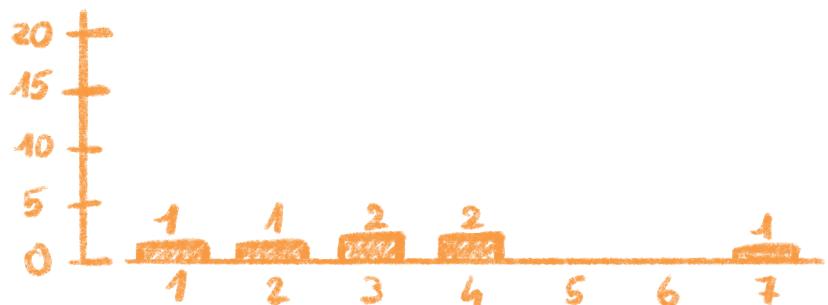
**3. STATISTICAMENTE CI SONO MENO DONNE CHE UOMINI NELLA PROFESSIONE:
DA 1 A 7**



FRANCIA



TURCHIA



SPAGNA

QUESTA DOMANDA HA GENERATO MOLTI COMMENTI, SOPRATTUTTO TRA LE RISPOSTE FRANCESI. SI POSSONO DIVIDERE IN 4 TENDENZE:

- 1) La professione sarebbe più accogliente e gratificante per gli uomini. Secondo un commento spagnolo, "L'industria del fumetto è patriarcale, sia che si tratti di editori che di lettori, e credo che considerino ancora le creazioni delle loro colleghi come arte inferiore".
- 2) L'offerta è essa stessa di genere: "Per i fumetti 'occidentali', come i franco-belgi e i comics, trovo che ci siano effettivamente più uomini che donne nella professione e che questo debba influenzare la proporzione uomini/donne nel pubblico dei lettori. Per quanto riguarda i manga, invece, credo che la professione sia praticata tanto dalle donne quanto dagli uomini. Tuttavia, la loro produzione è molto più "di genere" (le donne fanno fumetti per le donne, gli uomini fanno fumetti per gli uomini...)".
- 3) Le aspettative dei lettori nei confronti delle autrici sarebbero diverse: "La pressione sociale sulle donne e l'importanza di leggere cose considerate serie e adulte".
- 4) Tuttavia, le distinzioni di genere tenderebbero a diventare meno importanti in termini di interesse dei lettori. "Maschio o femmina non è una caratteristica, credo. Il tipo di media come i fumetti credo si stia evolvendo nella professione, ci sono meno donne perché non sono nel settore da molto tempo, ma questo sta evolvendo. Bisogna anche tenere conto del fatto che il genere non entra davvero nel consumo di un tipo di prodotto come il fumetto, è più una questione di educazione/età, ecc. Molto spesso compriamo un fumetto per la sua storia, la sua copertina, ma credo che l'artista, l'autore non sia il fattore di acquisto".

PERSONAGGIO DI UN FUMETTO

L'ESPRESSIONE DI GENERE È IMPORTANTE PER CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO?



SI



NO

70,5%.

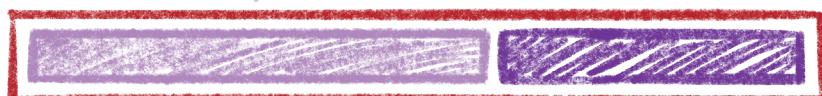
29,5%.



FRANCIA

60,4%

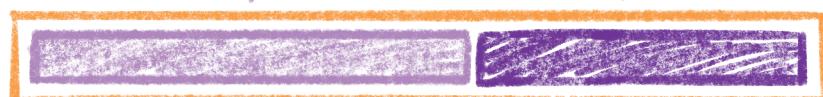
39,6%



TURCHIA

57,1%

42,9%



SPAGNA

AGLI INTERVISTATI È STATA DATA LA POSSIBILITÀ DI COMMENTARE LE LORO RISPOSTE. SOLO LE RISPOSTE SPAGNOLE E FRANCESI SONO STATE COMMENTATE.

Agli intervistati è stata data la possibilità di commentare le loro risposte. Solo le risposte spagnole e francesi sono state commentate.

La maggior parte dei commenti spagnoli e francesi sottolinea l'importanza del carattere del personaggio per la coerenza della storia: "L'espressione del genere di un personaggio è importante solo se serve alla storia". Se la storia tratta di "questioni sociali e di discriminazione, il genere è fondamentale", "se è un fumetto sulla gravidanza, è complicato mettere un uomo". Ma il genere non è l'unico aspetto da tenere in considerazione se "difendere la propria identità è uno degli obiettivi del personaggio". Così, anche se il genere fa parte della descrizione, "l'interesse di un personaggio deriva dalla sua storia e non dal suo sesso", i "valori che rappresenterà sono ancora più importanti", ciò che conta sono "le azioni", "il suo coraggio o il fatto che voglia proteggere le persone a cui tiene".

Per la maggior parte dei commenti, non c'è motivo o interesse nel fare questa distinzione, poiché il lettore può identificarsi con un personaggio maschile, femminile o non binario, così come con un robot, un animale o un avatar non classificabile: "il genere è diventato sempre meno importante negli ultimi anni", "è piuttosto la qualità grafica e la profondità del personaggio che mi interessano".

Alcuni commenti affermano che il genere del personaggio rimane un fattore determinante, sia per il peso degli stereotipi (che la storia conferma o denuncia), sia perché permette una migliore identificazione: "La donna ha spesso il ruolo di seduttrice, di fattore di debolezza per l'uomo"; "Sì, non li vediamo necessariamente allo stesso modo, è abbastanza stereotipato quello che sto per dire, ma quando il personaggio è un uomo, mi aspetto che sia forte, e quando è una donna, che sia sensibile (ma quando a volte è il contrario, sono felice, è bello avere un uomo che mostra la sua sensibilità e una donna che dimostra forza, è questo tipo di personaggio che cerco quando leggo libri)". "Sto attento anche al genere, perché sono sensibile al fatto che l'autore riesca a uscire dagli stereotipi di genere". È interessante notare che per una minoranza la domanda non aveva alcun significato o interesse: "Non presto attenzione a questi dettagli"; "Non lo so".

Infine, l'indagine ha rivelato dei difetti che i risultati o i commenti ci hanno permesso di identificare. Ad esempio, il questionario comprendeva due domande relative all'identificazione del genere dei personaggi, ma le risposte non potevano essere sfruttate perché siamo consapevoli che la questione dell'atteggiamento, piuttosto femminile o piuttosto maschile, di un personaggio è soggetta a dibattito, perché condizionata da molteplici fattori (sociali, culturali) e si basa su caratteristiche stereotipate (azioni e modi di pensare) che sono più comunemente attese e che, nello spazio sociale, assegnano la persona a una delle due categorie di Uomo o Donna.

CONCLUSIONE

Per approfondire il contesto culturale dei risultati presentati, vi invitiamo a leggere le interviste agli autori francesi (Anne Defréville, Ismaël Méziane, Thierry Plus) e spagnoli (Aly Rueda Alarcón) e l'articolo di Juliette Dumas (IREMAM, Università di Aix-Marseille) "Raccontare a fumetti le eroine di guerra: la serie turca Le nostre donne eroine".

I commenti precedentemente riportati e quelli lasciati alla fine del questionario (è stata offerta la possibilità di lasciare un commento sul sondaggio) sottolineano le seguenti 4 forti tendenze:

1) Per i commenti francesi, le domande poste sono state talvolta considerate riduttive o parziali: "Dovreste essere più precisi con i termini delle vostre domande, alcune sono poco chiare e aperte all'interpretazione".

2) I commenti francesi sottolineano inoltre che il questionario proposto ha permesso di evidenziare la rilevanza della questione trattata: "Vi ringrazio per il vostro approccio, poiché le statistiche mostrano che la parità non è ancora stata raggiunta nel mondo dei fumetti! Mi dispiace che il vostro sondaggio non rifletta realmente i valori che - suppongo - sostenete (non distinzione tra i sessi)"; ma che il questionario avrebbe potuto affrontare in modo più dettagliato la complessità della questione di genere: "Questo sondaggio è una buona cosa da realizzare, e vedo che il posto delle donne è un argomento che deve ancora essere affrontato. Ma mi dispiace che ci sia meno spazio per le domande sui personaggi LGBTQIA++ dopo le reazioni al coming out del figlio di Superman l'anno scorso. Farete un'indagine su questo tema?".

3) Alcuni commenti, provenienti soprattutto dalla Turchia, sottolineano che la questione generale del genere (autori, personaggi, stili, tipi di creazioni o identificazione) è strettamente legata ai lettori e alle strategie di marketing di questo settore librario. "È vero che i fumetti determinano il genere in termini di marketing e si vendono a un certo pubblico. Ma a parte questo, chiunque può leggere fumetti. L'argomentazione secondo cui i fumetti sono solo per uomini e donne è sbagliata. Il motivo per cui ci sono poche donne nel settore può essere dovuto agli obblighi imposti dall'industria"; "Dal momento che le donne sono meno interessate ai fumetti e che opere simili sono realizzate per i lettori maschi, credo che l'intenzione di fare soldi giochi un ruolo importante in questo campo".

4) Ma questi temi si stiano evolvendo in modo significativo, in particolare con l'importante svolta di nuovi generi come i Manga. "Se le donne non preferiscono leggere fumetti, non credo che ci sia una disuguaglianza. È anche normale che ci siano poche autrici nel gruppo delle disinteressate, e anche se ce ne sono meno degli uomini, c'è un pubblico femminile di lettori molto ampio, soprattutto sul versante dei manga. Inoltre, nel mondo di oggi, le grandi aziende si stanno attivando per accettare e pubblicare le storie indipendentemente dal genere. Pertanto, a mio parere, non esiste una situazione che possa essere definita di disuguaglianza. Il fatto che ci siano poche lettrici e che gran parte di quelle che leggono rimangano solo lettrici è ancora una volta un risultato dovuto alle donne stesse. Nel mondo di oggi c'è spazio per tutti i tipi di contenuti di qualità. A prescindere dal genere..."; "Non vediamo l'ora di vedere animazioni, fumetti o manga in cui ognuno troverà una parte di sé...".

È innegabile che il posto delle donne nei fumetti interroghi e mobiliti! Chiaramente, che si tratti di autori, personaggi o lettori, suscita un dibattito. Un dibattito che ci sembra positivo nella misura in cui, nella maggior parte dei casi, solleva la questione delle nostre società e degli stereotipi di genere con cui si confrontano ancora.

Sebbene il questionario abbia rivelato alcuni punti deboli nella sua progettazione, va ricordato che è il risultato di uno sforzo collettivo di studenti che si preparano a entrare in professioni che li metteranno a confronto con questi temi. Fa luce sul loro stesso interrogarsi e rivela sia le domande che li agitano sia le risposte fornite dai partecipanti, dai professionisti e dai lettori. Sottolinea inoltre il loro desiderio di emancipazione dalle questioni di genere e la loro attenzione al peso degli stereotipi nelle loro future creazioni e nella professione a cui sono destinati. In questo senso, ci sembra che abbia il merito di porre alcune domande alle quali, forse, il futuro di questa professione saprà rispondere in modo sempre più significativo.

Capítulo 2

Entrevistas a lo.a.s autore.a.s



Entrevistas a lo.a.s autore.a.s de cómics por lo.a.s estudiantes del proyecto CÓMIX & DIGITAL acerca del tratamiento de los personajes femeninos en el cómic.

Anne Defréville	Gianluca Maconi
Ismaël Méziane	Aly Rueda Alarcón
Thierry Plus	Chiara Macor
Claudio Falco	Marco Castiello
Andrea Scopetta	



ANNE DEFRÉVILLE

INTERVISTA A ANNE DEFREVILLE

Laboratori Comix & Digital, Università di Aix-Marseille, Francia, aprile 2022.

[Anne Defréville ha trascorso l'infanzia a Aix-en-Provence e ha studiato presso la Scuola Superiore delle Belle Arti di Marsiglia. Graphic designer, poi art director, si è messa in proprio come autrice-illustratrice circa dieci anni fa. Ha insegnato arte e design, in particolare ai Gobelins, e tuttora pratica e insegna tecniche di pittura naturale in grandi e piccoli formati. Amante della scienza e della natura, collabora con l'INSERM e con numerose associazioni per creare progetti e album incentrati sull'ambiente, sulla causa animale e su tutti i tipi di creature. Il suo blog illustrato Arsenic et petites bretelles le permette di commentare gli eventi attuali. Nel 2019 scrive *L'Âge bleu*, un Graphic Novel di anticipazione e umorismo sulla crisi ecologica dei fondali marini, pubblicato da Buchet/Chastel. Premio Mouans-Sartoux per i libri impegnati a favore del pianeta e Premio Artemisia 2020 per l'ambiente. Nel 2022, *Le journal anthropique de la cause animale* è stato pubblicato da Futuropolis, in collaborazione con diverse associazioni ambientaliste come l'associazione Bloom, MIRACETI e Humanité et Biodiversité.]

Trovi facile o difficile creare un personaggio femminile?

Non particolarmente difficile, perché la maggior parte delle volte i miei personaggi femminili sono io, mi prendo come modello. Tuttavia, il posto delle donne nei fumetti è un problema reale, è un dato di fatto. Siamo ancora nella cultura del fumetto franco-belga, Tintin è ancora il re, tutti questi creatori sono ancora vivi e hanno un po' il monopolio del sistema del fumetto in Francia. Quando ho iniziato a disegnare per la stampa, ero in una redazione di una rivista femminile, Madame Figaro, dove l'intera direzione era composta da uomini. Mi chiedevano di fare un disegno alla settimana, su temi "femminili", e non gli importava il fatto che il mio interesse fosse l'ecologia. Ma avere una pagina in una rivista come Madame Figaro, non si può rifiutare! È piuttosto raro, quindi non volevo fare la schizziosa. Avevo pochissimo margine di manovra e le difficoltà sono iniziate quando ho affrontato temi per me importanti, come la libertà di matrimonio per tutti: cambiavano il titolo dei miei disegni in modo che corrispondessero alle aspettative di una lettrice di Madame Figaro, cioè una donna della classe media del XVI arrondissement che non necessariamente condivideva le mie idee. Questa è stata una delle prime difficoltà. Mi sono divertita un po' quando ho iniziato a fare i miei fumetti, essenzialmente sull'ecologia, scegliendo i pesci, perché i pesci sono totalmente asessuati ed era bello giocare su questa ambivalenza di genere: non si sa se l'eroe è un uomo o una donna, è un pesce.



I personaggi dei fumetti corrispondono a uno stereotipo di genere? Nei tuoi fumetti per la stampa, sembra che ti sia stato imposto.

In effetti, a quel tempo, ho iniziato a fare molti disegni sulla Settimana della moda(Fashion week) senza esserci mai stata, la moda non mi interessava molto. Mi sarebbe piaciuto, ero curiosa, ma non ero stata invitata. Così ho finito per fare disegni per San Valentino, Natale e Pasqua. Ogni anno dovevo trovare idee nuove e simpatiche. È un tale cliché che non è stato molto soddisfacente, ma allo stesso tempo non rinnego questo lavoro perché è un'opportunità rara e apre delle porte. Non bisogna chiudere le porte quando ti viene offerto questo tipo di lavoro.

Lavorare su pesci e cetacei ti ha aiutata a evitare gli stereotipi di genere?

Era questo desiderio di libertà, mi dicevo: "Ora posso fare quello che voglio!" Poiché non ero più nella stampa o perché mi veniva offerta questa libertà, ho scelto come personaggi specie non identificabili per genere. Questo era il modo migliore per me di dire che tutti abbiamo una voce, che siamo uomini o donne, possiamo essere tutti uguali. E per quanto riguarda l'ecologia, siamo tutti sulla stessa barca.

E che dire della parità?

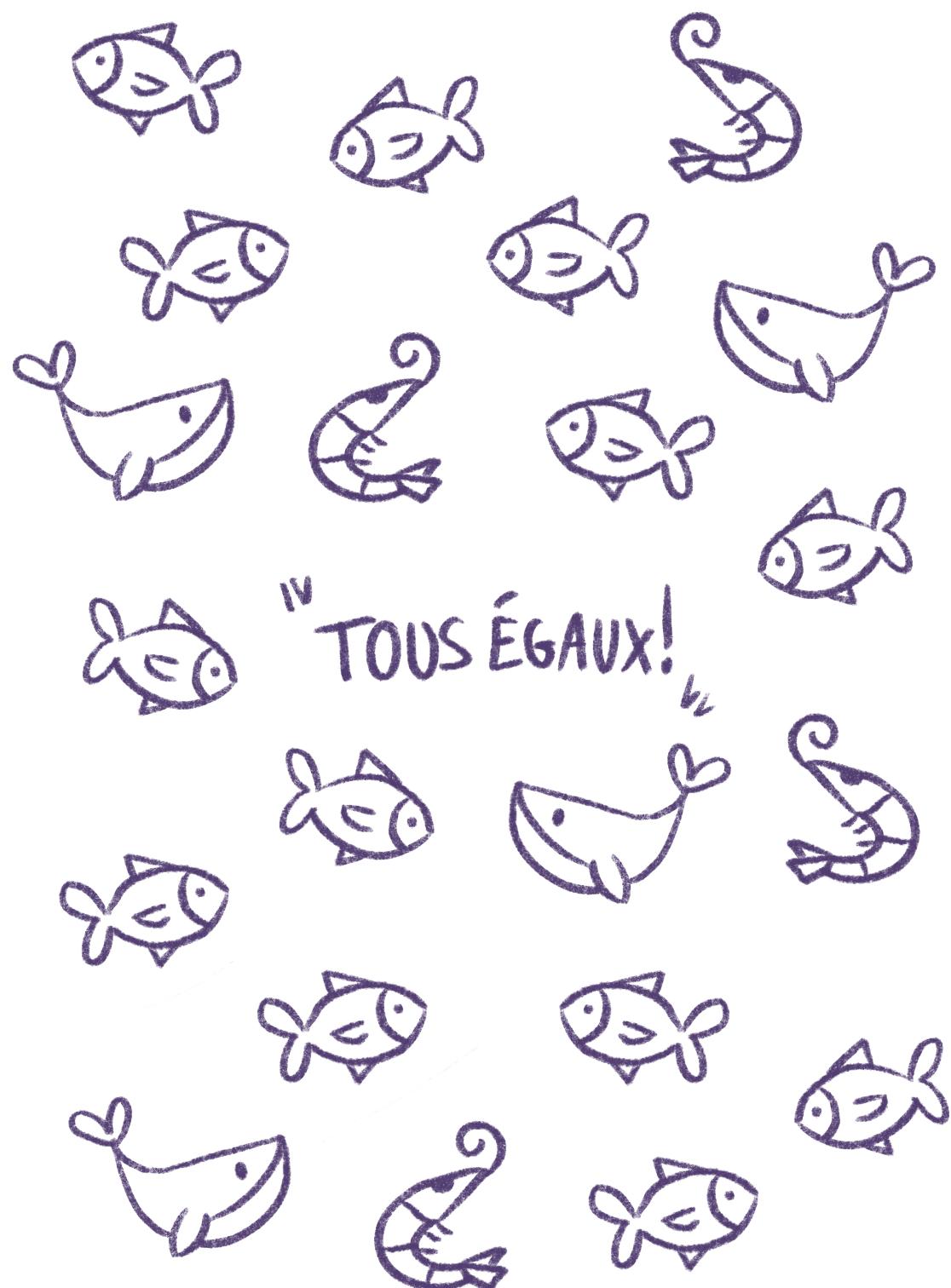
Alla fine cerchiamo sempre di parlarne, è un argomento importante, vale sempre la pena ricordarlo, ma solo con una strizzatina d'occhio. Io parto dal principio che non ha senso trattare tutti gli argomenti. La mia materia è l'ecologia, cerco di sensibilizzare le persone sui problemi ambientali. Penso che se affrontassi anche il tema del genere, avrei un impatto minore. Ci sono molte vignettiste che parlano del problema del genere, del posto della donna nella società. Ma questo non mi impedisce, di tanto in tanto, di fare un riferimento a questo tema nel mio lavoro.

Crei i tuoi personaggi in base a ciò che piace ai tuoi lettori?

Per niente. Questo è il problema degli artisti: ti ritrovi chiuso nel tuo studio, tutto solo, a creare per lunghi periodi di tempo. Ho impiegato quattro anni per realizzare il giornale antropico della causa animale. Anche se è stato il risultato di molte riunioni, sei solo davanti alle tue pagine. Quando disegno non penso ai miei lettori. E tendo persino a nascondermi sotto un tavolo quando esce il libro. Quando usciva Madame Figaro, all'epoca vivevo a Parigi, andavo all'edicola, compravo la rivista, la aprivo solo per controllare il mio disegno, la richiudevo, la infilavo nella borsa e scappavo via: non volevo assolutamente essere identificata come l'autrice, ero terrorizzata dal fatto che 30.000 lettori di questa rivista potessero vedere quello che avevo fatto. Essere pubblicati è una cosa piuttosto violenta per un artista.

Se si cambiasse il sesso dei tuoi personaggi, questo influenzerebbe le tue storie?

No, appunto cerco questa uguaglianza utilizzando gli animali, soprattutto i cetacei. Sfido chiunque a riconoscere il sesso di un mammifero marino. Così possono dire tutta la stessa cosa, ed è questo l'importante: significa che siamo tutti uguali e che abbiamo tutti voce in capitolo.



Pensi che ci siano disuguaglianze nel mondo dei fumetti?

Certo. Posso raccontare un aneddoto che fa sempre ridere. Spesso ci sono festival e non sei preparato quando fai fumetti, è una lunga sessione di firme dietro ai libri, è un'atmosfera molto particolare. Così sono stata a un festival dove mi stavano premiando, mi sono ritrovata in uno stand di fumetti dove c'erano 20 autori e io ero l'unica donna. Dato che il premio mi era stato assegnato all'ultimo momento, ero stata invitata a questo stand all'ultimo momento. Mio marito mi ha accompagnata e gli è stato dato un tesserino da autore, ha girato per la fiera e tutti venivano a parlargli: "Ah, è divertente, è fantastico, sei un autore di fumetti, cosa hai fatto?" e lui rispondeva "No, non sono io, è mia moglie". Tutti sono venuti a parlare con lui, che forse è più simpatico di me. Per quanto mi riguarda, ero dietro la mia pila di libri, in attesa di firmarli. A un certo punto, qualcuno lo ha invitato: "Vieni stasera! C'è una grande serata di raclette (ricetta tradizionale savoiarda con formaggio) per gli autori di fumetti, vedrai che è fantastico, chiedi a tua moglie di chiedere al libraio". Lui me lo disse, io andai dal libraio, gli dissi: "Ho sentito che c'è una serata raclette per autori di fumetti", il libraio mi guardò e disse: "Oh sì, ma non sarà per te!". Così non ho avuto la mia serata raclette, ma una serata con gli autori per bambini, che sono principalmente donne. Tutti gli autori di fumetti si sono riuniti per la loro serata raclette. Me ne sono andata con le mie amiche autrici per bambini perché non avevo posto a questa festa. Può sembrare ridicolo di per sé, ma è comunque assurdo! Per me è stato radicale perché, finalmente, ero io a ricevere il premio! A Futuropolis edizioni ci sono soprattutto uomini, ci saranno tre donne su cinquanta uomini. Ho fatto anche illustrazioni per bambini, ma c'è una netta separazione tra uomini fumettisti e autrici nell'edizione per bambini.



ISMAËL
MÉZIANE

INTERVISTA A ISMAËL MÉZIANE

Laboratori Comix & Digital, Università di Aix-Marseille, Francia, aprile 2022.

[Ismaël Méziane, autore di Aix-en-Provence, si è diplomato all'Istituto Saint-Luc di Liegi, in Belgio. Dal 2014 al 2017 ha pubblicato un primo album in tre volumi Nas, poids plume con Glénat Édition e nel 2021 l'album Comment devient-on raciste? pubblicato da Casterman. Ha vinto diversi premi, tra cui il Premio delle scuole di Angoulême nel 2015.]

ACCEPTEZ-VOUS CES CRITÈRES DE VIRILITÉS?



Trovi facile o difficile scrivere un personaggio maschile o femminile?

Non mi pongo il problema del genere. Voglio dire, è complicato perché parlo attraverso la mia esperienza di uomo. Ma non è una questione a cui penso. Ho lavorato molto con Julien Neel, l'autore di *Lou!*³ Lui crea un personaggio femminile di successo che potrebbe essere un ragazzo o una ragazza. Quando ho lavorato con lui, mi ha invitato a pormi questo tipo di domande. È quello che ho fatto con *Nas, poids plume*⁴, il cui protagonista è un piccolo pugile. Ma è un piccolo uomo? No, perché non gioco su criteri di virilità. E quando ho scritto *Comment devient-on raciste?*⁵, mi sono messo in scena io stesso e sono un uomo. Voglio dire che non mi pongo la domanda, ma non posso fare a meno di pensare che sto parlando dal punto di vista di un uomo. I miei personaggi, in generale, non sono caricature. Quando ho lavorato sul razzismo, sono scivolato lentamente in questo problema. Ma quando si tratta di scrivere un personaggio femminile, non mi pongo la domanda.

Esiste un legame tra razzismo e disuguaglianza di genere?

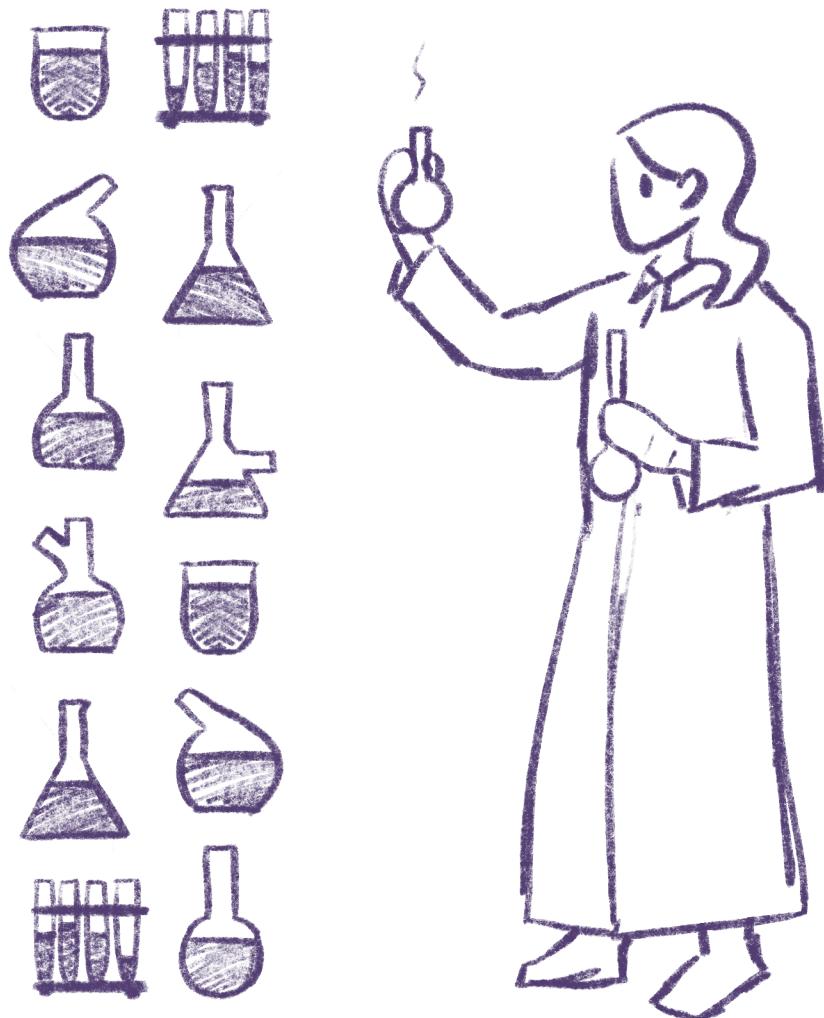
L'approccio proposto dalle ricercatrici Carole Reynaud Paligot ed Evelyne Heyer, e da me, per l'album *Comment devient-on raciste?* è quello di articolare il problema del razzismo nella società, ma anche a livello individuale. Come ragioniamo? Come si costruisce un pregiudizio razzista? I meccanismi del pensiero razzista sono stati decostruiti in tre fasi: 1) categorizzazione, 2) gerarchizzazione e 3) essenzializzazione.

Per spiegarlo rapidamente: mettiamo tutte le cose in categorie, tavoli con tavoli, sedie con sedie, questo è la prima fase; con la seconda fase, quella della gerarchizzazione, scivoliamo lentamente verso il razzismo, attribuiamo un posto a un valore e, in generale, non collociamo mai questo valore in relazione a un punto neutro, lo facciamo sempre in relazione a noi stessi, siamo etnocentrici, giudichiamo noi stessi e il nostro gruppo come una norma, e da lì mettiamo in atto una gerarchia per gli altri gruppi; e la terza fase che ci porta direttamente al razzismo, è quella dell'essenzializzazione, quando attribuiamo un'essenza a un gruppo, quando lo caratterizziamo. Con questo meccanismo di pensiero, non creiamo una conoscenza ma un pregiudizio. E quando spiego questo meccanismo ai bambini e in tutti i laboratori che abbiamo fatto, tutti fanno la stessa domanda: "Non facciamo lo stesso con le donne?" "Con gli omosessuali?". Ecco perché preferiamo parlare di "gruppo", perché tutto questo è stato costruito sulla scala di una storia e di una società, e non di "comunità", che ha un certo lato immutabile.

³ La serie di fumetti per bambini *Lou!* creata da Julien Neel è pubblicata da Glénat dopo una pre-pubblicazione sulla rivista *Tchô!* Ha 9 volumi. L'ottavo volume segna la fine della prima stagione del fumetto. La seconda stagione è iniziata nel 2020 con il nome di *Lou! Sonata*, accompagnata da un album prodotto dal gruppo Krystal Zealot. È stato adattato in una serie televisiva animata nel 2009 e poi in un film nel 2014. Una raccolta di fumetti per bambini, *Le Petit monde de Lou!*, è stata pubblicata nel 2019.

⁴ MEZIANE, I. (2014-2017), *Nas, poids plume*, 3 tomes, Grenoble, Glénat Édition.

⁵ REYNAUD PALIGOT, C., HEYER, E., MEZIANE, I. (2021), *Comment devient-on raciste ? Comprendre la mécanique de la haine pour mieux s'en préserver*, Paris, Casterman.



COMMENT DEVIENT-ON
RACISTE?

Quindi il parallelo tra sessismo e razzismo sarebbe quello di mettere le persone in scatole e attribuirle caratteristiche che non riflettono necessariamente la realtà? Ma le esperienze di vita di una donna o di un uomo si combinano, essere un uomo è diverso dall'essere una donna, e dall'essere una donna di colore. È difficile gestire tutte queste sfumature?

Questo si articola in una società. Nel XVI secolo, non si classificavano i neri, i bianchi o i musulmani; le categorie antagoniste erano i cattolici e i protestanti, e i pregiudizi riguardavano i protestanti. L'approccio che abbiamo adottato nel presentare i meccanismi del razzismo è stato quello di decostruire il modo di pensare che non porta alla conoscenza ma a un'illusione.

Per quanto riguarda il genere, sono un po' imbarazzato quando mi si parla di genere, perché non ho lavorato sul genere, ma sul razzismo, che lentamente porta a pensare al genere. Penso che anche il genere debba essere storicizzato. Non ho lavorato sull'omofobia, né sull'omosessualità, né sul genere, ma sul razzismo. Ma il nostro approccio potrebbe essere applicato anche al genere. Per *Comment devient-on raciste?* mi sono messo in una situazione con mia moglie e le ricercatrici, perché ciò che era rilevante nel nostro lavoro era articolare l'oggettività e la soggettività scientifica, ciò che sentivo, ciò che analizzavo, ciò che sezionavo attraverso la psicoanalisi.

Tendi a sessualizzare i personaggi maschili o femminili?

Ho avuto questa tendenza quando ero adolescente, forse per l'influenza della cultura pop, per esempio le ragazze nei manga, i ragazzi iper-mascolini con tanti muscoli, e c'è sempre un combattimento e la donna da salvare. La lettura di un sociologo, Raphaël Liogier, mi ha aperto gli occhi. Ha scritto *Descente au cœur du mâle* : lui mette in discussione tutte le rappresentazioni, mostrando come e perché sono state costruite, in modo molto didattico.

⁶ LIOGIER, R. (2018), *Descente au cœur du mâle*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent.



CLAUDIO FALCO

INTERVISTA A CLAUDIO FALCO

COMICON di Napoli, aprile 2022

[Medico laureato in ematologia. Dopo un lungo periodo di attività “amatoriale”, durante il quale ha collaborato con l’editrice Tornado Press, ha conosciuto Mauro Boselli al quale ha sottoposto alcuni soggetti per Dampyr. “Arruolato” nello staff della serie, ha esordito nel 2008 con l’albo numero 117 intitolato “La selva della paura”. Da allora si divide tra l’originaria professione di medico in uno dei più grandi ospedali italiani e l’attività di sceneggiatore di fumetti. A oggi, ha al suo attivo oltre venti sceneggiature per la serie di Dampyr. Nel 2010 è stato tra gli sceneggiatori di “Nero Napoletano”, graphic novel coordinato da Sergio Brancato e Mario Punzo della Scuola Italiana di Comix di Napoli e pubblicata dal Corriere del Mezzogiorno, che ha visto operare assieme più di cinquanta tra sceneggiatori e disegnatori, tutti di origine campana. È autore del soggetto del graphic novel Eluana 3266 giorni ispirato alla vicenda di Eluana Englaro, pubblicata da 001 Edizioni nel 2015. Nel 2015 ha cominciato a lavorare assieme a Paolo Terracciano e Sergio Brancato all’adattamento a fumetti delle storie del commissario Ricciardi scritte da Maurizio de Giovanni, il cui primo volume è uscito nel 2017.]

Trovi facile o difficile creare un personaggio maschile o femminile all'interno di un fumetto?

Dipende della storia che devo raccontare. Quelli femminili mi piacciono di più, mi vengono meglio. Perché è più facile costruire una personalità complessa, i maschi sono più elementari, le donne sono più strutturate.

I personaggi che realizzi si adattano agli stereotipi di genere?

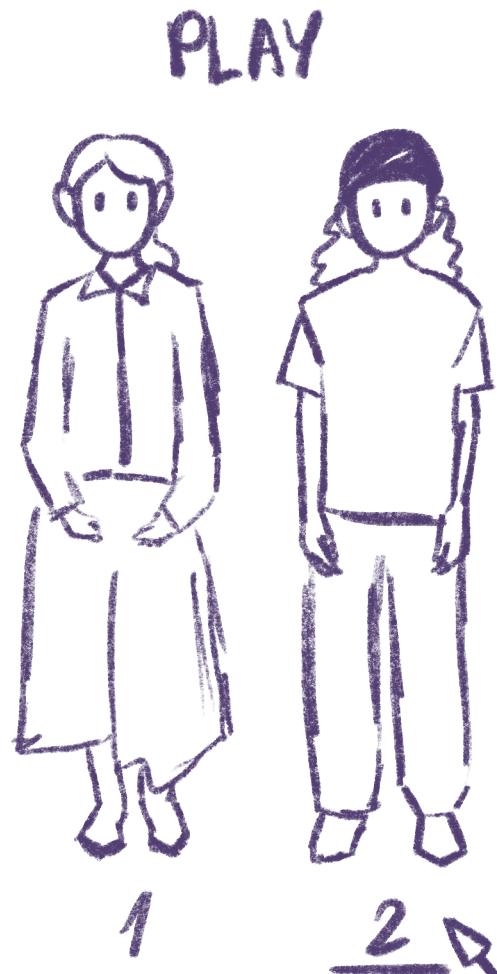
Io cerco di non farli adattare agli stereotipi. Ci provo: non so se ci riesco sempre ma ci provo. È difficile uscire dagli stereotipi. A volte, anche involontariamente, anche con le migliori intenzioni, tendiamo a riprodurre gli stereotipi di genere in un modo o nell'altro. È più facile, più comodo. Se, quando si scrive, si fa riferimento a qualcosa che è già stato fatto, si fa meno fatica che se si deve trovare un modo originale di affrontare un personaggio, una storia o una scena.

Il genere influenza la creazione dei tuoi personaggi? Oppure crei prima il profilo del personaggio poi scegli il genere?

No, in genere scelgo di fare un personaggio femminile o maschile e provo a costruire il carattere e la personalità su quello.

Di solito quando crei personaggi, che siano personaggi femminili o maschili, sono ispirati da uomini e donne reali? E in che misura?

Quello dipende dal racconto, è la storia che me lo suggerisce. Qualunque personaggio deve cambiare. Se tu rifai sempre lo stesso personaggio, puoi tirare un anno, due, poi rifarai sempre le stesse storie. I personaggi crescono come cambiamo noi. Crescono e cambiano i personaggi anche in rapporto al fatto che gli anni passano. Io oggi scrivo storie diverse da quelle che scrivevo quindici anni fa. Perché ho quindici anni di più e quindi anche i miei personaggi nel frattempo cambiano.



Se un autore crea solo personaggi maschili o solo femminili per una storia, cosa ne pensi?

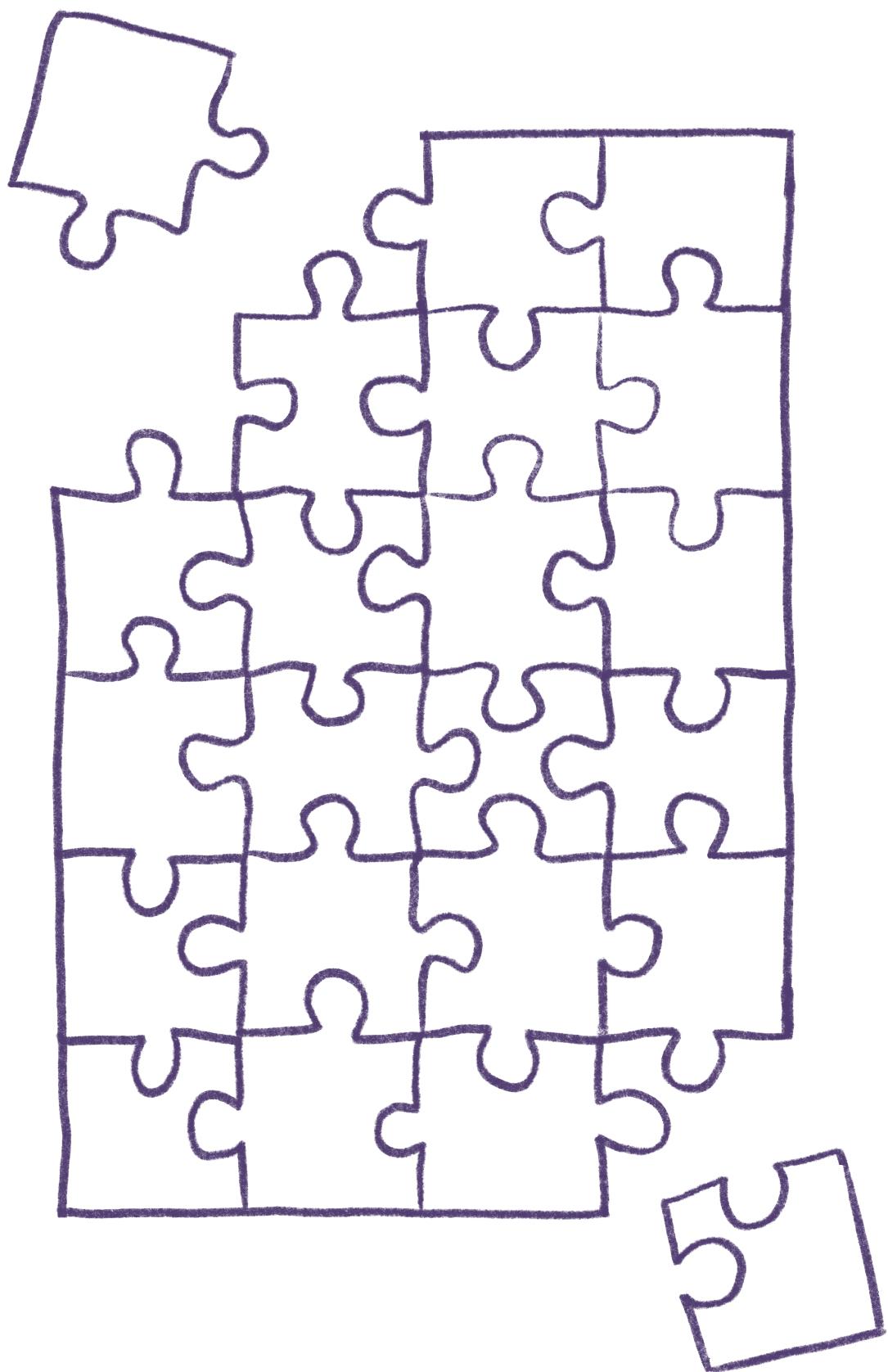
Una storia non può essere fatta solo di personaggi maschili o solo di personaggi femminili. Diventa rigida, diventa piatta. La costruzione è bella di personaggi di sesso diverso e non solo maschili o femminili, qualunque tipo di orientamento anche sessuale. Oggi c'è tanto da dire di questo. E bisogna costruire le storie cercando di renderle complesse, rotonde in questo senso.

Bisogna anche pensare ai lettori che leggono i tuoi fumetti?

Veramente. Gioca per forza, se faccio una storia mirata perché lavoro per una serie o perché so che deve andare indirizzata a un certo tipo di pubblico, chiaramente devo costruire una storia in un certo modo, non posso disinteressarmi di quello che il pubblico si aspetta anche di leggere. Io lavoro per una grande casa editrice che è Sergio Bonelli Editore, chiaramente scrivo in funzione dei prodotti che Sergio Bonelli Editore fa, della linea editoriale dell'editore. Quindi non sono assolutamente autonomo, non posso decidere io che genere di storia fa. Faccio delle serie, faccio dei prodotti seriali, quindi dei personaggi alle volte creati da altri, non creati da me. Quindi chiaramente mi adeguo a quello. Rispondo all'editore, non posso fare a meno di rispondere all'editore.

Ti succede di sessualizzare i tuoi personaggi maschili o femminili?

Succede. Ma se lo richiede la storia. Altrimenti no. Non fine a sé stesso. È legato alle necessità della storia, non perché devo dare una sessualità a un personaggio sterilmente, gratuitamente. Deve avere una funzione, se c'è una valida ragione per farlo va benissimo puntare anche su quello, si può raccontare anche quello ma perché c'è un motivo per farlo, non gratis.





ANDREA SCOPETTA

INTERVISTA A ANDREA SCOPETTA

COMICON di Napoli, aprile 2022.

[Insieme con Alessandro Rak ha formato lo studio di animazione Rak&Scop nel 2001, creando un proficuo sodalizio artistico che in pochi anni ha prodotto non solo animazioni ma anche fumetti nonché studi, demo e character designing per varie case di produzione. Vive e lavora ai quartieri spagnoli di Napoli. Tra gli altri lavori significativi, il video per Kanzone su Londra dei 24 Grana (2001), il video per La paura dei Bisca (2004) e il cortometraggio Va' per il Med Video Festival di Paestum (2005). Tra i suoi fumetti: Ark per Grifo edizioni (2004); Zero or One (2005) per Lavieri edizioni, A Skeleton Story per GG Studio edizioni (2007), i disegni per il fumetto Fujiko o Margot? per la collana Lupin III Millennium (2007). Dal 2009 insegna nella sua città Illustrazione, Fumetto e Colorazione digitale presso la Scuola Italiana di Comix.]

Trovi facile o difficile creare un personaggio maschile o femminile all'interno di un fumetto?

La difficoltà, nonostante io sia uomo, è secondo me 50-50. Non c'è una vera difficoltà, se il disegno riesce o comunque che il personaggio che stai progettando rappresenta esattamente quello che vuoi raccontare, una donna energica o un uomo attivo, qualunque cosa ha, secondo me, una pari difficoltà. Nella società di oggi si è forse troppo etichettato, genere maschile, genere femminile, quando in realtà il genere non ha importanza, importanza ha il personaggio come si deve evolvere all'interno della storia.

Hai una preferenza per i personaggi che realizzi o che leggi? Femminili o maschili?

Io al momento preferisco per come vengono rappresentate e raccontate le figure femminili. Forse c'è un po' più d'intraprendenza e voglia di fare qualcosa di diverso. Trovo molto più etichettato il genere maschile, cioè l'eroe, i super poteri o comunque deve essere l'esecutore di tutta una serie di cose. Trovo molto più interessanti le storie femminili.

I personaggi che realizzi si adattano agli stereotipi di genere?

In tutte le storie ci sono stereotipi di genere. Forse perché a volte lo stereotipo ti riesce a far raccontare a pubblico più vasto certi argomenti o certe soluzioni narrative. Stereotipare non vuol dire banalizzare, vuol dire rendere semplicemente più comprensibile a un pubblico più vasto, a volte certe caratteristiche che vuoi dare al personaggio.

Quando crei un personaggio, di solito crei prima la storia poi il personaggio e di conseguenza il genere, oppure a contrario?

Non c'è una risposta assoluta. Dipende da troppi fattori, dipende da se ho voglia di disegnare, se sto leggendo, io scrivo tanto, appunto un diario, idee che mi vengono, e a volte un'idea fa nascere un disegno, un disegno fa nascere un'altra struttura narrativa e il progetto evolve. Altre volte accade anche che faccio un disegno, qualcuno lo vede, ti suggerisce che ne prosegui una storia. Non lo so, è un processo creativo che è in continuo divenire, non è una formula sempre matematica.

Quindi quando crei il personaggio pensi al genere?

Sì. Penso al genere e penso anche molto al pubblico che dovrà leggere quella storia. Il pubblico è fondamentale e va rispettato per cui se penso che ha un target narrativo, ragiono molto anche sul genere che devo affrontare.

Tornando alla creazione di personaggi, tu ti ispiri da uomini o donne reali oppure è qualcosa che nasce dentro di te?

Di solito mi baso molto su tutta quella che è la mia esperienza visiva, di lettura e narrativa. E non saprei, la domanda è interessante e forse avrebbe accuratamente, non saprei risponderti diversamente.

Che ne pensi di creare una storia con solo personaggi maschili o femminili?

Se devo progettare l'isola delle Amazzoni mi va bene. Se devo ragionare su qualcos'altro, sarà uno degli spunti per creare delle storie, in realtà sarebbe interessante, per fare un fumetto perché ci dovrebbero esistere solo uomini in una società? O solo donne? Questo è uno spunto! Prima mi metti il ping nel cervello, lo so che prima o poi ragiono su questo.

Di solito quando crei un personaggio il giudizio dei lettori dei tuoi fumetti è importante oppure viene sempre dopo?

È la base. È il rispetto che ho è altissimo. Non faccio arte faccio prodotto. Fare fumetti fare illustrazione non è fare arte è fare prodotto, se non sia mai il rispetto il contatto con i propri lettori con il tuo pubblico vuol dire che non stai facendo un buon prodotto.

Tornando al discorso degli stereotipi, tu sessualizzi i tuoi personaggi che siano maschili o femminili?

Se devo giocare con lo stereotipo, perché deve diventare caso mai un modo per fare ironia sullo stereotipo, certo che ci gioco con lo stereotipo. In linea di massima ho sempre ragionato che il genere non deve essere fondamentale. Il genere ti serve per raccontare meglio certi determinati argomenti. Non deve diventare un paletto da cui poi è difficile separarsi.

Per me so che il concetto di sessualità è introdotto da due cento anni, penso, quindi in realtà è sbagliato. Non si dovrebbe parlare di sessualità, perché nel momento in cui si parla di sessualità si stanno toccando argomenti che sono anche molto legati a un concetto dell'emisfero dell'amore, dei sentimenti, di tante cose che per me sono uguali per tutti, che voglia bene ad un uomo a una donna o ad entrambi i sessi o tu sei quarto sesso, non lo so, non ha importanza, l'importante è il sentimento. Non capisco perché viene ghettizzato un concetto sull'amore non quello sulla violenza, lo trovo spregevole, ed invece si va denigrando il concetto dell'amore. La sessualità non ha importanza, non è importante il sesso.



Di conseguenza lo stereotipo è funzionale solo quando vai alla trama?

Lo stereotipo è fondamentale considerando che non tutti hanno lo stesso livello culturale anche di educazione quindi non vanno per questo motivo denigrati o ghettizzati, fare una ghettizzazione culturale non mi sembra il caso, a volte si esagera il ricorso allo stereotipo che diventa talmente complicato nel comprendere la storia che poi finisce che non piace.

Cosa è più importante? La trama? Il tipo di storia?

ILa storia va scritta prima tutta. Quindi si deve già funzionare tutta la struttura narrativa e i famosi creati narrativi devono funzionare. In realtà scrivere una trama si fonda fondamentalmente sulla drammaturgia. Se la drammaturgia funziona con determinati argomenti, genere, bene, se no si deve rivedere e correggere. Ma per far funzionare la storia, tutto nasce da un'esigenza che non è di tipo tecnico. Non è tecnico. Non è nemmeno artistico, se io faccio quello che faccio, scrivo e disegno, lo faccio perché tutto nasce da un'esigenza di volere raccontare qualcosa. Ho l'esigenza di raccontare una cosa, la voglia di giocare con quell'argomento e di portare quell'argomento al massimo al meglio, se lo voglio fare bene. Però me ne posso anche fregare. Quindi non è tecnica la situazione, prima è emotiva e spirituale, poi dopo può diventare tecnica. Se quando si passa dall'emotivo spirituale al tecnico, se qualcosa non funziona si cambia per poter raccontare meglio quell'argomento.



GIANLUCA MACONI

INTERVISTA A GIANLUCA MACONI

COMICON di Napoli, aprile 2022.

[Dopo svariate collaborazioni con fanzine come LATTEPIU' e AUAGNAMAGNAGNA inizia a collaborare nel 2005 con BeccoGiallo per cui realizza "I DELITTI DI ALLEGHE" e "IL DELITTO PASOLINI", di cui è anche sceneggiatore, per la collezione Cronaca Nera. Nel 2007 pubblica il racconto "Albergo Cinque Stelle" nell'antologia sull'immigrazione FORTEZZA EUROPA, di Coniglio Editore e "LA CASA DI ALICE" su sceneggiatura di Luca Vanzella, per la SELFCOMICS. Nel 2008 inizia la collaborazione con Lavieri che pubblica la storia realizzata durante una 24hic (24 Hour Italy Comics), YGGDRASILL e di seguito i due volumi del VIAGGIO VERSO OCCIDENTE, adattamento dell'omonimo romanzo cinese, per Lavieri e con il GGSTUDIO per cui disegna i primi quattro albi di MEDITERRANEA. Nel 2010 realizza ELECTRIC REQUIEM, biografia a fumetti di Jimi Hendrix, co-sceneggiato con Mattia Colombara, pubblicato anche in Spagna, ed un racconto per AGENZIA INCANTESIMI 5, pubblicato da Star Comics, su testi di Federico Memola. Nel 2011 in occasione del Comicon di Napoli Lavieri pubblica PICCOLO AVATAR, sempre tratta da una 24 hic. Nel 2013 inizia l'avventura di LONG WEI per i tipi dell'Aurea, realizzando il secondo numero e quello conclusivo, su testi di Diego Cajelli. Dal 2014 collabora con Disney, Bonelli e Soleil. Ha lavorato alle serie ELFES ed AZAQI.]

Trovi facile o difficile creare un personaggio maschile o femminile all'interno di un fumetto?

Non mi pongo troppo problema, in linea di massima posso avere delle preferenze, mi diverto di più con qualsiasi tipo di fissità femminile ma in verità non c'è una vera grande differenza. La differenza di solito è combattere con determinati tipi di stereotipi, in molto dei lavori che ho fatto per il fumetto francese, dove facevo dei fantasy, mi trovavo spesso ad avere personaggi femminile estremamente stereotipati e quello lo trovavo piuttosto disturbante.

Ritieni che i tuoi personaggi si adattino a stereotipi di genere?

Adesso sto attivamente lavorando proprio su questo discorso. Adesso sto facendo una serie fantasy, sempre come dicevo prima, la faccio per conto mio con un'autoproduzione [Connie la barbare, chez Tabou BD, sortie prévue en février 2023], dove combatto tutto questo sistema di rappresentazione iconografica. dei personaggi, in alcuni casi ci gioco, in altri cerco di limitare di scremare quest'atteggiamento. Nella maniera meno offensiva possibile per qualsiasi tipo di categoria.

Quando crei un personaggio crei prima il suo profilo e poi scegli il suo genere?

No. Almeno che non mi trovi davanti a delle situazioni specifiche, come ad esempio il caso di cui parlavo prima, tendenzialmente no, cerco di creare un personaggio che mi piaccia al di là del preoccuparmi che il suo sesso sia categorizzabile in qualche maniera. Poi le cose vengono un po' anche da sole nell'insieme delle situazioni. Nella fattispecie in questo progetto avevo bisogno che il personaggio fosse femminile per poter arrivare a un determinato tipo di pubblico che non è quello a cui io appartengo, quello che ha dominato per un sacco di tempo e che adesso fondamentalmente ha sempre torto in determinati argomenti, che è il maschio bianco etero. Quindi avevo bisogno di quello, non ho esagerato per non uscire troppo dal seminato quindi sono rimasto in un certo ambito raziale per aprire il discorso ma non mi sono posto problematiche di genere.

Qui mi ripeto un pochettino ma non è un problema, tendenzialmente il genere non è un problema, almeno che la situazione non sia quella tipo che veicola un messaggio ben preciso. Approfondisco un attimo questa cosa. Per esempio, quando ho cominciato a scrivere questo progetto, questo nuovo fumetto, mi sono trovato a (prima presento, io sono di Bologna specifico dove certi argomenti sono molto chiacchierati, ci sono molti locali molti luoghi addebiti a queste cose) e la prima cosa che ho fatto è andare a far leggere ad alcune young pittance femministi quello che avevo fatto per chiedere se andava bene, e ci sono state tutta una serie di riletture che sono state molto divertenti molto aperte, e quindi è stato interessante arricchire quella cosa, perché ci sono tante cose che poi quanto uno sia aperto quando esce dal proprio seminato si accorge di non avere mai guardato in una certa maniera, quindi tante volte è l'ignoranza non per colpa negativa che ci impedisce di andare di by passare certi cliché.



I tuoi personaggi sono ispirati a uomini o donne reali? In che misura?

Sì. Molto spesso utilizzo amici e persone che conosco per lavorare sulla creazione di certi personaggi. Non sempre, cioè non è una mia abitudine, soprattutto per i protagonisti, per i personaggi principali. Però a volte sì, non tanto sull'aspetto ma nelle vesti, nelle abitudini, e poi anche in alcuni giochi e rapporti che vedo nella vita di tutti i giorni.

Ti è già accaduto di creare una storia con solo personaggi maschili o femminili? E perché?

No, è impossibile, è come la vita reale, ci sono maschi e femmine e tutto quello che possiamo trovare al di fuori di queste due categorie di sesso principali che sono di comodo. Insegno anche nelle scuole, e si insegna sia l'anatomia maschile sia l'anatomia femminile, si parla di parametri standardizzati che però non corrispondono al mondo reale. Esistono anche altre cose, non voglio dire sfumature perché è improprio e ribadisce il fatto che siano vere queste due categorie che hanno a che vedere con la personalità. Un corpo maschile e una personalità canonicamente maschile non sempre coincidono. E possono essere delle cose che riguardano solo i gesti come riguardano abitudini sessuali come possono riguardare solo aspetto estetico o abbigliamento, quindi i parametri sono infiniti per questa cosa. Quindi tornando al discorso su una storia con solo personaggi maschili o femminili, non ha proprio senso che possa esistere una cosa del genere. Genere.

Di solito quando crei un personaggio il giudizio dei lettori dei tuoi fumetti è importante oppure viene sempre dopo?

Quando lavoro con grossi editori ho delle indicazioni di massima ovviamente rispetto a dei parametri che non sono solo i miei ma anche quelli della casa editrice quindi, in quel caso, mi preoccupa molto sia di quello che vuole la committenza che di quello che vuole il lettore, perché comunque si parla di prodotti commerciali, si parla di mercato. Noi quello che facciamo lo facciamo per venderlo. Quindi sì, soprattutto in questo progetto ad esempio dove è importante parlare di tematiche sensibili come quella del genere o della sessualità, lì mi preoccupa molto, non mi faccio bloccare da questa cosa, però mi preoccupa molto di quale può essere l'effetto e l'impatto sui lettori, sui miei futuri lettori, perché voglio proprio aprire un dialogo con loro su quest'argomento.

Tornando al discorso degli stereotipi, tu sessualizzi i tuoi personaggi che siano maschili o femminili?

In linea di massima noi abbiamo la tendenza a stereotipare molto certe figure all'interno della narrazione. Infatti è da pochissimi anni che ci si comincia a porre questo problema. Fondamentalmente abbiamo l'eroe maschile epico, abbiamo la damigella in pericolo, abbiamo tutta una serie di stereotipi che sono talmente insiti in noi che fatichiamo anche ad allontanarci da questo binario. E quindi ci troviamo anche in situazioni addirittura illeggibili, negli anni ottanta ad esempio nel cinema c'è stato un periodo interessante, ad esempio vediamo Alien con Sigourney Weaver, dove lei è un'eroina fuori dagli stereotipi del periodo anche perché l'attrice è stata scelta e anche il sesso dell'attrice è stato deciso al di fuori della sceneggiatura del film. Era un personaggio maschile che poi è stato interpretato da una donna e quindi è diventato un personaggio neutro e interessante in quanto individuo e non in quanto genere. Invece molto spesso ci troviamo a scrivere queste cose in una maniera convenzionale e quindi rischiamo di cadere sempre in quel problema. Per me l'ideale sarebbe di arrivare a non avere più da presentare o sottolineare la sessualità di un personaggio all'interno di un contesto narrativo. Faccio un esempio 'choc', Trappola di cristallo, invece di avere Bruce Willis abbiamo un poliziotto transessuale e noi non lo diciamo nel film che è transessuale, quello sarà il momento in cui avremmo passato questa problematica. Per il momento però è il caso di sottolineare ogni volta che usciamo dagli stereotipi perché è importante.

TÉMOIGNAGES D'AUTEURS ET D'AUTRICES DE BD

Extraits de l'enregistrement zoom de la table ronde de professionnels à la Scuola italiana di comix de Naples, vendredi 28 mai 2021.

UN TÉMOIGNAGE DE MARCO CASTIELLO

Auteur de bandes dessinées et artiste conceptuel, ce dessinateur travaille principalement pour le marché américain, mais a également des contacts avec les marchés français et allemand. Après avoir remporté un concours international de dessin au cours duquel Marvel l'a découvert, il est devenu en 2008 l'un des dessinateurs de *Secret Invasion : Frontline*. Il s'est ensuite installé à Washington où il a dessiné entre autres pour la *Justice League International*. Depuis 2011, il dessine régulièrement pour *Dark Horse* sur les bandes dessinées de *Star Wars* et *Halo*. Il vit aujourd'hui à Naples où il enseigne la bande dessinée et le concept art à la Scuola italiana di comix.



« Les femmes dans la bande dessinée, j'en connais beaucoup. Dans le passé, elles étaient plus liées à la figure du coloriste, mais aujourd'hui heureusement les femmes se sont libérées de ce cloisonnement et de plus en plus de femmes occupent des positions importantes et prestigieuses pour les éditeurs internationaux comme pour les éditeurs italiens. À mon avis, cela est dû, du moins pour le marché américain, à une tentative d'offrir des propositions différentes du cliché classique de la bande dessinée de super-héros. »

UN TÉMOIGNAGE DE CHIARA MACOR

Scénariste qui enseigne également à l'académie des beaux-arts de Naples et qui a une grande expérience dans le domaine du journalisme graphique et de la bande dessinée culturelle, en particulier en ce qui concerne le patrimoine culturel ; elle a collaboré avec de nombreux musées en Italie et ailleurs. Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'université Federico II de Naples et d'un diplôme de troisième cycle en patrimoine historique et artistique de Suor Orsola Benincasa, elle a également suivi une formation de musicienne et d'écrivain. Elle a à son actif plusieurs conférences et articles sur l'histoire de l'art et de la musique. En tant que scénariste, elle a collaboré avec *The Jackal*, *La Repubblica web*, *le Corriere del Mezzogiorno*, et récemment avec la Scuola italiana di comix, le Musée archéologique national de Naples et d'autres institutions municipales et locales, en rédigeant des guides en bande dessinée pour la promotion et la valorisation du patrimoine historique et artistique.

« À l'occasion d'une enquête menée en 2020-2021 auprès des éditeurs italiens sur les orientations actuelles du marché de la bande dessinée en Italie, j'ai pu constater que la production de bandes dessinées délaisse la sérialité au profit des romans graphiques, c'est-à-dire des histoires autonomes avec un poids de l'auteur plus important, avec des dessins assez particuliers et caractéristiques. Les biopics en général ont un succès assez large. Par « biopics » j'entends les biographies de personnages illustres, hommes ou femmes. Les biopics féminins en particulier remportent un certain succès, on redécouvre ainsi des figures comme Marie Curie ou Maria Callas.

En tant qu'historienne de l'art, je me rends compte que la tendance, même dans les domaines d'études plus académiques, est d'essayer de redécouvrir ce que les femmes ont apporté au discours de l'histoire de l'art, mais aussi plus généralement au discours scientifique. C'est une tendance qui devient inclusive, mais dans le domaine de la bande dessinée, elle pourrait être revisitée. En effet, je ne compte plus les articles de presse avec un titre comme « Les grandes femmes de la bande dessinée italienne ». Ce genre d'articles tend à ghettoiser le problème, comme si les femmes faisaient les choses d'une certaine façon et les hommes d'une autre, comme si les deux ne se parlaient pas, comme si c'était encore une autre façon d'opposer masculin et féminin, alors qu'en fait le discours devrait être plus inclusif. Il y a des femmes qui font de la BD et elles ne sont pas différentes des hommes qui font de la BD, elles n'ont pas nécessairement un point de vue différent sur le monde.

Il y a actuellement un grand débat en Italie sur les femmes dans le monde de la bande dessinée, il y a aussi ce mouvement qui s'appelle « le moleste » (« les harcèlements ») : ce collectif de femmes pour la parité de genre dans la BD dénonce les abus qui sont continus et fréquents même dans le monde de la bande dessinée. J'ai personnellement subi des attentions non désirées dans ce milieu professionnel et j'ai dû les réfréner rapidement pour éviter que les choses ne tournent mal. Ce sont des choses qui se produisent encore aujourd'hui et que je vous invite à dénoncer si elles vous arrivent à vous, filles ou garçons, parce que ce n'est pas forcément vrai que les garçons ne sont pas harcelés. »



ALY
RUEDA ALARCÓN

INTERVIEW D'ALY RUEDA ALARCÓN

Progetto COMIX & DIGITAL, febbraio 2023.

[Aly ha 23 anni. Dopo una formazione in graphic design e comunicazione visiva, studia illustrazione alla scuola d'arte di San Telmo (Malaga, Spagna). Appassionato di disegno e narrazione, l'illustrazione è per lui un modo per creare un mondo migliore. Nell'ambito del progetto COMIX & DIGITAL, è uno dei membri del collettivo "Bokerones" di studenti della scuola d'arte di San Telmo, che ha creato un fumetto, disponibile online sul sito web del progetto.]

⁷ [://comix-digital.eu](http://comix-digital.eu)

Provvi facilità o difficoltà nel creare un personaggio maschile? Femminile?

Personalmente, trovo più comodo lavorare alla creazione di storie femminili, perché vivo e mi esprimo con una visione molto lontana dalla mascolinità e dalla norma imposta. Storicamente, le narrazioni maschili hanno sempre avuto la precedenza e, se c'erano personaggi femminili, erano sempre sessualizzati e stereotipati, ma stiamo vivendo un'ondata di forza queer e femminile che sta ribaltando tutti questi concetti arretrati.

Pensi che i personaggi dei fumetti del collettivo "Bokerones" corrispondano agli stereotipi di genere?

Non ci lasciamo guidare da stereotipi comuni e ridondanti, ma reagiamo alle caratteristiche comportamentali delle persone che ci circondano. Nel nostro fumetto, ci sono personaggi che sono uomini, ci sono quelli che sono donne e c'è una persona non binaria.

Il genere ha influenzato la creazione dei personaggi o avete creato il profilo dei personaggi e poi scelto il loro genere?

Era chiaro che la maggior parte dei personaggi sarebbero stati donne o elementi di femminilità. Il genere è un elemento importante nella creazione dei personaggi, perché determina il modo in cui vengono percepiti e come appaiono nella società. La regola di creare personaggi femminili non è stata un ostacolo, ma un'opportunità per esprimere il nostro mondo e le nostre esperienze.

Il collettivo ha pensato alla parità quando ha creato i personaggi?

Non crediamo che ci debba essere una parità di genere. Poiché non ci sono solo due generi, la parità è sbilanciata. L'importante è rappresentare la realtà, anche se si tratta di un fumetto di finzione. Qualsiasi creazione artistica rivolta a un pubblico deve corrispondere a una realtà in modo che tutti possano essere coinvolti e identificarsi con i personaggi. Esistono già molte creazioni in cui i personaggi maschili rispondono alle esigenze di questo pubblico, ma le donne e le persone non binarie hanno sofferto per la mancanza di un'adeguata rappresentazione nei media, perché se c'era, era stereotipata e sotto forma di scherno. È quindi giunto il momento di rappresentare tutte queste esperienze e realtà, senza tralasciare le narrazioni maschili, per educare al rispetto e all'uguaglianza.

I personaggi dei fumetti del progetto COMIX & DIGITAL sono ispirati a uomini e/o donne reali? In che misura?

Non si ispirano direttamente a persone specifiche. Tuttavia, tutti rispondono alle nostre esperienze, ai nostri comportamenti e alle persone che ci circondano nella nostra vita quotidiana. Si potrebbe dire che i nostri personaggi sono una miscela delle nostre realtà.

Il collettivo ha creato i personaggi pensando ai futuri lettori del fumetto?

Quando si realizza un'opera visiva, si ha sempre in mente il pubblico di riferimento, ma non abbiamo progettato la storia pensando solo all'impatto su di loro. Volevamo solo divertirci creando una storia che offrisse finzione con tocchi di realtà.

Il collettivo ha avuto la tendenza a "sessualizzare" i personaggi maschili? Femminili?

Se alcuni personaggi indossano abiti attillati o mostrano parti della loro pelle, non si tratta di visualizzarli in modo sessuale. I nostri personaggi sono persone forti e indipendenti e mostrano il loro corpo e la loro estetica in modo potenziante. Proprio come nella vita reale, non neghiamo i nostri corpi per paura, ma li mostriamo per amarci ed essere forti. Quando io e le mie amiche usciamo a festeggiare con la scollatura, non lo facciamo per provocare gli altri, se si eccitano o si arrabbiano, è un problema loro.

⁸ Per "sessualizzare" si intende: rendere sexy, fisicamente attraente, connotare il personaggio con forti caratteri sessuali.

Secondo te, come viene sessualizzato un uomo nei fumetti? E una donna?

Nei fumetti, agli uomini è sempre stato permesso di mostrare i muscoli, i toraci e i capezzoli in modo grandioso e potente, mentre se una donna mostra abiti attillati e parte del suo seno, è già considerata un oggetto sessuale o un feticcio per i lettori. Non ha aiutato il fatto che molti personaggi femminili siano stati creati da uomini con l'intento di sessualizzarli piuttosto che mostrare i loro corpi con forza, indipendenza e autonomia.

Questa sessualizzazione ha un impatto sulla credibilità di un personaggio?

Il problema è che la società pensa ciò che le viene mostrato. Se una persona cresce vedendo una parodia nei media e nella cultura, pensa che sia la realtà, ma quando vede che la realtà è diversa da quella che è abituata a vedere, si arrabbia.

Per esempio, nei videogiochi a volte si creano personaggi femminili muscolosi, senza alcun accenno di sessualizzazione, e molte persone, soprattutto uomini, si lamentano che questo corpo non sia realistico.

Le persone sono scontente che si mostri la realtà invece dell'esagerazione e della sessualizzazione che è stata fatta finora nelle creazioni audiovisive.

Secondo te, se cambiassimo il sesso del protagonista del fumetto creato dal collettivo "Bokerones", la storia cambierebbe?

La trama rimarrebbe la stessa e, fondamentalmente, tutto accadrebbe nello stesso modo. Tuttavia, sono i dettagli e l'energia del protagonista (in realtà, tutti i personaggi sono protagonisti) a costruire una storia con una visione che deve essere mostrata.



Capitolo 3

Personaggi femminili nei fumetti



Catherine TESSIER (ECHANGES,
Università di Aix-Marseille)

« Fumetti al femminile in lingua
tedesca: tre esempi »

Juliette DUMAS
(REMAM, Aix-Marseille Université)
« Raccontare a fumetti le eroine di
guerra: la serie turca Le nostre donne
eroine »

FUMETTI FEMMINILI IN LINGUA TEDESCA: ESEMPI TRATTI DA UN SETTORE IN CRESCITA.

Ogni due anni, nella città di Erlangen (Baviera), si svolge il festival Comic-Salon, uno dei più importanti eventi fumettistici della Germania, paragonabile al festival di Angoulême in Francia. Il premio Max und Moritz viene assegnato in diverse categorie. L'anno successivo, il festival viene esteso con mostre in onore dei vincitori in altre due città tedesche del fumetto: Schwarzenbach an der Saale⁹ ad est e Oberhausen ad ovest.

nell'edizione 2022, c'è una forte presenza di fumettiste: Birgit Weyhe (miglior fumettista in lingua tedesca), Aisha Franz (miglior fumetto in lingua tedesca), Lina Ehrentraut (miglior esordio nel fumetto in lingua tedesca), Daniela Heller (idem), Daniela Schreiter (premio del pubblico). In totale, degli otto autori che saranno premiati con mostre nel 2023, cinque sono donne¹⁰. Non c'è quindi più alcun dubbio sul fatto che le donne autrici siano entrate nel mondo in rapida espansione del fumetto in lingua tedesca, che si è veramente sviluppato dopo la riunificazione e all'inizio degli anni '90. Il numero di queste fumettiste e la varietà delle loro creazioni rendono già di per sé impossibile una panoramica esaustiva del fumetto femminile nel mondo di lingua tedesca (concentrato soprattutto in Germania), a meno che non vi si dedichi un'opera encyclopedica.

Ci proponiamo quindi, dopo una breve panoramica storica, di presentare tre esempi, per rendere giustizia alle tendenze recenti e alle autrici contemporanee, scelte per la loro importanza e/o originalità, per i più giovani. In questo modo, dimostreremo che la rappresentazione di temi femminili e femministi è essenziale per queste artiste che sono riuscite a farsi spazio in un mondo del fumetto i cui codici e le cui logiche sono almeno altrettanto maschili di quelli dei fumetti di lingua francese.¹¹

⁹ Erika-Fuchs-Haus, Museum für Comic und Sprachkunst: il nome di questo museo rende omaggio alla prima e più importante traduttrice di Topolino in tedesco, una "grande dama" del fumetto tedesco.

¹⁰ Pagina dedicata ai migliori fumetti sul sito del festival di Erlangen: <https://www.comic-salon.de/de/die-besten-deutschen-comics> [consultato il 15 gennaio 2023].

¹¹ Vedere l'illuminante intervista con la fumettista quebecchese Julie Doucet, Grand Prix d'Angoulême nel 2022 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/01/29/julie-doucet-les-mec-ne-se-genent-pas-avec-le-corps-des-femmes-pourquoi-est-ce-que-je-me-generais_6159703_3246.html Le Monde, 29.1.2023 [consultato il 30 gennaio 2023].

1 PETIT HISTORIQUE DE LA BD GERMANOPHONE AU FÉMININ

Breve storia del fumetto femminile in lingua tedesca

2 ULLI LUST ET L'AUTOBIOGRAPHIE

Un esempio: Ulli Lust e l'autobiografia

3 BIRGIT WEYHE ET LE COLLECTIF SPRING

Un esempio: Birgit Weyhe e il collettivo SPRING

4 DE JEUNES CRÉATRICES ENTRE LES LANGUES ZELBA (DANS LE MÊME BATEAU), MIA OBERLÄNDER (ANNA).

Un esempio: giovani creatrici esplorano le possibilità della narrazione per immagini. Zelba (Im selben Boot), Mia Oberländer (Anna)

BREVE STORIA DEL FUMETTO FEMMINILE IN LINGUA TEDESCA

Sebbene le avventure di Max und Moritz (Wilhelm Busch, 1865) siano considerate l'origine del fumetto tedesco, questo genere relativamente recente – almeno nella sua forma attuale, che si è sviluppata soprattutto a partire dagli anni Cinquanta – è rimasto a lungo relativamente marginale in Germania, confinato alle opere illustrate e alle pubblicazioni per ragazzi. All'epoca, l'influenza americana era predominante, con l'arrivo negli anni Trenta di creazioni nordamericane nei principali quotidiani (FAZ) e settimanali (Neue Jugend).

Ma è stato un tedesco, Erich Ohser (con lo pseudonimo di e.o. Plauen), a fare breccia nel Die Berliner Illustrirte Zeitung con la sua striscia senza parole Vater und Sohn. Plauen fu arrestato dai nazisti nel 1944 e si suicidò in prigione. Questo primo fumetto tedesco, che si discostava nettamente dalle storie illustrate classiche, è stato riscoperto solo negli anni Settanta ed è stato tradotto in francese nel 1999.

Dopo il 1945 e la divisione della Germania, i giovani occidentali scoprirono il fumetto attraverso le produzioni americane, in particolare grazie alla traduzione di comic books dedicati principalmente ai supereroi, ma anche grazie a Micky Maus, la prima rivista a colori, a partire dal 1951. La mania era enorme, ed era il momento delle creazioni di Roland Kohlsaat, autore di Jimmy das Gummipferd, pubblicato su Sternchen (un supplemento per giovani del settimanale Stern) nel 1953. Nello stesso anno, Rolf Kauka crea i personaggi Fix e Foxi per l'omonima rivista (pubblicata fino al 1994).

Nella DDR si leggevano anche fumetti, così il Comitato centrale della FDJ autorizzò la creazione di due riviste,

Atze e Mosaik. Per ovvie ragioni ideologiche, queste due riviste furono messe al riparo da qualsiasi influenza occidentale e rimasero quindi estranee agli scambi culturali con il dinamico mondo francofono del fumetto.

Nella Germania occidentale, le produzioni dell'editore francese Eric Losfeld e l'arrivo delle prime traduzioni di fumetti americani underground cambiarono la situazione, e negli anni Settanta il campo del fumetto tedesco occidentale si rivitalizzò con l'arrivo di nuovi autori influenzati dalla scena alternativa e anarchica.

Nello stesso periodo si assiste anche alla comparsa delle prime autrici tedesche di fumetti. Mentre Gerhard Seyfried (Invasion aus dem Alltag, 1981, Flucht aus Berlin, 1990) e Brösel (creatore di Werner) non erano stati quasi mai tradotti in Francia, Franziska Becker, la prima e principale rappresentante del fumetto femminista, vide la sua "risposta femminista ad Asterix e Obelix", Féminax et Walkyrax (1992) rapidamente tradotta in francese (Arboris, 1994).

I quattro volumi del suo fumetto *Mein feministischer Alltag*, “La mia vita quotidiana da femminista” (1980, 1982, 1985) sono stati pubblicati da Emma Verlag, la casa editrice femminista di Alice Schwarzer, figura di spicco del femminismo della Germania occidentale. Altre sue opere sono apparse in case editrici tradizionali che stavano gradualmente facendo spazio ai fumetti: Diogenes, DTV. Ancora oggi i suoi temi sono decisamente femminili e la sua prospettiva femminista è satirica. I suoi fumetti presentano donne (Weiber, Emma-Verlag 1990) e “uomini e altre catastrofi” (Männer und andere Katastrophen, VGS-Verlag 2003) in uno stile grafico arrotondato che mostra una certa influenza di Claire Bretecher, il tutto al servizio di una visione decisamente umoristica degli sconvolgimenti che hanno interessato le relazioni tra uomini e donne a partire dal secondo femminismo degli anni '70 e '80 nella RFT. Questi libri sono stati a lungo dei bestseller. Franziska Becker è stata premiata con una grande mostra: “60 Jahre Becker- 60 Jahre BRD” alla fiera CARICATURA di Kassel nel 2009. Nel 2013 è stata la prima donna a ricevere il Premio Wilhelm Busch.¹²

VOIR ILLUSTRATION 1 PAGE 93

¹² Il Premio Wilhelm Busch viene assegnato ad autori di lingua tedesca la cui opera scritta o illustrata si inserisce nella tradizione satirica di Wilhelm Busch. Il premio, del valore di 10.000 euro, viene assegnato ogni due anni. <https://www.wilhelm-busch-preis.de/> [consultato il 30.1.2023].

Nel frattempo, nel mondo in rapida evoluzione del fumetto in lingua tedesca, in particolare del fumetto tedesco, ci sono sempre più voci femminili (penne e pennelli!), e le forme espressive e i soggetti si stanno diversificando in modo esponenziale, in un ambiente grafico che è a sua volta in rapida espansione.

Per Andreas Platthaus, autore del blog sui fumetti ospitato da FAZ, è stato dopo la riunificazione che la Germania ha riconquistato il suo posto nel mondo della nona arte – grazie soprattutto a una serie di autori e autrici provenienti dall'Est, che costituiscono la nuova avanguardia. Alcune di queste autrici hanno dato un impulso straordinario alla creazione di fumetti negli ultimi anni. Fanno parte di collettivi e hanno esse stesse ispirato giovani talenti. Anke Feuchtenberger, ad esempio, nata a Berlino Est nel 1963 e attualmente docente presso l'Università di Scienze Applicate di Amburgo¹³, è membro del collettivo PGH Glühende Zukunft, insieme a Holger Fickelscherer, Henning Wagenbreth e Detlev Beck. Questi artisti, formatisi nella DDR con tecniche grafiche a lungo abbandonate dai loro colleghi occidentali, stanno rinnovando le forme e gli strumenti della narrazione grafica. Mia Oberländer, ad esempio, rende un esplicito omaggio ad Anke Feuchtenberger, sua insegnante, nel suo primo romanzo grafico, Anna (2021).

Oltre ad Amburgo, un altro centro nevralgico si è formato a Berlino intorno al collettivo Monogatari. Anche Lipsia è sede di numerosi autori e piccole case editrici. Si è creata un'atmosfera favorevole alla creazione di fumetti ambiziosi, con cattedre universitarie e gruppi di ricerca dedicati (cfr. Abel/Klein, p. 127-138), per non parlare delle mostre (la prima retrospettiva sulla storia del fumetto

si è svolta nel 2004 a Coblenza: "Comic-Kunst. Vom Weberzyklus zum Bewegten Mann. Deutschsprachige Bildgeschichten des 20. Jahrhundert"), musei (Museo del Fumetto e dell'Arte del Linguaggio a Schwarzenbach/Saale) e grandi festival (Comicfestival Hamburg, dal 2006; Internationaler Comic-Salon Erlangen, il più grande, che si tiene ogni due anni dal 1984, in alternanza con Monaco). La nona arte si è sviluppata rapidamente in Germania a partire dagli anni 2000, attorno a collettivi di scrittori e/o case editrici specializzate (Reprodukt, avant-Verlag, Carlsen, per citare le più note). Questi editori, oltre a Rowohlt e Suhrkamp, pubblicano soprattutto i cosiddetti "graphic novel", opere voluminose destinate a un pubblico adulto, con uno stile molto curato e che coprono un'ampia gamma di temi (pura narrativa, autobiografia, eventi o personaggi storici, adattamenti di opere letterarie).

Queste opere stanno riscuotendo un grande successo nelle librerie, che stanno aprendo sezioni ad esse dedicate. Tra le più chiacchierate degli ultimi anni ci sono le opere di Mawil (Kinderland, Reprodukt 2014), Birgit Weyhe (Im Himmel ist Jahrmarkt, Avant-Verlag, 2013), Ulli Lust (Flughunde, Suhrkamp 2013) Kitty Kahane (con Alexander Lahli, Max Mönch: Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR, Metrolit 2014) o Barbara Yelin (Irmina, Reprodukt, 2014). Anche le autrici si stanno dedicando alla saggistica a fumetti, come Paula Bulling (Im Land der Frühausteher, Avant-Verlag, 2012).

¹³ Per ulteriori informazioni, si veda il suo sito personale in inglese: <https://www.ankefeuchtenberger.de/about/> [consultato il 26.2.2023].

UN ESEMPIO: ULLI LUST E L'AUTOBIOGRAFIA

Possiamo notare che l'editoria e i festival stanno finalmente facendo spazio alle donne creative, le cui opere di alta qualità stanno vincendo premi sia in Germania che in Francia. È il caso, ad esempio, di Ulli Lust, la cui autobiografia ha contribuito in modo determinante allo sviluppo del graphic novel e del fumetto in lingua tedesca: *Ulli Lust, Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. Berlino, Avant-Verlag, 2009, traduzione francese: *Trop n'est pas assez*. Traduzione di Jörg Stickan, Bussy-Saint-Georges, Éditions ça et là, 2010, Premio Max und Moritz 2010 e Prix Artémisia 2011 ad Angoulême. La seconda parte dell'autobiografia, *Wie ich versuchte ein guter Mensch zu sein*, Berlino, Suhrkamp Verlag 2017 (Premio Max und Moritz 2018) è stata rapidamente tradotta anche in francese (*Alors que j'essayais d'être quelqu'un de bien*, traduzione di Paul Derouet, Éditions ça et là, Parigi 2017). L'opera di Birgit Weyhe presenta anche aspetti autobiografici: in *Madgermanes*, Avant-Verlag, Berlino 2016 (in francese: *Madgermanes*, Cambourakis, 2017), l'autrice ripercorre la sua infanzia in Mozambico. Ma questo graphic novel parla soprattutto del complesso rapporto tra la Germania di oggi e le sue ex colonie di breve durata.

L'ampio graphic novel *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* di Ulli Lust, pubblicato in Germania nel 2009 e tradotto in francese nel 2010, comprende un'eclettica appendice nella sezione finale¹⁴. Oltre a documentazioni sul movimento punk, estratti di diari, informazioni sull'Italia dei primi anni '80, periodo in cui si svolge la storia, e riproduzioni dei "foglietti per l'elemosina" usati dal protagonista, l'autrice conclude il suo lavoro con queste frasi:

Mi scuso con i miei genitori e non li ringrazierò mai abbastanza per la loro pazienza e il loro sostegno. Vorrei anche cogliere l'occasione per salutare mio figlio, Phillip, e sono felice che sia così sensibile. Ringrazio (ancora una volta) Kai Pfeiffer per avermi convinta a disegnare quest'avventura, per avermi incoraggiata e per avermi aiutata con il testo. (Lust, 2010: 463)

Anche i vari articoli di stampa scritti a ridosso della pubblicazione del libro (e l'interazione tra il nome dell'autore e quello del protagonista-narratore, Ulli) ci dicono che si tratta di una storia autobiografica¹⁵, scritta molto tempo dopo l'evento, che ha richiesto all'autore Ulli Lust più di cinque anni di lavoro. Il motivo per cui questo lavoro ha richiesto così tanto tempo ed è stato così difficile, come suggeriscono i ringraziamenti già citati, è che "a causa di ciò che è accaduto in quel viaggio in Italia, ho vissuto nella vergogna per anni". (Platthaus, 2009).

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens ha davvero catapultato la sua autrice Ulli Lust nella notorietà. È inoltre innegabile che questo libro abbia contribuito in modo determinante allo sviluppo del graphic novel e del fumetto in lingua tedesca, una forma

d'arte che fino ad allora era rimasta piuttosto marginale in Germania, Austria e Svizzera.

Il riconoscimento istituzionale ottenuto da questo graphic novel scritto da una donna è altrettanto significativo, visto che il mondo del fumetto è rimasto finora esclusivamente maschile: Ulli Lust ha vinto non solo il premio Max und Moritz del pubblico nel 2010 (il più prestigioso premio tedesco per il fumetto), ma anche il Premio Artémisia (Francia, 2011) e il Premio Révélation al Festival di Angoulême, sempre nel 2011, il premio svedese Urhunden Award (2013) e infine il LA Times Book Award 2013. Eppure questo graphic novel affronta direttamente il tema del dominio maschile sul corpo femminile.

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens segue il viaggio di due mesi di due giovanissimi punk, Ulli e il suo amico Edi, che decidono di lasciare Vienna e il suo mondo ristretto per l'Italia, promessa di avventura e libertà. Ma il viaggio di liberazione e di esplorazione si trasforma in un'avventura traumatica, per questo così difficile da raccontare. Allo stesso modo, l'Italia, e la Sicilia in particolare, diventa lo scenario di una pressione sempre più forte sulla protagonista: scopre rapporti violentemente polarizzati tra uomini e donne, ridotti a una sessualità in cui l'uomo è il predatore e la donna la preda.

¹⁴ Uno degli aspetti più interessanti di questo romanzo grafico è la sua composizione, che integra estratti di testo, fotografie e riproduzioni di frammenti di manoscritti seguendo il principio del montaggio invece della tradizionale sequenza di tavole. I disegni sono uniformemente ed esclusivamente a tre colori: nero, bianco e verde kaki, reso in una tonalità di bistro nell'edizione francese, che ne ammorbidisce l'espressione.

¹⁵ Per un'analisi più dettagliata dei marcatori dell'autobiografia e del gioco con questo genere nel graphic novel di Ulli Lust, si veda (Hochreiter, 2014).

Palermo, la città siciliana dove i due protagonisti trascorrono la maggior parte del tempo, non è solo lo scenario delle loro (dis)avventure, ma anche la causa culturale e politica di ciò che Ulli ed Edi sperimentano, ovvero i rapporti di potere tra uomini e donne basati su una concezione della sessualità ereditata da una millenaria visione mediterranea della donna e del suo posto nella società. Palermo è ritratta non solo come una città di libertà e divertimento (le droghe sono facilmente reperibili – Ulli e i suoi amici ricevono cibo gratis dai ristoratori che obbediscono a un antico codice d'onore), ma anche come una città in cui il potere della mafia è esemplificato e spiegato da una particolare visione del posto della donna, che è alternativamente merce di scambio, riposo del guerriero, fonte di guadagno (la prostituta), quando non è protetta e privata della libertà (la sorella, la moglie, la madre, ridotte ai confini della casa). Infine, Palermo non è solo lo scenario della disillusione e dell'umiliazione della protagonista, ma anche il luogo in cui la deterritorializzazione porta alla fine Ulli a realizzare la propria forza e a far emergere una nuova identità femminile, per non parlare del risveglio alla sensualità e a una sessualità finalmente felice.¹⁶

¹⁶ Dans un article précédent (Teissier, 2018 : 33-46), nous avons traité ces aspects à travers l'analyse de quelques exemples en suivant le fil narratif de ce roman d'aventures et de formation décrivant l'émancipation d'une jeune femme à travers la combinaison texte-image spécifique au récit graphique.

NAWEL ↘

VA VOIR LE CHAPITRE 3

JE TROUVE PAS, J'ARRIVE

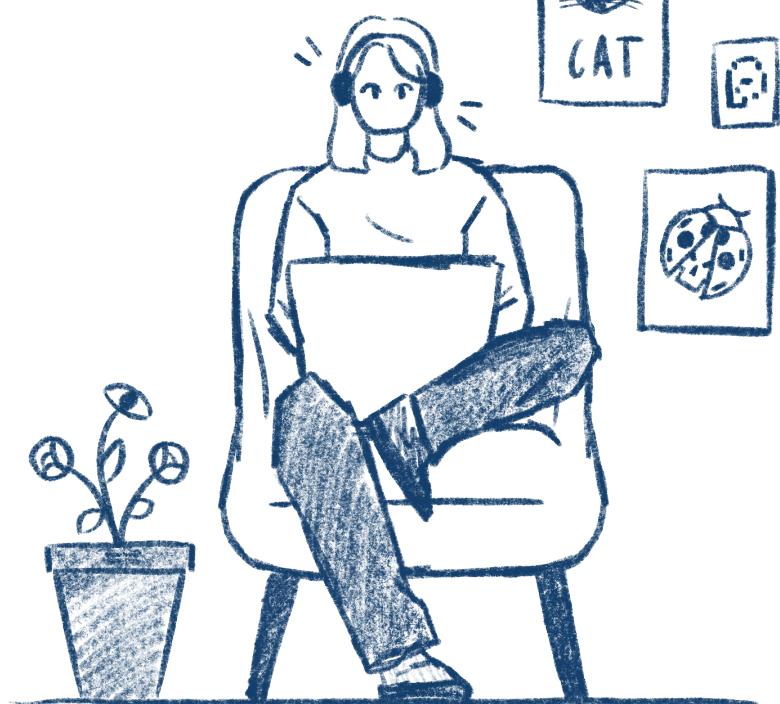
TU EN PENSES QUOI?



J'ADORE!!

ON DESSINE QUOI
POUR CELUI-CI?

CE QUE TU VEUX!



ROMANE ↗

BIRGIT WEYHE E IL COLLETTIVO SPRING

In un ambiente piuttosto esclusivamente maschile, ma anche (vedi sopra) nel contesto della creazione di fumetti negli anni Duemila, la dinamica collettiva sembra essere importante per lo sviluppo di autrici giovani e meno giovani che amano creare intorno a un progetto comune. È il caso, come abbiamo visto, del collettivo berlinese Monogatari. Ma esistono anche collettivi femminili, uno dei quali è quello di Birgit Weyhe, che continua il suo lavoro di esplorazione grafica. Birgit Weyhe ha ottenuto il plauso della critica per il suo lavoro sui lavoratori giunti nella DDR dal Mozambico alla fine degli anni Settanta¹⁷. Continua il suo sottile sfruttamento delle possibilità offerte dal fumetto e dell'interazione tra testo e immagine in questa storia, così come nel suo graphic novel, *Im Himmel ist Jahrmarkt* (Weyhe, 2013), che è stato anche tradotto in francese, Birgit Weyhe propone due variazioni a fumetti sul tema del lavoro femminile e del lavoro dell'artista donna, intitolate *Arbeit - ein eigenes Arbeitszimmer* e *Meine Arbeit*, nell'antologia che il collettivo femminile SPRING di Amburgo ha dedicato al lavoro nel 2015 (Weyhe, 2015).

Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer non è un racconto ma, come suggerisce il titolo, una riflessione a disegni, liberamente ispirata al testo fondamentale di Virginia Woolf, sulle condizioni della creazione femminile (il collettivo SPRING è un gruppo di autrici e illustratrici di fumetti), e sullo status del proprio lavoro in una società e in un ambiente tedeschi che non riconoscono l'arte, e a maggior ragione l'attività di una disegnatrice, come un lavoro a sé stante.

¹⁷ Birgit Weyhe, Madgermanes, Berlin, avant-Verlag, 2016, che ha vinto il prestigioso Max-und-Moritz-Preis per il miglior fumetto in lingua tedesca nel 2016.

¹⁸ Per un'analisi dettagliata della funzione testo-immagine nell'opera di Birgit Weyhe, si veda (Schnitzer, 2017).

VOIR ILLUSTRATION 2 PAGE 93

VOIR ILLUSTRATION 3 PAGE 93

Per esplorare questo tema (Che cos'è il lavoro? Quello che lei sta facendo è lavoro?), Weyhe ha disegnato un fumetto che funziona su due livelli: da un lato, seguendo un filo narrativo flessibile, in cui l'autrice rappresenta sé stessa alla ricerca di una risposta, ad esempio andando sulle rive dell'Elba, dove osserva le strutture portuali di Amburgo, o conversando con la figlia, gli amici e persino i suoi stessi personaggi. Questo filo conduttore leggero è inoltre punteggiato da vignette dedicate a una rappresentazione dettagliata e metonimica del lavoro (p. 39, 40, 42, 47).

All'inizio, queste vignette possono essere facilmente ignorate (o accantonate) dal lettore, poiché, come sappiamo, la lettura dei fumetti è molto più adatta a una combinazione di ritmi diversi rispetto alla lettura di un testo scritto. L'occhio può saltare da un bordo all'altro della pagina, da una vignetta all'altra, alternando velocità e rallentamenti. Andare indietro o saltare una o più vignette non interrompe la comprensione complessiva. Al contrario, questa navigazione all'interno della pagina (o della tabella) approfondisce la lettura e permette di assaporare i diversi strati dell'opera.

Nelle altre nove pagine di *Arbeit – Ein eigenes Arbeitzimmer*, Birgit Weyhe parla del lavoro femminile, della storia del lavoro intorno al porto di Amburgo, delle molteplici forme che il lavoro assume per una madre che è anche un'artista e dello status del lavoro creativo. Sebbene lo spazio non sia sufficiente per un'analisi completa del modo in cui il lavoro viene rappresentato, questi pochi esempi mostrano come il fumetto possa, grazie al suo specifico codice semantico, giocare sulla descrizione dei processi (due vignette successive che mostrano il lavoro del pescivendolo, pag. 40), sull'evocazione metonimica del lavoro e sull'autoriflessività (il disegno stesso si interroga sul proprio status in una vignetta che mostra strani fiori con la didascalia "Ist das Arbeit?" ("È un lavoro questo?").

Weyhe, che interviene in diverse occasioni nel fumetto in cui è lei stessa un personaggio, conclude che è impossibile rappresentare un argomento così complesso in pochi disegni. Tuttavia, dimostra con un esempio che è almeno possibile sollevare la questione del lavoro dell'artista donna nel disegno, e che la rappresentazione dei processi al lavoro attraverso una narrazione fittizia non è l'unico modo di rappresentare il lavoro nei fumetti.

UN ESEMPIO: GIOVANI CREATRICI ESPLORANO LE POSSIBILITÀ DELLA NARRAZIONE PER IMMAGINI. ZELBA (IM SELBEN BOOT), MIA OBERLÄNDER (ANNA)

Infine, vorremmo dare una visione d'insieme delle forme molto varie assunte dalla creazione di fumetti da parte di donne in Germania, con Zelba e il suo lavoro al tempo stesso autobiografico e storico, e Mia Oberländer, una giovanissima creatrice che esplora le possibilità del linguaggio grafico nel suo lavoro di diploma, con un fumetto che per certi versi riscopre alcuni codici della narrazione illustrata di e.o. Plauen.¹⁹

Wiebke Petersen, o Zelba, lo pseudonimo con cui pubblica fumetti da una decina d'anni, è nata in Germania Ovest, ad Aquisgrana, nel 1973. Come molti giovani della sua generazione, la sua formazione l'ha portata oltre confine: dopo aver studiato arte in Germania, ha seguito un corso Erasmus all'École des Beaux-Arts di Saint-Etienne, dove vive tuttora. Zelba lavora e pubblica in Francia e in francese. Dei nove libri pubblicati finora (1 album per bambini, 8 fumetti), *Im selben Boot* è il primo pubblicato nella sua lingua madre.

Prima di studiare belle arti, la vita di Wiebke Petersen ruotava intorno allo sport di alto livello. Nel 1989-90, proprio mentre veniva abbattuto il muro di Berlino e la Germania si riunificava, fu selezionata per la squadra nazionale juniores per i campionati mondiali di canottaggio. Era la prima squadra della Germania riunificata. Durante l'allenamento, ha incontrato un gruppo di tedesche dell'Est che la sua generazione non aveva mai avuto l'opportunità di conoscere. Dovrà affrontare questa "vicinanza esotica", mettere da parte i pregiudizi e confrontarsi con le differenze emerse in 40 anni di separazione. Il titolo *Im selben Boot* ("Nella stessa barca") riflette questa nuova realtà, il fatto che i tedeschi dell'Ovest e dell'Est dovranno ora remare insieme, sia in senso letterale, per vincere i campionati, sia in senso figurato, per raggiungere la riunificazione.

¹⁹ e.o. Plauen (1903-1944) era lo pseudonimo di Erich Ohser, un geniale fumettista tedesco che ha aperto nuove strade con la striscia senza parole *Vater und Sohn* (pubblicata tra il 1934 e il 1937 su *Die Berliner Illustrirte Zeitung*). Quest'opera è spesso considerata il primo fumetto tedesco o, più precisamente, un proto-fumetto. In ogni caso, si discosta nettamente dai classici racconti illustrati ed è stata riscoperta solo negli anni '70. È stata tradotta in francese nel 1999. Per ulteriori informazioni su e.o. Plauen: <https://e.o.plauen.de/werke/> [ultimo accesso: 13.6.2023].

Il graphic novel è interessante sotto molti punti di vista, perché questa autobiografia – che ha anche molti aspetti femministi e umoristici, che non possiamo approfondire in questa sede – è anche un resoconto intimo della vita della ragazza (i rapporti con l'ammiratissima sorella maggiore, con gli amici, sia ragazze che ragazzi, il risveglio della sua sessualità), un tuffo nel mondo dello sport agonistico, in particolare del canottaggio, con pagine molto precise e tecniche, ma anche descrizioni delle diverse fasi della carriera di una sportiva junior, fino al successo supremo (Wiebke Petersen è stata campionessa mondiale junior di canottaggio in coppia senza coppe nel 1991 e doppia campionessa tedesca). Infine, è la storia di un incontro tedesco Est-Ovest e la storia della riunificazione dalla parte della Germania occidentale, una prospettiva piuttosto rara.

Oltre alla costruzione del racconto in sé, che permette di avvicinarsi alle differenze Est-Ovest attraverso lo sviluppo dei personaggi nel corso dei vari episodi, ma che sottolinea anche le affinità e le somiglianze sperimentate attraverso l'esercizio estremo dello sport di squadra agonistico, viene fatto un grande sforzo di mediazione attraverso le doppie pagine a colori, esplicative e volutamente didascaliche, come quella riprodotta nell'illustrazione 4

VOIR ILLUSTRATION 4 PAGE 93

L'ultima pagina doppia (pp. 122-123) è esplicitamente dedicata alle differenze tra Est e Ovest. Wiebke sale ancora una volta sul palco per illuminare il lettore su dialetti, acconciature e mode, tutte differenze che svaniscono di fronte alle somiglianze (i ragazzi dell'Est e dell'Ovest hanno gli stessi... attributi

sessuali). Ma nella stessa tavola, il suo personaggio assume improvvisamente una posizione molto meno neutrale rispetto alla tavola dedicata alla riunificazione (Illustrazione 4). Mentre nel dialogo ingenuo tra Wiebke e l'orso di Berlino venivano trasmessi i fatti storici, qui (Illustrazione 5) Wiebke utilizza informazioni apparentemente tecniche sul canottaggio (la posizione invertita delle mani a seconda che si remi nella DDR o nella RFT) per rendere il lettore consapevole di quanto fosse doloroso – qui nel vero senso della parola – l'adattamento richiesto ai soli tedeschi dopo il 1990. L'unica canottiera costretta ad adattarsi allo stile di canottaggio opposto a quello delle sue compagne di squadra della Germania Est viene mostrata piangente e con le mani insanguinate. Questo dolore fisico, risultato di un adattamento forzato alla realtà imposta (il modello dominante, nel canottaggio come in tutte le altre strutture sociali, politiche ed economiche della nuova Germania, è quello della Germania Ovest), è un parallelo di altri dolori, molteplici e meno visibili, vissuti da milioni di tedeschi dell'Est di tutte le età.

VOIR ILLUSTRATION 5 PAGE 93

Dopo questa graphic novel di ampio respiro, con una scrittura autobiografica e un disegno realistico, vogliamo offrire un ultimo esempio della grande ricchezza della creazione fumettistica femminile nel mondo di lingua tedesca con l'originalissima opera di Mia Oberländer, *Anna*²⁰. Questa graphic novel di 220 pagine (senza impaginazione) è l'opera di diploma di una giovane artista, nata nel 1995, che vive e lavora ad Amburgo dal 2015 ed è allievo di Anke Feuchtenberger.

La grande maturità grafica e narrativa dimostrata dalla giovane artista è stata premiata con il Comicbuchpreis della Fondazione Berthold Leibinger. Mia Oberländer definisce il suo lavoro come un "graphic novel", ma anche come un "saggio grafico". In dodici capitoli, Anna racconta la storia di tre generazioni di Anna: nonna, madre e figlia, tutte e tre alte e snelle.

L tema è la differenza e come rispondere agli sguardi altrui, carichi di giudizi negativi. Non è facile trovare il proprio posto quando si è "troppo": in questo caso troppo alti (Anna è un gigante che sovrasta tutti gli altri personaggi), troppo magri, troppo grassi, troppo rossi... La padronanza dell'autrice di tutte le forme espressive dell'illustrazione, disciplina da lei studiata, è evidente nell'uso del disegno, che alterna ingenuità e stilizzazione, e del colore, che alterna capitoli monocromi, grisaglie, bicromie e tricromie.

Mentre un tratto deciso di matita disegna l'alta e slanciata Anna (così come tutti i personaggi secondari e le ambientazioni, anch'esse stilizzate) per la maggior

parte del graphic novel, il capitolo 10 ("Liberazione") è caratterizzato da un'esplosione di colori che è a malapena contenuta da un disegno, con il colore trattato nella sua dinamica, che invade l'intera vignetta/pagina. Penne a punta di feltro, linee grigie e in rilievo prendono il posto delle tinte piatte e delle linee nere dei capitoli precedenti, e questa totale rottura stilistica segnala la rottura della storia: finalmente Anna è in grado di assumersi la responsabilità del suo corpo, delle sue dimensioni insolite, e con un grande grido (un'esplosione di rosso in tutte le sfumature, il grido di Anna in gola si materializza nell'eruzione di un vulcano) respinge tutti coloro che la consideravano anormale.

Anna ora abbraccia chi è e da dove viene, la storia della sua famiglia, la successione di grandi donne per le quali non è stato facile trovare un posto. Ritratto di diverse generazioni, di donne che escono dagli schemi senza volerlo, questa graphic novel è anche una storia di crescita, come sottolinea Eva Königshofen, che nota anche, sia nel linguaggio che nei disegni, un umorismo fine, stralunato e persino anticonformista²¹ nel lavoro di un'artista il cui talento è innegabile e che ci auguriamo di leggere di nuovo negli anni a venire.

²⁰ Mia Oberländer: *Anna*, Edition Moderne, Zurigo 2021 (seconda edizione 2022), 220 pagine. In francese: *Anna*, traduzione di Charlotte Fritsch, Atrabile, Ginevra, 2022.

²¹ Eva Königshofen: « Vom Großsein als Frau », in: Taz.de, 14. 09 2021.

Dalla metà degli anni Novanta, il mondo del fumetto si arricchisce del contributo della creazione in lingua tedesca, come ha annunciato Patrick Gaumer nel 2002: "Il fumetto tedesco contemporaneo che per troppo tempo ha avuto un complesso d'inferiorità rispetto al suo vicino franco-belga, è in procinto di 'emergere' e potrebbe sorprendere molti negli anni a venire". (Gaumer, 2002). Dopo la breve storia del fumetto femminile in lingua tedesca tratteggiata nella prima parte, gli esempi che abbiamo presentato successivamente (Ulli Lust, Birgit Weyhe, e infine Zelba e Mia Oberländer) dimostrano che è anche il lavoro delle autrici di fumetti che, dimostrando grande creatività negli ultimi anni, spiega il crescente interesse degli editori internazionali per queste nuove produzioni. Mia Oberländer, ad esempio, è stata ospite speciale al Comicon di Napoli nell'aprile 2020²². Speriamo che tante nuove autrici, disegnatrici e sceneggiatrici continuino ad arricchire questo universo in espansione!

²² Si veda l'intervista rilasciata da Mia Oberländer a Emilio Cirri in questo contesto e pubblicata sul sito del Goethe-Institut: « Anna, oder wenn die körperliche Größe eine Art Familiengeschichte ist ». <https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/lit/22980438.html> [consultato il 26. 02. 2023].

RÉFÉRENCES



1 Franziska Becker : *Das sein verstimmt das bewusstein*

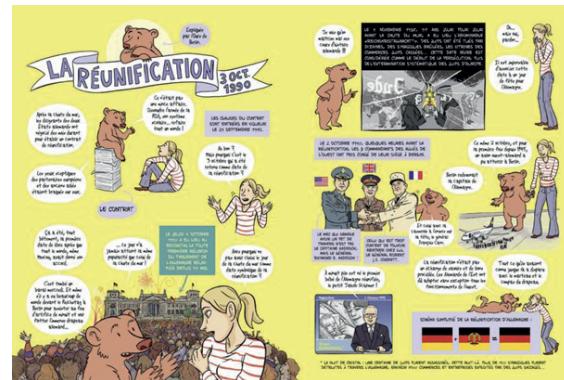
<https://caricatura.de/shop/franziska-becker-das-sein-verstimmt-das-bewusstsein/>
[consulté le 30.1.2023].



2 Ulli Lust : *I dag er den siste dagen i resten av ditt liv*



3 Birgit Weyhe, Arbeit : *Ein eigenes Arbeitszimmer* [p. 43]



4 Zelba : *Dans le même bateau*
[p. 68-69]



5 Zelba : *Dans le même bateau*
[p. 122-123]

LE EROINE DI GUERRA NEI FUMETTI: LA SERIE TURCA "LE NOSTRE DONNE EROINE"

Juliette DUMAS, IREMAM, Università di Aix-Marseille, Francia.

La storia contemporanea della Repubblica di Turchia si basa sull'imposizione di un discorso storiografico egemonico e nazionalista che ha come fondamento la Guerra d'Indipendenza, avvenuta alla fine della Prima Guerra Mondiale. I vari episodi di questa guerra sono spesso combinati con eventi militari precedenti, associati alle guerre balcaniche o alla famosa battaglia dei Dardanelli. Il resto del "grande romanzo nazionale" perde parte del suo carattere marziale e offre una lunga litania di elogi in onore delle decisioni prese da Mustafa Kemal "Atatürk", primo presidente e fondatore della Repubblica di Turchia, durante il suo lungo mandato (1923-38).

In questo contesto storiografico, non sorprende il posto dominante delle figure maschili di grandi eroi: la guerra è considerata soprattutto un affare maschile - a torto o a ragione - e, di fatto, fino a poco tempo fa, la presenza ufficiale delle donne nei ranghi dell'esercito era universalmente rifiutata. Il tardo Impero Ottomano di cui si tratta, nella transizione verso il periodo repubblicano, non faceva eccezione alla regola: l'esercito accettava solo uomini nei suoi ranghi. Da quel momento in poi, il grande romanzo nazionale divenne necessariamente un romanzo in gran parte maschile, tanto per i suoi protagonisti principali quanto per le caratteristiche in esso esaltate. Tuttavia, non solo il kemalismo vanta storicamente un femminismo precoce, ma l'attuale contesto socio-culturale rende più difficile accettare un discorso nazionale androcentrico. Questa insoddisfazione dà origine a tentativi di esaltare, o addirittura riesumare, esempi di figure eroiche femminili. Uno di questi tentativi è la serie di fumetti intitolata: "Le vere storie a fumetti della storia turca - Donne eroine" (*Türk tarihi gerçek öyküler çizgi romanları – Kadın kahramanlarımız*), che comprende i seguenti sei numeri:

1 «DAME NENE, L'HÉROÏNE D'ERZURUM» (TURGUT, 2023A)

"Donna Nene, l'eroina di Erzurum" (Turgut, 2023a)

2 «FATMA LA NOIRE, L'AIGLE D'ANATOLIE» (TURGUT, 2023A)

"Fatma la Nera, l'aquila dell'Anatolia" (Turgut, 2023b)

3 «LA PETITE HÉROÏNE DÉTENTRICE DE LA PREMIÈRE MÉDAILLE DE LA LIBÉRATION CAPITaine NEZAHAT» (TURGUT, 2023B)

"La piccola eroina con la prima medaglia della liberazione Capitano Nezahat" (Turgut, 2023c)

4 «HATICE LA GUIDE, L'AIGLE DES TOROS» (TURGUT, 2023D)

"Hatice la Guida, l'aquila dei Toros" (Turgut, 2023d)

5 «L'HÉROÏNE DE KASTAMONU HALIME LE GARÇON» (TURGUT, 2023E)

"L'eroina di Kastamonu Halime il ragazzo" (Turgut, 2023e)

6 «LA EFE AU HENNÉ D'ÉGÉE MAKBULE DE GORDES» (TURGUT, 2023F)²³

"La Efe dalla henna di Egeo Makbule di Gördes" (Turgut, 2023f)²³

²³ Les Efe sont des personnages mi-bandits, mi-soldats irréguliers, inscrits dans l'espace égéen, qui ont notamment participé à la Guerre d'Indépendance (Zegmar, 2022).

Nel titolo della raccolta si distingue tra "storiella" di incerta storicità, ma che appartengono a un repertorio culturale diffuso (öykü) - da cui la necessità di insistere sulla loro veridicità con l'aggiunta dell'aggettivo "vero" (gerçek) - e "storia", che porta con sé una connotazione di scientificità (tarih). Allo stesso modo, non è irrilevante sottolineare la difficoltà linguistica posta dalla lingua turca, dovuta all'assenza di un genere esplicito: così kahraman può, in teoria, essere sia maschile che femminile, e quindi essere tradotto sia come "eroe" che come "eroina"; tuttavia, l'aggiunta del marcitore di genere kadın (donna) sottolinea un presupposto generale, ovvero che, in assenza di precisazioni, kahraman è un eroe.

In altre parole, per difetto, l'eroe è un uomo, che può eccezionalmente essere declinato al femminile, se esplicitamente indicato. Aggiungo che a nessuno verrebbe in mente di proporre il suo contrario, cioè di costruire una formula come "eroe maschile" (erkek kahraman), che sarebbe la prova di una reale assenza di marcatori di genere. La conclusione è che, nonostante l'affermazione un po' affrettata che la lingua turca non è di genere, ci sono effettivamente caratteristiche che sono originariamente di genere, tanto che sembra superfluo aggiungere un marcitore di genere, tranne nei rari casi in cui c'è un'eccezione alla regola. L'eccezione diventa allora il segno di una situazione non standard.

L'esistenza di una serie di fumetti che esaltano la figura dell'eroica donna di guerra è quindi un'impresa particolarmente interessante, poiché fa parte di un approccio trasgressivo - ma di una trasgressione collettivamente accettata e persino incoraggiata dalle istituzioni che rappresentano il buon ordine morale, lo Stato e l'Esercito²⁴. Se il fatto stesso di essere un'eroina di guerra si basa su un presupposto di trasgressione, possiamo interrogarci sul trattamento grafico e scenografico che se ne possa fare: questo articolo si propone di rispondere a questa domanda con un approccio discorsivo.

L'obiettivo di questo articolo è interrogarsi sul modo in cui la figura delle eroine viene trattata in questa serie di fumetti, da una prospettiva di genere. Non si tratta di dare un giudizio sulla veridicità storica delle storie raccontate, ma di riflettere sul modo in cui queste storie partecipano alla costruzione di mondi immaginari.

²⁴ Come nota a margine, ho scoperto l'esistenza di questa serie durante una visita al Museo della Marina (originariamente parte dell'esercito) di Istanbul, che la stava promuovendo (tramite il negozio del museo).

L'analisi si concentrerà sui sei volumi della serie in questione - a mia conoscenza, non ce ne sono stati altri in seguito -, ognuno dei quali è dedicato a una diversa figura di eroina, nel contesto specifico della Guerra d'Indipendenza turca (senza che i confini cronologici siano perfettamente rispettati). Non di poco conto, l'insieme di questi personaggi permette di coprire geograficamente la maggior parte dei fronti di guerra aperti durante questo periodo, cioè di garantire un equilibrio, volente o nolente, nella rappresentazione dei vari territori dell'attuale Turchia.

Attraverso queste "donne eroe" del repertorio nazionalista turco, viene esaltata l'intera Turchia contemporanea, così che nessuna regione possa essere incolpata di non avere la "sua" eroina - con la notevole eccezione di Istanbul, che si spiega tanto con la particolare collocazione della capitale in questo periodo storico (sotto il controllo degli Alleati) quanto con la natura kemalista del discorso nazionalista, che enfatizza l'Anatolia contro Istanbul. Va tuttavia sottolineato che la serie in questione è solo un elemento di un programma discorsivo più ampio, che dedica un numero molto maggiore di episodi agli eroi maschili, che sono oggetto di quindici numeri della serie intitolata "L'epopea di Çanakkale" (Çanakkale Destanı), integrata da un gioco più o meno omonimo (Uyanış Çanakkale Destanı), un gioco da tavolo con carte interrogative.

Un fumetto è, in sostanza, un'opera di produzione mista, che combina tre componenti distinte e complementari: il disegno, l'azione (la sceneggiatura) e la parola scritta. Il discorso così veicolato è costruito attraverso la combinazione di questi tre elementi, che verranno analizzati a turno. Da questo momento in poi, la questione della veridicità storica viene messa da parte, poiché l'obiettivo stesso di questa serie è del tipo "romanzo nazionale": sarebbe quindi assurdo rimproverare una mancanza di rigore scientifico a un prodotto che, per definizione, non rientra in questo registro²⁵. Inoltre, la serie rivendica apertamente i suoi intenti "educativi", in cui l'educazione riguarda esclusivamente l'apprendimento di una storia degli eventi poco critica.

²⁵ La serie in questione rivendica comunque una certa scientificità, attraverso l'esaltazione delle sue fonti, che compaiono in un piccolo, ma poco appariscente, inserto in fondo alla pagina interna di copertina.

In effetti, un fumetto storico è una proposta immaginaria, fatta di proiezioni e probabilità. Tuttavia, proprio l'esistenza di queste caratteristiche rende l'analisi del discorso ancora più interessante, poiché ammette un elemento di interpretazione. Pur non avendo l'obiettivo di raccontare o restituire una verità storica, ci permette di riflettere sulle proiezioni che vengono fatte rispetto a questo passato – in questo caso, le proiezioni di genere rispetto alle figure delle eroine di guerra. In questo senso, l'analisi del discorso è utile in quanto rivela i regimi connotativi in azione.

In altre parole: mentre la serie di fumetti è di scarso interesse storico, è ricca di spunti di riflessione sul modo in cui l'attuale società turca affronta le questioni di genere in relazione alla figura dell'eroina di guerra.

Condurrò un'analisi in tre parti. In primo luogo, esaminerò i vestiti con cui queste eroine sono rappresentate, per evidenziare il tema del travestitismo temporaneo. Nella seconda parte, la questione del travestitismo verrà ripresa, questa volta per essere collegata alla natura delle azioni perpetrate da queste donne, nel loro doppio trattamento scenografico e iconografico. Questa ridondanza tematica, o meglio questo passaggio da un elemento di analisi a un altro campo di interrogazione, non mancherà di produrre una sensazione di ripetizione; tuttavia mi sembra necessario completare

l'analisi simbolica del travestitismo, sottolineando la concordanza tra vestiti e azioni, ma anche per significare l'inquadramento di genere delle azioni. Infine, procederà a una breve analisi linguistica, che si collega anch'essa alle azioni e le completa, per meglio inquadrarle e significarle. L'approccio è quindi in gran parte circolare, il che permetterà di sottolineare l'estrema concordanza degli elementi tra di loro.

TRAVESTITISMI, CROSS-DRESSING: STRATEGIE ILLUSTRATIVE PER LA RAPPRESENTAZIONE DELL' "EROE FEMMINILE"

Tra le tre caratteristiche costitutive di un discorso elaborato da un prodotto a fumetti, la prima consiste nel materiale disegnato. L'esercizio procede necessariamente da una messa in scena immaginaria e largamente interpretativa, poiché le conoscenze storiche reali sono limitate. Infatti, non è chiaro quali vestiti fossero effettivamente indossati, giorno dopo giorno, da ciascuno dei personaggi che potrebbero essere coinvolti nella storia, anche se possiamo avere un'idea del tipo di abbigliamento indossato durante il periodo.

Nel caso specifico in esame, la difficoltà è ancora maggiore, poiché la diversità nell'abbigliamento era all'ordine del giorno: agli effetti delle politiche di modernizzazione attraverso l'abbigliamento (Yumul, 2010; Georgeon, 2018), si aggiunge l'esistenza di forti differenze etniche e comunitarie, a cui si aggiungono le inevitabili diversità legate a parametri sociali (ambiente di vita urbano o rurale, classe sociale, ecc.). Insomma, a meno che non si intraprenda una ricerca estremamente dettagliata, che inevitabilmente presenterebbe grosse lacune, è difficile sperare in qualsiasi accuratezza storica nella ricostruzione a fumetti dei vestiti.

Le stesse osservazioni potrebbero essere fatte per le ambientazioni, sia materiali (mobili, immobili, ecc.) che naturali (paesaggi, ambienti ecologici, ecc.), alle quali non si accennerà. Il fatto è che bisogna tenere presente l'obiettivo principale di un fumetto, che è la ricerca della "verosimiglianza" piuttosto che il desiderio di "accuratezza". Questa è l'essenza di ogni ricostruzione interpretativa. Di conseguenza, il disegno è estremamente rivelatore del modo in cui questa verosimiglianza viene immaginata. Quali vestiti si possono immaginare per ritrarre la figura delle donne eroine della guerra d'indipendenza turca? E cosa dicono questi vestiti sulle caratteristiche di genere?

La prima osservazione a questo proposito è l'esistenza di una tensione tra la rappresentazione di una donna soldato e il disegno di una donna soldato. Nel corso della serie, l'evoluzione sembra suggerire una crescente accettazione della natura trasgressiva dell'abbigliamento delle eroine. Le eroine sono sempre meno femminilizzate attraverso il loro abbigliamento, il che significa che questo è sempre più mascolinizzato.

Il crescendo è abbastanza rivelatore, dalla prima eroina disegnata in un'evocazione del costume femminile tradizionale del tipo abito lungo e velo, alla seconda e alla terza i cui vestiti rimangono femminili – pantaloni a sbuffo (*şalvar*), camicia ampia, cintura spessa, ma velo o copricapo atipici – e l'ultima, che si traveste completamente per poter indossare abiti militari – anche se Gördesli Makbule ha un vestito atipico, vicino al militare senza appartenervi pienamente. È come se ci fossero volute queste fasi preliminari, questi volumi precedenti, per elaborare la costruzione di una defemminizzazione dell'abbigliamento delle eroine di guerra, per rendere accettabile l'inaccettabile: il cross-dressing, cioè la produzione di una donna soldato, che non è per nulla un soldato vero e proprio (con la notevole eccezione di Onbaşı Nezahat, la cui caratteristica è quella di essersi arruolata nell'Esercito)²⁶.

Va notato, inoltre, che il segno principale della militarizzazione di queste donne attraverso il loro abbigliamento è la sostituzione della tradizionale cintura femminile – ricamata e, per le più ricche, arricchita di gioielli – con una cintura di munizioni, a volte dotata di proiettili (Kara Fatma) o di sacchetti con fondina ventrale per pistola (Gördesli Makbule), o anche semplicemente di porta pistola (Erkek Halime). Lo strumento chiave nella rappresentazione dell'eroina di guerra è il porto di un'arma: in particolare, un fucile. Questo aspetto è particolarmente evidenziato in quattro delle sei protagoniste, che lo sfoggiano con orgoglio fin dalla copertina (Kara Fatma, Onbaşı Nezahat, Kılavuz Hatice, Erkek Halime). Se è assente dalla copertina dell'ultimo volume dedicato a Gördesli Makbule, è probabilmente perché presenta una sovrabbondanza di armi (3 pistole e 1 cannone) che sembrano circondare la figura dell'eroina, la quale espone la bandiera nazionale (a sua volta richiamata nel punto di fuga dell'immagine). Tuttavia, non è disarmata: la sua bandiera è orgogliosamente attaccata a una lancia, mentre nel corso dell'episodio viene regolarmente illustrata con varie armi in mano. Non si può fare a meno di notare, ancora una volta, la natura esitante del primo volume, che presenta in copertina una donna disarmata (Nene Hatun).

²⁶ Tuttavia, bisogna fare attenzione a non interpretare eccessivamente l'uso dei pantaloni larghi come un segno di mascolinizzazione in sé, in quanto il vestito tradizionale femminile turco-ottomano consiste proprio nell'indossare tali pantaloni larghi, associati a un lungo gilet: è soprattutto l'assenza di questo gilet a creare la differenza. Il vantaggio di questi tradizionali pantaloni larghi è che possono essere facilmente confusi con i pantaloni militari. Inoltre, queste figure non sono del tutto eccezionali nel loro genere: altri esempi di donne guerriere travestite si trovano nei Balcani, in particolare (Sote Galica, Milunka Savić). Sono grata a Lydia Zeghamar per avermi informata di questo. Inoltre, la mitologia turca – che assegna un posto specifico alle donne – esalta facilmente altre figure femminili di guerriere, come Tomyris (o Tomris) Hatun, che è infatti il soggetto di un altro fumetto per bambini. Sarebbe utile uno studio più ampio, basato su tutte queste figure di guerriere. Per un approccio più storico, si veda Balivet, 2015.

²⁷ La bandiera, elemento centrale dell'iconografia nazionalista, è stata oggetto di diversi studi, tra cui Copeaux e Mauss-Copeaux, 1998.

Un piccolo inciso merita la rappresentazione delle armi da fuoco nelle mani di queste eroine, al di fuori delle copertine. Per le eroine di guerra, essere rappresentate con le armi sembra quasi ovvio: tuttavia, è tutt'altro che scontato. C'è anche la questione del tipo di arma e del modo in cui viene portata. Il fucile con baionetta emerge senza dubbio come l'arma più associata alle eroine – ma lo stesso si potrebbe dire degli uomini: la Guerra d'Indipendenza è per lo più associata a questo tipo di arma. Pistole, granate e cannoni compaiono solo molto raramente, ogni volta in episodi diversi.²⁸

Ma ciò che più colpisce è il numero relativamente basso di casi in cui il porto d'armi da parte delle eroine in questione appare esplicitamente: solo 7 pagine, per Kılavuz Hatice (in un episodio di 37 pagine) (Turgut, 2023d: 8, 9, 11, 12, 15, 17, 32); 8 pagine su 32 per Erkek Halime (che, arruolata come soldato, potrebbe sembrare la figura più adatta a essere rappresentata con le armi in mano). Se si tiene conto del fatto che ogni pagina contiene generalmente più vignette e che è raro avere più rappresentazioni di eroine armate sulla stessa pagina, si arriva a un risultato sorprendente: queste eroine di guerra sono, dopo tutto, raramente illustrate con le armi in mano!

²⁸ Per il cannone (Turgut, 2023e: 27): Erkek Halime è incaricato di portare un cannone, che poi si vede in azione, nelle mani di altri attori maschi). Per la granata, che appare solo una volta (Turgut, 2023c: 9). Per la pistola (Turgut, 2023b: 23-24): due occorrenze; (Turgut, 2023f: 9, 13).

²⁹ Au demeurant, cette apparition est systématiquement réduite à une vignette sur l'ensemble de la page.

Tuttavia, due episodi si distinguono dal resto: quello di Kara Fatma, con 15 pagine su 32 che mostrano la giovane donna con una pistola in mano (Turgut, 2023b: 2, 3, 4, 9, 10, 13, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29), mentre nell'ultimo, dedicato a Gördesli Makbule, solo 10 pagine la mostrano armata. Tuttavia, eccezionalmente, il segno dell'arma illustrata è spesso ripetuto più volte nella stessa pagina (Turgut, 2023f: 9, 15 quattro presenze; 16, 17, 18, 19 due presenze ogni volta; 25 tre presenze; 26, 27 quattro presenze). Inoltre, in questo episodio, compare una terza donna armata che spara a bruciapelo a un nemico per ucciderlo mentre stava per violentarla (Turgut, 2023f: 13). Tuttavia, con un'analisi più attenta, il dettaglio interessante emerge altrove, nel modo in cui viene messo in scena il trasporto di un'arma: solo questi due episodi illustrano il trasporto attivo di un'arma, cioè in una postura che ne mostra l'uso per uccidere.

Negli altri episodi, l'arma è portata a volte a tracolla, a volte in mano, a volte attaccata alla sella al cavallo... La rappresentazione può anche mostrare la ragazza che spara: a bersagli non umani, per esercitarsi o per divertimento; più raramente, a bersagli umani non rappresentati, che si possono intuire. In definitiva, l'arma simboleggia la militarizzazione dell'eroina, senza mostrarla effettivamente in un'azione violenta – tornerò sulla questione delle azioni in modo più dettagliato. Sembra che una forma di pudore vietasse la rappresentazione di queste eroine che sparano per uccidere.

¹ In effetti, questo tipo di rappresentazione esplicita è estremamente rara, sulla scala dell'intera serie: si limita ai due episodi sopra citati – e anche allora, a malincuore,

per Kara Fatma, dove il carattere esplicito dello sparare per uccidere ricorre solo una volta (Turgut, 2023b: 17). A questo proposito, non si sottolineerà mai abbastanza la natura profondamente divergente dell'ultimo episodio, che sembra essere stato un ripensamento della serie e risponde a un approccio stilistico un po' diverso dai precedenti: la ridondanza dei segni dell'agentività femminile nell'esercizio della guerra, nell'atto di sparare per uccidere, è impressionante, e ogni pudore sembra essere scomparso, al punto che l'episodio raffigura la giovane eroina che sgozza un soldato con il suo coltello (Turgut, 2023f: 15)!

Sembra che in quest'ultimo episodio sia successo qualcosa, o perché è stata fatta una dichiarazione femminista o perché il personaggio porta con sé un simbolismo speciale, agli occhi dell'autore della serie³⁰. Può darsi che l'evoluzione non abbia a che fare con il soggetto (l'eroina), ma piuttosto con il tema (la guerra): la violenza assume un posto centrale che prima non aveva.

³⁰ Questa interpretazione sembra la più plausibile, vista l'affinità personale dell'autore con gli ambienti nazionalisti di Zeybek, di cui ha dato testimonianza Lydia Zeghamar, specialista del settore. La ringrazio per avermene informata.

Bisogna non sbagliare l'analisi del significato: l'esercito turco ha accettato senza difficoltà la presenza delle donne nei suoi ranghi per molti anni. Non è quindi l'esistenza stessa di una donna soldato a costituire un problema nell'attuale contesto socio-culturale turco, ma piuttosto il fatto che essa sia ancorata a un passato che si immagina ribelle a tale configurazione. In gioco c'è l'affermazione – consapevole o meno – di una cesura tra il periodo ottomano e quello repubblicano, introdotta proprio dalla Guerra d'Indipendenza, per quanto riguarda le donne: il periodo ottomano sarebbe stato quindi quello dell'intransigente rifiuto dell'esercizio militare da parte delle donne, mentre la Guerra d'Indipendenza avrebbe introdotto un cambiamento salvifico, aprendo la strada a uno dei leitmotiv del kemalismo – la "liberazione" delle donne, attraverso il riconoscimento della loro parità di status con gli uomini.

Tuttavia, non si può fare a meno di notare il limite del ragionamento, ovvero che l'uguaglianza così auspicata non comporta tanto l'accettazione di una donna soldato, quanto piuttosto l'accettazione del soldato donna: in altre parole, la mascolinizzazione della donna attraverso la scomparsa di alcuni dei suoi attributi visivi femminili. L'eroe può essere un'eroina di guerra, purché non appaia troppo eroica, preservando così – inconsapevolmente? – l'ideale di una caratterizzazione maschile dell'eroe.

Tuttavia, questa mascolinizzazione è sistematicamente presentata come temporanea. Infatti, per tutte queste donne (ad eccezione del personaggio di Gördesli Makbule che muore durante la battaglia e per la quale, quindi, non c'è un "ritorno alla normalità" nel dopoguerra) e qualunque sia il grado di travestitismo, di defemminizzazione dell'abbigliamento che viene loro imposto, c'è un processo in tre fasi: la situazione iniziale di una giovane donna o ragazza che porta i segni della sua condizione di genere – la situazione eccezionale della guerra, che autorizza a indossare un vestito trasgressivo – la situazione finale del dopoguerra, in cui la giovane donna ripristina i suoi attributi femminili (in particolare in termini di abbigliamento). Il periodo bellico si presenta quindi come una parentesi, che apre temporaneamente ed eccezionalmente il diritto all'abito trasgressivo, nel senso che comporta il vestirsi secondo i codici dell'altro genere, come a rendere più visibile e accettabile la configurazione eccezionale.

La situazione di guerra è ampiamente presentata come produttrice di un contesto di eccezionalità, in cui l'inaccettabile è tollerato, perché concepito e percepito come temporaneo, e quindi destinato a scomparire una volta terminata la configurazione particolare. Se questi esempi di eroine diffondono un discorso, è quello di affermare che una donna può eccezionalmente assumere la postura di un soldato, ma la figura del soldato rimane associata al genere maschile. L'eroina rimane una donna: non appena la guerra è finita, cessa di avere il diritto di indossare i segni della guerra e ritorna alla sua condizione originale. Si veste di nuovo come una donna.

Tuttavia, il processo lascia segni, come una sorta di vestigia della transizione subita che si può notare nel non indossare il velo. Innanzitutto, va notato che non è sempre evidente il tipo di velo attribuito a questi personaggi nella situazione iniziale: alcune sceneggiature non includono immagini relative a questa fase. È noto solo per due dei sei casi, ovvero Kilavuz Hatice e Erkek Halime: sono quindi raffigurate con quello che sarebbe simile a un velo rurale tradizionale, ovvero un tessuto piuttosto largo che copre i capelli e cade su parte delle spalle. In seguito, tutte loro ricevono un copricapo che si può definire atipico – con l'eccezione di Erkek Halime, ormai travestita da soldato – e che è unico per ciascuna di loro: nessuna di loro indossa lo stesso! Alla fine, la storia si conclude sistematicamente con scene in cui compare una donna anziana, a capo scoperto – con l'eccezione di Gördesli Makbule, morta in battaglia. Non è difficile riconoscere qui un elemento centrale del discorso kemalista, ossia lo svelamento delle donne come segno di modernità e laicità.

La traiettoria così tracciata non è ciclica, non è una traiettoria che riporterebbe l'eroina all'identico punto di partenza, ma piuttosto una progressione crescente dal 'tradizionale' al 'moderno'. Tuttavia, nel processo in questione, è da notare che la partecipazione attiva delle donne è deviata: mentre tutto lascia pensare che la scelta del loro copricapo "da guerra" sia opera loro (almeno, la sceneggiatura illustrata invita a tale percezione), non c'è nulla che faccia pensare a una simile libertà di scelta nell'azione di svelamento, che si riduce a un'azione dell'istituzione centrale (in questo caso, l'azione caldeghiata dal Capo dello Stato a favore

delle donne). In altre parole, queste eroine si trovano private della loro autonomia nella scelta del proprio abbigliamento, a vantaggio di un ordine morale del vestire dettato da un'istituzione incarnata da un uomo. Tra l'altro, la serie riduce le donne a personaggi sottoposti a un ordine di vestizione emanato in loro nome.

L'analisi dell'abbigliamento di queste eroine di guerra rivela quindi una profonda morale: lungi dal sostenere modelli di rottura nella manipolazione degli attributi visibili del genere maschile e femminile, i vari volumi costruiscono un discorso di perpetuazione di un ordine morale dominante basato su una distinzione netta e inequivocabile dei due generi. L'unica cosa che si concede è l'esistenza di una parentesi legittimata, autoproduttrice di figure di eroine di guerra. L'eroina di guerra è necessariamente di durata limitata, senza alcuna aspirazione a sostenere una messa in discussione più permanente delle relazioni di genere.

Che sia totale o parziale, il travestitismo di queste eroine permette di ridurre la portata trasgressiva di queste figure: non diventano figure eroiche in quanto donne, ma in quanto individui temporaneamente mascolinizzati. Come tali, sono legittimate a intraprendere azioni che rientrano nel genere che prendono temporaneamente in prestito – allo stesso modo in cui Giovanna d'Arco viene volentieri rappresentata in armatura, indumento maschile per eccellenza. Si crea una finzione temporanea che salvaguarda l'apparenza dei segni dell'ordine morale dominante.

ON RESPIRE
UN PEU



ATTI, AZIONI, POSTURE: LA RIDUZIONE DELLA CARICA TRASGRESSIONIVA DI QUESTE EROINE

Una seconda caratteristica del genere fumettistico è la sceneggiatura: nel caso di un fumetto storico basato su eventi, più che una trama, la sceneggiatura è scritta in un crescendo, specifico della rivelazione dell'eroe. Le tappe sono ben definite: una situazione iniziale, un evento dirompente che permette all'eroe di rivelarsi come tale (non tutti hanno la stoffa dell'eroe) e che lo conduce in una serie di avventure, dalle quali esce vittorioso (o meno), dimostrando la sua bravura, la sua tenacia e il suo coraggio. Ovviamente, il vero eroe non cerca la gloria e i suoi atti di coraggio rimangono relativamente segreti: la fine coincide con una forma di riconoscimento per le sue azioni. I fumetti che ci interessano seguono scrupolosamente questa sceneggiatura, senza eccezioni. Tuttavia, gli eroi in questione sono donne e ci si può chiedere se, al di là di una struttura comune, non emergano specificità di genere nel trattamento scenografico delle eroine.

Inoltre, le nostre eroine non sono eroine qualsiasi, ma eroine di guerra, un campo tradizionalmente associato al genere maschile. A questo proposito, possiamo ricordare rapidamente la teoria di Alain Testart, che aiuta a spiegare perché la guerra è comunemente esclusa dal genere femminile: questo è dovuto al divieto universale per le donne di versare volontariamente il sangue. La ragione risiede nella necessità di proibire l'accumulo di sangue: il sangue delle donne non può mescolarsi con il sangue di guerra, così come non può mescolarsi con il sangue sacro. I controeempi di donne guerriere (Diana, ad esempio, o Giovanna d'Arco) sono proprio donne il cui sangue non scorre (Testart, 2014). La stessa posizione dell'eroina di guerra pone quindi un problema, in quanto presuppone la trasgressione di un divieto apparentemente universale. Questa trasgressione deve quindi essere inquadrata e legittimata, a meno che non si voglia sfidare quest'ordine morale.

Dobbiamo tornare al fenomeno del travestitismo già notato in precedenza, per metterlo in relazione con il tipo di azione intrapresa. È subito evidente che le eroine più mascolinizzate sono proprio quelle che sono chiamate a versare il sangue: al contrario, le altre rimangono confinate in azioni in cui il sangue versato è il risultato dell'azione di qualcun altro. Gördesli Makbule, ad esempio, indossa pantaloni, giacca e cappello alto, e ci sono molte illustrazioni che la ritraggono mentre

brandisce la sua arma: è raffigurata al centro dell'azione, con il fucile in mano, mentre spara ai nemici (Turgut, 2023f: 9)³⁰. Al contrario, Kara Fatma, che è l'eroina più spesso rappresentata con un fucile in mano, lo usa solo con l'esplicita intenzione di uccidere una sola volta – quasi per distrazione: è rappresentata soprattutto come reclutatrice e leader di uomini, anche con armi in mano, mentre le azioni armate sono rimandate ai suoi compagni d'arme. L'episodio della liberazione di un manipolo di ragazze rapite e violentate dai soldati greci è esemplare in questo senso: lei è sì a capo del drappello che interviene per "liberare" il villaggio da questi "invasori", ma in nessun momento viene mostrata mentre uccide uno di questi nemici, anche se in una scena viene esplicitamente rappresentata tale azione compiuta da uno dei suoi uomini. D'altra parte, è lei che viene a liberare le ragazze rapite, e questo porta a una scena in cui viene rappresentata mentre versa lacrime per lo spettacolo che le si presenta davanti (Turgut, 2023b: 17-19). La differenza tra i due sembra risiedere nei rispettivi gradi di mascolinizzazione attraverso il travestitismo, e quindi anche nel loro rapporto con l'esercizio diretto della violenza.

³⁰ Questo spiega perché la prima occorrenza di lei con un fucile in mano coincide con il completamento simbolico della sua transizione alla mascolinità. Ma questo avviene in ritardo: per un intero periodo, pur avendo il permesso di unirsi al marito "nella boscaglia" o qualcosa di simile, non compie alcuna azione bellica. Sembra trovarsi in una posizione intermedia: un vestito già mascolinizzato, ma privo dell'attributo militare maschile – l'arma. Inoltre, durante questo periodo di partecipazione passiva allo sforzo militare, è stata occasionalmente ritratta come infermiera, il che significa che, per questo breve episodio, è stata retrocessa al rango del femminile, espresso sia nel vestito che nel copricapo, poiché l'attività dell'infermiera, cioè l'azione di venire in aiuto al prossimo (ciò che le teorie di genere chiamerebbero oggi care), è percepita come necessariamente appartenente al dominio del femminile.

Così, ora si capisce che gli atti di coraggio di Kılavuz Fatma consistono nell'ingannare il nemico per permettere ai suoi compagni d'arme di vincere: ha mantenuto troppi segni di abbigliamento femminile (camicia rosa, pantaloni larghi delle contadine anatoliche, ecc.) (Turgut, 2023d: *passim*). Va notato che il confine è talvolta sottile: Onbaşı Nezahat, una giovane adolescente con un costume molto simile a quello di un soldato, è raffigurata più volte mentre spara con un fucile: ma sempre da lontano, senza alcuna espressione esplicita del risultato. Spara, ma non c'è alcuna indicazione che uccida. Per inciso, il padre non tardò a trovarle un altro ruolo che le permettesse di essere utile, senza violare il suo genere: portare munizioni, per esempio. Dopodiché, la pistola non ha un uso più che simbolico –nell'ordine delle rappresentazioni: viene portata, mostrata, ma non usata (Turgut, 2023c: *passim*)

Il caso di Erkek Halime è più difficile da risolvere. Infatti, presenta un'apparente contraddizione con la logica proposta sopra, ovvero che è la più travestita di tutte, poiché si è letteralmente trasformata – fisicamente – in un ragazzo, avendo cura di indossarne il vestito, ma anche di cancellare i segni visibili della sua femminilità – i lunghi capelli sono tagliati – per diventare un soldato. Eppure è una delle poche persone raffigurate con una pistola in mano: viene mostrata mentre spara (a bersagli lontani e invisibili) solo due volte, nella stessa pagina (in una duplicazione di rappresentazioni già evidenziata) – mai nell'atto di uccidere. L'essenza della sua azione è quella di essersi arruolata, poi di aver partecipato al trasporto di un cannone al fronte... La spiegazione potrebbe essere legata al fatto che la sua azione si conclude con una ferita di guerra: l'adolescente diventata

soldato è ancora una volta segnata dalla fuoriuscita del suo sangue attraverso una ferita. Se continuiamo ad applicare il teorema di Testart, non dovremmo concludere che questo flusso nel suo falso sé maschile significa che non può causare un altro flusso?³¹ A meno che non si preferisca una spiegazione più vendicativa: inconsapevolmente, si troverebbe "punita" per la sua sfacciata trasgressione, perdendo la relativa autonomia che ha permesso ad altre di essere più attive. In questo caso, dovremmo ammettere che, anche se compiuta agli occhi dell'uomo, questa trasgressione "disonesta" (perché non dice il suo nome, perché è il risultato di un inganno) non può ingannare la natura: per quanto possa essere un soldato, è pur sempre una donna e non è in grado di uccidere con le proprie mani...

³¹ A questo proposito, vorrei sottolineare la particolare insistenza sulla figura di Gördesli Makbule, per la quale si ricorda ogni volta che è una sposa molto giovane. L'insistenza si nota anche nel suo soprannome - *kinalı*, colei che porta l'henné (della sposa), un'annotazione che richiama indirettamente il sangue della giovane sposa, il sangue della vergine appena sposata. Il rifiuto motivato del marito, in nome della loro unione ancora fresca, suggerisce che ci sarebbe stata una trasgressione ancora più marcata, da questo stato personale della giovane donna.

Il tema del travestitismo/cross-dressing permette quindi alla serie di esaltare le figure delle eroine di guerra, senza mettere in discussione le caratteristiche di genere dominanti: perché un'eroina possa agire da eroe e versare sangue, deve prima assumere completamente gli attributi della mascolinità, diventare quasi-maschio, per preservare le logiche di genere ad essa collegate. Si assiste così a una perpetuazione delle caratteristiche di genere delle azioni coraggiose: gli eroi (uomini o donne sotto mentite spoglie maschili) uccidono i loro nemici, mentre le eroine (non esistono uomini sotto mentite spoglie femminili: le eroine sono necessariamente donne) si compiacciono di essere coraggiose aiutando gli uomini intorno a loro a comportarsi come uomini di guerra – a uccidere. Questo è un leitmotiv dei loro interventi, su cui tornerò.

Tutto ciò non spiega come queste donne siano legittimate a uscire temporaneamente dal loro genere femminile e ad assumere, in misura maggiore o minore, caratteristiche di genere maschile. La dialettica centrale è radicata nell'esplicitazione della situazione iniziale e dell'elemento di disturbo. Qui si costruiscono i contorni dell'eroina di guerra (turca). Questa figura è spesso segnata dall'esperienza del sacrificio personale: la morte del marito o dei genitori. L'esempio di Kara Fatma è il più esemplare: alla morte del marito, la vedova – madre di una bambina – decide di prendere le armi; ben presto, al sacrificio del marito si aggiunge la sofferenza fisica della figlia, rimasta invalida a causa della guerra. In questo caso, colpisce molto il silenziamento della natura materna dell'eroina: la presenza della figlia è quasi omessa dall'intera narrazione, al punto che la si vede solo in rarissime occasioni – si arriva quasi a dimenticarne l'esistenza, fino al momento in cui viene citata la lettera in cui annuncia con orgoglio di aver perso un arto durante una battaglia (per inciso, si apprende poi che la bambina non è più con la madre) (Turgut, 2023b: 25).

Ma ciò che più colpisce è l'onnipresenza di figure maschili forti, che fanno da cornice alla nascita dell'eroina. Gördesli Makbule fa riferimento al padre, che le ha insegnato a sparare con il fucile e a cacciare (Turgut, 2023f: 7, 16); inoltre, combatte al fianco del marito che, pur riluttante, finisce per accettarla nel suo gruppo di truppe irregolari... dopo l'intervento di un altro uomo, il capo del gruppo in questione! (Turgut, 2023f: 9-10, 17-18) Lo stesso schema è scrupolosamente riprodotto nel caso di Kara Fatma

Alla morte del marito, si reca dal padre e dai fratelli per continuare la lotta (Turgut, 2023b: 5). Onbaşı Nezahat, la cui madre è morta, segue il padre sui vari fronti in cui è distaccato ed è al suo fianco che partecipa alla guerra (Turgut, 2023c: passim). Quanto a Erkek Halime, dopo essere riuscita a ingannare tutti sulla sua identità, viene smascherata dallo stesso Mustafa Kemal Pasha (il futuro Atatürk) che, lungi dal denunciarla, "convalida" il suo gesto e legittima così la sua presenza tra i ranghi militari (Turgut, 2023e). A prescindere dal coraggio, dalla determinazione e dalla bravura che queste storie cercano di attribuire a queste eroine, viene introdotto un messaggio persistente di legittimazione da parte degli uomini: sono infatti gli uomini ad autorizzare la nascita delle eroine di guerra. In questo modo, il test principale per la rivelazione dell'eroina viene posto nella dimostrazione della sua determinazione a partecipare allo sforzo bellico e al combattimento.

Più che gli atti di guerra, quel che rende un'eroina è la sua capacità di convincere l'ambiente maschile ad accettarla nei propri ranghi. In altre parole, non sono gli atti di coraggio a rendere eccezionali queste eroine, ma il semplice fatto che scelgono di uscire dal loro genere per elevarsi alla condizione maschile che, in tempo di guerra, richiede la partecipazione al combattimento. In effetti, se guardiamo bene, la maggior parte delle azioni attribuite a queste donne non sono molto eroiche e farebbero parte della routine quotidiana della guerra: trasportare armi, portare munizioni, combattere contro i nemici... Non c'è nulla di eccezionale in queste azioni per un uomo in guerra: ciò che le rende eccezionali è il fatto che siano state perpetrata da donne, cioè da individui che non avrebbero dovuto partecipare a queste azioni.

L'eroina è solo un soldato tra tanti, che non avrebbe ricevuto più interesse di così se non fosse stata una donna. Si riproduce così una fondamentale disuguaglianza di genere tra l'eroe e l'eroina di guerra, per il fatto stesso che le aspettative non sono le stesse in entrambi i casi.

A questo punto, però, sorge un problema: questa limitazione dei campi d'azione delle eroine è colpa dello sceneggiatore o di vincoli storici socio-culturali? Per dirla in altro modo, sarebbe facile scagionare l'autore di queste storie sostenendo che queste limitazioni, questo "soffitto di vetro" che queste eroine devono affrontare, sono dovuti alle costrizioni di genere imposte durante il periodo ottomano. Allo stato attuale delle conoscenze storiche, è difficile rispondere con certezza: il fatto è che la società ottomana alla fine dell'Impero sosteneva una discriminazione di genere che non favoriva l'azione armata diretta delle donne. Ma allo stesso modo, la nascente società repubblicana dell'inizio del XX secolo non era certo più indulgente: lo sforzo di rivalorizzare lo status delle donne durante il periodo kemalista soffre di molti limiti, il più importante dei quali è che ha cercato di introdurre la nozione di uguaglianza di genere senza mettere in discussione le caratteristiche di genere della società.

La serie riecheggia questa tensione. Infatti, la sceneggiatura segue sistematicamente uno schema in cui queste eroine vengono dimenticate nella Storia nazionale – fino alla loro riscoperta e al loro tardivo riconoscimento. Tra l'altro, le storie mostrano l'esistenza di una doppia violenza simbolica che queste donne si trovano ad affrontare alla fine della guerra: da un lato, il ritorno al rispetto dell'ordine morale (già evocato attraverso i segni dell'abbigliamento, ma anche nel modo in cui vengono rappresentate dopo la guerra, in attività o ambienti propriamente femminili); dall'altro, l'omissione della loro presenza nel pantheon delle grandi figure della guerra. Secondo la serie di fumetti, tutte loro devono aspettare la fine della loro vita per ricevere segni simbolici e spesso irrisori della loro partecipazione a questo episodio storico.

A parte il fatto che questi segni sono decisi e consegnati da un concerto tutto al maschile, probabilmente colpisce di più il fatto che nella sceneggiatura compaiano donne, ex eroine che sono tornate all'ordine e non aspettano alcun riconoscimento. Questo può essere visto come un motivo di sacrificio silenzioso, largamente associato al dominio femminile – qualcosa che gli studi di genere stanno attualmente interrogando sotto il tema del care. In sostanza, è come se si convenisse che le donne non si aspettano alcun riconoscimento per i loro sacrifici o le loro azioni, come uno dei segni della loro condizione femminile.

A questo punto, credo sia importante sottolineare che queste impressioni sono costruite in modo appropriato, senza mettere in discussione in alcun modo i sentimenti di queste donne. Lo sceneggiatore mette letteralmente in bocca alle donne parole di sacrificio e di naturale dedizione, senza alcuna formalizzazione degli effetti di questo processo. Al punto che si dovrebbe quasi ringraziare il genere maschile dominante – sia che si tratti degli uomini che decidono di concedere loro riconoscimenti pubblici o privati, sia che si tratti di questi uomini che mettono in scena questi personaggi in una postura di sottomissione e devozione come se fossero naturalizzati dalla loro condizione femminile – per aver avuto questo gesto di benevolenza nei loro confronti. Quel che manca, in questa vasta narrazione scritta da più mani maschili, è la visione di queste donne stesse! L'intera serie, sia nel suo processo che nella sua sceneggiatura, riflette un discorso maschile sulle donne in guerra, in cui le principali interlocutrici femminili sono in definitiva assenti.

La questione di ciò che viene fatto dire a queste donne è quindi ancora più cruciale, poiché si tratta di un processo di sostituzione, indipendentemente dal genere degli autori.

UNE PETITE
PAUSE



PAROLE E GRANDI DISCORSI: DIALOGHI PER RACCONTARE LE EROINE

Se queste eroine turche incoraggiano e accompagnano l'azione bellica, più che farla, ci si può allora interrogare sul contenuto e sulla virulenza delle loro parole – in ogni caso, delle parole che vengono date loro. A questo proposito, l'intera serie suggerisce una sorta di inversione dei rapporti di violenza: gli uomini hanno il privilegio della violenza che si fa, le donne di quella che si dice. Nel corso delle pagine, episodio dopo episodio, le vediamo esprimere posizioni dure e decise senza esitazioni. Il climax è, sistematicamente, inscritto nel rapporto con il comportamento maschile: quando gli uomini vacillano, le donne rimangono ferme nella loro convinzione, nella loro fede nella lotta. Così, per Onbaşı Nezahat, questo climax culmina quando un gruppo di soldati del padre, in preda al panico, inizia a fuggire dal fronte: lei li raggiunge e, dopo un lungo discorso, li convince a tornare a combattere:

"Avete davvero intenzione di tornare a casa, con l'onore perso per aver abbandonato il fronte? Guardate, laggiù, mio padre il comandante sta combattendo con un pugno di soldati. Qui ci sono solo due futuri possibili: martire o eroe! Zio Davud, fratello maggiore Ali, zio Haşmet! È da voi abbandonare impotenti la patria? Forza, tornate indietro! Anche voi, sparate con me! Se io, alla mia età, non ho paura, cosa c'è di sbagliato in voi? La vostra fede è così debole? Non credete di poter diventare martiri? Lasceremo la nostra patria ai greci?"
 "E poi, cosa vi diranno le vostre madri, i vostri figli?" (Turgut, 2023c: 25).

In definitiva, è questa forza di convinzione incrollabile che eleva queste donne allo status di eroine: poiché non vacillano, sono forti come, o addirittura più, della maggior parte degli uomini che le circondano; poiché non vacillano, ricordano agli uomini che le circondano i loro doveri. L'insieme di queste due caratteristiche consacra queste figure come eroine.

Tuttavia, questo percorso di eroizzazione si costruisce in un rapporto impari di confronto con il maschile: la postura maschile, presa come punto di riferimento, serve come elemento di paragone a partire dal quale pensare alla natura eroica femminile. La donna diventa eroina perché assume attributi maschili – forza, coraggio, rifiuto della paura – e in questo senso cessa di essere donna per assurgere alla statura maschile. Oltre a ciò, la donna diventa un'eroina anche perché permette agli uomini di recuperare i sensi, cioè di riportarli alla loro naturale attitudine al combattimento. Gli uomini combattono, le donne li esortano a combattere. Si assiste al ritiro delle donne dall'azione attiva – organizzata e portata avanti da loro stesse – a favore di un'azione direttiva – orchestrata dalle donne e portata avanti dagli uomini.

Tuttavia, esiste una gradazione nelle forme di esortazione. Da un lato c'è l'esortazione con la parola, dall'altro l'esortazione con l'esempio. A prima vista, potrebbe sembrare scioccante immaginare queste donne, immerse in un universo esclusivamente maschile, che attirano i loro compagni rimproverandoli apertamente per la loro debolezza. In questo va dato atto all'autore di aver espresso, anche inconsapevolmente, una realtà profonda delle relazioni di genere: in una società patriarcale, il ruolo delle donne, soprattutto delle madri e delle mogli (in quanto future madri), è quello di educare gli uomini che le circondano a comportarsi da uomini. Le prime a insegnare ai ragazzi che un uomo deve essere forte, coraggioso, ecc. sono le madri e le sorelle maggiori, secondo un modello ben noto di interiorizzazione della dominazione e delle relazioni di genere (Bourdieu, 2014). Pertanto, lungi dall'assumere una posizione che rompe con la loro condizione femminile, è in nome di una condizione propriamente femminile che queste eroine turche sono legittimate a dare lezioni agli uomini.

³³ Le due nozioni sono complesse da tradurre: *şehit* e *gazi* si riferiscono, infatti, a un lessico militare-religioso ereditato dai primi secoli della storia ottomana, dove il primo designa il combattente per la fede morto di morte violenta (a priori, sul campo di battaglia o in un contesto simile), mentre il secondo è colui che, nelle stesse circostanze, è sopravvissuto e può vantare una partecipazione a quell'episodio bellico. Tuttavia, il *gazi* è facilmente associato all'idea di vittoria militare: alla partecipazione si aggiunge la nozione di successo (soprattutto per i capi). Inoltre, il carattere religioso dello scontro militare, da storizzare, ha perso in gran parte il suo significato: non sembra rilevante in questo contesto (come invece lo è per il *şehit*); credo sia più sensato considerare uno spostamento dal significato religioso al registro del nazionale(istico).

Certo, questo schema è teoricamente costruito all'interno del quadro familiare; tuttavia, attraverso la sua propensione a utilizzare i termini di parentela, l'istituzione militare ricrea virtualmente un quadro familiare: al di là della presenza incostante di uomini del loro entourage consanguineo, queste eroine sono virtualmente circondate da "fratelli", in nome dell'ideale militare che pretende di produrre legami fraterni tra combattenti della stessa unità – e oltre a ciò, della stessa nazione.

La nazione non è mai lontana nel discorso. Viene regolarmente invocata come matrice del sacrificio. Nulla di sorprendente: l'istituzione militare – soprattutto in un contesto nazionale, qualunque esso sia – sostiene e glorifica volentieri il sacrificio, soprattutto quello della propria persona. Nella cultura turco-ottomana, assume il termine *şehid* – un termine onorifico dato a chi è morto in battaglia e che ha subito un'importante evoluzione di significato: il *şehid* morto per la sua religione è diventato gradualmente il *şehid* morto per la sua patria. Nel corso del XIX-XX secolo si è quindi assistito a un processo di nazionalizzazione, senza che il significato originario sia stato completamente eliminato. È importante notare che questa morte, considerata come una bella morte, non si limita al momento del combattimento: copre i vari ambiti della morte violenta. Così, Sokollu Mehmed Pasha, un gran visir del XVI secolo morto per assassinio, lontano dal campo di battaglia, viene prontamente descritto come un *şehid*. Allo stesso modo, nel Museo navale di Istanbul, i soldati morti a causa del terribile terremoto del 1999 sono indicati come *şehid* – sia uomini che donne, in un'epoca in cui l'esercito turco si era già femminilizzato (Dumas, 2020). Va notato anche che il termine ha

una forma femminile: *şehide*. Resta comunque da approfondire l'evoluzione degli usi di questo termine: nei testi del XVII secolo, il termine viene prontamente attribuito alle donne morte di parto. In questo caso, troviamo la logica della morte violenta (forse anche del sacrificio: morire dando la vita non sarebbe una forma di sacrificio?).

Il tema del sacrificio è onnipresente, come controparte dell'esaltazione della patria (*vatan*) che richiede il sacrificio di sé. Non sorprende che una produzione iscritta nel registro memoriale nazionalista faccia un uso intensivo di questa nozione, soprattutto nella declinazione comune di "nostra patria" (*vatanımız*). Lungi dal distinguere o gerarchizzare l'appartenenza alla nazione (*millet*), l'onnipresenza della nozione di "patria" ci ricorda il suo carattere collettivo: "vatan" è, letteralmente, una nozione condivisa, che trascende i registri di genere. Uomini o donne, maschile o femminile, si fondono in essa e non hanno più alcuna consistenza – non appena la patria è in pericolo. Va sottolineata l'importanza di questo fattore di pericolo, che giustifica la rimozione della differenza di genere e dell'alterità. L'appartenenza collettiva alla patria non è di per sé sinonimo di scomparsa dell'alterità di genere: ciò avviene solo quando è in gioco la sopravvivenza della nazione. Questo ci riporta all'idea dell'apertura di un tempo non standard, che giustifica la sospensione temporanea della distribuzione delle caratteristiche di genere.

Tuttavia, questa sospensione temporanea non è una cosa scontata, ma una lotta. Infatti, è la prima prova attraverso la quale l'eroina è portata a distinguersi. Ciò significa che i registri di genere non sono assenti dal campo di guerra: il problema deve essere rovesciato e si deve ritenere che essi siano mantenuti per norma, salvo in caso di esplicita sollecitazione e previa dimostrazione di prove che ne giustifichino la – temporanea – cancellazione.

Tutte queste precauzioni e restrizioni sottolineano il carattere minoritario di questa tolleranza: quindi, la sua natura trasgressiva – fermo restando che la trasgressione non deve essere concepita come una rottura o un'incoerenza, ma al contrario come una forma di compromesso tollerabile, perché non mette in discussione la norma. Per dirla in altro modo: ogni società produce trasgressioni normative, come processo di riconoscimento della necessità di flessibilità nell'espressione delle regole normative, al fine di garantirne meglio la continuità. Lungi dal mettere in discussione i quadri normativi dominanti, queste trasgressioni normative ne favoriscono la riproduzione, sia evitando il confronto sia incanalando i loro campi di espressione. Per le trasgressioni messe in scena nella serie a fumetti dedicata alle eroine di guerra turche, il loro campo di espressione è doppiamente controllato dal presupposto della sua natura temporanea, creato dalla configurazione della guerra, e dall'obbligo della sua convalida da parte del gruppo dominante – gli uomini.

Non si tratta di sproloqui di un interprete: l'idea è ripetuta più volte nei vari volumi della serie. Alcuni esempi confermeranno la mia tesi. Ad esempio, la presenza di Kara Fatma al fronte viene immediatamente portata all'attenzione del marito, il comandante – a riprova del suo carattere inaspettato – che, "arrabbiato", abbandona subito il suo posto per raggiungerla. Ne scaturisce un breve dialogo:

Derviş Bey (il comandante, il marito): "Seher! Che cosa stai facendo? Da dove viene questo? Cosa ci fa una donna al fronte? Ritirati immediatamente in un luogo sicuro! Presto!".

Seher (l'eroina, la moglie): " Derviş Bey! Questa patria appartiene solo agli uomini? Dovrei lavorare a maglia, mentre i miei nemici calpestano la mia patria e cercano di prenderla?".

Commento: "Di fronte a questa risposta, Derviş Bey fu allo stesso tempo sorpreso e orgoglioso di sua moglie Seher...".

Derviş Bey: "Allora vai a tenere la porta occidentale! Abbiamo bisogno di soldati lì. Forza, buona fortuna!...".

Seher: "Sì, signore!" (Turgut, 2023b: 2-3)

Come dimostra questo estratto, la prima reazione del marito è quella di richiamare la moglie alla sua condizione di donna: il suo posto è dove non c'è pericolo. La risposta di quest'ultima è quella di invocare la difesa della patria, in quanto cieca ai criteri di genere. Ma non fraintendiamo: l'affermazione nasconde una sollecitazione, alla quale risponde la convalida del marito, tanto più efficace in quanto si trova in una posizione di comando. Senza la sua accettazione, il posto di Seher tra i soldati non potrebbe essere accettato – e lei stessa sembra esserne consapevole! Inoltre, il registro del linguaggio cambia immediatamente: da "donna" (*kadın*) a cui il comandante si rivolge nominalmente, attraverso una familiarità consentita dalla differenza di status (quando lei, rispondendo a lui, esprime il suo titolo - Derviş Bey), diventa un "soldato" (*asker*) come un altro, che obbedisce al suo comandante (*baş üstüne komutanım*).

La lotta dura diverse settimane, prima che la coppia torni alla vita di tutti i giorni: Seher torna a essere Seher nella bocca del marito, Derviş torna a essere Derviş Bey in quella della moglie. Qualche tempo dopo, lui viene richiamato al fronte, lei vuole seguirlo, lui si rifiuta: "Tu resta qui", le ordina. Lei si inchina. La natura temporanea dell'eccezione ottenuta non potrebbe essere illustrata meglio. Tuttavia, il marito muore poco dopo – il termine *şehit* fa una sua timida comparsa. Dopo un primo periodo di disperazione (Seher viene mostrata mentre piange), la donna si riprende e decide di agire: si reca da "suo padre, che la ama e le cui decisioni sono ascoltate" (*sözü geçen*), al quale lei chiede il permesso di partecipare nuovamente alla battaglia. Lui le risponde che la comprende: "Non ci può essere [considerazione]

di uomini o donne nella difesa della patria, figlia mia", proclama, aggiungendo "so che l'amore per la patria si trova in pochi uomini" (Turgut, 2023b: 5). Baionetta alla mano, Seher si reca dal comandante locale: un primo soldato, che non comprende la presenza di questa donna in combattimento, porta alla risposta: "la patria ha bisogno di soldati". Ancora una volta, assistiamo a questo spostamento di vocabolario, attraverso l'uso di un termine 'neutro' – in turco – un soldato può anche essere una donna soldato: il comandante convalida la richiesta di Seher (Turgut, 2023b: 6).

Nell'intero processo, vediamo che Seher cerca ancora una volta la convalida di due uomini: il capofamiglia – il suo influente padre – e il comandante locale. La dualità della convalida è interessante, perché sottolinea la misura in cui l'approvazione è ottenuta attraverso una doppia autorità, familiare e militare. In precedenza, questa doppia autorità era incarnata dalla figura bicefala del marito (Derviş Bey). Lungi dall'essere una prerogativa, la trasgressione temporanea richiede l'accordo delle autorità maschili, sia quella da cui la donna dipende all'interno della famiglia (*stirpe*), sia quella dell'istituzione in cui intende essere inserita (famiglia virtuale – militare).

Questo schema si ritrova con impressionante sistematicità in tutti i volumi della serie: la doppia autorità è esercitata dallo stesso uomo (ad esempio, il padre di Nezahat è egli stesso un comandante) (Turgut, 2023c), oppure da due individui distinti (ad esempio, il marito e il comandante della truppa del marito di Makbule) (Turgut, 2023f).

Un caso specifico è quello di Erkek Halime: pur avendo ottenuto l'autorizzazione del padre, il suo ingresso nell'Esercito pone un problema, poiché ha trasgredito illegittimamente camuffandosi al momento del reclutamento. Non c'è stata quindi alcuna convalida, a monte, da parte dell'istituzione militare. Tuttavia, un episodio risolve la trasgressione: la giovane incrocia lo stesso Atatürk che, lungi dall'essere cieco al suo travestitismo, la smaschera: consapevolmente, invece di denunciarla, sceglie di tacere e di lasciarla continuare la sua attività nell'Esercito (Turgut, 2023e). La trasgressione illegittima viene così convalidata dal suo capo supremo – o da colui che lo diventerà. Tra l'altro, viene discretamente instillata l'idea di un (futuro) leader supremo, colui che diventerà l'eroe principale dell'epopea nazionale, dotato di poteri di visione superiori a quelli che lo circondano, poiché solo lui è stato in grado di individuare l'inganno... Il ruolo diretto di Atatürk nel convalidare la partecipazione delle donne alla guerra è, inoltre, una caratteristica costante della serie, che sforna

esempi del genere: è a capo della commissione che assegna una medaglia d'onore a Onbaşı Nezahat (Turgut, 2023c: 4); Kara Fatma va a incontrarlo e, dopo aver ascoltato il suo racconto, le trasmette ordini (militari) specifici (Turgut, 2023b: 11-12); ecc. È vero che questo tema partecipa pienamente a un discorso tradizionale kemalista, che fa di Atatürk un uomo profondamente moderno, proprio per la sua costante politica a favore dell'uguaglianza tra uomini e donne.

Se la difesa della nazione apre un momento eccezionale per la sospensione temporanea di alcune regole dei ruoli di genere, questa trasgressione implica il rispetto di un processo di convalida interamente sotto il controllo e l'autorità degli uomini. Il discorso suggerisce che ciò che rende queste donne eroine è il fatto stesso di aver rivendicato la loro temporanea "uscita" dalle norme di genere per assumere momentaneamente il ruolo tradizionalmente assegnato agli uomini – prima di tornare saggiamente al loro posto "naturale" di donne.

L'eroina non è uguale a un eroe: non si distingue per eccezionali atti di coraggio o per poteri sovrumanici – come quelli di Atatürk, capace di vedere l'invisibile – ma per un cambio di categoria considerato, di per sé, sufficiente a farne una superdonna. In altre parole, la serie costruisce e perpetua integralmente le relazioni di genere e le logiche delle norme sessuali binarie tra uomini e donne.

Il discorso nazionalista della serie, secondo cui le donne turche sono un genere a sé stante, va preso con molta cautela. Mentre Hasan giustifica al suo comandante la presenza della moglie al suo fianco ("So che non è consuetudine, ma non potevo controllarla, nostra moglie"), il comandante replica: "Si addice a un eroe turco di sesso femminile!. Alla fine dell'episodio, dopo una strepitosa vittoria guidata dalla ragazza, il comandante francese prigioniero viene portato davanti all'ufficiale turco – Hatice in persona – e non riesce a controllare la sua sorpresa. Il soldato turco che lo sorveglia lo chiama: "I nostri contadini, come le nostre donne, quando si tratta della patria, sono ciascuno un soldato eroe, comandante! Voi non potete capirlo, ma per noi non c'è nulla di sorprendente! Questo popolo è il proprio Esercito. Senza nemmeno sapere con chi si ha a che fare, si parte alla conquista, eh, beh, è questo che ci sorprende" (Turgut, 2023d: 31).

Quindi le donne turche sono eccezionali e incomprensibili per chiunque non sia turco? Sarebbero, in un certo senso, di una statura diversa rispetto alle donne "normali"... Eppure, a chi vengono paragonate? Ai "nostri contadini" o ai "nostri paesani"... (a seconda della sensibilità di chi parla e/o traduce). Inoltre, quando Hatice viene incaricata dal suo superiore Derviş Aga di guidare una piccola truppa, non senza aver prima dimostrato il suo valore e la sua intelligenza, non si tratta di una truppa di soldati addestrati, ma di contadini (o abitanti del villaggio) arruolati per sua stessa cura ("Ti affido il comando dei soldati contadini/abitanti del villaggio che hai riunito") (Turgut, 2023d: 16). In realtà, questa generosità non è affatto generosità: dopo aver dimostrato le sue capacità, non viene fatta passare

di grado (cioè militare, con uno status equivalente ai suoi compatrioti), ma viene tenuta fuori dal campo militare. Viene fatta diventare qualcos'altro. Allo stesso modo, nell'affermazione precedente, la bella intenzione nasconde un esercizio di svalutazione: lei, una comandante che può vantare lo stesso status del suo omologo francese, non viene confrontata con altri militari del suo livello, ma con sedicenti soldati e sedicenti comandanti. In sostanza, l'affermazione in questione riproduce una profonda alterità, un confine incolmabile: per quanto una donna sia coraggiosa e abbia successo nell'Esercito, per quanto sia eroica, non è uguale ai suoi colleghi militari maschi perché è una donna. In sostanza, il suo genere la esclude dal confronto.

³⁴ Nella prima affermazione – *adetten değil bilirim ama zapt edemedim bizim hatunu*, si noti l'uso dei termini *zapt etmek*, che si riferiscono al concetto di catturare, confiscare, prendere il controllo di qualcosa o qualcuno con la forza (Turgut, 2023d: 7).

CONCLUSIONE

La proposta di scrivere la storia delle eroine di guerra, anche nel quadro della diffusione del romanzo nazionale turco, sembra attraente. Ha il vantaggio di contribuire, anche se a basso livello, a mettere in discussione l'invisibilizzazione delle donne nella Storia. Lo strumento utilizzato – il romanzo a fumetti – permette inoltre di sensibilizzare un pubblico giovane. L'argomento centrale utilizzato per giustificare questa partecipazione femminile alla guerra si basa sull'eccezionalismo etnico: queste donne sono eccezionali perché sono turche. Ricordiamo che il discorso kemalista ha a lungo esaltato l'eccezionalità turca per quanto riguarda il trattamento della condizione femminile, sostenendo che la cultura turca originaria – antica, precedente all'Islam e persino a tutta la civiltà (il mito della prima nazione turca, matrice di ogni civiltà, ma anche di ogni lingua) – era originariamente egualitaria: le donne turche erano uguali agli uomini; il rinasimento kemalista sarebbe consistito nella riscoperta e nella riattivazione di questa qualità turca intrinseca (Copeaux, 1997).

Lo scopo di questo articolo non era quello di verificare il discorso memoriale sostenuto da questa serie in termini di conoscenza storica – una sorta di fact-checking che sarebbe poco interessante, dato che la conclusione potrebbe essere scritta in anticipo: non si tratta di storia, ma di scrittura memoriale, cioè di una lettura della storia secondo presupposti ideologici (in questo caso nazionalisti), di cui la serie non fa mistero. D'altra parte, al di là della veridicità storica, il modo in cui vengono ritratte le eroine di guerra solleva delle domande: cosa rende una donna un'eroina di guerra.

L'interrogazione si basa sull'analisi del trattamento delle logiche di genere, per analizzare come i personaggi mobilitano le relazioni di genere per spiegare la realizzazione di queste eroine di guerra. La conclusione è chiara: lungi dal mettere in discussione le logiche tradizionali delle relazioni di genere, l'esaltazione di queste eroine è in realtà parte di una tacita riproduzione della valenza differenziale dei sessi – per usare l'espressione di Françoise Héritier (1996: 24-27). In nessun momento queste donne vengono ritratte o parlate in atteggiamenti o in contesti che sfidano le logiche del dominio maschile. La serie insiste sull'idea che per diventare un'eroina sia necessaria la convalida delle autorità maschili; inoltre, la postura è resa possibile solo temporaneamente, dall'apertura di un tempo di eccezione prodotto dalla guerra e che autorizza non un allontanamento dal genere (femminile), ma un'elevazione temporanea e limitata di alcune donne verso il modello maschile.

Tuttavia, non è mai permesso loro di diventare uguali agli uomini: questa elevazione avviene alla base della scala delle mascolinità. Non ci sono due registri speculari – la gerarchia delle mascolinità di fronte alla gerarchia delle femminilità – ma piuttosto una scala inscritta nella verticalità, dove l'anello superiore del femminile può unirsi (non senza rispettare numerosi obblighi che rendono lecita questa trasgressione) all'anello inferiore del maschile.

La cosa più sorprendente è la lettura assolutamente binaria delle relazioni di genere: ci sono infatti due sessi, che costruiscono due generi, inscritti in una linearità gerarchica in cui la donna non cessa di essere donna, anche se assume alcune caratteristiche maschili – perché, fondamentalmente, rimane una donna. Non c'è via d'uscita dal genere, non c'è una pluralità intelligibile di generi. Pertanto, necessariamente, il kahraman/eroe assume una consistenza completamente diversa a seconda che sia non qualificato – per difetto, quindi, è un uomo – o che sia femminilizzato: la caratteristica fondamentale dell'eroina di guerra turca, come rappresentata in questa serie, consiste nel non comportarsi come una donna e nell'agire come un uomo qualsiasi, piuttosto che come un eroe tra gli uomini. L'eroina non è assolutamente all'altezza di un eroe, con il quale non condivide nessuna delle caratteristiche: è solo temporaneamente un soldato (asker) come gli altri.

Una volta stabilita questa base, altre strade di analisi sono aperte al ricercatore e completerebbero questo panorama di analisi. In effetti, un elemento interessante si aggiunge al trattamento riservato a queste eroine di guerra turche: l'onnipresenza del lessico dell'onore, di cui è ornata dalla nazione (vatan). Si dovrebbe esaminare come lo spostamento di questa nozione dal campo delle relazioni di genere a quello della nazione contribuisca alla legittimazione del discorso nazionale e alla partecipazione delle donne allo sforzo bellico.

Capítulo 4

La representation de la mère dans la BD



EL PODER NO ES LA ÚNICA COSA QUE EXISTE: EL PAPEL DE LA MADRE EN ORFANI

Gerardo IANDOLI, CAER, Aix-Marseille Université, France.

*Orfani è una serie a fumetti pubblicata da Sergio Bonelli Editore. Nata da un'idea di Roberto Recchioni e sviluppata dal punto di vista grafico da Emiliano Mammucari, la serie è, nei fatti, stata realizzata grazie al lavoro di numerosi altri sceneggiatori e disegnatori. Attualmente, Orfani è composta da 54 albi, pubblicati mensilmente da ottobre 2013 a giugno 2018. Come una serie televisiva, Orfani è suddivisa in stagioni: Orfani (12 albi), Ringo (12 albi), Nuovo Mondo (12 albi), Juric (3 albi), Terra (3 albi), Sam (12 albi), ai quali bisogno aggiungere il volume speciale di Terra, *A proposito del futuro*.*

Si tratta di una serie a fumetti di fantascienza: nella prima stagione, il pianeta Terra ha subito un evento catastrofico che ha sterminato un sesto della popolazione umana e reso invivibile quasi la metà della superficie del globo (Recchioni, Mammucari, 2013: 13). La vita sulla Terra, nonostante i sopravvissuti, è in grave pericolo. Per tale motivo, l'umanità inizia a sviluppare dei supersoldati (Recchioni, Bignamini, 2013: 13-14), al fine di combattere la minaccia aliena che sembra essere all'origine della catastrofe: il racconto si focalizza sulle vicende di cinque giovani militari, gli "orfani", chiamati così perché hanno perduto i genitori durante l'evento che ha sconvolto il mondo (Recchioni, Mammucari, 2013: 53).

Un esercito tecnologicamente molto avanzato viene inviato sul pianeta alieno, molto simile alla Terra, per colonizzarlo. Ciononostante, con la lettura si scopre che il governo che cerca di salvare la Terra è esso stesso all'origine del disastro: la catastrofe è stata provocata da un esperimento scientifico, necessario allo sviluppo del motore delle navicelle spaziali adoperate per trasportare l'armata sul nuovo mondo (Recchioni et alii, aprile 2014: 63-64). Per nascondere tale errore, è stata inventata la storia dell'attacco alieno (Ivi: 66-68): la guerra che l'esercito terrestre sta portando avanti non è nient'altro che un'illusione, provocata da una droga allucinogena (Ivi: 69) nascosta in un falso vaccino che dovrebbe proteggere dalle radiazioni del pianeta alieno (Recchioni, Mammucari, 2013: 60). Una volta scoperto l'inganno del governo, gli orfani si dividono tra quelli che restano fedeli al potere, per non far disseminare il caos sulla Terra, e quelli che vogliono rivelare al mondo la verità su quanto accaduto (Recchioni, Gianfelice, 2014: 49-65).

Alla fine della prima stagione, Ringo, colui che ha scoperto per primo il complotto, sarà l'unico tra gli orfani a restare in vita e darà inizio alla ribellione contro il governo mondiale (Recchioni, Mammucari, sett. 2014: 98). Si possono considerare le stagioni successive come il racconto della lotta tra il governo, rappresentato da Jsana Juric, la sociologa specializzata in controllo delle masse che ha ideato la storia dell'attacco alieno e che ha coordinato il programma di sviluppo dei supersoldati, e i ribelli, rappresentati da Ringo e i suoi cari.

Già a partire dal titolo della serie, appare chiaro

come la tematica della genitorialità e del rapporto tra generazioni sia al centro del racconto. Per approfondire questo aspetto, il presente articolo si concentrerà su tre personaggi che ricoprono il ruolo di madre: Rosa, Jsana Juric e Sam. Infatti, nella stagione Nuovo Mondo, Rosa e Juric sono incinte: la prima è a capo dei ribelli, mentre la seconda è il presidente della colonia umana sul nuovo mondo. Si cercherà di mostrare che le due donne rappresentino due forme differenti della forza della madre: Rosa rappresenta una forza scatenata, mentre Juric una più disciplinata e ossessionata dal controllo. In Sam, l'ultima stagione di Orfani, la protagonista è un personaggio cyborg, una specie di cadavere trasformato in un robot: Sam si prenderà cura dei figli di Rosa e Juric, dopo la morte di quest'ultime. Come si avrà modo di vedere, Sam ricopre il ruolo della madre mostruosa che, tuttavia, si rivelerà essere la più adatta ad occuparsi dei due bambini.

³⁵ Il fumetto usa la forma maschile per il ruolo ricoperto da Jsana Juric.

ROSA: LA MADRE-MACCHINA



Il personaggio di Rosa appare per la prima volta nella seconda stagione, Ringo. Fa parte dei ribelli che lottano contro il potere di Jsana Juric, divenuta ormai il presidente del governo mondiale che gestisce la crisi scoppiata dopo la catastrofe (Recchioni, Mammucari, ott. 2014: 6). Rosa resta incinta a seguito della relazione amorosa triangolare che instaura con due suoi amici, Seba et Nué. Scopre di aspettare un bambino quando il suo gruppo viene catturato da un villaggio di cannibali (Uzzeo, Cremona, 2015: 56-57): si tratta di una precedente comunità di vegetariani che, dopo la catastrofe e la conseguenziale perdita di fertilità dei terreni, decide di nutrirsi dei corpi degli esseri umani, in quanto considerati tutti come dei colpevoli per ciò che è avvenuto (Ivi: 81-85). In questo contesto, Rosa viene chiamata la «nuova madre» (Ibidem: 56) o la «regina» (Ivi: 55), poiché viene vista come un simbolo di speranza, in un'epoca apocalittica: Rosa è la prima donna incinta giunta nel villaggio dalla catastrofe avvenuta vent'anni prima.

Nella stagione Nuovo Mondo, Rosa giunge, grazie a una navicella spaziale pirata, sul pianeta dove l'umanità ha eretto la sua prima colonia extraterrestre (Recchioni et alii, ott. 2015: 25). L'equipaggio pirata è considerato come un gruppo di clandestini, poiché nessuno può trasferirsi nella colonia sul nuovo mondo senza l'autorizzazione del governo globale presieduto da Jsana Juric. Rosa e gli altri ribelli devono quindi nascondersi per scappare ai robot della colonia che tentano di catturarli (Recchioni et alii, nov. 2015: 22). Perciò Rosa è costretta a partorire nella foresta extraterrestre.

Questo episodio è narrato nel sesto albo della stagione, pertanto occupa un punto centrale all'interno del racconto e rappresenta un punto di svolta fondamentale per la storia. Il parto è raccontato tramite due linee narrative che si alternano. Nella prima, il lettore osserva ciò che accade all'esterno: Rosa sprofonda in uno stato psicologico paranoico e inizia a lottare contro i suoi amici, nonostante questi ultimi cerchino di aiutarla a far nascere suo figlio (Recchioni et alii, marzo 2016: 34). Questo comportamento può essere considerato un presagio, perché alla fine dell'albo si scopre che tra i ribelli c'è un traditore (Ivi: 87). Nella seconda linea narrativa, si osserva il mondo intimo di Rosa, la quale inizia ad avere delle visioni: da un punto di vista grafico, queste scene sono disegnate da più autori, che utilizzano uno stile molto differente da quello tipico della serie e caratterizzato dall'uso di soli tre colori: il bianco, il nero e il rosso. Durante queste visioni, Rosa lotta contro il dolore del parto: incontra i suoi vecchi compagni caduti, che la spronano a lasciarsi andare al fine di raggiungerli nella serenità della morte (Ivi: 18-25). Rosa non si lascia convincere e decide di far nascere suo figlio, nonostante

il mondo feroce che lo attende fuori. Adottando una prospettiva freudiana, si può dire che queste visioni siano una rappresentazione della lotta tra la pulsione di morte e la pulsione di piacere, cioè tra la forza che spinge l'organismo a tornare alla pace dello stato inorganico e la forza che incita alla resistenza, a continuare il proprio percorso sul cammino dell'esistenza (Freud, 2010: 105). Quanto appena visto è confermato dalla forte presenza del rosso nelle strisce che rappresentano le visioni: il colore del sangue, che può essere allo stesso tempo simbolo della vita che scorre nelle vene o traccia del delitto.

Se nella maggior parte di queste visioni Rosa si scontra con i vecchi compagni, in una di esse parla col suo bambino. In questa scena, si osserva un rovesciamento tra i ruoli della madre e del figlio. All'inizio, Rosa promette al suo piccolo che lei si prenderà cura di lui. Il bambino, da parte sua, risponde che in realtà sarà esattamente il contrario: sarà il figlio a donare alla madre la forza di combattere (Recchioni et alii, marzo 2016: 44-47). Nella parte finale di questa visione, Rosa dice al figlio che resterà per sempre accanto a lui. Ancora una volta, il bambino contraddice sua madre, rispondendole che lei dovrà imparare a lottare senza di lui, perché non potranno restare per sempre insieme (Ivi: 48-49).

Questa conversazione tra madre e figlio è una scena fondamentale per comprendere appieno il ruolo di Rosa nell'economia della serie: per tale motivo, è necessario analizzarla in maniera precisa. Come ha affermato lo psicoanalista Massimo Recalcati, la madre trova sul volto del proprio figlio la possibilità di guardare il mondo da un altro punto di vista: il neo-nato è anche una finestra aperta su un nuovo mondo (Recalcati, 2015: 32).

In Orfani, questo aspetto viene rappresentato in maniera letterale: il figlio di Rosa è effettivamente un essere umano che nasce su un nuovo mondo, anche se la colonia umana extraterrestre è stata fondata a partire da regole che ripropongono la struttura di potere di quello vecchio. Infatti, secondo Daniele Comberiati, Orfani può essere considerata come una rappresentazione dell'«ossessione di una invasione di immigrati» (Comberiati, 2019: 56) che si è diffusa in Italia nel corso degli anni Duemila. Pertanto, si può riconoscere, nella maniera di gestire gli arrivi sul nuovo mondo, una versione estremizzata di ciò che è accaduto negli ultimi anni in Europa, la quale ha militarizzato le sue frontiere adottando un rigido sistema di controllo dell'immigrazione, soprattutto verso i paesi dell'Africa e dell'Asia. Di fronte a questa volontà di espulsione di chi non appartiene alla comunità, Rosa, la «nuova madre», incarna il desiderio di ribellione e, quindi, quello di fondare una nuova società, un vero e proprio «nuovo mondo». Dopo il parto, a causa del tradimento

già menzionato, il governo della colonia rapisce il bambino e imprigiona Rosa e i suoi compagni. Rosa, mostrando a tutti la sua forza, diventerà il capo dei ribelli. In una scena, la donna guarda allo specchio il suo corpo completamente nudo: quest'ultimo è cambiato in maniera radicale, è coperto di cicatrici tra le quali si distingue quella del taglio cesareo (Recchioni et alii, maggio 2016: 74). Rosa non è più l'adolescente di Ringo, ma una nuova donna per un Nuovo Mondo. La traccia del dolore della sua maternità fa parte dei segni che la rendono una guerriera.

³⁶ Per approfondire questo tema, si rinvia a (Mellino, 2019: 71).

Guardando il suo nuovo corpo, Rosa si definisce come una «donna danneggiata» (Ivi: 75). È interessante notare come Rosa faccia uso del termine “danneggiata”, il quale è legato al campo semantico delle macchine. Infatti, Rosa agisce come una macchina da guerra: ha una missione, ritrovare suo figlio, e fa di tutto per portarla a compimento. Tutto ciò diventa evidente in un dialogo con la propria coscienza, rappresentata con le sembianze di Ringo, l'uomo che Rosa considera come suo padre. Qui, il lettore comprende che l'obiettivo principale di Rosa è la vendetta (Recchioni et alii, agosto 2016: 24-27): la rivolta e la stessa volontà di recuperare suo figlio non sono che delle scuse per perseguire questo desiderio.

Allora, la cicatrice del parto non è l'entrata che affaccia su una nuova vita e quindi un nuovo mondo, ma il segno di qualcosa che manca. Rosa non è proiettata verso il possibile che può essere realizzato, ma verso il passato che l'ha ferita. Non agisce come chi vuole salvare una vita, ma come colei che desidera riappropriarsi di un oggetto rubato. Quanto appena visto permette di comprendere meglio la parte finale della conversazione tra Rosa e suo figlio non ancora nato: facendo ancora riferimento agli studi di Recalcati, le parole del bambino rappresentano il fatto che ogni madre deve imparare a rinunciare al proprio figlio, poiché se il legame diviene esclusivo, esso rischia di sfidare sia la madre che il bambino (Recalcati, 2015: 123-124). Il figlio di Rosa invita

sua madre a guardare al di là di lui.

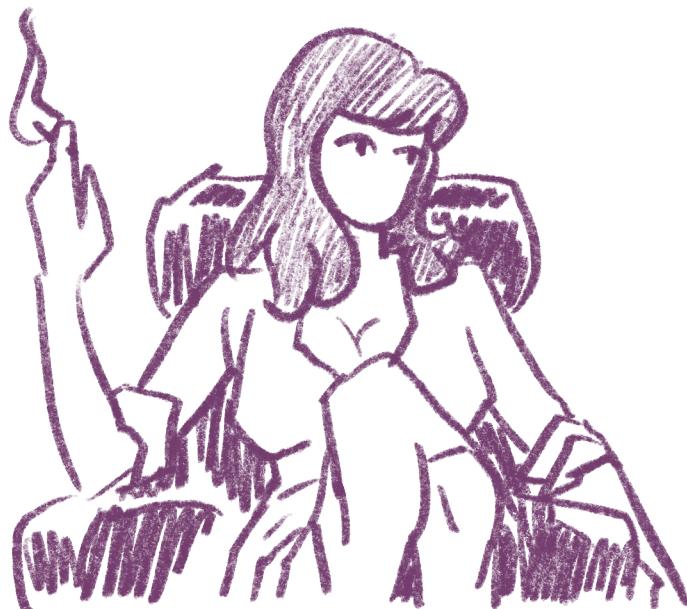
Le ultime parole del neonato anticipano quello che sarà l'errore fatale di Rosa: quest'ultima diventa un personaggio accecato dalla sete di vendetta, come una macchina programmata per eseguire una sola mansione. Nell'ultimo albo della stagione, Rosa condanna a morte e uccide cinque uomini della colonia in diretta televisiva, perché Jsana Juric non ha risposto alle richieste dei ribelli: mettere fine a ogni azione ostile, per permettere loro di fondare una città sul nuovo mondo e vivere in pace (Recchioni et alii, sett. 2016: 36). Per sottolineare ancora una volta la natura ormai miope di Rosa, le parole del suo amante sono molto chiare al riguardo: egli dichiara di non essere una «macchina», di avere una coscienza e quindi di non riuscire a condividere il suo piano di vendetta (Ivi: 53).

Albert Camus ha scritto che l'uomo della rivolta è colui che riconosce nel proprio dolore la possibilità di una lotta collettiva (Camus, 2018: 38). Al contrario, Rosa trasforma la sofferenza del suo gruppo in un'arma per assecondare i suoi propri interessi, anche quando si tratta di portare a termine una missione nobile come il salvataggio di suo figlio. Non è un caso se la stagione Nuovo Mondo si conclude con un albo intitolato Il terrore: Rosa si comporta come una terrorista, considerando la sua visione del mondo come la sola degna di esistere. Rosa è l'immagine della madre che è pronta a tutto per suo figlio. Tuttavia, lo fa dimenticando che nella vita ci sono anche altri tipi di legami. A tal proposito, è interessante analizzare il significato che Rosa attribuisce alla parola “orfano”: lei definisce i ribelli “orfani”, poiché questo termine permette di descrivere la perdita di tutti i legami affettivi che loro hanno dovuto subire a causa di Jsana Juric (Recchioni et alii, sett. 2016: 70). Rosa partecipa a questa perdita: Jsana Juric ha ucciso i suoi amanti, così come l'uomo che lei chiamava padre, e ha rapito suo figlio; per questi motivi, lei reagisce scatenando una violenza estrema.

Rosa sarà uccisa subito dopo la scena delle esecuzioni in diretta televisiva dal suo amico Vincenzo (Ivi: 90). Si tratta di una vendetta: Rosa aveva ucciso la moglie dell'amico durante una crisi di rabbia sopraggiunta nel momento del parto. Rosa muore secondo la stessa logica che lei ha contribuito ad alimentare in quanto leader dei ribelli: il sangue chiama sempre altro sangue.

JSANA JURIC: LA MADRE-PROGRAMMATRICE

³⁷ Sui poteri della seduzione, si rinvia a (Baudrillard, 1988: 140).



Come si è visto nel precedente paragrafo, Jsana Juric è una sociologa specializzata nel controllo delle masse. Lei ha concepito la storia dell'attacco extraterrestre per nascondere l'esperimento disastroso che ha provocato una vera e propria apocalisse. Nella prima stagione, il suo obiettivo è di far crescere una generazione di supersoldati, scelti tra gli orfani della catastrofe. Dopo la rivolta di Ringo, uno dei suoi orfani, Juric riesce a farsi nominare presidente planetario, con lo scopo di lottare contro la minaccia "terrorista". Juric è un personaggio seduttore, perché non agisce mai in maniera diretta ma sfrutta le competenze e la forza degli altri³⁷. Il suo potere si incarna anche nella sua fisionomia da femme fatale, con lunghi capelli rossi, un seno prosperoso e un corpo tonico e armonioso. Ciononostante, possiede anche dei tratti mascolini: il suo volto è spigoloso e l'occhio sinistro è coperto da una benda che ricorda quella dei pirati.

Juric è una manipolatrice anche nella sua veste di madre. Nella stagione Juric, dove si narra la biografia di questo personaggio prima della catastrofe, Juric adotta una ragazza, Efia. Quest'ultima ha ucciso un uomo che, qualche anno prima, aveva rapito e stuprato Juric (Barbato et alii, nov. 2016: 71-78). Juric ammira la forza di volontà di questa ragazzina di dodici anni: Efia ha ucciso il suo aguzzino perché l'aveva costretta ad abortire (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 41-42). La sociologa definisce la sua strategia manipolatoria a partire dal trauma della perdita di un legame familiare, proprio come nella prima stagione, in cui lei forma un'armata di orfani (Recchioni, Mammucari, ott. 2015: 24-25). Nel vuoto affettivo, Juric nutre la rabbia di questi giovani.

Efia, una volta adolescente, viene fatta infiltrare dalla madre in una cellula terrorista (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 53). La madre sfrutta la forza e la rabbia di sua figlia per alimentare il caos, al fine di diffondere un desiderio d'ordine³⁸ tra la popolazione (Ivi: 54-56). Juric assume sempre la stessa strategia: all'inizio, identifica o crea un vuoto nelle persone, poi costruisce un nemico che indica come la causa di questo vuoto. Il desiderio di vendetta è allora il motore che spinge queste persone ad agire, sempre in maniera dinamica e determinata. Le azioni di Juric sono una rappresentazione della strategia della tensione: il potere in carica permette e a volte alimenta perfino il terrorismo, per mostrarsi come necessario agli occhi delle persone, spaventanti dallo spettacolo sanguinario dei nemici dell'ordine. Tuttavia, Efia, a un certo punto, diventa ingestibile, poiché non è più disposta ad aiutare la madre a mantenere al potere

degli uomini corrotti (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 62-64): per questo, Juric è pronta a sacrificarla durante un attacco terroristico che non aveva programmato (Ivi: 87).

Nella stagione Sam, Juric deve confrontarsi con questo ricordo: durante un "viaggio" nella sua anima, Juric incontra la figlia che la accusa di averla lasciata morire (Monteleone et alii, feb. 2018: 60). Di fronte a queste parole, Juric risponde che lei non poteva essere la madre di lei soltanto, poiché lei doveva essere la madre di tutti (Ivi: 64). D'altronde, secondo Juric, la conquista del potere è la sola cosa che «esiste» (Ivi: 62): perciò anche l'amore non è altro che uno strumento per ottenerlo. Bisognerebbe interpretare la risposta di Juric in maniera letterale: infatti, come ha già notato Comberiati, l'intera trama di Orfani può essere considerata come un grande complotto concepito da Juric (Combierati, 2019: 78). Infatti, molto spesso i personaggi si accorgono di aver agito, senza saperlo, secondo i piani di Juric. Orfani è il racconto della conquista del potere da parte di Juric, dal punto di vista di coloro che lo subiscono.

³⁸ Sul terrorismo come forma spettacolare che aiuta il potere a mostrarsi come più accettabile nonostante la sua forza coercitiva, si rinvia a (Debord, 1996: 40).

Rosa è una madre-macchina, perché agisce soltanto per raggiungere i suoi obiettivi, senza pensare alle conseguenze. Al contrario, Juric è una madre-programmatrice: non agisce, ma crea le condizioni affinché determinati eventi si realizzino. Si potrebbe dire, riprendendo la terminologia del filosofo Giorgio Agamben, che Juric è un'ideatrice di dispositivi di potere (Agamben, 2014: 31): lei progetta delle forme di organizzazione, nelle quali getta i personaggi del fumetto così da obbligarli ad agire secondo la sua volontà.

Juric pianifica addirittura la sua morte: infatti, lei ha bisogno di essere assassinata per poter infine rinascere sotto forma di divinità (Recchioni et alii, ott. 2017: 48). In un certo qual modo, si possono mettere a confronto le figure di Juric e di Cristo. Entrambi sono destinati a essere sacrificati per salvare l'umanità: tuttavia, Cristo muore sulla croce per liberare gli esseri umani dai loro peccati, mentre Juric pianifica la sua morte per rendere l'umanità sua debitrice. La sua morte, proprio come quella di Cristo, non è che temporanea: Juric viene riportata in vita in un corpo artificiale potenziato (Recchioni et alii, sett. 2017: 19).

³⁹ Sur l'acte de se sacrifier pour les autres comme forme de chantage, on renvoie à (Recalcati, 2017 : 65).

SAM: LA MADRE-BUG



Il termine “programmatrice” non è stato usato esclusivamente in maniera metaforica. Alla fine della prima stagione, i soldati della squadra degli orfani muoiono a causa della ribellione di Ringo. Eppure, Juric riesce a salvarli, trasformandoli in cyborg. Vista la loro natura ibrida, metà umana e metà meccanica, Juric programma le loro coscienze, con lo scopo di avere un controllo pressoché totale sugli orfani. Questi ultimi diventano delle armi che Juric definisce come suoi «bambini» (Recchioni, Mammucari, ott. 2014: 61). Tra questi, l’arma più efficace e fedele è Sam, la vecchia fidanzata di Ringo. La sua storia è tragica: viene uccisa dal suo compagno quando quest’ultimo comprende che lei è troppo fedele a Juric per accettare la verità sul complotto (Recchioni, Cremona, luglio 2014: 78). Per tale motivo, Sam torna in vita piena di rabbia contro Ringo e la ribellione che lui ha scatenato.

Nella stagione Nuovo Mondo, Sam viene riprogrammata per diventare la guardia del corpo dei bambini di Juric e Rosa (Recchioni, Zaghi, sett. 2015: 88). Questa diventa la sua missione principale, ben più importante di qualsiasi altra, anche quella di difendere Juric, la sua madre-padrone. È per questo che Sam uccide Juric: la cyborg giunge alla conclusione che il pericolo più grande per i due bambini è Juric stessa. Non si tratta, però, di un errore di calcolo di Juric, poiché Sam non è nient'altro che un tassello del suo piano per prima morire e poi resuscitare.

Per comprendere il ruolo di Sam in quanto madre, è utile analizzare un'immagine. I due bambini, Perseo e Andromeda, sono stati catturati da una setta che venera Juric: dopo aver ucciso tutti per poterli trarre in salvo, Sam stringe tra le sue braccia la piccola Andromeda (Recchioni et alii, giugno 2017: 86). Il fatto che questa immagine occupi l'intera pagina è a conferma della sua importanza. Sam è ricoperta dal sangue dei suoi nemici, il suo corpo è un'armatura in metallo e le sue braccia sono delle lame. Tuttavia, Andromeda chiude gli occhi e si stringe al corpo di Sam: la piccola si fida completamente del cyborg.

Adottando una prospettiva che segue la teoria della performatività di genere⁴⁰, si può qui osservare un essere che utilizza il proprio corpo per compiere delle azioni che

non fanno parte della sua programmazione iniziale: non importa se Sam è stata costruita per uccidere, lei può comunque agire in maniera amorevole muovendo le sue lame come le mani di una madre che protegge il proprio figlio. Il corpo non è un destino, perché c'è sempre la possibilità di scegliere in che maniera utilizzarlo, secondo i propri desideri o voleri. D'altronde, nonostante la sua natura di cyborg, Sam riesce a farsi amare da Perseo e Andromeda, al punto tale che i due bambini la chiamano «mamma» (Recchioni et alii, aprile 2018: 59).

Per approfondire ulteriormente questo aspetto, è fondamentale analizzare l'undicesimo albo della stagione Sam, che rappresenta una sorta di conclusione della trama del fumetto, anche se il vero finale si trova nel dodicesimo albo. Fino a questo momento, si è visto come la storia raccontata in Orfani possa essere considerata come la realizzazione del piano di Juric, di cui fanno parte anche le azioni dei suoi nemici. Il finale mette in crisi questa situazione introducendo degli elementi metanarrativi: nonostante tutti i suoi sforzi, Juric non è «il dio di questa storia» (Recchioni et alii, maggio 2018: 74). C'è uno «spirito» più in alto che ha deciso di farla fallire: Juric viene uccisa, in maniera sanguinolenta, da Sam (Ivi: 88), la quale ha ottenuto un nuovo corpo, più simile a quello originario, anche se con nuovi poteri (Recchioni et alii, sett. 2017: 49). Da un punto di vista narrativo, Sam è una sorta di anomalia: è il bug che annienta la logica del racconto di Juric.⁴¹

⁴⁰ Per approfondire questo aspetto, si rinvia al celebre testo di Judith Butler (1990: 128-141).

⁴¹ È interessante notare come ci siano degli elementi in comune tra il personaggio di Sam e le immagini analizzate da Legacy Russell nel suo *Glitch Feminism* (2020), dove l'autrice propone una nuova forma di femminismo. Il glitch è un'anomalia di un programma informatico, che permette di compiere delle azioni che non erano previste dai programmati. Con questo termine, Russell intende descrivere quelle pratiche che attivano delle nuove architetture nei generi, alterando i vecchi binarismi. Il personaggio di Sam può essere considerato come una rappresentazione di una soggettività che cerca di scappare dalla propria programmazione, che trova nelle sue braccia-arma degli usi inediti, donando amore attraverso degli strumenti di morte.

LA MADRE È UNA DONNA COME TUTTE LE ALTRE: UN'ANALISI DI LA TECTONIQUE DES PLAQUES DI MARGAUX MOTIN

Gerardo IANDOLI, CAER, Aix-Marseille Université, France.



La tectonique des plaques è un fumetto di Margaux Motin pubblicato nel 2013 dalle Éditions Delcourt. Si tratta della storia di una donna che inizia una nuova vita dopo una separazione (Motin, 2013: 23⁴²). Secondo le parole dell'autrice, questo fumetto «è l'unione della mia storia personale e di ciò che ascolto intorno a me, dalle mie amiche o dalle donne in generale. È una parte di me che ho amputato da una certa realtà, perché i miei fumetti non sono il mio diario» (Rolin, 2013).

⁴² Le pagine del volume non sono numerate, per questo le si conterà a partire dalla copertina.

Da un punto di vista formale, Motin non utilizza la griglia che suddivide la pagina in riquadri. Infatti, *La tectonique* non ha una vera e propria trama, ma ogni pagina rappresenta una porzione della vita quotidiana della protagonista. Questa scelta grafica sembra avere principalmente due intenti: prima di tutto, descrivere la vita di una donna che attraversa un periodo di disordine esistenziale, nel quale è difficile riconoscere una sequenzialità lineare; in secondo luogo, mostrare che la vita è composta di istanti che hanno valore in sé, senza doverli per forza “in-quadrare” in una narrazione. Per approfondire questo aspetto, è utile prestare attenzione all’incipit del fumetto.

Motin usa una strategia grafica per distinguere le differenti scene del suo racconto: cambia l’abito della sua protagonista. Per questo, si può dire che a ogni cambiamento di abbigliamento il fumetto introduce una nuova sequenza narrativa. L’incipit è allora ben riconoscibile perché per più pagine la protagonista è vestita allo stesso modo: una t-shirt nera e un pantalone grigio, con una grande sciarpa rossa (Motin, 2013: 9-22). Sulla pagina di sinistra, la protagonista getta una scatola sulla quale c’è scritto «2010» (Ivi: 18). Sulla pagina di destra, intorno a lei appare a poco a poco un riquadro da fumetto, disegnato da sua figlia (Ivi: 19). Girando la pagina, il riquadro si trasforma in una casa, tracciata alla maniera dei bambini: un quadrato con sopra un triangolo

a rappresentare il tetto. Una volta incasellata in questa casa, la bambina apre una porta, attraverso la quale si intravedono delle piante e delle farfalle dai colori vivi, come se appartenessero a un mondo fatato. I due personaggi escono e un cuore appare disegnato sul tetto (Ivi: 21-22). Si può interpretare questo incipit dicendo che *La tectonique* è il racconto di una donna che arriva a “inquadrare” la sua vita grazie alla presenza della figlia. Tuttavia, al posto di chiudere, questo “inquadramento” apre alla protagonista un percorso verso il meraviglioso. Anche se la storia del fumetto non si concentra esclusivamente sul rapporto tra la protagonista e sua figlia, l’incipit mostra che il punto di vista della donna è influenzato dalla presenza di sua figlia e dal suo ruolo di madre.

LA MADRE-ADOLESCENTE



Ci sono due sequenze consecutive in cui appare la madre della protagonista. Da un punto di vista grafico, questo personaggio assomiglia molto, fisicamente, a sua figlia: tuttavia, indossa degli occhiali molto grandi e ha un'espressione del viso molto seria. Contrariamente a sua figlia che si veste in maniera molto colorata, la nonna indossa un maglione nero e un jeans bianco. Questa assenza di colore è sottolineata dal fatto che la nonna, a differenza di sua figlia e di sua nipote, ha i capelli neri, mentre le altre due hanno i capelli rossi.

Nella prima scena, la nonna mette in ordine nel frigorifero della figlia. Le differenze tra le due donne sono molto evidenti: la nonna ha una postura molto rigida, la figlia, invece, è sempre in movimento. La nonna, lo si è detto, è in bianco e nero, mentre la figlia sfoggia una tenuta molto eccentrica: indossa un copricapo con le orecchie di Minnie, una t-shirt con il disegno di Hobbes⁴³ mentre fa le boccacce, delle calze lunghe e piene di colori e delle pantofole a forma di Bambi. La nonna è silenziosa, impegnata con il frigorifero, mentre la figlia è chiacchierona. La nuvola con le parole della madre è blu, un colore che rievoca il freddo, mentre quella della figlia è arancione, un colore caldo.

In questa conversazione, la nonna accusa sua figlia di essere una «adolescente in ritardo» (Motin, 2013: 52). Quest'ultima le risponde chiamandola «Signora la morale», morale secondo la quale non bisogna «uscire dai ranghi» (*Ibidem*). È interessante notare che il frigorifero non è colorato, ma in bianco e nero. Così, la sua forma ricorda quella dei riquadri di un fumetto: la nonna rappresenta l'immagine di una vita che «trova una sua quadratura», che riesce a mettere ogni cosa al suo posto, costruendo così un racconto lineare. Prendendola in giro, la figlia rivolge a sua madre un'espressione infantile, ripresa dal film *La Tour Montparnasse infernale* (Nemes, 2001): «T'as les boules, t'as les glandes, t'as les crottes de nez qui pendent» (Motin, 2013: 53). Questa frase permette di comprendere come la madre della protagonista, in realtà, ricopra un ruolo paterno. Secondo la prospettiva lacaniana, il padre è colui che enuncia la legge a suo figlio vietandogli di soddisfare determinati desideri (Lacan, 2005: 35). Quindi, diventare adulti significa ereditare la consapevolezza che, nella vita, ci

sono delle regole, le quali permettono alla società di sopravvivere. Al contrario, la protagonista afferma di non essere un'adolescente, perché ha una bottiglia di vino nel frigorifero (Motin, 2013: 52). Secondo il suo punto di vista, la maturità non è accettare di dover rinunciare ad alcune voglie, ma al contrario una maggiore possibilità di accesso ai piaceri. La protagonista, definendosi come una donna libera, afferma: «Non controllo le mie scoreggie» (*Ivi*: 53). Lei è l'immagine dell'individuo che non ha alcun freno, che vive senza porre dei limiti ai propri desideri.

Le conseguenze di questo modo di essere risultano evidenti nella seconda scena. Qui, la protagonista è a tavola con sua madre e sua figlia. La piccola, proprio come sua madre, segue i suoi istinti senza porsi alcun problema: la sequenza inizia con la bambina che si alza da tavola dicendo: «Ho finito, vado a fare la pipì. Ciao!» (*Ivi*: 55). Non ci sono filtri: la sola regola sembra essere quella di assecondare le esigenze del proprio corpo.

⁴³ Hobbes è l'amico immaginario di Calvin, nel fumetto di Bill Watterson *Calvin and Hobbes*. Ha le sembianze di una tigre.

Girando la pagina, giunge il colpo di scena: la bambina ritorna, ma questa volta è nuda dall'ombelico ai piedi e lecca, molto soddisfatta, un gelato mentre si gratta il sedere. È un'immagine fortemente perturbante, nonostante il suo tono umoristico: il fatto che la figlia non sia completamente nuda, ma che porti una camicia, mette in risalto la nudità del suo sesso, anche se la "linea chiara" di Motin non lo disegna in maniera dettagliata. Il lettore viene trasformato in voyeur di fronte a una nudità estremamente intima e immatura. Chi legge è obbligato a interrogare il suo rapporto con il pudore: quale reazione provoca un'immagine del genere? Si può ridere insieme alla madre, sorridendo di fronte a una tale libertà, oppure, al contrario, condividere l'inquietudine del volto della nonna, sentendo che un limite importante è stata oltrepassato.

La protagonista reagisce elencando una lista di errori che sua madre ha compiuto quando lei era piccola. Al posto di «assumersi le proprie responsabilità» per diventare finalmente adulta, come viene dichiarato dalla voce narrativa presente in un piccolo riquadro nella parte bassa della pagina, la protagonista giustifica le sue mancanze mostrando come neanche gli altri siano poi così perfetti. La scena termina in maniera ridicola: la protagonista intona una filastrocca per bambini: «Specchio riflesso! Specchio riflesso! Tutto quello che mi dici ritorna verso di te con potenza 12000!!!» (Ivi: 58). Adottando ancora una prospettiva lacaniana, si può dire che la scena finale rappresenti il fallimento della «fase dello specchio»: secondo Lacan, quando l'individuo riconosce nell'immagine dello specchio una proiezione di se stesso, apprende anche che lui è unico e differente dagli altri (Lacan, 1966: 93-100). Nel fumetto analizzato, al contrario, lo specchio diventa una sorta di muro dietro al quale nascondersi: la protagonista ha bisogno di dissolversi negli altri, per non assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Vuole essere una madre come le altre, che commette degli sbagli: tutti colpevoli, nessuno è colpevole.

LA STREGA NASCOSTA



La protagonista, in quanto madre, non sembra rispettare delle regole. Invece, il suo comportamento da donna è rinchiuso all'interno di alcuni stereotipi di genere. Se il suo rapporto con la figlia si muove sulla strada della libertà, con gli uomini la situazione cambia completamente. A un certo punto, la protagonista incontra un uomo, con il quale instaura una relazione sentimentale.

Due pagine sono dedicate alla prima notte d'amore tra i due. Motin rappresenta ciò che accade dopo l'atto sessuale: l'uomo dorme, mentre la protagonista resta sveglia. La donna si sforza di non dormire perché non vuole perdere il controllo sul proprio corpo: ha paura di iniziare a «sbavargli sul petto», a «russare» o, peggio, a «scoreggiare» (Motin, 2013: 93). La protagonista vive la sua condizione di donna come essere-percepito: deve costantemente essere attenta al suo aspetto, affinché sia sempre piacevole e capace di sedurre (Bourdieu, 2014: 90-112).

La differenza tra la condizione maschile e quella femminile risulta evidente anche da un punto di vista grafico: l'uomo dorme e il suo volto è sereno, si muove nel letto liberamente, cercando di accarezzare le zone erogene del corpo della sua partner. Al contrario, il volto della protagonista è teso, si mangia le unghie, il corpo è rigido e le mani toccano il corpo dell'uomo timidamente, come se lei avesse paura di ammettere a se stessa di provare un'attrazione sessuale verso i suoi pettorali virili.

La voce narrativa commenta questa scena in un riquadro alla fine delle due pagine: «La donna è un uomo come gli altri» (*Ibidem*). Questa frase intende mettere in evidenza che anche le donne hanno un corpo che può avere degli aspetti spiacevoli: tuttavia, sembra che soltanto gli uomini possano vivere in maniera libera il proprio corpo. La donna, per poterlo fare, deve sempre entrare in competizione con l'uomo, per poter dimostrare di essere esattamente come lui e di dover avere le stesse opportunità che a lui sono concesse. Bisogna considerare, però, che la relazione raccontata in *La tectonique* non è affatto tossica: la paura della

protagonista nei riguardi dei lati più spiacevoli del suo corpo è un dispositivo di potere che la condiziona indipendentemente dalle persone che incontra. Secondo Luigi Pirandello, si scoppia a ridere quando si percepisce che qualcuno si comporta in maniera anomala, in contrasto a quanto ci si aspetterebbe da lui (Pirandello, 2011: 173): in questo caso, si ride perché Motin, mostrando i pensieri della protagonista, rivela che questa donna, in realtà, si comporta come un uomo.

Tuttavia, Pirandello aggiunge che dopo la risata si ha la possibilità di iniziare a riflettere sulle ragioni o le cause del comportamento anomalo (*Ibidem*): per questo motivo, il lettore può comprendere che non è la protagonista a pensare come un uomo, ma che le donne sono state da sempre obbligate a nascondere i lati più spiacevoli del proprio corpo per incarnare l'ideale femminile di bellezza e grazia. La donna è davvero un uomo come gli altri: ha gli stessi bisogni ed esigenze, nonostante le si impedisca di manifestarli. La donna è un uomo che deve provare la vergogna di avere un corpo come gli altri, che sbava, che russa e che peta.

Questa problematica è rappresentata anche in un'altra scena, intitolata *Le secret*. Qui, la protagonista si sta lavando: nell'intimità della sala da bagno, confessa al lettore di amare trasformarsi nel suo alter ego, Towanda, che «è una specie di strega voodoo che si impossessa di me e usa il mio corpo per i suoi rituali» (Motin, 2013: 149). Si tratta dell'unica scena in cui la protagonista è disegnata completamente nuda: nella solitudine assoluta, arriva a muovere il suo corpo in maniera libera. In questo contesto, la nudità è il contrario della sensualità: la protagonista prova degli accessori ridicoli o si trucca in maniera bizzarra, esplora il suo corpo alla ricerca di un «capello bianco» (Ibidem), di «punti neri» (Ivi: 150) e anche di un «pelo di figa incarnito» (Ibidem), canta e balla senza alcun freno (Ivi: 150-151). È interessante notare come la protagonista abbia bisogno di inventare un'altra identità per mostrarsi senza filtri. Volendo fare una comparazione con il mondo dei fumetti americani,

si può considerare la protagonista come una specie di Superman: quest'ultimo è se stesso soltanto quando porta la maschera da supereroe, al contrario di quanto accade nella vita di tutti i giorni, in cui si nasconde dietro gli occhiali di Clark Kent. Inoltre, la scelta dell'immagine della strega non sembra essere casuale: infatti, questa figura ha rappresentato l'idea di una donna che non si lascia imprigionare in codici di comportamento rigidi, che cerca di vivere la propria corporeità senza vincoli e che, per queste ragioni, è stata cacciata e uccisa (Challet, 2018: 17)⁴⁴.

All'improvviso, giunge il suo compagno (Ivi: 151). In questo momento preciso, la protagonista viene disegnata in bianco e nero, impietrita. L'arrivo dell'uomo, al posto di essere un momento di gioia, la obbliga a nascondere di fretta e furia il suo alter ego: «Lo adoro, ma non posso presentarla al mio uomo» (Ivi: 152). Pulisce subito il suo viso truccato in maniera vivace e si mostra in maniera sensuale, quasi civettuola, al compagno, che la raggiunge nella sala da bagno. È interessante sottolineare il cambiamento di posa della protagonista: quando l'uomo arriva, appoggia una gamba sul bordo della vasca. Il suo corpo è in tensione per mostrarsi sinuoso: il corpo libero della strega, messo sotto lo sguardo dell'uomo, ritorna sexy, bloccato in una posizione che ha come scopo il piacere dell'altro e non l'espressione di sé: «Ha appena dovuto incassare il colpo di aver scoperto che scoreggio mentre dormo e che non mi depilo d'inverno. Se distruggo anche il mito della ragazza sexy-tahiti-doccia nella sala da bagno, lo finisco» (Ivi: 153).

⁴⁴ Per approfondire la tematica da un punto di vista marxista, si rinvia a (Federici, 2004).

Nell'ultima vignetta di questa scena, la cui importanza è sottolineata dal fatto che occupa l'intera pagina, la protagonista con fare provocante bacia il suo compagno. Una mano tocca la propria gamba con fare sessuale, l'altra, al contrario, scaccia un'altra immagine di lei: quest'ultima assume una postura che suggerisce che lei si stia liberando da un bisogno pressante. D'altronle, questa «proiezione» della protagonista esclama: «Non ce la faccio più, ti avverto che pisco nella vasca!» (*Ibidem*). Adottando una prospettiva freudiana, si può dire che Motin rappresenti la donna come un individuo al quale viene impedito di provare un piacere “masturbatorio”, cioè un piacere che può essere vissuto senza la necessità di coinvolgere l'altro. Infatti, l'immagine della donna sexy si costruisce a partire dalla negazione della donna che ha un bisogno impellente di svuotare la vescica. Da una parte la donna può gioire soltanto col suo uomo, dall'altra, al contrario, la donna può vivere un tipo di piacere dove lei è totalmente da sola, libera dal giudizio dello sguardo maschile.

La protagonista è una madre che permette a sua figlia di vivere liberamente la propria nudità, contro lo sguardo inquisitorio della nonna. La figlia mangia il suo gelato, si gratta il sedere, cammina senza pantaloni, né mutande. Vive soddisfatta senza alcun pensiero. Al contrario, sua madre prova questa stessa soddisfazione soltanto nascondendosi e facendo finta di essere un'altra persona. La sua nudità non è un momento di libertà, perché lei vede il suo corpo unicamente come un oggetto del desiderio maschile.⁴⁶

⁴⁵ Secondo Sigmund Freud (2019: 168-172), il bambino, prima di provare il piacere sessuale, si confronta con il piacere della “fase anale”, dove l’individuo vive la soddisfazione di “liberarsi” dalle tensioni corporee che gli provocano dolore.

⁴⁶ Sulla bellezza come forma di obbligo morale per la donna che vive nel sistema neoliberale, si rinvia a (Challet, 2012).

LA FIGLIA-LEGGE



Le scene dedicate al rapporto madre-figlia sono legate da un tema comune: la figlia che entra nell'«età della ragione» (Motin, 2013: 64), per usare il titolo di una sequenza de *La tectonique*. In quest'ultima, la figlia chiede a sua madre: «Mamma, perché hanno deciso di farmi esistere come un'umana e non come un animale?» (ibidem). La protagonista, visibilmente in difficoltà, dà una risposta che non soddisfa appieno sua figlia. Di fatto, quest'ultima risponde: «Che schifo! Facciamo una ricerca su Google» (ivi: 65). In questa scena, la figlia scopre che sua madre non può essere l'unico punto di vista sul mondo. La madre non è onnisciente, per questo la figlia deve cominciare a esplorare il mondo da sola, facendo affidamento sulle proprie capacità.

La madre non solo non è più onnisciente, ma neanche onnipotente. In un'altra scena, Purée c'est vrai, le CP... les mathématiques... tout ça..., si osserva la figlia acquisire delle nuove competenze grazie alla scuola, che le permette di difendersi dagli inganni della madre. La sequenza è composta da due vignette: nella prima, la figlia guarda un paniere ed esclama: «Com'è possibile che non ho più uova [di cioccolato]? Ne avevo 22 e me ne restano 8...Dove sono?» (Ivi: 155). La madre dà le spalle alla figlia, è seduta mentre legge, la bocca è coperta dalla mano. Girando la pagina, appare la seconda vignetta: la madre scopre la bocca, che è sporca di cioccolata. La figlia indica il vuoto nel paniere e guarda sua madre con aria contrariata.

In un'altra vignetta, le due sono di fronte a un chiosco di gelati: la piccola indica la scritta con aria arrabbiata: «Credevo che ci fosse scritto: "non più di una volta a settimana"?!» (Ivi: 169). La figlia, imparando a leggere, riesce a decifrare i "codici": non deve più subire la legge della madre, poiché ora può contestarla.

La protagonista è un personaggio caotico, che agisce di pancia. Al contrario, sua figlia chiede di vivere in un ambiente dove ci siano delle regole: altrimenti, rischierebbe di dover subire per sempre gli inganni della madre. La tectonique descrive un'epoca dove i ruoli di madre e figlia si sono invertiti: la madre agisce sempre più come un'adolescente, mentre la ragazzina si mostra frustrata di fronte all'assenza di una legge chiara da seguire (Recalcati, 2013).

In una sequenza che si trova alla fine del volume, la protagonista compie un viaggio dentro di sé (Motin, 2013:

239)⁴⁷, dove incontra il suo alter ego bambino. Nella parte bassa della pagina, c'è una citazione di Friedrich Nietzsche, stranamente in inglese: «In every real man, a child is hidden that wants to play» (Ivi: 241). Per comprendere l'importanza di questa frase, è necessario mettere a confronto questa sequenza con quella subito successiva. In quest'ultima, la madre e la figlia sono accanto a una pozzanghera. La madre propone alla figlia di saltare nell'acqua, ma quest'ultima appare molto perplessa e ordina alla madre di allontanarsi subito dalla pozzanghera (Ivi: 243). Alla luce di ciò che si è visto fino ad adesso, si possono interpretare le vignette citate in questo modo: è importante continuare a guardare il mondo come un luogo in cui è possibile divertirsi, ma allo stesso tempo bisogna capire che non si può sempre giocare. La vita esige da noi di tenere accesa la fiamma del desiderio, sapendo però che non si può sempre soddisfarlo come e quando vogliamo.

⁴⁷ Per rappresentare questo viaggio nella propria anima, l'autrice rappresenta la sua protagonista mentre entra in una scatola con su scritto «Margaux». Si tratta di un segno che permette di considerare La tectonique come una sorta di autofiction.

CONCLUSIONI

Tuttavia, il fumetto non è ancora finito. Dopo l'ultima pagina del racconto, ci sono i ringraziamenti, dove il lettore può provare la sensazione di uscire dal mondo finzionale dell'opera per entrare in quello reale dell'autrice. Per questo motivo, si può sostenere l'idea che il lettore possa essere influenzato da tutto ciò e considerare le vignette che seguono i ringraziamenti come una parte della biografia dell'autrice stessa. L'ultima sequenza del volume è composta da quattro pagine: all'inizio, un personaggio disegnato come la protagonista de *La tectonique* mette in ordine alcuni vestiti: all'improvviso, sente il campanello della porta. Nell'ultima vignetta prima di girare la pagina, la donna apre la porta: ha un volto stupefatto, ma non si riesce a vedere cosa ci sia oltre la soglia. Girando la pagina, il mistero viene svelato: la donna si trova di fronte a un uomo, i due sorridono. Nell'ultima pagina i due si baciano: intorno c'è una casa disegnata con uno stile infantile, proprio come quella tracciata dalla figlia della protagonista nell'incipit de *La tectonique*, il quale è stato analizzato all'inizio di questo articolo.

Quest'ultima scena è un apparente controsenso: la dimensione amorosa, da sempre legata all'età matura, viene inserita in un contesto fanciullesco. Tuttavia, l'autrice qui sembra dire che non ci sia la possibilità di vivere l'amore in maniera felice se non si conserva una piccola parte infantile nel proprio modo di essere. E la possibilità di entrare di nuovo a contatto con questa parte di sé proviene dal rapporto madre-figlia, poiché la casa dei due amanti alla fine del volume è la stessa di quella disegnata dalla figlia della protagonista. La maternità, al posto di essere un ostacolo per la vita sentimentale, diventa qui la chiave per trovare un nuovo modo d'amare, più felice rispetto a quanto vissuto in passato. Una madre che ritrova la leggerezza dell'infanzia può sviluppare una nuova forma di sensualità. E per citare la stessa Margaux Motin: la madre è una donna come tutte le altre.



BIBLIOGRAFIA

- ABEL, J., KLEIN, C. (dir.) (2016), Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag.
- AGAMBEN, Giorgio (2014, 1ère éd. 2006), Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Paris, Payot & Rivages.
- BALIVET, Michel (2015), "La muse et l'amazone : femmes inspiratrices et femmes guerrières en monde turco-musulman médiéval", dans Mélanges Ahmet Yaşar (Ahmed Yaşar Armağan), Istanbul, Ed. Timas.
- BARBATO, Paola (scénario), DE ANGELIS, Roberto, LA BELLA, Riccardo (dessins) (novembre 2016), Orfani : Juric Vol. 2. Storia di una principessa, Milan, Sergio Bonelli.
- BARBATO, Paola (scénario), CASALANGUIDA, Luca (dessins) (décembre 2016), Orfani : Juric Vol. 3. La regina è morta, viva la regina, Milan, Sergio Bonelli.
- BAUDRILLARD, Jean (1988, 1ère éd. 1979), De la séduction, Paris, Denoël.
- BOURDIEU, Pierre (2014, 1ère éd. 1998), La domination masculine, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith (1990), Gender Trouble, Londre-New York, Routledge, 1990.
- CAMUS, Albert (2018, 1ère éd. 1951), L'homme révolté, Paris, Gallimard.
- CHALLET, Mona (2012), Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine, Paris, La Découverte.
- CHALLET, Mona (2018), Sorcières. La puissance invaincue des femmes, Paris, La Découverte.
- COMBIERATI, Daniele (2019), Un autre monde est-il possible ?, Macerata, Quodlibet.
- COPEAUX, Étienne (1997), Espace et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste (1931-1993), Paris, CNRS Éditions.
- COPEAUX, Étienne, MAUSS-COPEAUX, Claire (1998), « Le drapeau turc, symbole de la nation ou emblème politique ? », CEMOTI, 26, 271-291.
- DEBORD, Guy (1996, 1ère éd. 1988), Commentaires sur la société du spectacle, Paris, Gallimard.
- DOLLE-WEINKAUFF, B. (1990), Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim/Basel, Beltz Verlag. Dossier « La BD allemande », Goethe Institut Frankreich, en ligne (2023) : <https://www.goethe.de/ins/fr/fr/kul/dos/cad.html> [dernière consultation : 30.1.2023]

BIBLIOGRAFIA

DUMAS, Juliette (2020), « Le discours mémoriel ottoman au Musée Naval d'Istanbul », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 148/2, 167-194.

FEDERICI, Silvia (2004), *Caliban and the Witch*, trad. fr. (2014) *Caliban et la sorcière*, Genève-Paris, Entremonde.

FREUD, Sigmund (2010, 1ère éd. 1920), *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. fr. *Au-delà du principe de plaisir*, Payot & Rivages, 2010.

FREUD, Sigmund (2019, 1ère éd. 1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. fr. (2019) *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Flammarion, 2019, p. 168- 172

GAUMER, Patrick (2002), *La BD*, Paris, Guide Totem.

GEORGEON, François (2018), « Caricatures de femmes à la fin de l'Empire ottoman », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 48, 193-209.

GROENSTEEN, Thierry (dir.) (2000), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France.

GRÜNEWALD, Dietrich (2014), « Zur Komikrezeption in Deutschland », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 34, 42-48.

HÉRITIER Françoise (1996), *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

HOCHREITER, Susanne (2014), « Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* » in Susanne Hochreiter, Ursula Klingenböck (éd.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, Transcript Verlag, Bielefeld, 233-259.

KNIGGE, A. C. (2010), « Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne », *Germanica*, 47, 11-24.

LACAN, Jacques (1966, 1ère éd. 1949), « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil.

LACAN, Jacques (2005), « Discours aux catholiques », *Le triomphe de la religion précédé de Discours aux catholiques*, Paris, Seuil.

LUST, Ulli (2009), *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, Avant-Verlag, trad. fr. par Jörg Stickan (2010), *Trop n'est pas assez*, Bussy-Saint-Georges, Editions ça et là.

MELLINO, Miguel (2019), *Governare la crisi dei migranti. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa*, Roma, DeriveApprodi.

MONTELEONE, Michele, RECCHIONI, Roberto (scénario), ASSIRELLI, Nicolò, VARTULI, Francesca, MINOTTI, Pierluigi, BRACCHI, Manuel, BECCIU, Antonello, PROIETTI, Fernando (dessins) (février 2018), *Orfani : Sam Vol. 8. Cuore di drago*, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFIA

MOTIN, Margaux (2013), *La tectonique des plaques*, Paris, Delcourt, 2019, p. 23.

NEMES, Charles (2001), *La Tour Montparnasse infernale*, France, 4 Mecs à Lunettes Production, Studiocanal, France 2 Cinéma, UGC PH, 4 Mecs en baskets.

OBERLÄNDER, Mia (2021), Anna, Edition Moderne ; trad. fr. par Charlotte Fritsch (2022), Atrabile.

PIRANDELLO, Luigi (2011, 1ère éd. 1908), *L'umorismo*, Milan, Garzanti.

PLATTHAUS, Andreas (2009), « Meine italienische Geisterfahrt », FAZ, 15.09.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/comic-meine-italienische-geisterfahrt-1855895.html>
(dernière consultation le 2 mars 2018)

RECALCATI, Massimo (2013), *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2015), *Le mani della madre* (2015), Milan, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2017), *Contro il sacrificio*, Milan, Raffaello Cortina.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2013), *Orfani Vol. 1. Piccoli spaventati guerrieri*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (novembre 2013), *Orfani Vol. 2. Non per odio ma per amore*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), SANTUCCI, Giorgio, BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (avril 2014), *Orfani Vol. 7. Bugie e pallottole*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide (dessins) (mai 2014), *Orfani Vol. 8. War pigs*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juillet 2014), *Orfani Vol. 10. Cuori sull'abisso*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (septembre 2014), *Orfani Vol. 12. Rock'n'roll*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2014), *Orfani : Ringo Vol. 1. Ancora vivo*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), ZAGHI, Roberto (dessins) (septembre 2015), *Orfani : Ringo Vol. 12. C'era una volta...*, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFIA

RECCHIONI, Roberto, VANZELLA, Luca (scénario), CAVENAGO, Gigi (dessins) (octobre 2015), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 1. L'aliena, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), MACONI, Gianluca (dessins) (novembre 2015), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 2. Madri guerriere, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, UZZEO, Mauro (scénario), AVALLONE, Alessio, DELL'EDERA, Werther, LAURIA, Arturo, AKA B, DES DORIDES, Fabrizio (dessins) (mars 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 6. E non avrà paura, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MASI, Giovanni (scénario), CASALANGUIDA, Luca, DELL'EDERA, Wether (dessins) (mai 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 8. Stati di alterazione, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), OLIVARES, Giancarlo (dessins) (août 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 11. Hard core, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide, CREMONA, Matteo (dessins) (septembre 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 12. Il terrore, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), CASALANGUIDA, Luca, MANCINELLI, Sergio (dessins) (juin 2017), Orfani : Sam Vol. 3. Il deserto nero, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), ACCARDI, Andrea, DI MEO, Simone, CASALANGUIDA, Luca, DES DORIDES, Fabrizio (septembre 2017), Orfani : Sam. Vol. 6. Il diavolo in me, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), DELL'EDERA, Werther, CLARETTI, Luca, CASALANGUIDA, Luca (dessins) (octobre 2017), Orfani : Sam Vol. 4. Cavalli e segugi, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), FORMISANO, Luigi, DES DORIDES, Fabrizio, SPALLETTA, Giorgio, MARESCA, Luca, MACONI, Gianluca, PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (avril 2018), Orfani : Sam Vol. 10. Guerra civile, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), VICENTINI, Federico, CLARETTI, Luca, BECCIU, Antonello, PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (mai 2018), Orfani : Sam Vol. 11. La fine ?, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CASALANGUIDA, Luca, ACCARDI, Andrea (dessins) (juin 2018), Orfani : Sam Vol. 12. Ancora un giorno, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFIA

- ROLIN, Gaëlle (2013), « Margaux Motin plaque les wonderwomen », Madame Figaro, 20 juin 2013, en ligne : <https://madame.lefigaro.fr/societe/margaux-motin-plaque-wonderwomen-200613-391600> (consulté le 22 mai 2022).
- RUSSELL, Legacy (2020), Glitch Feminism, Londres, Verso Books.
- SAUVAGE, F. (2010), « Autour de la BD germanophone : témoignages et perspectives », Germanica 47, 177-185.
- SCHIKOWSKI, Klaus (2014), « Deutschland, deine Comics » in Schikowski, Klaus, Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler, Stuttgart, Reclam, 131-148
- SCHNITZER, Nathalie (2017), « La relation texte-image dans le roman graphique Kermesse au paradis de Birgit Weyhe », Studia UBB Philologia, LXII, 2017/3, 85-99.
- TEISSIER, Catherine (2017), « Bande dessinée et transmission de l'histoire récente : RDA, chute du Mur et réunification », Studia UBB Philologia, LXII, 3, 99-112.
- TEISSIER, Catherine (2018), « Le voyage à Palerme et le récit d'initiation dans le roman graphique Trop n'est pas assez, Ulli Lust (2010) », in Vito Pecoraro, Salvatore Schillaci (dir.), Palerme Capitale italienne et méditerranéenne des cultures 2018, Palermo University Press, 33-46.
- TESTART, Alain (2014), L'amazone et la cuisinière. Anthropologie de la division sexuelle du travail, Paris, Gallimard.
- TURGUT, Suât (2023a), Erzurumlu Kahraman Nene Hatun, Mavi Ajans, s.d.
- TURGUT, Suât (2023b), Anadolu Kartalı Kara Fatma, Mavi Ajans 2023, s.d.
- TURGUT, Suât (2023c), İlk İstiklâl Madalyalı Küçük Kahraman Onbaşı Nezahat, Mavi Ajans 2023, s.d.
- TURGUT, Suât (2023d), Toros Kartalı Kılavuz Hatice, Mavi Ajans 2023, s.d.
- TURGUT, Suât (2023e), Kastamonulu Kahraman Erkek Halime, Mavi Ajans 2023, s.d.
- TURGUT, Suât (2023f), Ege'nin Kıralı Gördesli Makbule, Mavi Ajans 2023, s.d.
- UZZEO, Mauro (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juin 2015), Orfani : Ringo Vol. 9. Tabula rasa, Milan, Sergio Bonelli, juin 2015, p. 56-57.
- WEYHE, Birgit (2013), Im Himmel ist Jahrmarkt, avant-verlag, trad. fr. (2013) Kermesse au paradis, Cambourakis.

BIBLIOGRAFIA

WEYHE, Birgit (2015a), « Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 39-51.

WEYHE, Birgit (2015b), « Meine Arbeit », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 117-133.

WEYHE, Birgit (2016), Madgermanes, Berlin, avant-Verlag.
YUMUL, Arus (2010), « Fashioning the Turkish Body Politic » in KERSLAKE Celia, ÖKTEM Kerem & ROBINS Philip (eds), Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century, Cham, Palgrave Macmillan, 349-369

ZELBA (2019), Dans le même bateau, Paris, Futuropolis.

ZELBA (2020), Im selben Boot, Hambourg, Schreiber & Leser.

ZEGHMAR Lydia (2022), Zeybek ou le soi héroïque. Usage politique, esthétique et mise en scène d'une figure de bandit ottoman en Turquie égéenne contemporaine, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Nanterre.

CRÉDITS

@NAWEL.BEN.AH.PNG

NAWEL
BEN AHMED



ILLUSTRATIONS

MAQUETTE

↓ 6

MISE EN PAGE
DIRECTION ARTISTIQUE

RONANE
ARNOLD

@CRA.MAF

SUPERVISION

Christine LAMIRAUX-STRETTI
Sophie SAFFI

TRADUCTION

TRADUCTION EN ITALIEN Sophie SAFFI
TRADUCTION EN ESPAGNOL Isabel MARÍA CÓMITRE NARVÁEZ
TRADUCTION EN TURC Saime Evren KOYLU BAYDEMIR

MERCİ
BEAUCOUP

**NOUS REMERCIONS TOUT PARTICULIÈREMENT POUR LEUR
PARTICIPATION ACTIVE AU BON DÉROULEMENT DE L'ENQUÊTE :**

Delphine MARTINOT (Université Clermont Auvergne), Saime Evren KOYLU BAYDERMIR (Aix-Marseille Université), Teresa PÉREZ CONTRERAS (Escuela de Arte San Telmo), prof turque j'attends son nom (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi), Isabelle RÉGNER (Aix-Marseille Université), Martine SOUSSE (Made in La Boate).

COMIX
and digital

(E!) ESCUELA
DE ARTE
SAN TELMO

MADE IN **LA BO[A]TE**
LA PETITE FABRIQUE D'INNOVATION



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | **uma.es**

SCUOLA ITALIANA DI
COMIX®

ECOLE DE DESIGN
[esdac]

Aix*Marseille
université
Socialement engagée



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union

