

## Alterità comiche, teschi e lettori: il *graphic novel* e gli animali

Michael Chaney

In questo saggio proverò a creare un raccordo tra due filoni di ricerca, ultimamente oggetto di grande interesse accademico: il *graphic novel* e gli *animal studies*. Partendo da una riflessione filosofica sull'umano che va da Cartesio a Heidegger, la *animal theory* ha fatto un salto di qualità grazie agli spunti offerti di recente da Derrida, Deleuze e Guattari, e Agamben. Sarebbe sbagliato, però, pensare che la teoria stia tutta da una parte: come qualsiasi lettore di fumetti potrebbe confermare, anche il mezzo grafico, quanto a teoria, non è uno sprovveduto. Da *Krazy Kat* di George Herriman e *Maus* di Art Spiegelman, fino alle infinite variazioni sul genere comico con protagonista animale che si trovano nei *comics* di Chris Baldwin, i fumetti hanno da sempre prodotto una teoria sugli animali nell'atto stesso di rappresentarli, e le produzioni odierne non sono da meno. La mia analisi di tre testi rappresentativi di uno dei sotto-generi più noti del *graphic novel*, quello autobiografico, conferma l'idea che una riflessione teorica sugli animali è diventata (o meglio, è sempre stata) necessaria a ogni forma di narrazione sequenziale per immagini dell'identità, della comunità e dell'alterità. *American Born Chinese* di Gene Luen Yang, *Smile Through the Tears* di Rupert Bazambanza, e *Il grande male* di David B. affrontano l'identità partendo da differenti contesti nazionali, culturali ed etno-razziali, ma tutti e tre lo fanno attraverso una crisi d'identità animale che è onnipresente nella forma del fumetto, e ne mette in chiara evidenza la capacità di sollevare la stessa domanda che oggi pongono tanti teorici: "Come mai è proprio grazie alla nostra idea degli animali – forse più che a qualsiasi altro tipo di idea – che siamo in grado di elaborare ed esprimere le nostre idee sull'identità *umana*?"<sup>1</sup>

### **American Born Chinese e l'alter-ego scimmiesco**

In linea con il titolo, che gioca sulla scissione dell'identità culturale dell'esule, *American Born Chinese* di Gene Luen Yang teorizza il gioco di inclusione/esclusione tipico dei fumetti incentrati sul comico in forma animale. Nella narrazione si in-

---

\* Michael A. Chaney è Assistant Professor of English al Dartmouth College (USA) e autore di *Fugitive Vision: Slave Image and Black Identity in Antebellum Narrative* (Indiana University Press, 2008). Il saggio che pubblichiamo

è parte di un progetto in progress sul graphic novel. Traduzione di Fiorenzo Iuliano.

1. Steve Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*, Manchester University Press, Manchester 1993, p. 6.

trecciano le vicende di tre eroi diversi (almeno all'inizio), ciascuno caratterizzato da una propria modalità narrativa, medium espressivo e contesto di riferimento: il re delle scimmie (mitologia cinese), Jin Wang (racconto adolescenziale e narrativa di assimilazione) e Danny (sit-com televisiva stile *La strana coppia*, con le vignette contornate da un "HaHaHaHa", l'equivalente fumettistico delle risate registrate della TV). Si tratta di tre emarginati, in situazione conflittuale, che "si trasformano da uno stato di negazione a uno stato di accettazione di sé".<sup>2</sup>

Conformemente al mito, il re delle scimmie di Yang è un paria fra le divinità celesti, a causa della sua natura bestiale.<sup>3</sup> La fisionomia animale del personaggio, che svolge un ruolo essenziale nella contrapposizione tipica dei fumetti, rafforza, pur smentendolo, uno dei tropi tradizionali della filosofia, quello della tristezza degli animali, che deriverebbe dalla loro natura difettiva (come sosteneva Heidegger), estranea alla dimensione dell'affetto. Se le scene imperniate sulla loquacità altisonante del re delle scimmie di Yang affascinano senza dare risposte è in parte perché esasperano le angosce sollevate dai filosofi in merito allo sguardo opaco degli animali, "sempre sul punto di proferire parole", secondo quanto afferma Agamben.<sup>4</sup> E come nei fumetti comici con personaggi animali, il cui fascino, secondo Joseph Witek, va attribuito alla "strana indifferenza alla natura animale dei protagonisti",<sup>5</sup> il re delle scimmie si comporta costantemente, sul piano metaforico, come una minoranza.

Il percorso di auto-accettazione compiuto da Yang è narrato attraverso una prospettiva deformante, in grado di trasformare in verità visive gli stereotipi interiorizzati. In un modo che ricorda il tema di *The Bluest Eyes* di Toni Morrison (1970) o la trama del dramma *FOB* di David Henry Hwang (1979), a stimolare i tentativi di rapporto interrazziale di Jin Wang sono il suo interesse infantile per i robot Transformer (un correlativo oggettivo fin troppo esplicito) e la sua amicizia con il F.O.B. (espressione gergale che sta per "Fresh-off-the boat", che indica gli immigrati arrivati di recente) Wei Chen. Ma mentre Jin Wang è quasi sempre rappresentato in modo da riflettere l'oggetto del suo rifiuto, cioè la sua identità taiwanese, Danny non solo è bianco, ma rappresenta quel prototipo di uomo bianco e biondo, dai folti capelli a cresta, altrove enfatizzato come un ideale irraggiungibile per i personaggi asiatici. Tuttavia, in un gesto di omaggio satirico allo stereotipo televisivo dell'amico strambo, la differenza 'asiatica' di Danny è proiettata nell'immagine del suo cugino cinese, Chin-Kee (Fig. 1). Il modello ideale incarnato da Danny è controbilanciato dal suo inverso, la iper-attualizzazione in Chin-Kee degli stereotipi razzisti sull'Asia, così che entrambi sono rivelati come costruzioni arbitrarie quando le tre narrazioni improvvisamente convergono: Danny era una proiezione psichica dell'io ideale di Jin Wang e Chin-Kee è in realtà il re delle scimmie, e incarna esat-

---

2. Binbin Fu, *Review of American Born Chinese*, "MELUS", 32.3 (2007), p. 276.

3. Whalen Lai, *From Protean Ape to Handsome Saint: The Monkey King*, "Asian Folklore Studies", 53.1 (1994), p. 39.

4. Giorgio Agamben, *Idea della Prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, p.87.

5. Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative of Jack Johnson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 1989, p.109.

tamente ciò che Jin-Wang respinge da sé, così da agevolare il suo processo di auto-accettazione.

Così, attraverso le sue scissioni psichiche, *American Born Chinese* pone in primo piano l'animalità e la razza (o l'animalità in quanto razza). Nel mezzo di una serie di cambiamenti di identità, Jin apprende che Wei-Chen è il figlio del re delle scimmie, e nasconde le sue sembianze animali per vivere, come lui dice, "nel mondo mortale sfruttandolo per mio piacere".<sup>6</sup> Il nuovo Jin Wang incontra Wei-Chen dopo averlo perso di vista per qualche tempo, desideroso di metterlo di fronte alla sua vera identità. Wei-Chen nel frattempo ha trasformato il suo aspetto asiatico grazie all'adozione di uno stile hip-hop. E proprio in questo momento il lettore può finalmente scorgere l'animale nascosto sotto quel camuffamento mercificato che è dato non solo dal look ma dalla sembianza umana in quanto tale (Fig. 2).

Tuttavia, la ripetizione resa possibile dalla sequenza delle vignette produce un paradosso. Quello che appare nella vignetta centrale, riportata a pagina 30, è il vero corpo animale di Wei-Chen, oppure la scimmia è una sorta di mediazione tra Jin Wang e Wei-Chen, alter-ego l'uno dell'altro? E che rapporto c'è tra Chin-Kee/re delle scimmie e questi attraversamenti visivi di identità etniche, mitologiche e animali? Chiaramente questo è un momento di pedagogia animale col quale il fumetto vuole trasmetterci una lezione; ma sta a noi, come osservatori-lettori, capire qual è il tema del corso.

Il fatto che l'animale in questione sia una scimmia fa sì che qualsiasi corrispondenza allegorica, anche la più rigida, sia messa al servizio di un'idea di mutabilità e sostituzione. La scimmia di Yang, come il *trickster* africano, destabilizza i confini tra gli ordini cosmici dell'essere, dando così corpo al "processo di interpretazione in quanto tale".<sup>7</sup> Gli studiosi del folklore in Asia hanno notato numerose sovrapposizioni tra le mitologie asiatiche e quelle africane; ma sono i più antichi adattamenti cinesi del re delle scimmie a offrire spunti interessanti per comprendere il recente contributo di Yang alla tradizione narrativa sul re delle scimmie, e alla riflessione implicita sulla relazione uomo-animale che essa contiene.



Figura 1 Chin-Kee rappresentato come caricatura razzista in *American Born Chinese*, p. 203.

6. Gene Luen Yang, *American Born Chinese*, First Second, New York 2006, p. 220; trad. it. Pietro di Giampietro e Marco Schiavone, Guanda, Milano 2008, p. 220.

7. Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1988, p.17.

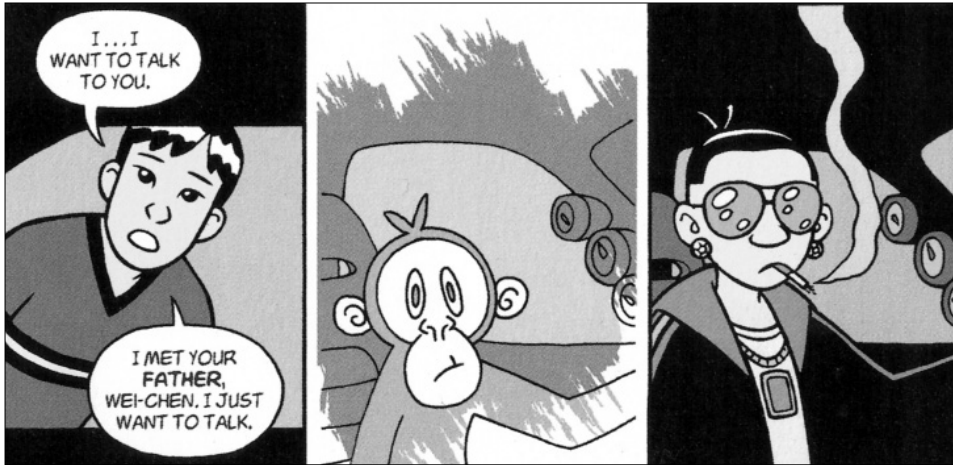


Figura 2 La 'vera' identità di Wei-Chen, *American Born Chinese*, vignette 4-6, p. 229.

La storia del re delle scimmie, basata sul mito cinese del viaggio in India del monaco Tripitaka per riportare il buddismo in Cina, fu pubblicata nel sedicesimo secolo in forma di romanzo, *Viaggio in occidente*. Gli adattamenti realizzati nel corso dei secoli, tuttavia, hanno gradualmente spostato l'attenzione dal personaggio del monaco a quello del suo discepolo, la scimmia: "La fama della scimmia come icona culturale è dovuta tanto alle sue esuberanze in paradiso quanto alla sua successiva trasformazione in un eroico seguace del buddismo".<sup>8</sup> Il re delle scimmie, archetipo di ribellione prometeica, ha una lunga tradizione di adattamenti negli Stati Uniti: tra gli altri, *Tripmaster Monkey: His Fake Book* di Maxine Hong Kingston (1990), *Griever: An American Monkey King in China* di Gerald Vizenor (1986) e *Monkey King* di Patricia Chao (1997). Molti autori, tra i quali Yang, hanno dato maggiore importanza alla prima parte del racconto, dedicata alle profanazioni della scimmia e alla sua conseguente caduta prima di raggiungere l'illuminazione, facendone una sorta di "utile modello per le loro storie sul prezzo della salvezza nel mondo moderno".<sup>9</sup> Anche la versione a trama multipla di Yang rispecchia la divisione in due parti del *Viaggio in occidente*, nel quale il lungo prologo sulle trasgressioni del re delle scimmie in paradiso assomma "motivi destinati a essere sviluppati in seguito, in una sorta di parodia del processo di illuminazione".<sup>10</sup>

L'altro referente intertestuale di Yang è la storia tragica dell'assimilazione degli

8. J. Stephen Pearson, *The Monkey King in the American Canon: Patricia Chao and Gerald Vizenor's Use of an Iconic Chinese Character*, "Comparative Literature Studies", 43.3 (2006), p. 357. Altri discepoli con sembianze animali della storia sono Pigsy e il Cavallo Bianco.

9. Ivi, p. 373.

10. Andrew Plaks, *Four Masterworks of the Ming Novel: "Ssu-ta ch'i-shhu"*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1987, p. 209.

immigrati nella società degli USA, resa attraverso gli atteggiamenti da *gangsta'* di Wei-Chen e dall'agghiacciante comicità di Chin-Kee. Lo stesso Yang spiega il senso pedagogico del proprio ricorso all'immagine animale come una sorta di accompagnamento visivo di un esercizio di storia: "Con Chin-Kee ho provato a creare un nesso tra le rappresentazioni più diffuse degli asiatici e asiatico-americani di oggi e l'immaginario apertamente razzista di fine Ottocento e inizio Novecento".<sup>11</sup> Pur rappresentando "l'alter-ego malvagio della scimmia", come sostiene Binbin Fu, Chin-Kee allo stesso tempo mima le caratteristiche, l'abbigliamento, e perfino i dialoghi di un assortimento documentabile di precedenti di iconografia razzista sugli asiatici.<sup>12</sup> Yang identifica specificamente, come modelli per Chin-Kee, Long Duc Dong, personaggio di un film degli anni Ottanta di John Hughes, *Sixteen Candles* (*Un compleanno da ricordare*), e William Hung nella sua interpretazione di *She Bang*,<sup>13</sup> sostenendo che quelle immagini "fanno riferimento a associazioni e automatismi visivi già ben consolidati nella mente degli spettatori".<sup>14</sup> Così anche quei personaggi razzializzati che sembrano lontani dai meccanismi di significazione del comico animale, non sono poi così diversi nel loro potenziale significativo. Trionfo dell'alterità, l'animale è anche un significante razziale.<sup>15</sup>

L'uso del doppio in Yang avvia un dialogo intertestuale critico e sovversivo con altre opere letterarie asiatico-americane che affrontano analoghe questioni di identità etnica. L'analisi di Sau-Ling Cynthia Wong, secondo cui "il doppio rende giustizia all'unicità dell'esperienza asiatico-americana nelle sue diverse espressioni letterarie", fa riferimento al fondo di negazione su cui poggiano questi testi.<sup>16</sup> Secondo Wong

Il doppio è il sintomo di una crisi dell'accettazione e della conoscenza di sé: una parte del sé, che l'io cosciente rifiuta di riconoscere, riemerge come figura esterna in grado di esercitare sul protagonista una presa che appare sproporzionata rispetto alla provocazione subita o impossibile da spiegare secondo una logica ordinaria.<sup>17</sup>

In base ai criteri di Wong, potremmo vertiginosamente azzardare che Danny funziona come il doppio di Jin, e che il doppio di Danny è Chin-Kee, che è a sua volta il doppio del re delle scimmie. E mentre tutti questi 'doppi raddoppiati' rappresentano "quel residuo di differenza razziale che condanna i cinesi americani a

---

**11.** Gene Luen Yang, *Printz Award Winner Speech*, "Young Adult Library Services", 6.1 (2007), p. 12.

**12.** Binbin Fu, *Review of American Born Chinese*, cit., p. 275.

**13.** Personaggio divenuto popolare per la sua interpretazione stonata, segnata da un forte accento asiatico, di *She Bangs* di Ricky Martin durante una puntata di *American Idol*, e spesso accusato dalla comunità asiaticoamericana di rafforzare i peggiori stereotipi razzisti sul proprio conto [N.d.T.].

**14.** Yang, *Printz Award*, cit., p.13.

**15.** Marc Singer, *'Black Skins' and White Masks: Comic Books and the Secret of Race*, "African American Review", 36.1 (2002), p. 109.

**16.** Sau-Ling Cynthia Wong, *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1993, p. 86.

**17.** Ivi, p. 82.

una posizione di inferiorità all'interno di una società razzista", il fatto che così tanti doppiamenti si basino su un'immagine animale offre uno strato ulteriore di "disconoscimento psichico".<sup>18</sup> Indagare che cosa venga esattamente disconosciuto attraverso lo sguardo del doppio che è esso stesso raddoppiato dall'animale, significa muoversi lungo una linea di riflessione intrapresa in un'infinità di *graphic novels*, così tanti, in effetti, che in ultima analisi la questione investe la stessa natura visiva del genere.

*American Born Chinese* è un chiaro esempio dell'inimitabile capacità del *graphic novel* di significare i sistemi di riconoscimento dell'umano. E in questo senso, l'animale come tropo ricorrente dell'arte sequenziale apre a ben più che a "uno spazio generico in quell'innocenza che precede il mondo civilizzato, nella quale il comportamento umano è ridotto alla sua essenzialità".<sup>19</sup> Nella fenomenologia di Heidegger l'animale offre un motivo di riflessione sul mondo che racchiude il senso dell'Essere, proprio dello stesso animale, senza tuttavia avere un diretto impatto su di esso. Commentando la teorizzazione heideggeriana dell'animale, Jacques Derrida scrive: "la caratteristica delle bestie, e ciò che in ultima istanza le differenzia dall'uomo, è quella di essere nude senza saperlo."<sup>20</sup> Quando vediamo il 'vero' io di Wei-Chen, l'animale privo di indumenti nella seconda vignetta mette in evidenza l'eccesso di abbigliamento presente nella terza. Se per l'animale non fosse una cosa assolutamente naturale non indossare altro che la propria pelliccia, non ci accorgeremmo neppure di quanto sia, al contrario, innaturale questo eccesso in Wei-Chen: le catene d'oro, gli occhiali a specchio, gli orecchini, la sigaretta col suo pennacchio di fumo. L'interpolazione dell'immagine animale ci aiuta a scorgere a un tempo sia la possibilità, sia l'assurdità della sua performance interrazziale dell'immagine hip-hop del *gangsta*. Affine all'altro razziale e tuttavia più profondamente (e forse problematicamente) universale nella sua alterità, l'animale occupa "il punto di vista dell'assolutamente altro", in grado di osservare l'umano da una posizione di "alterità assoluta".<sup>21</sup> La rivelazione di Wei-Chen – secondo le linee interpretative suggerite da Wong – non solo dà la misura della "dissonanza radicale tra il carattere gratificante della [sua] auto-rappresentazione e la cruda realtà della sua inadeguatezza a figurare come membro a pieno titolo della società dei bianchi",<sup>22</sup> ma arriva a segnare la sua esclusione dalla comunità umana nel suo complesso. Così, per quanto profonda sia come veicolo di parodia o di apologo, la metafora dell'animale è la cifra di un pericolo. Spogliare le persone di quel costume retorico che chiamiamo umanità e dotarle di significanti animali prelude troppo spesso al loro assassinio, letterale e figurato, nei fumetti come nel mondo reale.

---

18. Ivi, p. 89.

19. Witek, *Comic Books*, cit., p.111.

20. Jacques Derrida, *L'animale che dunque*

sono, tr. Massimo Zannini, Jaka Book, Milano 2006, p. 39.

21. Ivi, p. 47.

## Il rintocco funebre dell'animalizzazione e *Smile Through the Tears*

Nessun fumetto meglio di *Maus* di Art Spiegelman mette in luce il potere mortifero della de-umanizzazione. Nel narrare una storia di seconda generazione di sopravvivenza all'Olocausto (quello che Marianne Hirsch chiama 'postmemoria'),<sup>23</sup> *Maus* raffigura il genocidio da una prospettiva animalizzata, attribuendo agli ebrei l'aspetto di topi. Nobilitando il fumetto comico con protagonista animale, *Maus* ha offerto a un mondo accademico abbastanza riluttante motivi validi per indagare le potenzialità uniche del fumetto come veicolo narrativo. Tuttavia, *Maus* non è il solo racconto a fumetti di un genocidio a far uso della tematica animale. *Smile Through the Tears* (originariamente uscito in francese con il titolo *Sourire malgré tout*), testo stranamente poco studiato, che racconta la sopravvivenza dell'autore, Rupert Bazambanza, al genocidio in Ruanda del 1994, evidenzia la propensione alla violenza e all'omicidio di massa propria del dispiegamento di animali nel fumetto.

Questo *graphic memoir*, che è una cronaca del massacro finale dei Rwanga (vicini di Bazambanza da lungo tempo), presenta lo sforzo comune dell'autore e di Rose Rwanga, l'unica sopravvissuta della famiglia Rwanga, "di affermare la nostra volontà di superare la disperazione e vivere una vita normale".<sup>24</sup> Come ha sottolineato Robert Eaglestone a proposito di altri testi sul genocidio in Ruanda, l'idea delle "parole soffocate", tipica della letteratura dell'Olocausto, acquista un aspetto diverso nel racconto di trauma africano: in questo "c'è il senso che la comprensione sia possibile, che sia necessario raccontare la storia e che questa possa e debba essere compresa da altri nell'Occidente".<sup>25</sup> Al centro di questo meccanismo di comprensione c'è l'esposizione puntuale da parte di Bazambanza della retorica animalizzante degli Hutu, che definiscono i Tutsi serpenti o scarafaggi, preparando il momento in cui "i Ruandesi si scagliano contro un presunto 'altro' al proprio interno, che, nella loro percezione, mette a rischio la loro integrità personale e l'ordine cosmico dello stato".<sup>26</sup>

Una prima scena di discriminazione si svolge in una scuola elementare a maggioranza Hutu, frequentata da Wilson Rwanga. Dopo che l'insegnante ha messo in atto la direttiva del governo di "separare la popolazione in gruppi etnici differenti ... e tenerli divisi", un bambino dice a Wilson: "Non possiamo più giocare con te. Sei un Tutsi! Mio padre dice che voi altri siete una massa di parassiti" (11). L'inte-

22. Wong, *Reading Asian American Literature*, cit., p. 96.

23. "Postmemoria indica la relazione tra i figli dei sopravvissuti a traumi collettivi e l'esperienza dei genitori, da loro 'ricordata' solo attraverso le storie e le immagini con le quali sono cresciuti, e tuttavia così potente e grandiosa da diventare essa stessa memoria." Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, "The Yale Journal of Criticism", 14.1 (2001), p. 9.

24. Rupert Bazambanza, *Smile Through the Tears*, Les Editions Images, Montreal 2005, p.1. Di seguito citato tra parentesi.

25. Robert Eaglestone, "You Would Not Add to My Suffering If You Knew What I Have Seen": *Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma*, "Studies in the Novel", 40.1 (2008), p. 82.

26. Christopher Taylor, *Sacrifice as Terror: The Rwandan Genocide of 1994*, Berg Publishers, New York 1999, p. 101.

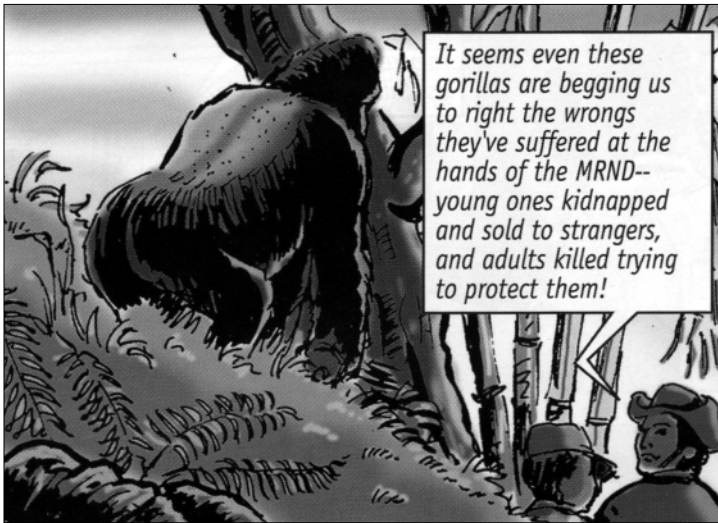
ro testo sembra pervaso dai toni di un'opera di propaganda, tale da rischiare la diffidenza del lettore occidentale, come ad esempio quando Bazambanza fa pronunciare al presidente Hutu Habyarimana parole cariche di un calcolo e una crudeltà senza vergogna: "Se permettiamo loro di continuare a vivere in pace e armonia, i Ruandesi finiranno col trovare l'unità. E allora noi perderemmo ogni ascendente. È per questo che dobbiamo ricordare a tutti di continuo che appartengono a gruppi etnici differenti" (11).

Dopo la costituzione della Interhamwe (forza militare messa in piedi, a quanto ci viene detto, con l'intento esplicito di sterminare i Tutsi) e la creazione di una radio di violenta propaganda, RTL, Hyacinthe Rwanga attira l'attenzione aggressiva di un soldato che sta di guardia alla stazione radio. "Tutti uguali, tutti sporchi scarafaggi!" grida, e poi, "Non provare a sedurmi!" (31). Senza offrire altra spiegazione della sconfinata malvagità degli Hutu e l'altrettanto grande bontà dei Tutsi, il soldato afferra Hyacinthe per i fianchi, e lei si rivolge direttamente al cielo: "Dio! Tu che ci hai fatti tutti di razze diverse, dammi la forza di rifiutare!" (31). Nella vignetta successiva, nello stesso modo repentino con cui prima era esplosa la sua rabbia, il soldato la lascia stare.

Le tensioni contrastanti tipiche di tutte le narrative di trauma possono spiegare perché *Smile Through the Tears* oscilli così tra la violenza e l'agiografia, e tuttavia non giustificano l'abbandono di ogni verosimiglianza affettiva. Nonostante non perda occasione di ribadire l'autenticità del proprio resoconto del genocidio, *Smile Through the Tears* è solo in parte la narrazione di un superstita. I momenti di insopportabile didascalismo e di inverosimiglianza emotiva possono perciò derivare dal fatto che nel testo la funzione di *memoir* convive con quella di martirologio iconografico. Il tono della narrazione infatti sta a metà strada tra la storiografia a carattere didattico e l'elogio funebre, e passa dalle critiche contro gli intrighi e la corruzione politica all'agiografia dei Tutsi. È proprio questa caratteristica a generare qualche perplessità nel lettore occidentale, che si trova molto di più a suo agio con le ambiguità postmoderne e i 'realistici' dissidi interiori che caratterizzano, ad esempio, i personaggi di *Maus*. Non c'è nessun corrispettivo di Vladek in *Smile Through the Tears*, in grado di suscitare al tempo stesso immedesimazione e sdegno, ma solo vittime oggetto di venerazione e vili carnefici, angeli che paiono già santificati prima del martirio ed esecutori diabolici intenti a compiere le loro truci mansioni.

Questo non vuol dire che *Smile Through the Tears* manchi di sofisticatezza; anzi, proprio questa caratterizzazione manichea e questa sticomitia morale rivelano il grado in cui Bazambanza evoca traumaticamente il ricordo e la storia, sollecitando la riparazione e la rappresentazione. Ad esempio, i membri della famiglia Rwanga negano espressamente il discorso della disparità etnica che contrappone i Tutsi, con i loro visi spigolosi, agli Hutu dal grosso naso schiacciato, tramandato nelle vecchie illustrazioni che ben esemplificavano la tattica coloniale utilizzata dai Belgi per suddividere i Ruandesi in categorie razziali distinte, misurandone i nasi in base a criteri antropometrici. E tuttavia, vignetta dopo vignetta, il *graphic novel* si adegua in maniera scrupolosa alle rigide classificazioni del fenotipo, e per esempio assegna sistematicamente ai malvagi Hutu un naso più grosso. L'insistenza su queste divisioni però non va presa necessariamente





**Figura 3** Un gorilla che fa da spettatore, *Smile Through the Tears*, vignetta 2, p. 21.

come il segno dell'accettazione di un principio di essenzialismo razziale. I significanti iconici messi in opera dalla storia coloniale che non si è ancora conclusa (ivi compreso l'uso politico dell'iconografia del naso) sono rifunzionalizzati all'espressione di differenze cosmiche, vale a dire, soteriologiche, evidenziando così, come sostiene Marianne Hirsch, una traumatica "impossibilità di immaginare [...] il] passato se non attraverso immagini culturali ampiamente diffuse e già trasformate in icone".<sup>27</sup>

Per evocare la narrazione del trauma spesso si ricorre anche a immagini di animali, come nelle scene in cui i gorilla o gli uccelli del paradiso osservano le vicende umane dall'alto del loro sguardo senza fondo (immagini 7-8, cfr. Figura 3).

Riflettendo sullo sguardo animale come punto d'avvio di un'indagine sui limiti dell'umano, Derrida osserva: "Come ogni sguardo senza fondo, come gli occhi dell'altro, questo sguardo cosiddetto 'animale' mi fa vedere il limite abissale dell'umano".<sup>28</sup> Forti della loro prospettiva di supervisori disinteressati, gli animali occupano lo spazio del testimone, e invitano a riflettere su quei problemi dell'interlocuzione e dell'ascolto che ricorrono a turbare le narrazioni del trauma, offrendo al tempo stesso un ulteriore esempio di quella pedagogia animale così frequente nei fumetti. Quale significante migliore, infatti, dello "sguardo abissale" dell'animale, per rappresentare massacri così atroci da sfidare ogni possibile comprensione umana e il gesto stesso del narrarli o dell'ascoltarne la narrazione?

Né Bazambanza né i suoi lettori hanno bisogno di leggere Adorno per capire come il processo di animalizzazione preceda e giustifichi l'omicidio. Tuttavia, la sua

**27.** Hirsch, *Surviving Images*, cit., p. 9.

**28.** Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 49.

disamina scrupolosa del transfert retorico implicato in questo processo sembra funzionare alla perfezione come paradigma interpretativo dell'animale-spettatore nella storia di Bazambanza. Così scrive Adorno:

L'affermazione ricorrente che i selvaggi, i negri, i giapponesi, somigliano ad animali, o a scimmie, contiene già la chiave del pogrom. Della cui possibilità si decide nell'istante in cui l'occhio di un animale ferito a morte colpisce l'uomo. L'ostinazione con cui egli devia da sé quello sguardo – "non è che un animale" – si ripete incessantemente nelle crudeltà commesse sugli uomini, in cui gli esecutori devono sempre di nuovo confermare a se stessi il "non è che un animale", a cui non riuscivano a credere neppure nel caso dell'animale. [...] Fa parte del meccanismo della "proiezione morbosa" che i detentori del potere avvertano come uomo solo la propria immagine, anziché riflettere l'umano proprio come il diverso. L'assassinio è quindi il tentativo di raddrizzare la follia di questa falsa percezione con una follia ancora maggiore: ciò che non è stato visto come uomo, eppure lo è, viene trasformato in cosa, perché non possa confutare, con un movimento, lo sguardo del pazzo.<sup>29</sup>

Più che stemperare con la sua violenta metaforizzazione l'impatto del genocidio, l'animale incarna scena dopo scena l'impossibilità di offrirne testimonianza. Sono soprattutto gli uccelli a funzionare come metafora dei personaggi: la carne dei caduti si solleva dagli orrori del massacro in un volo dello spirito. Un gruppo di immagini particolarmente significativo ridefinisce la "proiezione morbosa", facendo uso di quel 'meta-canale di scolo' dato dal dorso del volume che separa due pagine adiacenti come una metonimia del confine tra vita e morte. Mentre nell'ultima vignetta di una pagina è raffigurata la brutale uccisione di Wilson, performativamente ritradotta dalle sue parole in un elogio funebre familiare, la prima vignetta della pagina successiva erompe in un improvviso volo di colombe (cfr. Figure 4 e 5).

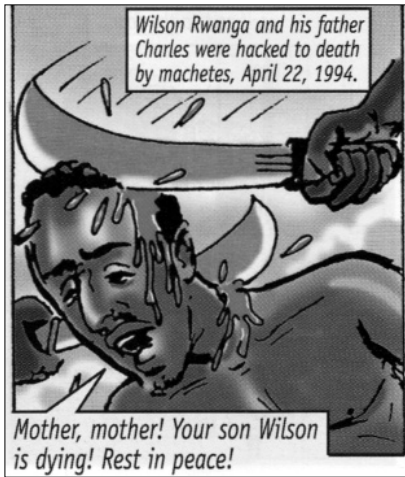
Contrariamente all'idea che le narrative di trauma nel contesto africano siano prive di quelle ambiguità del soggetto, della storia e della ricezione proprie della letteratura dell'Olocausto, e insistano invece sulla comprensibilità immediata del genocidio, un residuo d'angoscia autoriale sembra permeare *Smile Through the Tears*. Nel corso di tutto il racconto, infatti, Bazambanza pone gli animali nel ruolo di osservatori estranei e talvolta stranianti del genocidio, sia in quanto puro evento storico, sia in quanto narrazione. E l'implicazione tragica dell'attribuzione del ruolo di lettori ideali agli animali sta nel suggerire il rischio che la possibilità di una risposta affettiva precipiti nello sciagurato abisso dello sguardo animale.

A proposito di *Maus*, Katalin Orbán sostiene che la vuotezza dell'animale nei fumetti – e io aggiungerei, dello sguardo dell'animale in generale – implica "non solo una *connessione* ma anche una *disconnessione* [...] quella dissociazione di visione e comprensione che è centrale nel trauma".<sup>30</sup> Pur rimanendo analogamente pa-

---

**29.** Theodor Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, tr. Renato Solmi, Einaudi, Torino 1994, p. 117.

**30.** Katalin Orbán, *Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers*, "Representations", 97 (2007), p. 63.



**Figure 4-5** Rappresentazioni del massacro e immagini di animali in successione, *Smile Through the Tears*, vignetta 13, pagina 54, e vignetta 1, pagina 55.

realizzata dal topos dell'animale in quanto luogo di espressione del trauma, in questo testo la dinamica affettiva è traslata dalla scena umana a quella delle nuvole, degli alberi e della foresta. Con un deciso investimento nelle verità della *pathetic fallacy*,<sup>31</sup> nel *graphic novel* di Bazambanza il paesaggio, pervaso dal lugubre relitto degli affetti, diventa un cenotafio innalzato in onore dei caduti. In copertina, dopo tutto, Rose Rwanga è raffigurata a fianco di un gorilla, e fra loro c'è un albero che sanguina nel punto in cui è stato colpito da un machete. La foresta diventa così il mediatore senziente della storia, un luogo sacro che non è al di là della storia ma ad essa immanente. E l'animale, testimone muto, silenzioso e ottuso della storia, ha tuttavia le stesse capacità trasformative e mimetiche che caratterizzano i topi di Spiegelman.

Andreas Huyssen paragona il progetto estetico di Spiegelman in *Maus* all'idea di mimesi in Adorno, sostenendo che i sostituti in forma animale consentono di superare la paralisi mimetica e di "fuggire dal terrore della memoria – o anche della 'postmemoria', secondo la definizione di Marianne Hirsch – nello stesso momento in cui la si rimette mimeticamente in atto".<sup>32</sup> Se non fosse per queste immagini di trasformazione, la mimesi didattica di Bazambanza resterebbe forse prigioniera del "terrore della memoria", e non riuscirebbe così a determinare ciò che Huyssen definisce un "diventare o rendere simile" che, anziché essere "ridotto alla compassione o all'empatia [...] implica da parte nostra il ripensamento simultaneo dei con-

**31.** Il critico inglese John Ruskin, alla metà dell'Ottocento, definì così la figura retorica della personificazione di animali o cose investite di sentimenti umani, ampiamente usata nella tradizione poetica e da lui condannata

come un errore estetico e concettuale (*fallacy*) [N.d.T.].

**32.** Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003, p. 128.

cetti di identità e non-identità in quanto similitudini non-identiche e in uno stato di irresolubile tensione reciproca".<sup>33</sup> Proprio questa irresolvibile tensione dell'identità riempie i personaggi di Bazambanza, e i suoi lettori, di un'etica che trascende l'umano, estendendosi cosmicamente tra la trascendenza sacra dell'angelo e la mansuetudine inoffensiva dell'animale.

### I teschi di *Il grande male* e il significato di Master N

Anche *Il grande male* di David B.,<sup>34</sup> come *Smile Through the Tears*, richiede a chi legge un radicale mutamento ontologico. Per la sua capacità di condizionare un lettore ideale, *Il grande male* per certi aspetti ricorda *Ceremony* (1977) di Leslie Marmon Silko, un romanzo che cerca di ricreare una cerimonia rituale attraverso l'uso combinato di struttura, trama e ricerca stilistica. Allo stesso modo, la febbrile raffigurazione dell'epilessia in *Il grande male* condiziona il lettore fino a fargli subire una vera e propria trasformazione. Resa attraverso le immagini di draghi e serpenti, l'epilessia vive di vita propria nel testo, impegnata a perseguitare minacciosamente il protagonista adolescente, Pierre-François (il nome anagrafico di David B.) e suo fratello malato, Jean-Christophe. Personificata nelle sembianze di un animale mitologico, l'epilessia si manifesta a un tempo come malattia fisica e lotta psichica, al punto da riconfigurare la stessa lettura visiva del testo come una sofferenza, un attacco convulsivo generato da dettagli surreali che ossessionano in ugual modo i protagonisti e i lettori-spettatori. L'urgenza di decifrare i dettagli visivi ricchi fino all'eccesso di un samurai devastatore o dell'incedere di una chimera, però, non è dettata dalla necessità di una cura ma dal bisogno di definire un paradigma stabile (un *sinthome*)<sup>35</sup> che possa aiutarci ad afferrare il senso, e magari a provare piacere, della sua sovrabbondanza disorientante, iperreale nella sua pienezza significativa eppure distorta. Come il lettore si sforza di decifrare i minuziosi dettagli di orde guerriere dalle armi in pugno, così David e i suoi genitori faticano per cercare di distinguere le false speranze dalla guarigione, l'ipocrisia dalla speranza.

Insieme alla forma epilettica dello stile grafico, il contenuto simbolico del processo onirico del testo – cavalli da guerra, draghi serpentiformi, uccelli da preda antropomorfi – rappresenta altrettanti teschi, segni di pericolo e insieme di protezione. Come in *Smile Through the Tears*, questa autobiografia vuole solo in parte raffigurare la lotta di una famiglia attraverso un'iconografia a carattere mitico e totemico (che in ogni caso è individualizzata come la storia di David B., analogamente a quanto accade in molti altri *graphic novels* a carattere autobiografico che temperano la testimonianza di un trauma col trionfo del *künstlerroman*). Parallela a que-

---

33. Ivi, p. 127.

34. David B., *L'Ascension du haut mal*, 6 voll., L'Association, Paris 1996-2003; trad. it. *Il grande male*, 2 voll., Coconino Press, Bologna 2003-4.

35. Nel lessico di Jacques Lacan, che ricupera in questa parola una grafia arcaica del

termine, *sinthome* è il sintomo psicanalitico inteso non, secondo la tradizione, come un significante linguistico, un messaggio cifrato che richiede di essere interpretato, ma come un processo di scrittura legato alla *jouissance* del soggetto anziché rivolto all'interprete [N.d.T.].

sto progetto è la visualizzazione del processo di divenire animale, di divenire umano attraverso il divenire animale, e dunque lo sperimentare la vita e la morte, la paura della paralisi e della perdita, e la speranza riposta nella vitalità del divenire, dal punto di vista dell'umano che prende cognizione della sua condizione di prossimità con l'animale. Deleuze e Guattari utilizzano la metafora animale per esprimere questo tipo di divenire: "Il divenire può e deve essere qualificato come divenire-animale senza avere un termine che sarebbe l'animale divenuto. Il divenire-animale dell'uomo è reale, benché non sia reale l'animale che egli diviene".<sup>36</sup>

Per meglio illustrare la mia lettura, scopertamente deleuziana, di *Il grande male* prenderò ora in considerazione l'animalizzazione grafica della malattia realizzata da David B. in una scena specifica che rivela in maniera auto-riflessiva la natura costruita del testo. Interrompendo il complesso intrico delle vicende familiari, vere biografie in miniatura, della nonna, del nonno e della bisnonna di sua madre, David B. inserisce una scena che rende omaggio a *Maus* e alle discussioni tra Art e il padre sul contenuto della storia stessa che stiamo leggendo. In questo caso, protagonisti della discussione sono l'autore e sua madre, che protesta per l'immagine data della sua bis-bisnonna, rappresentata come un'alcolizzata. In sintonia con l'idea di Matthew T. Jones che l'auto-riflessività è produttrice di demistificazione – "l'atto di rivelare i meccanismi di produzione in virtù dei quali viene creato un certo testo"<sup>37</sup> – la scena rende visibile la lotta di autore e testo, uomo e mostro, passato e presente, per avvicinarsi alle verità soggettive e agli slanci di fantasia che definiscono l'esistenza. Il meccanismo di questa demistificazione, che potremmo definire il fulcro animale di *Il grande male*, in questa scena è realizzato però attraverso la reiterazione del veicolo primario di mistificazione del testo, il mostro o animale/ombra, invocato e simultaneamente esorcizzato.

Dopo il diverbio tra David e la madre, che tiene in mano un bozzetto, probabilmente della scena che abbiamo appena visto, e gli contesta la rappresentazione dell'alcolismo come una specie di mostro, egli risponde, "Ma è tutto vero".<sup>38</sup> Quasi a provare la portata simbolica della sua idea di verità, in una vignetta successiva, senza che lei possa vederlo, c'è un mostro alle spalle della madre (96) (Figura 6).

Così la verosimiglianza della storia in quanto costruzione è problematizzata e la sua natura testuale demistificata, ma al contempo il tratto distintivo dello stile di David B. – che definirei l'animale ombra – continua a essere presente. In altri termini, una narrazione demistificante e non diegetica è in tal modo inglobata all'interno di elementi diegetici e mistificanti. In maniera non dissimile dalla resa iconica dell'epilessia come dragone, l'animale ombra dell'alcolismo non è un semplice

**36.** Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; trad. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006, p. 356.

**37.** Matthew T. Jones, *Reflexivity in Comic Art*, "International Journal of Comic Art", 7.1 (2005), p. 276.

**38.** Nella difficoltà di reperire l'edizione italiana, la traduzione dei brani citati è mia. I numeri di pagina tra parentesi nel testo sono quelli dell'edizione inglese, in un unico volume, mentre l'originale francese è in 6 volumi [N.d.T.].



Figura 6 Da *Il grande male* di David B., vignette 6-8, p. 94.

simbolo della patologia, ma include anche la frattura epistemica e discorsiva creata dalla patologia stessa.

Oltre a richiamare *Maus*, la strategia di raffigurazione dell'animale adottata da David B. funziona da sostituto retrospettivo della (ipotetica) rappresentazione vergognosa di un'antenata della quale sono già state rese note le debolezze. Come le maschere di topo nel testo di Spiegelman, l'animale ombra esprime quella frattura della memoria e della rappresentazione, il cui scopo comune non è altro che porre fine a un trauma implacabile. Icona del trauma, l'animale in *Il grande male* fa convergere strategie diverse di risposta affettiva al passato, insinuandosi nel presente sotto le sembianze di un'alterità che è ben più che un'opzione scartata per raccontare la storia. L'animale si configura come cifra dell'alterità dell'essere col passato, in aperta sfida alle obiezioni sul modo giusto di raccontarlo.

In questo modo gli animali di *Il grande male* funzionano come indici psichici del divenire, secondo l'accezione deleuziana. L'insieme del testo è troppo perfetto e denso, nella sua estensione e complessità, perché sia possibile rendergli giustizia in questa sede. Nell'avviarmi a concludere, però, voglio concentrarmi su una delle sue anomalie grafiche e animali. Nella sconcertante resa di Maestro N (Figura 7), *Il grande male* rivela il lato oscuro presente nel suo surrealismo altrimenti gioiosamente trionfante, fatto di incarnazioni animali e immagini oniriche viste solo dall'autore-protagonista.

In una sorta di via di mezzo tra le implicazioni razziste dei fumetti comici con protagonisti animali e l'animale come lettore della narrazione di un trauma, Maestro N è il solo personaggio animale a interagire con altri personaggi raffigurati secondo criteri di maggiore realismo – tranne suo figlio Julian e il suo doppio, un altro Maestro N che appare brevemente, in seguito, anche lui con le sembianze di un gatto. Ritratto come un ibrido tra uomo e tigre, Maestro N è una figura atipica nell'economia del libro, che però rende "l'effetto straniante del personaggio ibrido uomo/animale, capace di richiamare costantemente l'artificialità della rappresentazione visiva, [e] di distruggere l'illusione realista, ancor più radicalmente di quan-



Figura 7 Maestro N, da *Il grande male*, vignette 3-5, p. 54

to non riesca al minimalismo stilizzato proprio dei fumetti in generale".<sup>39</sup> In questo caso l'"effetto straniante" acquista un livello di straniamento ancora più profondo rispetto al seguito del testo, dal momento che Maestro N è una delle poche figure ibride che, nell'opera, occupano uno spazio diegetico di possibilità di comunicazione – parla con gli altri protagonisti e questi lo sentono, che lo vedano o no nella stessa maniera in cui è rappresentato da David B. Quindi, se, come Andreas Huysen ha sostenuto in un contesto diverso, la materialità della figura animale disegnata soverte "lo stesso carattere pittorico del fumetto con protagonisti animali",<sup>40</sup> e dal momento che *Il grande male* oppone una certa resistenza a lasciarsi sussumere completamente in questo genere, dobbiamo concludere che ci sia un altro livello, grado o dimensione del suo carattere pittorico che esso soverte. E, in base alle nostre precedenti lezioni di pedagogia animale, credo si possa affermare che quest'altro livello riflette le tensioni ideologiche residue nel modo in cui il testo mette in discussione la razza e la malattia (o l'imminenza della morte) come patologie gemelle del corpo in quanto tale.

Anticipando un tema che sarà poi ripreso dal testo, quello delle abitudini ispirate a uno stile di vita 'asiatico', l'aspetto animale di Maestro N, insegnante di *aikido* dalle improbabili doti di guaritore, va oltre la comicità. La singolarità del suo corpo che interagisce brutalmente con altri corpi umani contrasta con la presenza fantasmatica – o forse, meglio, puramente figurativa – di analoghi corpi ibridi che, al contrario, non entrano mai in contatto con altri corpi designati come reali. Mentre questi sono localizzati in una dimensione di fantasia e di paura, di morte e d'immaginazione, il corpo di Maestro N, esplicitamente e stranamente, non lo è. Che cosa c'è allora, nel suo esotismo giapponese e nella sua intensa fisicità, che conferisce a Maestro N questo status anomalo? Anche la sua controparte, Klim Y., capo della comunità alla quale si aggrega la famiglia, è giapponese, e anche lui ha una sola lettera come cognome, ma non è rappresentato come un animale. È forse la vo-

39. Orbán, *Trauma and Visuality*, cit., p. 63.

40. Huysen, *Present Pasts*, cit., p. 134.

lontana prossimità di Maestro N al corpo malato – accompagnato in tutto il testo dall'ombra della mostruosità animale – a trasmettere alla sua resa grafica i tratti onorifici della codificazione animale?

Proviamo a rispondere ricorrendo a Deleuze e alla sua insistenza sulla realtà straniante del divenire-animale, nella quale “il divenire-animale dell'uomo è reale, benché non sia reale l'animale che egli diviene”. Difatti, la significazione dell'animale in *Il grande male* non va mai oltre il simbolico. Nelle vignette, l'animale è sempre emblema di qualcos'altro, a partire dalla scena in cui il protagonista bambino abbraccia Anubi, dio dei morti dalla testa di cane, fino alla materializzazione allucinatoria del suo defunto nonno trasformato in un “uccello simile all'albatro” (75), con il becco allungato così da assumere la forma della lugubre falce. L'animale diventa icona grottesca del terribile divenire dell'umano, nel suo proliferante accadere e cessare, traspirare e spirare, noto o inconoscibile. Gli animali fantastici e i mostri rappresentano per Pierre François un rifugio dalle minacce incarnate nel reale e nella norma. Ma, cosa più importante, animali e mostri gli consentono di concettualizzare il suo stesso divenire-in-rapporto-a: alla trasformazione subita dal fratello a causa della malattia, oppure allo sforzo della famiglia di accettare la malattia stessa, o ancora alla sua difficile separazione dall'uno e dall'altra. In altri termini, questi animali, fantasmi e mostri permettono a David B. di porsi in una condizione di eguaglianza concettuale rispetto al fratello. Solo nelle pagine di questo libro i due riescono a occupare una posizione paragonabile rispetto all'invisibile e alle sue intrusioni nel reale.

I due Maestro N dalle sembianze feline segnano l'inestricabile coinvolgimento del divenire-animale di David B. con questioni di tipo razziale; ciò nondimeno, suggeriscono la possibilità di una protezione dalla minaccia rappresentata dalle aggressioni della realtà, tanto in termini di alterità fisica quanto di incapacità di assicurare tale protezione. Il secondo Maestro N, raffigurato come un gigantesco gatto domestico, perde le sue straordinarie abilità nell'*aikido* in seguito a un incidente automobilistico, e si rifiuta di aiutare Jean-Cristophe; è deciso invece a vegliare sul letto di morte del suo anziano padre (dalle sembianze di un vecchio gatto). Sostanzialmente *Il grande male* soffre di una schizofrenia dell'illustrazione iconografica: il testo non ha una posizione univoca nell'accettare o respingere la fiducia della madre nelle virtù miracolose dei vari misticismi, asiatico, esoterico, animale (di volta in volta distinti sul piano grafico, anche se talvolta assemblati in una sorta di cacofonia visiva di tutto ciò che è 'buddista' o 'orientale'). Ma non diversamente dal corteo di figure fantasmatiche di David e da tutti gli altri animali di cui ho parlato in questo saggio, i due Maestro N sono raffigurati come animali non solo perché appartengono a un altro mondo, ma perché stanno a significare le condizioni che rendono possibile l'arte nella vita e come vita. In definitiva, il fulcro della storia non è tanto il fallimento dei tentativi della famiglia di guarire Jean-Cristophe dall'epilessia, quanto il successo di Pierre-François come artista, vale a dire, il suo divenire un maestro. E quale modo migliore per segnalare tale trionfo che cambiarsi il nome in David B., rendendo così omaggio al suo modello animale, Maestro N?

Che cosa esprime, allora, l'animale nelle sue alterne relazioni con l'esistenza? Ovviamente non può esserci una risposta definitiva. Come sostiene Katalin Orbán, il corpo ibrido uomo-animale dei fumetti è “un corpo che non risolve la questione



del cosa è e cosa non è umano, ma continua a porla – in maniera sommessa ma incessante”.<sup>41</sup> E nel momento stesso in cui la fisiognomica in questi fumetti perseguita l’umano con eccessi mostruosi, essi riconfigurano il corpo come un orizzonte di infinita traducibilità, ricco di potenzialità suggestive e simboliche, anche se talvolta incerto nella sua indecifrabilità. Infatti, come la rimozione che, nella speculazione teorica, subisce il volto dell’animale, anche l’immagine stilizzata del normativamente umano nel fumetto non è mai completamente immune dallo sconfinamento minaccioso dell’animale. E tuttavia ci resta da chiederci, incessantemente sollecitati dai fumetti a questa domanda: che cosa pensa l’animale dei fumetti, e che cosa, nel nostro pensare a lui, riusciamo a scorgere in noi stessi?

---

**41.** Orbán, *Trauma and Visuality*, cit., p. 68.