

Mappe di colonie e immaginari postcoloniali.

Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt

di Olimpia Affuso*

Abstract

Luglio 1967, con *Una ballata del mare salato*, Hugo Pratt crea *Corto Maltese* con cui porterà il fumetto nei territori del romanzo. Corto è un marinaio-pirata, nato nel 1887, che va e viene dal mondo reale a quello onirico. Le sue avventure cominciano nell'Oceano Pacifico e terminano nel Golfo del Messico. Mentre la storia si svolge, arriviamo nei luoghi del colonialismo italiano. I viaggi di Corto in Africa sono oggetto di 4 racconti: *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*, *L'ultimo colpo*, *...e di altri Romei e Giuliette*, *Leopardi*. Con il saggio ci si chiede se Pratt, autore non post-coloniale, possa considerarsi l'avanguardia di una riflessione postcoloniale. La peculiarità della critica postcoloniale risiede, per autori come Bhabha, nel tentativo di restituire all'altro la soggettività sottrattagli dal colonialismo. Può Pratt, con dei romanzi a fumetti, essere riuscito in tale operazione? È ciò che nel saggio, mettendo a fuoco la categoria di letteratura postcoloniale, si ha l'obiettivo di indagare.

colonialismo | stereotipi | graphic novels | immaginazione | viaggio | estraniamento

Abstract

In July 1967 Hugo Pratt wrote *Una ballata del mare salato* and gives birth to *Corto Maltese* the character who will lead Comics into Novel's sphere. Corto was born in 1887. He is a sailor-pirate and lives his life going back and forward from the real world to the oneiric one. His adventures begin in the Pacific Ocean and end in the Gulf of Mexico. While the story develops the readers find him in the places of the Italian colonialism. Corto's journeys in Africa are told in 4 short stories: *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*, *L'ultimo colpo*, *...e di altri Romei e Giuliette*, *Leopardi*. In this essay I am going to ask myself if Pratt, who is not a post-colonial writer, can be considered the forefront of a postcolonial reflection. According to authors like Bhabba, the peculiarity of postcolonial criticism is based on the attempt of giving back to colonized people the subjectivity colonialism has stolen. Could Pratt, with these graphic novels, have been successful in this purpose? Focusing on the categories of postcolonial literature, that is what I want to investigate in this article.

colonialism | stereotypes | graphic novels | imagination | travel | estrangement

* Olimpia Affuso, PhD in Sociologia, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università della Calabria e *visiting fellow* presso l'Institut des Sciences Sociales du Politique dell'Università di Parigi X – Nanterre. Tra le sue pubblicazioni: *Il magazine della memoria. I media e il ricordo degli avvenimenti pubblici* (Carocci, 2010); *Sfera Pubblica. Il concetto e i suoi luoghi*, con P. Jedlowski (Pellegriani, 2010); *M come memoria. La memoria nella teoria sociale*, con T. Grande (Liguri, 2012).



Introduzione

La presenza coloniale italiana in Africa ha avuto inizio intorno agli anni ottanta dell'Ottocento ed è durata fino alla seconda guerra mondiale. In questo periodo, le imprese coloniali sono state variamente sostenute e narrate nella sfera pubblica, da fonti storiche e discorsi ufficiali, da racconti letterari e, dai primi del Novecento, dal cinema e dal fumetto (cfr. Tomasello, 1984; 2004). Si è così generato un immaginario coloniale che, attraverso i vari media, ha viaggiato nel tempo, alimentando pregiudizi e fobie che resistono ancora oggi.

Se l'immaginario è l'insieme della produzione simbolica che gli universi socio-culturali, o, in termini postmodernisti, gli apparati comunicativi, esprimono per rispondere al bisogno del senso (Marzo, 2011), si può dire che una certa parte della produzione estetica italiana ha avuto la funzione di "dare senso" alla colonizzazione. Attraverso varie narrazioni, un sapere di sfondo ha preso forma in Italia, come nel resto dell'Occidente, divenendo condiviso.

In questa accezione, l'immaginario somiglia alle credenze, alle rappresentazioni sociali con cui si comprende e costruisce la realtà sociale. È un insieme di mappe interpretative del mondo che si può distinguere dal concetto schutziano di senso comune per il solo fatto di essere costituito da immagini, da figure (cfr. Jedlowski, 2008). È Taylor a sottolineare questa peculiarità dell'immaginario, che per lui si forma grazie alla capacità degli uomini di raffigurarsi azioni e di interpretarne il contesto. Scrive Taylor (2005): «Per immaginario sociale intendo qualcosa di più ampio e profondo degli schemi intellettuali che le persone possono assumere quando riflettono sulla realtà sociale [...]. Penso, piuttosto, ai modi in cui gli individui immaginano la loro esistenza. È quella comprensione, quel sapere comune che rende possibili le pratiche comuni e un senso di legittimità ampiamente condiviso» (pp. 37-38).

In questi termini, l'immaginario è un insieme di sceneggiature, o di storie, di *narratives* (specifico termine anglosassone che Taylor usa) che le co-



munità tratteggiano e con cui si posizionano, definendo il proprio ruolo e quello degli altri. Queste *narratives* sono per Taylor chiaramente egemoniche. L'immaginario, per lui, è la posta in gioco, e l'altra sua faccia sono le rimozioni e le finzioni autointeressate (cfr. ancora Jedlowski, 2008). Ed esattamente a questo corrisponde l'immaginario coloniale, un insieme di rappresentazioni che sono state razziste e sessiste, cariche di pregiudizi.

I fumetti, linguaggio cui appartiene l'opera di Hugo Pratt di cui si occupa questo saggio, sono stati centrali nella costruzione dell'immaginario coloniale, avendo una grande parte nel disegnare l'Africa come luogo popolato da selvaggi, ignoranti, finanche cannibali, e i bianchi come civilizzatori.

Ma l'immaginario non è solo questo. L'immaginario, scrive Marzo (2011), deriva da *imago*, che significa "apparenza, apparizione, fantasma, privo di fondamento o corrispondenza con la realtà". Dunque è costitutiva dell'immaginario una paradossale dicotomia: realtà-apparenza di realtà, realtà-immagine di realtà.

In più, l'immaginario è ciò che ci viene dall'immaginazione, dalla capacità di immaginare, di affacciarsi sul possibile e oltre, di pensare la realtà altrimenti. Esso è insieme qualcosa che aiuta ad accedere alla realtà e che può anche favorirne la fuga. Immaginando, moltiplichiamo la vita e apriamo spazi per "uscire" dalle griglie, dalle figure interpretative che noi stessi abbiamo creato e in cui fino ad un attimo prima abbiamo creduto. Immaginando, si può arrivare a rimettere in discussione il noto, si attiva la critica e si può cominciare a raccontare una storia nuova.

Una nuova storia non è, però, un'entità a sé stante. E non è riconducibile unicamente all'arte o all'intelletto di colui che la racconta, perché comunica col contesto che la circonda e si intreccia al suo destinatario. Ogni nuova storia emerge lentamente, come l'alta marea, si nutre di altre storie e contro storie, e di correnti alternative di immaginazione. E può anche strutturarsi in nuove architetture simboliche, in nuove credenze, per dirlo con Taylor, che si impongono alla società. Affinché l'immaginazione non sopisca e ogni nuova storia non si traduca in un immaginario egemone,

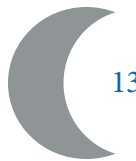


bisogna che risuoni sempre al suo interno l'eco di un'*antenarrative* (Boje, 2001). Le *antenarratives* sono diverse dalle contro narrazioni. Sono narrazioni non ancora organiche che hanno il significato di espressioni come *uhm, no, mah, chissà, non sarà che*, con cui si comincia a interrompere una narrazione corrente. Esse esprimono in parte un'anticipazione, in parte il dubbio e la possibilità di raccontare le cose in modi diversi da quelli consolidati (cfr. Jedlowski, 2010). Le *antenarratives* sono repertori di versioni alternative dei fatti che riescono o meno trasformarsi in contro narrazioni, ma sono possibili grazie al fatto che nessun racconto può mai esaurire l'infinità delle trame, delle immagini e delle figure con cui possiamo ricomporre la realtà (cfr. *Ivi*, p. 37).

Pratt, che nei territori della sua poetica ha fatto incontrare linguaggi, letterature e culture molteplici, luoghi e tempi dissonanti, è stato una sorta di *antenarrator*, un cantore del dubbio, un anticipatore. La sua immaginazione e le sue storie, insieme ad altri discorsi dello stesso segno circolanti nella sfera pubblica e simbolica, ci hanno accompagnato nella fuoriuscita dall'immaginario coloniale, avviando quel salto di paradigma (cfr. Labanca, 2010) che ha fatto sì che, verso la fine degli anni novanta del Novecento, si sviluppessero le narrazioni postcoloniali (Sinopoli, 2013).

Corto Maltese: un viaggiatore del Mediterraneo

Luglio 1967: è la data di un evento di grande portata nella storia della narrativa internazionale. Il fumetto diventa romanzo d'autore: nasce *Corto Maltese* di Hugo Pratt pubblicato dall'editore genovese Fiorenzo Ivaldi. È l'inizio di quella che Will Eisner nel 1978 definirà la *graphic novel*, l'espressione artistica e letteraria più matura e articolata raggiunta dal fumetto (cfr. Eisner, 2010; 1997). Corto è un ibrido, la sua è un'identità complessa. Figlio di un marinaio inglese e di una maga gitana di Siviglia, nasce nel 1887 a La Valletta, nell'isola di Malta, vive i suoi primi anni a Gibilterra e studia alla scuola ebraica di Malta. È un marinaio-pirata con l'orecchino e la sigaretta, che abita uno spazio interstiziale tra la terra e il mare.



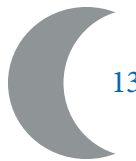
Definito variamente dalla critica, Corto Maltese è un antieroe, a tratti è un romantico sognatore, a tratti è un personaggio un po' sbruffone e cinico, talvolta anche malvagio. Ma per lo più è un filosofo ed un gentiluomo. Capace di amare e odiare la solitudine, di muoversi rimanendo immobile, Corto compie le sue avventure con ironia e scetticismo. Come gli uomini reali, anche lui cambia nel tempo, adeguandosi alle trasformazioni della società. Il primo Corto è avventuroso ma disilluso, osserva il mondo con distacco ed è convinto che su di esso non si possa agire a causa di qualcosa, di trascendente e favoloso, che sovrasta le nostre vite ed è ben distinto dalla realtà. Il secondo Corto, invece, ha una nuova sorte, come se un Dio gli avesse dato il potere di muoversi senza limiti né confini, nel mondo onirico e magico come in quello reale (cfr. Cerami, 2006). Con queste sue due anime, Corto è il paradigma dell'individuo moderno che da uomo del destino diventa uomo della fantasia. Ed è il paradigma di una critica al positivismo. Ma nella dialettica tra questi due volti si sviluppa l'unità di Corto Maltese. Nella sua epopea, le date e i fatti, le donne e gli uomini delimitati dalla cronaca, non sono più reali dei sogni o delle leggende. Oggetto di Storia e di immaginari, soggetto di immaginazione e di memoria, Corto, che nel 1900 forse ancora non si conosce, nel 1924 già non si appartiene più. Le avventure di Corto cominciano nell'Oceano Pacifico, nel 1913, con *Una ballata del mare salato* – il cui titolo rievoca *La ballata del vecchio marinaio*, di Samuel Taylor Coleridge (Marchese, 2006) – pubblicata sulla rivista Sgt. Kirk dal 1967 al 1969 e da molti critici considerata l'avvenimento più importante nella storia del fumetto moderno, e terminano nel Golfo del Messico, nel 1925, alla ricerca del continente di Atlantide, a *Mu, la città perduta*, pubblicata in *Corto Maltese* dal 1988 al 1989 (I parte) e nel 1991 (II parte). De *La giovinezza* di Corto (pubblicata tra l'agosto 1981 e il gennaio 1982), che si svolge intorno al 1904 durante il conflitto russo-giapponese, si parla solo nella ventiseiesima avventura. Nella prima pagina di questo fumetto Corto dice: «...molti legano le mie vicende all'isola di Escondida nei mari del Sud (v. *Una ballata del mare salato*), ma non è giusto: cominciano molto prima nei mari del Mediterraneo».



Tra la prima opera e l'ultima, la ventinovesima, c'è *Corte Sconta detta Arcana* (1974) che Daniele Barbieri (2009) ha definito il punto più alto dell'opera di Pratt. In tutte le storie, i protagonisti attraversano l'incertezza e il mistero e ogni particolare, come ha sottolineato Umberto Eco, le culture e le vicende delle popolazioni, i loro tratti, «la psicologia dei personaggi, che si amano dopo essersi sparati addosso, o si uccidono per amicizia» (Eco, 2006, p. 13), che perdono il controllo o si reinvestano, tutto «segue il ritmo delle rotte marine che racconta» (*Ivi*). *Corto Maltese* è, dall'inizio alla fine, la storia di una ricerca, la storia di un personaggio che diviene memorabile per la sua imperfezione.

Seguendo Corto, noi lettori non sappiamo mai esattamente dov'è il confine tra sogno e realtà, ma capiamo cos'è reale o inventato. In un gioco in cui costantemente si riscrivono gli spazi e i tempi, veniamo accompagnati in un viaggio eruditissimo nella storia e nella geografia, nella letteratura, nel cinema e nell'arte. Dai mari del Sud, in cui si svolge *Una ballata*, Corto si addentra in Oriente, tra la Cina e la Mongolia nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione Russa, dove incontra il presunto Barone Roman Niholaus von Ungern-Sternberg, oppositore della Rivoluzione d'Ottobre e dittatore della Mongolia; Sukhe-Bator (Sùhbaatar), eroe della lotta per l'indipendenza della Mongolia, legato a Lenin e scomparso misteriosamente dopo la sua morte; Khorloogiin Choibalsan, pupillo di Stalin che governò dopo Sukhe Bator la Mongolia (per citarne solo alcuni).

Continuando nei suoi viaggi, Corto va e viene dall'Europa, all'America, all'Asia. Ad Ancona nel 1906 incontra un giovanissimo Stalin che fa il portiere di notte. Per sfuggire alla prima guerra mondiale, nel 1917, approda in Perù, e tra il 1918 e il 1920 passa da Venezia, dove viene, all'alba del fascismo, incontra Gabriele D'Annunzio. Attraversando Anversa, Bilbao e Rio, nel 1923, arriva a Buenos Aires, e da qui riparte per la Svizzera. Dialoga con Hermann Hesse e Tamara De Lempicka, ma intreccia anche le vite e le storie di personaggi come Giovanna D'Arco, Eva e Caino, nonché figure fiabesche come Barbablù e Mago Merlino. Tra tutti i luoghi che Corto attraversa ci sono anche quelli del colonialismo africano. Nelle



4 storie scritte a Parigi nel 1972 e intitolate *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole, L'ultimo colpo, ...e di altri Romei e Giuliette, Leopardi, Corto*, in fuga dalla guerra europea, si avventura in Etiopia e in Africa Orientale. Qui incontra Cush, un uomo di guerra e di fede coranica dalla personalità complessa. Cush è un dancalo, un musulmano sciita ed ha anche i tratti di un integralista sunnita¹.

Il mare è il grande protagonista delle avventure di Corto che, attraversandolo, incontra gruppi di soldati di ogni nazionalità, tedeschi, britannici, giapponesi, sovietici, e indigeni bellicosi che parlano in dialetto veneto. Il mare è la linea di congiunzione tra spazio e tempo, l'ambito in cui la ricerca di un Altrove senza guerra – condotta da Corto – si connette alla ricostruzione del passato da parte di Pratt. Ma il mare è anche fatto di sponde: sono quelle da cui Corto osserva la realtà, ponendo sui territori e le persone ogni volta un sguardo nuovo e dubbioso. Nel suo modo di attraversare i mondi, Europa, Americhe, Asia e Africa, e di ri-costruirne le vicende umane e culturali, Pratt racconta una Storia non ancora trascritta. La sua lirica, percorrendo il mare e le sue sponde, allude ad uno spazio oltre la rappresentazione.

Sebbene Pratt abbia sempre negato ogni autobiografismo, quelli che attraversiamo in *Corto Maltese* sono i luoghi e le esperienze che Pratt ha vissuto. Corto, intrinsecamente nomade, è una proiezione divina di Pratt (cfr. Raffaelli, 2003), il paradigma di un uomo alla ricerca della propria libertà che non si sottrae al confronto con la complessità delle relazioni umane e del mondo.

Non a caso, il comprimario di Corto è sempre l'Altro, dotato di un'identità forte, ma anche contraddittoria, proprio come il guerriero africano Cush, eretico e integralista al tempo stesso. Interagendo con lui, Corto accompagna il lettore sui sentieri del riconoscimento dove solo se ci si considera reciprocamente degni ci si può riconoscere come individui. Cush è

¹ Cush è il personaggio chiave delle storie africane di Pratt in quanto è anche il co-protagonista dell'altra serie di racconti, *Gli scorpioni del deserto*.



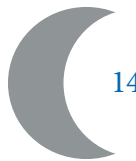
l'altro ed è l'alter-ego, l'amico, mai identico e mai diverso, attraverso cui si possono scoprire parti di sé inimmaginabili.

La relazione tra Corto e Cush che Pratt delinea, tra un laico anarchico e un religioso intransigente, mostra come, per il raggiungimento della solidarietà, sia importante una relativizzazione dell'identità. È l'idea che l'accordo tra culture diverse sia possibile solo sulla base di una similarità data dall'appartenenza a una situazione esistenziale comune in cui ciascuno abbia sperimentato i limiti del proprio sé, ovvero sia stato in grado di *ritagliare* i propri mondi².

Nell'altro, Corto si riflette e si ritrova, grazie anche ad una dote peculiare, ossia quella capacità di sospendere le differenze che, nel suo girovagare, si lega alla possibilità di cambiare continuamente la prospettiva d'osservazione. Corto, mentre sta su una sponda osserva l'altra criticamente, e cambiando di volta in volta la sponda d'osservazione, ora l'India ora l'Europa, ora la Russia ora il Giappone, riesce a penetrare e svelare i segreti di entrambe.

La narrazione di Pratt risulta originale perché i viaggi di Corto non sono posti nei termini di un ritorno, di una tensione nostalgica a ricongiungersi alla propria terra, alla propria identità, alla propria cultura, ma come un continuo partire e conoscere, per partire e conoscere di nuovo. I personaggi di Pratt, compreso il protagonista, si muovono, quasi vagano,

² Qui con "ritagliare" ho in mente il termine *coupure* (che in italiano può essere tradotto con *frattura* o *taglio*) di cui parla Roger Bastide. Nei suoi studi sul *Candomblé*, una religione afrobrasiana che mescola riti e credenze indigene e cristianesimo, come evidenzia Teresa Grande (2013, p. 5), Bastide mostra che, nell'incontro tra culture differenti, quando questa operazione concettuale del *coupure* consente all'individuo privato di un'identità di vivere simultaneamente due (o più) diversi mondi, la marginalità sociale non si trasforma in marginalità psicologica. Per Bastide, «non è l'individuo che è "tagliato" in due, ma è egli che ritaglia la realtà in più ambiti entro i quali realizza differenti forme di partecipazione che vengono vissute come non contraddittorie» (Bastide, 1994, p. 77, cit. in Grande, 2013, p. 5). Più in generale, con la sua nozione di *bricolage* e i suoi studi sulla memoria e le religioni sincretiche in Brasile, Bastide (1994) rivela che, quando più culture o gruppi entrano in contatto, il funzionamento del sistema (e la possibilità di memoria) si basa sulla comunicazione tra le parti e la loro organizzazione, non sulla loro comunione o fusione.



nell'incertezza di quel che accadrà e con la curiosità di scoprire il mistero del mondo per realizzarvi una parte di sé. In questo girovagare, l'Io può essere solo immaginato e il suo costituirsi si intreccia ai molti altri con cui si entra in contatto. Le relazioni con questi altri sono possibili, ci dice Pratt, solo astraendo dalla propria differenza, nei territori di una comune umanità. Altrimenti è guerra.

Corto, come dichiara il suo autore, è un eroe del Mediterraneo, di un mondo che è stato coloniale e colonizzato, che ha superato continuamente le frontiere nazionali, e la sua personalità nasce dall'incontro tra biografia e storie collettive. In questo incontro, problematico e ambivalente, si forma la sua memoria di marinaio, come dice egli stesso ad un compagno di viaggio, a cui, quando gli chiede come mai non prenda sonno, Corto risponde: "Ho incontrato un ricordo". Ma la biografia e la memoria del marinaio sono la nostra storia. I ricordi dei suoi viaggi e delle persone che ha incontrato sono lo sfondo del nostro Novecento. Sono costituiti da avvenimenti pubblici e privati, sono fatti di miti e riti comunitari, di drammi bellici, di processi di conquista ed espansione territoriale. In un gioco di testi, attraverso l'immaginazione letteraria, il nostro passato prende forma e le vicende psicologiche del soggetto moderno si legano a quelle collettive, dei gruppi, delle culture, ad un mondo di interazioni che i viaggi del marinaio-pirata ci mostrano come estremamente molteplici. In questo gioco si intravede la messa in discussione della modernità e dei suoi immaginari, tesi a raccontare una storia univoca mentre intorno si sono dispiegate un'infinità di traiettorie.



La biografia di Hugo Pratt

Hugo Pratt è nato il 15 giugno del 1927, a Rimini, ed ha vissuto tutta la sua infanzia a Venezia in un ambiente familiare cosmopolita. Il nonno paterno è di origini inglesi, quello materno è di origini ebraiche, la nonna è turca. La madre, Evelina Genero, è un'appassionata di scienze esoteriche, e il padre, Rolando, è un militare di carriera che nel 1936 viene trasferito nel-

la colonia italiana dell'Abissinia. Comincia così la giovinezza italo-africana di Pratt, in una mescolanza di culture che continuerà per tutta la vita (cfr. Barbieri 2009; Raffaelli, 2003; Brancato, 1994).

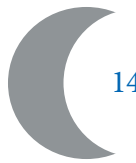
Tornato in Italia alla morte del padre, nel 1943 frequenta il collegio militare di Città di Castello e, grazie alla conoscenza della lingua inglese, nel 1944 diventa interprete dell'esercito alleato col quale rimane fino alla fine della guerra.

A Venezia, nel 1945, Pratt realizza con amici come Mauro Fastinelli e Alberto Ongaro una rivista di fumetti, *Albo Uragano*, che successivamente si chiamerà *Asso di Picche*, dal nome del principale personaggio disegnato da Pratt. Inizia la sua carriera di disegnatore. Grazie alla visibilità conquistata con questa rivista, nel 1949 viene contattato da un'importante casa editrice argentina e parte per Buenos Aires dove rimane per circa tredici anni, con una parentesi di un anno in Brasile, nel 1961. In questi anni incontra diversi disegnatori come Salinas o i fratelli Del Castillo, e maestri come Alberto Breccia e Hector Oesterheld, collabora con Enrique Lipzyc. Insegna presso la Escuela Panamericana de Arte, diventa amico del jazzista Dizzy Gillespie, impara lo spagnolo e scopre gli scrittori latino-americani, come Octavio Paz, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges e Roberto Arlt.

Dall'estate 1959 a quella del 1960, Pratt vive a Londra, dove produce alcuni racconti di guerra e frequenta la Royal Academy of Watercolour. Del 1959 è la sua prima storia completa, ovvero *Anna nella giungla*. Torna in Argentina, ma il periodo di austerità economica del paese rende difficile anche il lavoro dei disegnatori di fumetti. Rientra in Italia nel 1962, dove inizia a collaborare al "Corriere dei piccoli".

Nel 1967 appaiono nove tavole di una nuova storia: *Una ballata del mare salato*. È l'esordio del personaggio Corto Maltese.

Nel 1969, al V Salone Internazionale di Lucca, Pratt conosce Georges Rieu, capo redattore del settimanale francese *Pif* che gli propone di lavorare per lui. Pratt accetta e decide di riutilizzare Corto. Nell'aprile del '70, con l'episodio *Il segreto di Tristan Bantam*, in Francia riappare *Corto Maltese*. Inizia un ciclo di 21 brevi storie pubblicate su un giornale ad alta tiratura



che segnerà la svolta decisiva nella carriera di Pratt che, a partire da questo momento, verrà considerato dagli specialisti del settore come uno dei più importanti scrittori di romanzi grafici del mondo. Complessivamente la serie *Corto Maltese* comprenderà 29 storie.

Il successo di *Corto Maltese* in Francia si diffonde dapprima in Italia, con la pubblicazione sulla rivista *Linus*, e poi in tanti altri paesi. Pratt trova nella Francia degli anni Settanta, un clima molto stimolante, lascia così Genova e si stabilisce a Parigi continuando però a viaggiare per il mondo e diventando lui stesso un vero “personaggio”, al punto che Alberto Ongaro lo rende l’eroe di uno dei suoi romanzi e Milo Manara lo trasforma nel protagonista della serie *H.P. e Giuseppe Bergman*. Anche le reti televisive nazionali di molti paesi e la stessa RAI gli dedicano intere trasmissioni e *reportage* sui luoghi descritti nelle sue storie.

Mentre Pratt espone le sue opere in musei come il Grand Palais di Parigi e altre importanti sedi europee, *Corto Maltese* diventa il patrono di città o l’argomento di molte tesi di laurea. Mentre il ministro della cultura francese Jack Lang nomina Pratt “Cavaliere delle arti e delle lettere” e Mitterand regala le storie di Corto al pilota Jacques Lafitte, l’America cinematografica cita Corto Maltese in film come *Batman* di Tim Burton e *Hannah e le sue sorelle* di Woody Allen.

Dal 1983 Hugo Pratt si stabilisce in Svizzera, sul lago di Losanna, dove muore il 20 agosto 1995. Nel 2009 un film su *Hugo Pratt in Africa* è stato presentato alla sessantaseiesima edizione della Mostra internazionale del cinema di Venezia ed ha vinto il premio per il miglior documentario.

I personaggi di Pratt che hanno preceduto e affiancato Corto

Il fumetto di Pratt rientra nel genere d’avventura. Questo genere ha ambientato le sue storie in Africa fin dal suo esordio, l’Africa dei viaggi di Livingstone, un luogo di savane e foreste inesplorate e misteriose, un altrove perturbante, abitato da selvaggi che solo il bianco può civilizzare. Non a caso il primo fumetto d’avventura è stato *Tarzan*, di Harold Foster

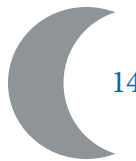


ispirato ai romanzi di Edgar Rice Burroughs (Barbieri, 1999). Ma il continente africano, fin dall'epoca precoloniale, ha avuto un'importante funzione simbolica per la cultura italiana nel suo complesso (Stefani, 2010).

Nel 1938, quando fu proibita la pubblicazione in Italia dei fumetti stranieri (eccetto Topolino), le storie ambientate in Africa ebbero la funzione di sostituire quelle degli eroi americani. In quell'anno, sul Topolino di Mondadori, ne *I Predatori del Guardafui*, Federico Pedrocchi e il disegnatore Rino Albertarelli ambientarono nella Somalia del 1918 un racconto di "pirati" indigeni che assalivano navi italiane pacifiche. Con questa storia ebbe inizio la serie di *Gino e Gianni*, un'imitazione di *Cino e Franco*, che con una certa accuratezza ricostruisce gli ambienti naturali africani. Dopo l'ingresso dell'Italia nella II Guerra Mondiale, a questa serie vengono imposti elementi di retorica militarista e propaganda fascista (cfr. Cantucci, senza data).

Intorno al 1937, ancora bambino, Pratt si trasferisce in Africa e ci resta fino al 1943. Dopo la fine della guerra inizia a scrivere fumetti. Trasferitosi in Argentina, nel 1959, Pratt dà vita ad *Ann y Dan*, nota in Italia come *Anna nella Jungla*.

In questo stesso anno in Italia, in un momento di distorsione dell'esperienza coloniale, talvolta anche di negazione, sul "Corriere dei piccoli" viene pubblicato *Il Tamburino dell'Amba Alagi*, che propone un'idea dei colonialisti italiani come gente perbene, anticipando quella che Nicola Labanca avrebbe definito come "memoria del colonialismo fra esotico, rimozione e nostalgia" (Labanca, 2002, p. 448, in Cavalleris, 2010, p. 86. Cfr. anche Labanca, 2009). Del resto, se, anche per effetto della censura, attiva per tutti gli anni cinquanta, il fumetto continuava ad operare una funzione normalizzatrice, o a tener vivi i miti classici dell'avventura, il cinema e la stampa italiani non erano da meno. Con film come *Tripoli bel suol d'amore*, del 1954, o con articoli frequenti di giornalisti come Indro Montanelli, tesi a ribadire i meriti dei colonizzatori italiani, la retorica del colonialismo buonista e dell'Italia civilizzatrice si erano pienamente affermate (cfr. Cavalleris, 2010).



Ma l'approccio di Pratt è diverso. *Anna nella giungla* è una rivisitazione di *Cino e Franco* ed è un primo tentativo di mettere in discussione gli schemi della narrazione sull'Africa affermatasi fino a quel momento. Per quanto gli indigeni siano tratteggiati in maniera ancora canonica, i loro costumi e la loro cultura sono ricostruiti con cura e nei loro confronti si esprime una certa attenzione. Anche le figure e le divise coloniali sono rappresentate con coerenza. Forse, proprio per aver vissuto in quei luoghi, Pratt conferisce a questa serie, ambientata in Kenya tra il 1913 e il 1914, un fascino che i precedenti fumetti sull'Africa non avevano mai avuto. I protagonisti sono due giovani, l'inglese Anna Livingston, figlia di un omonimo dottore, e l'italiano Daniele Doria, appena sbarcato in Africa Orientale, e tra i comprimari troviamo il marinaio veneziano Luca Zane, protagonista dell'episodio "La Città Perduta di Amon-Ra", che per molti versi anticipa Corto Maltese.

Nell'anno in cui viene pubblicato questo fumetto siamo alla vigilia del raggiungimento dell'indipendenza da parte di numerosi stati africani, l'Italia sta per incamminarsi verso "il miracolo economico" e i giovani, in massa più istruiti, stanno diventando una categoria visibile e attiva nelle svariate sfere della società, della politica, della cultura. Nel contesto di queste trasformazioni il fumetto si avvia a raggiungere le massime tirature della sua storia. E intorno al 1965, dopo la nascita della rivista *Linus*, alcuni autori italiani cominciano ad affrontare in modo nuovo temi come il razzismo e la storia coloniale. Ma le proposte riguardano l'Africa nel suo complesso, con nessun riferimento alla vicenda coloniale italiana.

Con *Anna nella giungla*, Pratt ha intercettato precocemente il mutamento, sfiorando però la questione coloniale in maniera *naïf*. Nei suoi successivi racconti ambientati in Africa, da *Gli Scorpioni del deserto* al ciclo *Le Etiopiche* di Corto Maltese, in cui permangono nomi e volti dei personaggi di *Anna nella Giungla*, Pratt compie un grande salto artistico e letterario e comincia non solo a far emergere gli stereotipi narrativi sull'Africa, ma anche ad esprimere una grande apertura verso le differenti culture. Quando l'inquietante Samael, l'*angelo caduto*, un vecchio stregone africano che potrebbe



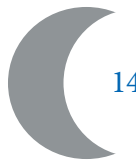
essere Lucifero, dopo aver esordito ne *Le Etiopiche*, ritorna ne *L'Uomo della Somalia*, pubblicato nel 1978, nella collana *Un Uomo, Un'Avventura*, Pratt rievoca l'affascinante versione etiopica dei miti del Giardino dell'Eden restituendo ai popoli africani la dignità della loro civiltà. Anche quando i suoi protagonisti sono occidentali, c'è sempre un comprimario che esprime il punto di vista dell'altro, del colonizzato, del nemico, dell'avversario, e che chiede rispetto. E in questa interazione, in questo dialogo, con molto ironia, si sviluppa per ciascuno la possibilità di rimettere in discussione le proprie certezze e rappresentazioni.

È soprattutto con *Gli Scorpioni del Deserto*, un'antologia della seconda guerra mondiale e dei conflitti tra le potenze europee in Africa, pubblicata dal 1969 al 1992 e ambientata in Etiopia tra il 1940 e il 1941, che Pratt, inaugurando un discorso nuovo, affronta la questione del fascismo e del colonialismo italiano³. In questo romanzo grafico, il protagonista è l'ufficiale polacco Koinsky che per sfuggire all'invasione tedesca della Polonia si rifugia in Inghilterra dove si arruola nell'esercito britannico attivo in Africa Orientale e da cui parte per l'Eritrea e il Djibouti per liberarli dall'occupazione italiana (cfr. Marchese, 2006). L'Italia viene messa di fronte alle sue responsabilità ed al suo ruolo di Stato colonizzatore, e l'Africa cessa di essere un luogo misterioso e incivile.

Con gli episodi di *Corto Maltese* appartenenti al ciclo *Le Etiopiche*, realizzati a Parigi tra 1972 e 1973 e ambientati in Africa durante la I Guerra Mondiale, Pratt sviluppa ulteriormente la sua poetica sull'Africa, non più territorio di mostri e leggende, ma luogo popolato da persone reali e ricche di umanità, come Cush, il guerriero africano, ironico e intransigente rivoluzionario, amante della poesia (cfr. Pratt, 2006).

Negli anni in cui Pratt dà vita a questo ciclo si trova in Francia. È da poco terminata la guerra di indipendenza algerina e si comincia a capire che le speranze su un futuro di libertà per i popoli africani rischiano di

³ Questa *graphic novel* ha avuto un'eco ed un'importanza enorme, soprattutto in Francia, tanto che in fumetti contemporanei come *Commando Colonial* di Apollo e Brüno, in una ricca riflessione sulla guerra, ancora ne riecheggiano toni e sfondi.



morire, per i nuovi problemi e conflitti che la decolonizzazione porta con sé. In questo contesto, autori come Sartre (1964) e Memmi (1966), e prima ancora Fanon (1961), hanno appena svelato il colonialismo come un sistema di forze e poteri interdipendenti in cui i privilegi (diritti, ricchezze) di alcuni si basano sullo sfruttamento di altri (miseria, assenza di diritti) e dove i sottili e mistificati aspetti culturali di inferiorizzazione dei colonizzati sono parte di una più ampia ideologia della razza. Come scrive Siebert (2012, p. 64), e come sostenevano con forza questi intellettuali, ciò che caratterizza la situazione coloniale e struttura il processo di colonizzazione è il razzismo che sanziona ideologicamente la divisione della società in uomini e indigeni.

Nei suoi racconti, Pratt, grazie alla caricatura, rende evidenti i pregiudizi sull’Africa e sulle comunità autoctone, affronta il problema della guerra tra i popoli e colloca il suo personaggio al fianco degli oppressi che difendono la loro terra dagli invasori stranieri. Nessuna delle parti in causa è più raffigurata in modo ingenuo come del tutto “buona” o “cattiva” e non c’è un gruppo che deve necessariamente vincere o perdere. Anche l’amore contrastato, nell’episodio *...e di Altri Romei e di Altre Giuliette*, è un meta-messaggio di riconciliazione tra due popoli nemici. In questo senso, *Corto Maltese* si può considerare il punto di arrivo del percorso di maturazione narrativa iniziato da Pratt con *Anna nella Jungla* dove, alla fine, inglesi e tedeschi, nonostante lo stato di guerra appena dichiarato tra i loro due paesi, sceglievano di lasciarsi da amici.

Tra il 1984 e il 1988, con la collaborazione di Lele Vianello, Pratt porta a compimento la sua lirica sull’Africa, realizzando i due episodi di *Cato Zulù*, ambientati nella seconda metà del 1800, dove un africano diventa co-protagonista e in cui alcuni avvenimenti della storia del Sudafrica, che videro contrapposti boeri e guerrieri zulu, sono ricostruiti attraverso l’esperienza di un avventuriero, l’ex soldato britannico Catone Milton. Il primo episodio di *Cato Zulù*, intitolato *La Fine del Principe*, è dedicato a Luigi Eugenio Bonaparte, il figlio di Napoleone III, ucciso dagli Zulu nel 1879 mentre era in Sudafrica come osservatore. Lo stesso episodio storico era stato di-

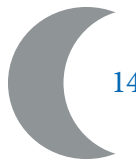


segnato anche da Dino Battaglia in un breve fumetto, intitolato *Napoleone IV* (17), che fa notare come la morte del principe sia dipesa da una sella finta vendutagli da un truffatore che, quando gli Zulu attaccarono la piccola pattuglia a cui era aggregato, si rompe, impedendogli di mettersi in salvo.

Corto Maltese tra anticolonialismo e letteratura post-coloniale

Il mio obiettivo, a questo punto, è di indagare se l'opera di Pratt possa considerarsi un'opera postcoloniale *ante litteram*. A questo scopo, metterò a fuoco da un lato la categoria di postcoloniale nella teoria sociale e dall'altro le caratteristiche che un testo letterario deve avere per poter essere considerato postcoloniale.

In merito alla prima questione, un riferimento è Miguel Mellino (2005, pp. 115 e ss.), che ha attraversato autori come Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Paul Gilroy, Arjun Appadurai o James Clifford, ed ha evidenziato che *postcoloniale* nella teoria sociale può avere almeno due valenze espresse da due locuzioni: società postcoloniale e teoria (o critica) postcoloniale. Nella locuzione *società postcoloniale* o postcolonialismo, il termine postcoloniale riguarda un modo particolare di definire i tratti distintivi di *un preciso stadio storico*, quello della contemporaneità. In questi termini postcoloniale può essere considerato alla stregua di altri concetti come modernità riflessiva (Beck), postmodernità (Lyotard), modernità incompiuta (Habermas), capitalismo transnazionale (Wallerstein), differenziazione funzionale (Luhmann), e via dicendo. Tipiche di questo stadio sono condizioni di dislocazione e ibridazione di culture che si intrecciano a fenomeni storici specifici, come il traffico degli schiavi dall'Africa all'America, l'espansione della missione civilizzatrice del colonialismo, l'emigrazione dal terzo mondo verso l'Occidente nel secondo dopoguerra e lo spostamento di profughi e rifugiati dalle e nelle periferie del mondo. Fenomeni che, secondo autori come Bhabha (1992), generano condizioni specifiche di caos e di smarrimento che sono tipiche di quei gruppi che vivono ai margini del mondo, come appunto i colonizzati, gli



schiavi neri, i profughi, ma sono anche il precedente storico del soggetto contemporaneo (Mellino, 2005).

In locuzioni come *teoria postcoloniale* o *critica postcoloniale*, l'uso del termine implica invece una particolare filosofia dell'identità, il cui primo obiettivo è decostruire i principi alla base dell'identità occidentale moderna. Il ricorso al termine postcoloniale riguarda, in questo caso, l'analisi culturale, non dunque uno stadio storico, e contempla la fine dell'egemonia delle narrazioni del pensiero coloniale, ovvero, la fine dell'imperialismo della modernità che presumeva di parlare per l'altro con i suoni della propria voce (Huysen, 1988, p. 179, in Mellino, 2005). La peculiarità della critica postcoloniale consiste, per autori come Bhabha, nel tentativo di restituire all'altro quella soggettività sottrattagli dal colonialismo in tutte le sue manifestazioni, politiche, economiche, giuridiche, discorsive. In questi termini, la radice della critica postcoloniale risiede nell'anticolonialismo⁴.

Oltre a ciò, ancora Mellino (*ivi*) evidenzia che ci sono alcune prospettive analitiche che caratterizzano il pensiero postcoloniale e che attraversano le due accezioni. Mi concentro qui, per le attinenze al personaggio incontrato nel nostro fumetto, su una di esse, quella di Clifford (1992), che invita a considerare la cultura nell'ottica del *viaggio*. Si tratta, più esattamente,

⁴ Mellino precisa che con postcoloniale non sia da intendersi che il colonialismo è finito, ma, al contrario, che c'è ancora oggi uno spazio di conflitti sociali, culturali, politici ed economici e di rapporti tra l'Occidente e gli altri caratterizzato dalla persistenza della condizione coloniale. Resta tuttavia il fatto che la valenza del termine non è affatto scontata. Alcuni autori ne denunciano un uso troppo vago che ne depotenzia la portata critica (Shohat, 1992) e altri ne evidenziano le molteplici ambivalenze (Bayart, 2009). Soprattutto in Francia, poi, è molto vivace la discussione sulle possibili accezioni, anche legate al differente modo di coniugare *post* e *coloniale*. Secondo Akhil Gupta (2007), con *postcolonial* si designa ciò che viene cronologicamente dopo la colonizzazione e con *post-colonial* tutto ciò che deriva dal fatto coloniale, senza distinzione temporale. Già nel 1951 Balandier evidenziava che post-coloniale è una situazione che riguarda tutti i contemporanei, un fatto sociale totale, già quasi a dire globale, per cui siamo tutti, e in forme differenti, in situazione post-coloniale. Va da sé che, comunque lo si coniughi, *post* ha più un senso logico che cronologico. Esso rinvia meno alla constatazione che gli imperi coloniali appartengono al passato, e più al progetto di superare (attraversare, rivisitare) attraverso la critica ciò che sopravvive oggi di questo passato nelle idee e nei discorsi che le esprimono (Pouchepadass, 2007).

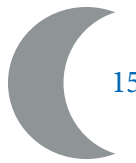


di pensare le culture come rapporti di viaggio, ma non in quanto esse si costruiscono nella pratica del viaggio, attraverso gli scambi e i dialoghi tra soggetti e universi di significato diversi, ma nel senso che esse “sono in viaggio”, ovvero fenomeni in perenne movimento, vale a dire il prodotto mai finito di incontri che portano a fusioni, a conflitti e a resistenze che originano dall’interazione tra ciò che è dentro e ciò che è fuori. In questa prospettiva, *fuori e dentro* non possono essere pensati come tali una volta per tutte. Se negli studi tradizionali si potevano osservare piccoli mondi circoscritti e autosufficienti, negli studi postcoloniali è impossibile non confrontarsi con processi storici di dislocazione e non considerare la cultura come effetto della dialettica tra ciò che risiede e ciò che è in viaggio.

La svolta generata da quest’idea, rispetto ai paradigmi precedenti, sta nell’estensione della categoria di *cultura in viaggio* anche alle culture occidentali. Per cui, nell’ottica di Clifford (1999), se la cultura dei nativi non-occidentali, di ciò che risiede, non può essere compresa indipendentemente dai suoi rapporti con ciò che è altro, che viene da fuori, anche il configurarsi delle culture occidentali non può essere compreso senza prendere in considerazione i loro rapporti con ciò che, da quest’ottica, è a sua volta altro. Qualsiasi cultura dominante è anch’essa una cultura in viaggio, un prodotto storico dell’incontro tra ciò che c’è e ciò che arriva da fuori. Di tutto questo, *Corto Maltese* è un racconto paradigmatico.

Ma Mellino invita a prestare attenzione anche al fatto che nella proposta di Clifford e di autori che si pongono nella sua prospettiva⁵ pensare che la società globale contemporanea è caratterizzata dalle culture in movimento può avere una componente ideologica. Avviene quando si rischia di ribadire assunti che potrebbero essere più auspicati che desunti dalla realtà sociale, come l’ibridazione, e come l’idea che solo le identità deboli siano

⁵ Si pensi ad esempio a Rushdie (1991), che considera la condizione di immigrato come trauma e perdita e sostiene, con il concetto di patrie immaginarie, che un’identità può essere solo frutto della fantasia, o a Gilroy (1992), che con la metafora dell’Atlantico nero propone un modello di spazio socioculturale che può essere pensato dalle comunità nere come un *background* di esperienze su cui creare forme identitarie diverse da quelle nazionali (v. ancora Mellino, 2005)



capaci di relativizzare la propria cultura (grazie al trauma dell'esperienza dello sradicamento) e agire contro il razzismo. Si arriva, in questi casi, in un'ottica quasi dicotomica, a non vedere la dialettica e l'ambivalenza dei processi sociali.

Direi, rispetto a ciò, che le storie di Pratt sono più il segno di una riflessione sulla società data e sulle sue condizioni storiche che di una riflessione di tipo ideologico su una società desiderabile. Quella di Pratt è a tratti una lirica nostalgica⁶, a tratti una trasfigurazione della realtà nei territori letterari della fantasia e, al tempo stesso, è un luogo per "l'esercizio dell'alterità" (Siebert, 2010, p. 63). Vale anche con Pratt ciò che Renate Siebert ha scritto di recente, ovvero che «la dimensione estetica non è lo strumento per cambiare il mondo, ma la via maestra per aprire altre dimensioni. Se nelle scienze sociali queste aperture *da ciò che è verso qualcos'altro, verso ciò che potrebbe essere* possono compiersi attraverso la teoria critica, nella letteratura è la libertà di muoversi dalla storia alla fantasia, dalle realtà straniere a quelle oniriche a rendere possibili tali aperture» (*ivi*, 64).

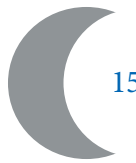
Ciò detto, resta la questione se i racconti di Pratt possano essere considerati un'opera postcoloniale, nei temi e nella poetica. Ma quand'è che un'opera letteraria può dirsi postcoloniale? Gli studi sulle letterature postcoloniali aiutano ad affrontare la questione. Secondo tali studi un'opera postcoloniale è definibile come tale se rispetta alcune condizioni: a) se cronologicamente è edita dopo le raggiunte indipendenze dei paesi colonizzati di cui parla; b) se assume una postura anticoloniale e multiculturale caratterizzata da uno sguardo critico e dalla discontinuità con la letteratura coloniale (cfr. Labanca, 2010). Analizzando, tuttavia, la letteratura degli ultimi cinquant'anni, emerge che la questione è più complessa. Spesso il colonialismo è assente, in quanto non è tematizzato.

⁶ La nostalgia di Pratt non consiste, però, nel doloroso rimpianto per uno spazio o un tempo perduti, che si desidera ritrovare, quasi restaurare, ma in una riflessione su come in un certo momento del passato la civiltà abbia tradito se stessa. Nel suo riposizionarsi, con Corto, indietro nel tempo, Pratt sembra ripensare alle potenzialità inesprese del passato. La sua nostalgia è rispetto al fatto che quel passato poteva essere la premessa per una storia diversa. Su questo mi permetto di rimandare ad Affuso (2012).



Ad ogni modo, considerando i romanzi contemporanei, e per estensione le *graphic novel*, emerge che è solo negli ultimi anni che i pochi testi che hanno ambientato le loro trame in Africa durante la colonizzazione italiana hanno compiuto un salto rispetto a quelli dell'epoca fascista e del dopoguerra. È da poco tempo, infatti, che i testi hanno iniziato a trattare il colonialismo come tema, che gli eroi e i protagonisti non sono più i bianchi, che tra gli occidentali compaiono assassini e truffatori, e che si denunciano il razzismo coloniale e questioni fino a poco tempo fa censurate come i bombardamenti a gas e i campi di concentramento. Anche il discorso sui colonizzati muta accento, non più solo vittime o fedeli collaboratori, ma individui capaci di odio e presi dalla voglia di sostituirsi ai dominanti (Labanca, 2010). Molte di queste opere narrative danno del colonialismo un giudizio più duro di quello degli storici più critici. Tanto che lo stesso Nicola Labanca (2009) attribuisce alla letteratura degli ultimi decenni il merito di avere contribuito al cambiamento della riflessione sul colonialismo nel discorso pubblico. Per altro, la domanda da cui Labanca parte è sottile: esiste una contro-narrazione pubblica sulla storia dell'espansione coloniale italiana? Di fatto no, almeno fino alla fine degli anni ottanta, quando viene pubblicato il sesto dei volumi di Del Boca (1986-1988) sulla presenza degli italiani in Africa, che ne offre una lettura ben diversa rispetto al canone colonialista.

Dunque, negli anni sessanta e settanta, nel dibattito pubblico domina ancora l'elogio del buon italiano civilizzatore. Tale canone è vivo tanto nella storiografia che nei manuali scolastici e nella divulgazione mass mediatica della Storia. In questo quadro, però, la letteratura avvia una certa rivisitazione di quel canone. Ma il processo è graduale e caratterizzato da almeno quattro momenti (cfr. Labanca, 2010, pp. 170 e ss.). Nel primo rientrano romanzi come *Tempo di uccidere* di Flaiano, che affronta in chiave storica molte questioni dell'esperienza coloniale italiana. Nel secondo momento rientra un filone di scrittura ex-coloniale cui appartengono i reduci, gli ex coloni o i loro figli. Nel terzo, a partire dagli anni ottanta, si esprime la letteratura migrante o postcoloniale in senso stretto, e vi rientrano



autori non italiani in lingua italiana. Nel quarto momento, quello recente, troviamo autori postcoloniali italiani, meno innovativi sul piano letterario, ma di grande impatto sulla sfera pubblica, che hanno cominciato a parlare con toni di denuncia e autocritica delle nostre responsabilità coloniali, come quelle relative all'uso dei gas in Etiopia e al massacro di Debrà. Tra tutti i romanzi più recenti, la svolta è costituita da *Regina di fiori e di perle* della Ghermandi, figlia di un italiano e di un'etiopio, che costituisce una riflessione sulla propria difficile identità di meticcio e sposta la narrazione dalla parte degli africani (Labanca, 2009, p. 92; cfr. anche Sinopoli, 2013)⁷.

⁷ Guardando al fumetto, la situazione non è dissimile. Dopo Pratt, per tutti gli anni novanta del Novecento, vari autori italiani raccontano l'Africa. Tra questi è, però, soprattutto Attilio Micheluzzi a collocarsi nella sua scia innovativa. Nel 1974 scrive le storie di *Johnny Focus*, in cui, ricostruendo con accuratezza scenari e costumi locali, racconta l'Africa degli anni '70 del '900 a lui contemporanea e i rapporti controversi tra l'Occidente e i nuovi stati indipendenti (cfr. Cavalleris, 2010). Nel 1978, in *L'Uomo del Tanganika*, ricostruisce la storia del pilota americano incaricato dagli inglesi di ritrovare l'incrociatore tedesco Königsberg, e nel 1986 scrive il suo capolavoro africano *Bab-el-Mandeb*, un romanzo storico a fumetti, come un diario, che pone uno sguardo critico sulla guerra e sul fascismo, raccontando come, nel 1935, un sergente inglese disertore, un italiano antifascista, una danzatrice egiziana ed una *lady* anglosassone filofascista, sottrassero due autoblindo all'esercito britannico per usarle in Abissinia contro l'invasione italiana. Dagli anni settanta agli anni novanta anche Toppi, con *L'Obelisco Abissino* e *M'Felewzi*, Jocovitti, con *L'Onorevole Tarzan*, e Manara, con *Le Avventure Africane di Giuseppe Bergman*, ambientano le loro storie in Africa, ma senza alcuna vena critica e usandola come pretesto narrativo per compiere una critica sul romanzo contemporaneo (cfr. Cantucci, senza data). Su un piano diverso si può collocare Altan che, con il suo *Anna nella giungla*, criticando a sua volta romanzi come *Tarzan*, mira a mostrare le mistificazioni di queste opere rispetto al continente nero. Per rintracciare nel fumetto un discorso sull'Africa vicino a quello di Pratt e Micheluzzi, bisogna arrivare al 2007, quando l'editore Bonelli pubblica in 14 volumi la miniserie *Volto Nascosto*, scritta da Gianfranco Manfredi, in cui le esperienze in Etiopia di due personaggi di fantasia, il contabile Ugo Pastore e il tenente di cavalleria Vittorio de Cesari, e le vicende di un misterioso capo etiopio, si intrecciano agli eventi della guerra d'invasione italiana del 1894-96 e alle battaglie dell'Amba Alagi e di Macallé, ricostruite con fedeltà storiografica. Oltre a *Volto Nascosto*, si contano pochi fumetti sulla questione coloniale o sui problemi odierni della decolonizzazione. Nello Sherwood Festival, nel 2006, 21 autori, per Coniglio Editore, hanno dedicato il fumetto *Fortezza Europa* al tema dell'esclusione dai diritti di cittadinanza. Nel 2007, l'editore Becco Giallo pubblica *ABC Africa* che, con ironia e senza stereotipi, si basa su uno dei viaggi in Africa di Jean-Philippe Stassen, premiato in tutta Europa per i suoi reportage. Nel 2011, sempre Becco Giallo pubblica *Etenesh – L'odissea di una migrante*, di Paolo Castaldi, che dà voce ai migranti che sbarcano a Lampedusa.



Vi sono poi alcuni canoni narrativi che la letteratura postcoloniale dovrebbe rispettare per essere considerata tale. In particolare, dovrebbe essere caratterizzata da una certa discontinuità con la letteratura coloniale. Tale discontinuità può essere colta guardando al modo di trattare alcuni temi: l'ambiente naturale, le culture, gli uomini e le donne locali. Per quanto riguarda l'ambiente, il tratto dominante della narrazione coloniale è un'idea dell'Africa come luogo esotico, caldo e desertico, immobile, primitivo e senza storia, luogo di istinti irrazionali e primordiali. Le donne e gli uomini locali sono ritratti come sottomessi o parte dell'ambiente, privi di un'anima propria. Le culture delle popolazioni locali sono in genere ignorate e non vi sono riferimenti alle religioni e ai modi di pensare delle popolazioni interessate. I rapporti tra indigeni e colonizzatori sono scarsamente articolati e problematizzati. Quando non sono ignorati, uomini, donne e culture sono raffigurati attraverso il prisma del razzismo (cfr. Labanca, 2010).

È difficile stabilire con precisione a quale dei momenti letterari evidenziati sia riconducibile l'opera di Pratt.

Pratt è il figlio di un militare italiano che si trasferisce in Africa durante la colonizzazione e lì vive la sua infanzia. La sua è un'identità composita, che si costruisce nell'interazione con culture e territori diversi dai propri. Con *Corto Maltese*, Pratt compie un percorso complesso, una ricerca di sé che si combina con una riflessione su ciò che il passato ci ha consegnato.

Da quanto ho rilevato, emerge, però, soprattutto, che l'opera di Pratt mette in atto una discontinuità netta nel modo di raccontare l'Africa rispetto alle narrative, e non solo ai fumetti, che l'hanno preceduta. Le tradizioni e i modi di pensare delle popolazioni locali sono frequentemente esplorate e raccontate. Uomini e donne autoctoni sono tratteggiati nella personalità, le relazioni tra culture e individui sono ricostruite nella loro complessità. E i nostri stereotipi vengono portati alla luce attivando una presa di coscienza.

Il nome Etenesh significa “tu sei mia sorella”, in etiope, ed esprime la difficoltà di una fratellanza tra popoli diversi. Nella Prefazione Moni Ovadia descrive la storia di Etenesh come un «affresco dell'infamia del nostro mondo che sacrifica all'egoismo dei nostri privilegi le vite di nostri simili».



za sulla funzione che hanno nella costruzione delle nostre idee sull'altro. La saga di *Corto Maltese*, come ho scritto, comincia nel 1967 e termina nel 1988. *Gli scorpioni del deserto* e *Kato Zulù* vengono pubblicati nel 1969 e i racconti su Corto dedicati all'Africa ed ai territori del colonialismo di casa nostra sono stati scritti mentre Pratt era a Parigi, nel 1972. In questi anni il colonialismo è finito e, sebbene non si siano ancora pienamente dispiegati i problemi migratori e i conflitti etnici legati all'occupazione coloniale e alla decolonizzazione, le rovine e le contraddizioni di quella storia sono già in atto e ben visibili, soprattutto a Parigi, che è appena passata attraverso la guerra d'indipendenza algerina. Se quella di Pratt non può considerarsi una narrazione postcoloniale nel senso pieno del termine, consapevole degli effetti odierni della decolonizzazione e della globalizzazione, e autocritica rispetto ai torti inflitti, può però ritenersene un'avanguardia. Peraltro, la sua opera ripercorre tutta la vicenda coloniale dei primi del Novecento, ricostruendo le tappe e le mappe delle imprese di tutti gli Stati europei, anche con precisione storica. Certo, quando le sue opere prendono forma il muro di Berlino non è ancora crollato, in Spagna c'è la dittatura, il Cile e l'Argentina sono teatri di golpe e di regimi militari. E in Africa l'apartheid non è ancora terminato. La Prima Intifada comincia più o meno quando Pratt scrive l'ultimo episodio de *Le Etiopiche* e non si è ancora formato un territorio palestinese autonomo. Tuttavia, Pratt in molti di questi luoghi ha passato anni importanti della propria vita e ne ha sperimentato le tensioni. Attraverso i suoi racconti, ci dice che i processi di dominazione di una cultura su un'altra sono irreversibili. All'uomo cosa resta, per salvarsi? Probabilmente, la possibilità di sviluppare un certo distacco ed una forte ironia sul mondo e sugli altri, e prima ancora su di sé. È con ironia che Corto tiene testa al cinismo e alla violenza, di cui il rivale Rasputin, ogni volta che minaccia di ucciderlo, è il paradigma. Ed è su questa base che i due nemici costruiscono una relazione di stima reciproca.

Nella sua maniera di attraversare i territori sconfinati degli imperialismi e l'epoca del primo conflitto mondiale Corto conduce il lettore sulla strada di una "politica dell'interruzione" (cfr. Chambers, 2012, p. 31). Per

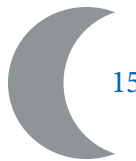


molti versi assomiglia all'individuo simmeliano, sempre in bilico tra rabbia e indifferenza, cittadino blasé dei primi anni del Novecento. Ma più che questo, con i suoi pensieri marittimi e il suo sradicamento perpetuo, Corto simboleggia la possibilità di trovare nella fuga l'av-venire, di trasformare l'incertezza in una risorsa per prendere il largo, per allontanarsi dalla propria terra e dalle conoscenze acquisite e tornare con un'altra coscienza a rinegoziarle.

Il futuro è anche ciò che ci viene incontro dal passato, con quanto è rimasto inespresso e irrisolto, oggi e allora, con i rischi e le potenzialità. Si tratta di includervi le sponde negate (*ivi*). Ma per farlo, questo soprattutto mostra la storia di Corto, bisogna allontanarsi. Ecco, condensata in una lirica dell'estraniamento, la forza della letteratura di Hugo Pratt, traccia primordiale di una riflessione postcoloniale.

Riferimenti bibliografici

- Affuso O. (2012), Nostalgia: un atteggiamento ambivalente, *Sociologia Italiana – AIS Journal of Sociology*, n° 0.
- Balandier G. (1951), La situation coloniale: approche théorique, *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, 1951, pp. 44-79.
- Barbieri D. (2009), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci.
- Barbieri D. (1999), Africa come altrove. Il mito africano nei fumetti del Novecento», in *Golem l'Indispensabile*, testo disponibile al sito http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=8175&_idfrm=197
- Bastide R. (1994), *Le principe de coupure et le comportement afrobrésilien*, cit. in Cuche D., *Le concept de 'principe de coupure' et son évolution dans la pensée de Roger Bastide*, in Ph. Laburthe-Tolra Ph. (ed.) (1994), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan.
- Bastide R., Mémoire collective et sociologie du bricolage, *Bastidiana. Cahiers d'études bastidiennes*, n° 7-8, 1994, pp. 209-242.
- Bayart J.-F. (2009), Les études postcoloniales, une invention politique de la tradition, *Sociétés Politiques Comparées*, n. 14, avril.
- Bhabha, H.K (1992), The postcolonial and the postmodern. The question of agency, in *The location of culture*, London, Routledge.
- Boje D.M., *Narrative Methods for Organizational and Communication research*, London, Sage.
- Brancato S., (1994), *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Roma, DataneWS.



- Cantucci A. (s.d.), Il mal d'Africa del fumetto italiano. Il continente nero da Tarzan a Pratt e da Toppi a Manara, *Segreti di Pulcinella. Rivista di letteratura e cultura varia*, disponibile al sito: http://www.segretidipulcinella.it/sdp27/art_01.html.
- Cavalleris E. (2010), Strisce di sabbia. Il colonialismo italiano nel fumetto del dopoguerra, *Zapruder*, n. 23.
- Cerami V. (2006), Viaggio nell'anima di Corto, Prefazione a *Samba con tiro fisso e altri racconti*, Gruppo Editoriale l'Espresso, edizioni Panini Comics, vol. 3.
- Chambers I. (2012), *Mediterraneo Blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford J. (1999), *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Del Boca A. (2009), *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Vicenza, Neri Pozza, ID. (1986-88), *Gli italiani in Libia*, Laterza, Roma-Bari.
- Eco U. (2006), Geografia imperfetta di Corto Maltese, Prefazione a *Una Ballata del mare salato*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, edizioni Panini Comics, vol. 1, 2006.
- Eisner W. (2010), *L'arte del fumetto. Regole, tecniche e segreti dei grandi disegnatori*, Milano, BUR. ID. (1997), *Fumetto e arte sequenziale*, Torino, Pavesio.
- Fanon F. (2000), *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità (1961).
- Gilroy P. (1992), *The black Atlantic. Modernity and double consciousness*, London, Verso.
- Grande T. (2013) *Introduzione* a Bastide R., *Memoria collettiva e sociologia del bricolage*, Roma, Armando Editore, in corso di stampa.
- Gupta A. (2007), Une théorie sans limite in M.-C. Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo.
- Huyssen, A. (1988), *Mapping the postmodern, in after the great divide. Modernism, mass culture and postmodernism*, London, Macmillan.
- Jedlowski P. (2008), Immaginario e senso comune. A partire da *Gli immaginari sociali moderni* di Charles Taylor in F. Carmagnola, V. Matera (a cura di), *Genealogie dell'immaginario*, Torino, UTET.
- Labanca N. (2010) Racconti d'Oltremare. L'immagine della società nativa nella letteratura postcoloniale italiana, *Zapruder*, n. 23.
- ID. (2009), Perché ritorna la "brava gente". Revisioni recenti sulla storia dell'espansione coloniale italiana in A. Del Boca, *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Vicenza, Neri Pozza.
- ID. (2002), *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino.
- Laburthe-Tolra Ph. (ed.) (1994), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan.
- Marchese G. (2006), *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Viterbo, Tunuè.



- Marzo P.L., La colonizzazione dell'immaginario, *Quaderni di Intercultura*, Anno III, 2011.
- Mellino M. (2005), *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi.
- Memmi A. (1966), *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard.
- Ovadia M. (2011), Prefazione a *Etenesh – Odissea di una migrante*, Padova, Becco Giallo.
- Pouchepadass J. (2007), Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain in M.-C. Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo.
- Pratt H. (2006), Parola d'autore, Introduzione a *L'ultimo colpo e altri racconti*, Roma, Gruppo Espresso, Edizioni Panini, vol. 5.
- Raffaelli L. (2003), Introduzione a Corto Maltese, *I classici del fumetto di Repubblica*, Edizione Speciale, Roma, Gruppo Espresso.
- Rushdie, S. (1991), *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano.
- Sartre J. P. (1964), *Situations V, colonialisme et néocolonialisme*, Paris, Gallimard.
- Shohat, E. (1992), Notes on the postcolonial, *Social Text*, n. 41-42.
- Siebert R. (2012), *Voci e silenzi postcoloniali. Assia Djebar, Franz Fanon e noi*, Roma, Carocci.
- EAD (2010), Scrivere nella lingua dell'altro: Fadhma Aïth Mansour Amrouche e Assia Djebar, in R. Siebert, S. Floriani (a cura di), *Incontri fra le righe. Letterature e scienze sociali*, Cosenza, Pellegrini editore.
- Sinopoli F. (2013) (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos.
- Stefani G. (2010), Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli, *Zapruder*, n. 23.
- Taylor Ch. (2005), *Gli immaginari sociali moderni*, Roma, Meltemi.
- Tomasello G. (2004), *L'Africa tra mito e realtà*, Palermo, Sellerio.
- EAD., (1984), *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Palermo, Sellerio.

