

Vol. 2, No. 2 (2022)

**“Interpretare e costruire mondi:
pratiche inclusive a varie latitudini”**

A cura di Ines Peta & Francesco Vitucci

Indice / Table of contents

0. <i>Interpretare e costruire mondi: pratiche inclusive a varie latitudini</i> Ines Peta & Francesco Vitucci	1-4
1. <i>La professionalizzazione dell'industria musicale araba indipendente: contro il paradigma della music of resistance</i> Fernanda Fischione	5-24
2. <i>Arabo standard e 'āmmiyya: esclusione e inclusione nei fumetti di 'Umar Khūrī</i> Giulia Aiello.....	25-50
3. <i>Documenting De-colonial Practices through Comics: Joe Sacco's Paying the Land</i> Mattia Arioli.....	51-78
4. <i>I AM WHAT I AM: Manga, corpi e identità di genere</i> Paolo La Marca.....	79-92
5. <i>Representation of Male-Male Desire in Tachibana Sotoo's Nanshoku Monogatari (1952)</i> Marco Taddei.....	93-113
6. <i>Rettifiche per un linguaggio inclusivo: i segni dell'uguaglianza e della diversità nella lingua coreana</i> Imsuk Jung	115-131
7. <i>Inclusiveness Practices in Contemporary Feminist Narratives</i> Gohar Parissa Rahimi	133-149
8. <i>L'architettura come pratica inclusiva: un progetto di connettività transculturale a Berlino</i> Irene Tuzi & Angela Fiorelli.....	151-175

Introduzione

Interpretare e costruire mondi: pratiche inclusive a varie latitudini

Ines Peta & Francesco Vitucci

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Il contributo delle discipline umanistiche si rivela oggi più che mai essenziale per poter leggere e interpretare la complessità del mondo contemporaneo. Le molteplici crisi che hanno segnato la storia moderna e contemporanea hanno fatto (ri)emergere pericolose narrative di esclusione che intellettuali ed artisti si sono sentiti chiamati a decostruire. A fronte di diverse forme di marginalizzazione, pratiche di censura e di disuguaglianza sociale, la produzione culturale e artistica ha tentato di (ri)costruire nuove forme di solidarietà e di offrire nuove prospettive di miglioramento comune. Il numero 2/2022 della rivista *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion* contiene otto contributi, uniti dal *fil rouge* dell'inclusione, che offrono una interessante panoramica dei tentativi di (ri)costruzione che si articolano in diversi campi espressivi a varie latitudini geografiche e tematico-disciplinari.

Il primo contributo, di Fernanda Fischione, è un viaggio nel campo ancora in gran parte inesplorato dell'industria discografica araba indipendente, volto in particolare a decostruire il paradigma della *music of resistance*. L'autrice mostra infatti quanto questo paradigma, oltre a sottostimare le funzioni estetiche e di intrattenimento delle produzioni musicali, riguardi spesso solo un'élite localmente percepita come occidentalizzata e risulti pertanto escludente nei confronti di artisti e generi musicali non impegnati politicamente, rappresentando per molti artisti una ennesima forma di potere cui resistere. Al contempo, anche attraverso una precisa ricostruzione della storia dell'industria discografica araba dalle origini ad oggi, Fischione mette in

luce il ruolo significativo da questa assunto negli ultimi anni, anche e soprattutto in relazione alla sentita esigenza di svincolarsi da quel paradigma, percepito come svilente e soffocante, oltre che non inclusivo.

Il secondo contributo, di Giulia Aiello, si concentra su un'altra forma artistica poco indagata nell'ambito degli studi arabistici, ovvero quella del fumetto, soffermandosi sulla produzione di un famoso collettivo libanese nato nel 2007, *Samandal*, e in particolare su due fumetti di 'Umar Khūrī: *Utopia* e *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*, attraverso i quali viene sferrata una dura critica al sistema confessionale libanese. *Ṣālūn* è ambientato in un futuro distopico in cui il tanto agognato superamento del confessionalismo anziché portare a una società plurale, aperta e rispettosa delle diversità, ha prodotto all'opposto una dittatura fondata sul laicismo assoluto che proibisce ai cittadini di manifestare la propria appartenenza religiosa reprimendo ogni forma di dissenso. *Utopia* è il prequel di *Ṣālūn* e racconta, invece, il sogno di istituire uno stato fondato sui principi di uguaglianza e partecipazione dei cittadini alla vita pubblica. Attraverso un'accurata analisi linguistica, l'autrice mostra come l'arabo standard e la varietà vernacolare utilizzati in questi fumetti diventino simboli, rispettivamente, dell'autoritarismo repressivo portato avanti dal regime e dell'inclusività reclamata dal popolo.

Il terzo contributo, di Mattia Arioli, indaga il “giornalismo a fumetti” di Joe Sacco, artista maltese-statunitense i cui fumetti-reportage sono famosi per aver portato alla ribalta l'esperienza delle vittime di diverse tragedie storiche. Da *Palestine* (1993), che porta alla luce le sofferenze dei palestinesi nei territori occupati, al recente *Paying the Land* (2020), che dà voce al popolo dei Dene, Sacco si concentra sui gruppi considerati marginali o emarginati, gli oppressi o gli esclusi dalle grandi narrazioni storiche e mediatiche. Proprio *Paying the Land* è oggetto dell'analisi di Arioli, il quale mostra come il formato del documentario sia utilizzato da Sacco per dare rilievo non solo al ruolo rivestito dall'oralità nella cultura dei Dene ma anche alle singole storie e alle testimonianze di ognuno di loro. Lo *storytelling* diventa così una pratica centrale per la sua contro-narrativa che, nel decostruire quella ufficiale, mostra un attivismo indigeno volto a ricostruire i legami comunitari, ripensare il rapporto con il territorio e immaginare strutture alternative a quelle economiche e sociali basate sul modello occidentale.

Il quarto contributo di Paolo La Marca si riallaccia al genere del fumetto, ma dalla prospettiva giapponese e, nello specifico, attraverso un focus sul tema dell'identità di genere nella figura del *josō no shōnen/otoko* (ragazzi/uomini in abiti femminili) in una selezione di manga apparsi su riviste generaliste per un

pubblico maschile nel periodo compreso tra il 1969 e il 1976. Nonostante nell'ambito del fumetto per ragazze (*shōjo manga*) questioni quali l'identità trans, la disforia e l'identità di genere fossero già state affrontate in precedenza, il contributo di La Marca esamina le stesse tematiche, ma da un punto di vista squisitamente maschile; in particolare, l'analisi sui temi dell'inclusione e dell'identità trans coinvolge autori quali Tatsumi Yoshihiro (1935–2015), Kamimura Kazuo (1940-1986) e Sakaki Masaru (1950-) che, sebbene amati dal pubblico, non sono stati ancora oggetto di studi approfonditi né in Giappone, né all'estero.

Il *fil rouge* dell'inclusività prosegue con il quinto contributo di Marco Taddei grazie all'analisi che propone dello scrittore giapponese Tachibana Sotoo (1894-1959), romanziere poco conosciuto sia in patria che all'estero, ma noto per aver rappresentato varie forme di sessualità non eteronormativa nell'ambito della propria produzione. Passato alla storia per le sue storie di fantasmi successivamente adattate in lungometraggi da registi quali Nakagawa Nobuo (1905-1989), Tachibana pubblicò *Nanshoku Monogatari (A Tale of Male Love)*, oggetto del saggio qui proposto, nel 1952. Il romanzo, in gran parte ispirato dall'esperienza dell'autore stesso, viene esaminato da due interessanti prospettive: la prima indaga se l'opera sia riuscita a sfidare o meno l'eteronormatività che ha caratterizzato la società giapponese del dopoguerra, laddove la seconda intende analizzarla in relazione alla letteratura omoerotica nata nel periodo Edo (1603-1868) e successivamente sviluppatasi nella letteratura modernista prebellica in cui erano spesso raffigurate relazioni sentimentali tra giovani studenti.

Pur rimanendo nella stessa area geografica, il sesto contributo di Imsuk Jung si concentra su di un'analisi prettamente linguistica del coreano illustrando la direzione sempre più inclusiva che questo sta sviluppando nei confronti di individui e gruppi sociali a rischio di discriminazione, attribuendo loro pari dignità e visibilità. Partendo dalle indagini effettuate dalla SFWF (*Seoul Foundation of Women Family*), istituita nel 2002, vengono analizzate unità selezionate dal gruppo di lavoro della fondazione con l'obiettivo di proporre la rettifica di termini dal tono chiaramente maschilista. Le osservazioni che emergono nel contributo delineano, infatti, i confini di un processo evolutivo che appare tanto fondamentale quanto inevitabile per qualsiasi sistema linguistico.

Rimanendo nello stesso solco, il settimo contributo di Gohar Parissa Rahimi si occupa dei *femminismi* e del ruolo che questi hanno acquisito all'interno del discorso pubblico e dei media nelle società occidentali.

Interessanti sono i riferimenti alla crescente produzione di guide, manuali e manifesti prodotti da giornalisti, influencer e celebrità per diffondere il femminismo tra le giovani donne, che mette in luce come le articolazioni delle narrazioni femministe vadano spesso a intrecciarsi con discorsi postfemministi neoliberisti sull'individualismo che rischiano di rafforzare gerarchie di potere esistenti. Proprio per questo, la narrativa dominante postfemminista neoliberista viene messa a confronto con un'analisi critica di due manifesti contemporanei che, in modi diversi, si oppongono all'individualismo e decostruiscono le strutture di potere esistenti attraverso pratiche intersezionali inclusive.

Conclude il numero il contributo di Irene Tuzi e Angela Fiorelli, che offre un'interessante riflessione sul transculturalismo e la sua possibile applicazione in ambito architettonico. Le autrici, la prima sociologa e la seconda architetta, descrivono le diverse fasi di un progetto transdisciplinare nato dalla collaborazione tra loro due e un'altra architetta, Azzurra Brugiotti, realizzato a Berlino. Il progetto si basa sull'interazione di due apparati: le *Schools of Cultures*, percorsi di doposcuola transdisciplinari e transculturali rivolti a bambine e bambini delle scuole primarie e secondarie, e la *Walking House of Cultures*, piccola casa itinerante che a fine anno presenta alla città gli esiti dei suoi programmi e che è caratterizzata da una struttura flessibile e modulare che si presta al riciclo e al riuso. Il progetto mostra bene come l'interazione tra architettura e sociologia possa farsi promotrice di coesione sociale e integrazione delle diversità all'interno della società, contribuendo alla costruzione di una prospettiva inclusiva del vivere comune.

Questo numero, dunque, si propone come un viaggio attraverso diversi tentativi di (ri)costruzione: di un nuovo paradigma musicale che sostituisca quello della *music of resistance* nel mondo arabo (Fischione), di una società inclusiva e post-confessionale nei fumetti di 'Umar Khūrī in Libano (Aiello), della storia e dei valori del popolo Dene nel fumetto-reportage di Joe Sacco (Arioli), ma altresì di uno sguardo alle identità di genere nell'ambito del fumetto d'autore (La Marca) e nella letteratura omoerotica giapponese (Taddei), intrecciandosi con gli sforzi che la lingua coreana sta compiendo per affrancarsi da un linguaggio volutamente maschilista (Jung) e con un'attenta analisi del discorso femminista all'interno di due diversi manifesti (Rahimi), per poi sfociare nelle riflessioni su un'architettura capace di rispondere ai reali bisogni di integrazione della società odierna (Tuzi-Fiorelli).

La professionalizzazione dell'industria musicale araba indipendente: contro il paradigma della *music of resistance*

Fernanda Fischione

Sapienza Università di Roma

Université Internationale de Rabat

Abstract (Italiano) Questo contributo intende gettare luce su due aspetti dell'industria discografica araba indipendente degli ultimi dieci anni: da un lato, la perdita di credito del paradigma accademico della *music of resistance*; dall'altro, l'inizio di una politica e di una poetica della professionalità, abbracciata trasversalmente da tutte le figure che operano nel settore dell'industria musicale. Nell'articolo si passano in rassegna gli studi di settore più recenti che hanno cercato di decostruire il paradigma della resistenza come cornice interpretativa dominante. Si ricostruisce, inoltre, una breve storia dell'industria discografica nel mondo arabo, che nei suoi oltre cent'anni di storia ha attraversato trasformazioni materiali e simboliche radicali, entrando a far parte a tutti gli effetti della storia culturale ed economica della regione. Infine, si esamina la questione della professionalizzazione dell'industria musicale indipendente araba, messa a tema dai musicisti e dai lavoratori dell'industria musicale come un antidoto alla retorica della resistenza, attraverso il quale contribuire alla formazione di una nuova nozione di *agency*.

Abstract (English) This article aims to shed light on two aspects concerning the independent Arab record industry in the last ten years: on the one hand, the decline of the academic paradigm of music of resistance; on the other hand, the growing role played by a politics and a poetics of professionalism, embraced by all the categories operating in the music industry. The article reviews the most recent studies that have tried to deconstruct the paradigm of resistance as a predominant interpretative framework. It also recaps the century-old history of the recording industry in the Arab world, which has undergone radical material and symbolic transformations, taking part in the cultural and economic history of the region. Finally, the article tackles the issue of the professionalization of the independent Arab music industry, which musicians and workers of the music industry often see as an antidote to the obsolete rhetoric of resistance, and through which they seek to build a new notion of agency.

Keywords Arab pop music; protest music; Arab record industry; music of resistance; independent music professionalisation.

1. Introduzione

Lo sguardo occidentale sulla pop music indipendente araba dell'ultimo decennio è stato a lungo viziato da una parzialità che ha portato i media e spesso anche l'accademia a occuparsi in via pressoché esclusiva degli aspetti esplicitamente "militanti" delle produzioni artistiche e culturali provenienti dall'area mediorientale. La propensione a concentrarsi in maniera quasi ossessiva su alcuni aspetti, ignorandone del tutto altri, ha creato in alcuni casi delle narrative distorte su quanto accadeva nelle scene musicali arabe all'indomani delle proteste del 2011, in cui risultavano magnificati i proclami verbali espliciti e i gesti eclatanti di alcuni artisti e rimpiccioliti tutti gli altri aspetti pertinenti alla sfera della produzione musicale.

Tale distorsione non si limita all'aspetto discorsivo, ma si insinua anche all'interno della pratica musicale, creando inattesi legami tra accademia e musica pop. Si tratta del risultato di tendenze globali di marketing culturale a cui l'accademia non è estranea e anzi, per quanto possa di primo acchito sembrare implausibile, è persino accusata di esercitare la propria influenza sui musicisti stessi. La critica culturale, infatti, è ormai spesso indistinguibile dal feticismo dei beni di consumo, soprattutto quando ipostatizza l'alterità dell'Oriente (saidianamente inteso) in narrazioni che possono essere fruite nei mercati globali (Huggan 2001). Inoltre, esiste un certo legame tra accademia, *coolness* e capitale sociale che, per quanto non ancora estesamente indagato dalla sociologia, viene testimoniato da varie fonti (Beer 2009). Non si esclude, insomma, che ci sia tra questi due campi una permeabilità più alta di quanto sembrerebbe a un primo sguardo. Per esempio, ecco come un musicista egiziano descrive in un post di Facebook i *write-up* sempre più sofisticati, cervellotici e simil-accademici scritti per descrivere, corredare e promuovere certi album musicali:

I blame academia and the encouragement of the press and media festivals for the pseudo-academic pretentious albums' write ups. They are in a way feeding on the write ups more than the music even if the music is average. The rest after that is a peer pressure between the listeners who get really fascinated with this average music hyped by the media, and listening without any critical ears. This is all feeding back to the artists with pseudo-academic pretentiousness that is keeping them musically and conceptually in a non-adventurous comfort zone (Abadir 2022)

Ritenendo necessario un ampliamento dello sguardo accademico sulle pratiche artistiche della regione araba, con questo contributo si intende gettare luce su due aspetti particolarmente interessanti che ruotano intorno all'industria discografica araba indipendente degli ultimi dieci anni: da un lato, la perdita di credito del paradigma della *music of resistance*; dall'altro, l'inizio di una politica e di una poetica della professionalità, abbracciata trasversalmente da tutte le figure che operano nel settore dell'industria musicale.

Questo articolo rappresenta la cornice metodologica e la fase introduttiva di uno studio più ampio e ancora in corso dedicato alle case discografiche indipendenti arabe. Nelle pagine che seguono si passeranno in rassegna gli studi di settore più recenti che hanno cercato di decostruire il paradigma della resistenza come modello interpretativo dominante usato dall'accademia occidentale quando si appresta a studiare la pop music indipendente. Si ricostruirà, inoltre, una breve storia dell'industria discografica nel mondo arabo, che esiste da più di cent'anni e che ha attraversato trasformazioni materiali e simboliche radicali, entrando a far parte a tutti gli effetti della storia culturale ed economica della regione. Infine, si esamina la questione della professionalizzazione dell'industria musicale indipendente araba, messa a tema dai musicisti e dai lavoratori dell'industria musicale come un antidoto alla retorica della resistenza, attraverso il quale contribuire alla formazione di una nuova nozione di agentività politica.

2. I limiti del paradigma della *music of resistance*

2.1. Un feticismo neoliberista

L'etnomusicologa iraniana Laudan Nooshin (2017) parla di “fetishisation of resistance” per descrivere la tendenza dell'accademia e della stampa occidentali a ridurre la musica dell'area MENA a una “singular metaphor – what might be called ‘music as resistance’ – to the exclusion of other possible meanings” (Nooshin 2017: 5). La legittimazione di questo impianto discorsivo è data dal fatto che le sottoculture del Global South sono spesso considerate espressione di resistenza politica e culturale in sé e per sé, a prescindere dal posizionamento dei singoli attori che si muovono all'interno dei diversi campi artistici e culturali, come hanno notato diversi studiosi negli ultimi anni, recependo parzialmente la critica del concetto di *autenticità* già da tempo percorsa dall'etnomusicologia (Bendix 1997, Peterson 1997). In un articolo dedicato alle politiche di

resistenza del rap palestinese, per esempio, Ted Swedenburg (2013: 18) osserva come studiosi e attivisti progressisti “tend to regard the Palestinian ad synonymous with the counter-hegemonic”, compromettendo così la possibilità di dare conto della complessità e della varietà della scena musicale palestinese, nonché di apprezzare le modalità con cui il valore estetico della musica locale viene costruito dai suoi autori e fruitori.

Soprattutto nel caso di generi come il rap, comunemente percepiti come più impegnati politicamente di altri – ma anche in questo caso ci si dimentica che la cultura hip hop nasce come “a culture of entertainment and fun” (Krimms 2000: 55) e che, nella rosa dei sottogeneri del rap, esiste una varietà di temi e stili che certamente non si riducono ai soli esplorati dal *conscious rap* –, la distorsione è spesso talmente intensa da pregiudicare la comprensione del contesto. Come si evince dagli esempi forniti da Moreno Almeida (2017: 1-2, 10) in uno studio che problematizza le categorie di *protest music* e *music of resistance* (Laing 2003: 345) in riferimento al rap marocchino contemporaneo, diversi studi accademici si concentrano su singole figure di musicisti che diventano improvvisamente famosi a causa di vicende extra-artistiche e vengono studiati come se fossero paradigmatici di un’intera scena, sebbene di fatto non lo siano. Moreno Almeida, per esempio, menziona il caso di Don Bigg, uno dei rapper più consolidati della scena marocchina, che durante le proteste del 2011 si scagliò duramente contro gli attivisti del Movimento del 20 febbraio (*Harakat ‘iṣrīn fibrāyir*). Nella canzone *Mabghitch* (*Mā bğitš*), il rapper si appella ai tre pilastri del motto nazionale marocchino – *Allāh, al-Waṭan, al-Malik*, ovvero *Dio, Patria, Re* – per delegittimare le rivendicazioni degli attivisti, bollati come *Ḥizb al-ḥimār* (il Partito degli asini) e accusati di essere un composito manipolo di miscredenti e islamisti (Moreno Almeida 2017: 74-75). In questo modo, Don Bigg abbraccia le posizioni dello Stato sulle proteste del 2011 e si allinea alla narrativa ufficiale del patriottismo marocchino più acritico.

Questo e altri casi analizzati da Moreno Almeida evidenziano l’impossibilità di parlare del rap come di un genere necessariamente contro-egemonico e la necessità di portare in primo piano anche quei casi in cui, al contrario, i rapper si fanno portavoce di posizioni politiche assolutamente appiattite su quelle egemoniche. Secondo la studiosa, infatti, per avere un quadro completo delle dinamiche di potere che si articolano all’interno del campo del rap marocchino, bisogna guardare a “the politics behind the notion of ‘resistance’” (Moreno Almeida 2017: 14) e superare “the lack of interest for the politics of music that does not respond to the dissent versus power dynamic” (Moreno Almeida 2017: 14).

Dietro alla tendenza ad astrarre singoli individui dal contesto e farne dei simboli eclatanti di resistenza, Rayya El Zein (2017: 88-92) vede la persistenza di una concezione normativa di politica – di cui la teorizzazione arendtiana della *vita activa* rappresenta l'epitome –, fondata sul ruolo ipertrofico accordato all'azione e alla parola e dimentica di tutti quei soggetti che, apparentemente, non parlano e non agiscono, risultando quindi improduttivi. Il soggetto improduttivo fatica a essere visto come soggetto politico, finendo dunque per essere escluso dalle narrative sociali e culturali e diventando un “ignorable subject” facilmente oscurato da pochi “spectacular individuals” (El Zein 2017: 91). Come afferma El Zein (2017), l'incapacità da parte dell'accademia di riconoscere e sottrarsi a questa dinamica ha generato una pletora di studi che escludono qualsiasi forma di politica radicale non rientri nella nozione neoliberista di resistenza:

There is a growing literature in English and French about the colourful, creative expression in graffiti created by individual Arab youth in Beirut and Cairo, for example, but very little about the subcultural practices among youth affiliated with the Islamist political group Hamas. Surely this is not because the behaviours of these latter youths are less political or less capable of subversion than their more cosmopolitan counterparts. Rather, it reflects how these youths do not fit into the neoliberal model of resistant subjects performing their resistance in a presentable way. (El Zein 2017: 95)

Quando le rivoluzioni del 2011 hanno portato alla luce una sfera pubblica araba, il paradigma a cui l'accademia ha fatto più ampiamente ricorso per leggerla è stato quello habermasiano, secondo cui – ancora una volta – “political participation is enacted through the medium of talk” (Fraser 1992: 110, cit. in Kraidy 2017: 113). Questo aspetto ha portato spesso a sottovalutare o addirittura a ignorare l'importanza degli aspetti non verbali e ad accordare maggiore considerazione alle forme di dissenso politico esplicitamente espresse attraverso la parola o attraverso atti immediatamente riconoscibili come di protesta.

Tuttavia, seguendo la lezione di Lila Abu-Lughod (1990: 41) – che già tre decenni fa notava come l'accademia avesse iniziato a nutrire un grande interesse verso “previously devalued or neglected forms of resistance” –, emerge come la nozione di resistenza sia molto più ampia di quanto si sia spesso inclini a concedere.

Durante il suo lavoro di campo con due generazioni di donne beduine dell'Alto Egitto, Abu-Lughod si rese conto del fatto che la resistenza di queste donne alle pressioni sociali patriarcali non si esprimeva solo attraverso i canti, le storie e le barzellette con cui le più anziane si facevano beffe degli uomini, ma anche attraverso la passione delle più giovani per la biancheria intima succinta e lo smalto per unghie o la loro volontà di indossare il velo integrale in contesti urbani. Le forme di resistenza delle donne beduine, in buona sostanza, mutavano al mutare del potere a cui si opponevano: se la generazione più vecchia doveva fare i conti con le imposizioni della famiglia d'origine prima e dei mariti poi, la nuova generazione doveva trovare strategie di affermazione che tenessero conto di processi come l'inurbamento, la nascita della società dei consumi e l'inasprirsi dell'isolamento femminile in città. Pertanto, concludeva Abu Lughod (1990: 53), "we should learn to read in various local and everyday resistances the existence of a range of specific strategies and structures of power".

Gli atti di resistenza, dunque, ci parlano inevitabilmente del potere a cui resistono e, analizzati nella loro varietà e sul lungo periodo, ci dimostrano quanto quest'ultimo sia cangiante.

2.2. Neo-orientalismo e classismo

Applicando il discorso appena esposto al campo della musica araba underground dell'ultimo decennio, aiutati dalla relativa distanza temporale che ci separa oggi da quei primi atti di rivendicazione dello spazio pubblico e di riappropriazione del *soundscape* urbano compiuti nel 2011, possiamo guardare alle trasformazioni che hanno interessato la musica non mainstream della regione in maniera meno distorta e meno condizionata dai facili entusiasmi della prima ora.

Oggi sembra difficile negare che, per i musicisti indipendenti della regione araba, l'uso del paradigma della *music of resistance* per leggere la loro attività artistica sia diventato un'ennesima forma di potere a cui resistere. Si tratta, infatti, di un modello interpretativo tutt'altro che neutrale, spesso rigettato dagli artisti stessi. Un musicista egiziano, durante un'intervista tenuta nel 2015, rispose come segue a una domanda sul legame tra musica e cambiamento sociale:

Guarda, non voglio essere una persona pessimista, ma sento che la musica è tutta una forma di intrattenimento e che non cambia le cose. [...] Ho incontrato gente per strada e c'è gente che mi ha mandato messaggi

dicendomi: “Sapessi quanto hai cambiato la mia vita!”. [...] Cioè, tu ascolti una mia canzone adesso e domani dici “Io voglio essere così”? [...] Ok, cambio la tua consapevolezza, ti spingo a pensare in modo diverso alla vita, ma tutto questo è individuale: per la collettività che cosa cambia? (Fischione 2015: 127)

Innanzitutto, quello della musica come resistenza è un modello interpretativo che si fonda sull'offuscamento sistematico delle differenze di classe e che tende a ignorare che, nella maggior parte dei casi, quella che l'accademia occidentale tratta come *music of resistance* localmente viene vista come “a mimicking of western culture by an elite for whom liberation means something very different from those struggling with day-to-day economic and social pressures” (Nooshin 2017: 13). Come sottolinea Polly Withers (2021) analizzando la scena rave di Ramallah e Haifa, l'intrattenimento “alternativo” è perfettamente inquadrato nel neoliberalismo post-Oslo e può essere fruito solo se si ha disponibilità di tempo e denaro, tipicamente preclusi alle classi sociali più basse:

Often university educated in the diaspora, they have the material and discursive capitals to buy into and put on private parties in Ramallah's recently established ‘underground’ bars. With money and time at their relative disposal, these young adults can afford the entrance tickets, drinks, music equipment, drugs, ‘hip’ fashion items, and travel needed to participate in alternative music rituals such as raves. [...] Parties, in other words, are sutured to Ramallah's post-Oslo political economy. Scenesters' self-proclaimed alterity to ‘mainstream’ culture is therefore stabilized to the neoliberal order from which they use ‘non-commercial’ music to perform distance. (Withers 2021: 101)

In secondo luogo, il cosmopolitismo coltivato dalle classi medio-alte le pone in contiguità con gli ambienti di cooperanti, studenti, ricercatori, giornalisti e altre figure professionali che spesso contribuiscono a veicolare una cultura da “cittadini del mondo” che rimane profondamente classista, sebbene ciò risulti occultato da una retorica tipicamente universalista. Queste aporie sono già state ampiamente trattate da diversi rapper arabi, che hanno rivolto delle critiche affilate all'atteggiamento di certe comunità di expat, viste come intrusive e orientaliste (Fischione 2019: 371-373; Fischione 2020: 81-83; Puig 2020: 4-5).

Infine, sebbene il paradigma della *music of resistance* venga a volte sfruttato consapevolmente dai musicisti stessi per poter entrare nei circuiti dei festival europei di World music (Withers 2017), esso è sostanzialmente escludente nei confronti di quegli artisti e generi musicali che non prevedono un ricorso a temi

politici espliciti e immediatamente intellegibili. Inoltre, è un approccio che tende a sottostimare le funzioni estetiche e di intrattenimento delle produzioni musicali, non rendendo così piena giustizia ai loro autori, che vengono in questo modo cristallizzati nella loro funzione di feticci culturali e oggettificati. Come afferma ancora Polly Withers (2015, cit. in Nooshin 2017: 7): “Almost always, their musical output is made sense of through the ‘resistance’ paradigm, which is taken to mark out the ‘authenticity’ of the performers, effectively exoticising and othering them to their audiences”.

3. Breve storia dell’industria discografica nei paesi arabi tra evoluzioni materiali e mutamenti simbolici

In queste pagine si intende dare alcune coordinate generali e non esaustive per ripercorrere la storia dell’industria musicale araba, con la consapevolezza che le trasformazioni che hanno interessato questo settore a livello globale sono sempre state al contempo materiali, ossia legate allo sviluppo tecnologico e industriale e alla proprietà dei capitali economici, e simboliche, ossia impregnate di valori estetici, etici e politici. Collocandosi all’intersezione tra questi due aspetti, dunque, rappresentano un oggetto di indagine interessante per tante discipline – dalla storia all’etnomusicologia, dai cultural studies alla storia economica alla giurisprudenza –, che hanno dato tutte un apporto prezioso alla costruzione delle informazioni riportate qui di seguito.

Sebbene proponga una lunga digressione rispetto al contenuto dell’articolo, la presente sezione è necessaria alla luce del fatto che questo saggio inquadra metodologicamente e prepara il terreno ad alcuni casi che verranno presentati in un successivo studio. Sarebbe impossibile mettere in evidenza il *proprium* delle case discografiche indipendenti di oggi senza fare una disamina della storia dell’industria discografica araba, compito che – fra l’altro – fornisce il pretesto per accennare ad alcuni argomenti collaterali ma molto importanti in vista degli ampliamenti futuri di questo studio, come per esempio il diritto d’autore, i supporti di riproduzione e distribuzione della musica e il ruolo della stampa musicale nel dare forma alle scene.

Come si apprende dagli studi di Racy (1976, 1978), El Shawan (1980), Gronow (1981), Frishkopf (2008), Al Wassimi (2010) e altri, l’industria discografica nel mondo arabo prende il via nei primi anni del Novecento all’interno di una più vasta operazione di creazione e sfruttamento di mercati culturali transcoloniali. Si tratta di un’industria che nasce sulla scia di una serie di invenzioni e ritrovati tecnologici che cambiano profondamente in tutto il

mondo l'esperienza di fruizione della musica, che per la prima volta può essere svincolata dal contesto dell'evento dal vivo, con tutto ciò che ne deriva in termini tanto di esperienza di ascolto quanto di cambiamenti nell'esecuzione e nella forma dei diversi generi (Racy 1978).

Il fonografo di Edison, inventato nel 1877, approdò in Medio Oriente all'inizio del XX secolo, di fatto diffondendosi parallelamente al grammofono, commercializzato negli Stati Uniti a partire dal 1894 e introdotto in Egitto nel 1905 o poco prima (Racy 1976: 24-25).

Cilindri e fonografi, tuttavia, furono presto resi obsoleti da dischi e grammofoni: mentre il cilindro, infatti, poteva contenere registrazioni lunghe appena un paio di minuti, il disco (a 78 giri prima, a 45 e 33 giri in seguito) aveva una durata più lunga e una migliore qualità sonora. Dal 1925, inoltre, l'invenzione della registrazione elettrica fece fare un ulteriore balzo in avanti alla qualità del prodotto discografico.

Secondo Racy (1976: 45-46) negli anni Trenta l'industria del disco fu scalzata dall'affermarsi della radio – nazionalizzata in Egitto proprio in quel periodo e soggetta a monopolio di Stato – e del cinema. Per El Shawan (1980: 91-92), invece, la radio e il cinema furono motori trainanti dell'industria discografica di quel periodo, dal momento che si potevano incidere e commercializzare le colonne sonore dei numerosi film musicali e le canzoni incise potevano passare alla radio. El Shawan (1980: 93) colloca la fase di declino dell'industria discografica negli anni Quaranta, quando “most performing artists, even the most celebrated, recorded their performances for the ESB [Egyptian State Broadcast Station] and did not even seek to duplicate them on commercial records”.

Le sorti dell'industria discografica globale mutarono ancora quando nel 1963 venne inventata la musicassetta, che diventò il primo supporto musicale davvero di massa anche nei Paesi arabi (El-Shawan Castelo-Branco 1987: 35-36). Negli anni Settanta, durante l'*infitāh*, si diffuse anche in Egitto, grazie soprattutto agli egiziani emigrati nella Penisola araba, che acquistavano e portavano in patria i primi mangianastri (Simon 2022: 25-32). L'enorme diffusione delle musicassette, facilitata dal formato portatile e dalla facile riproducibilità dei nastri, si tradusse anche in un fiorire di etichette discografiche senza precedenti. Come evidenzia Andrew Simon:

According to one estimate, there existed twenty well-known labels prior to 1975. By 1987, that number had skyrocketed to 365 ventures, only to climb again three years later to around 500 businesses. Egyptians with little to no

experience in the recording industry or in creating cultural productions of any kind ran a large number of these entities. (Simon 2022: 86)

La democratizzazione del processo di riproduzione domestica di musica, se da un lato garantì la vitalità e facilitò la diffusione di un repertorio di musica dissidente che altrimenti sarebbe stato facilmente controllabile e censurabile, dall'altro rappresentò per la prima volta uno scacco nei confronti dell'industria discografica e delle leggi sul diritto d'autore su cui questa si basa. Ricostruendo le battaglie legali che videro opporsi Sawt al-Fann, storica etichetta di proprietà di Muḥammad 'Abd al-Wahhāb e 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, e Randa Phone, un'etichetta che produceva soltanto musicassette, Andrew Simon evidenzia come l'irruzione delle cassette sul mercato abbia incontrato l'ostilità dei *gatekeeper* locali su tutti i fronti: quello estetico-morale, quello legale e quello economico. Le cassette erano accusate di corrompere il gusto e la rettitudine degli egiziani e la pirateria era una piaga insanabile nonostante gli sforzi fatti in Egitto per eradicarla (Simon 2022: 112-129).

Quest'ultimo è un problema ancora molto presente nei paesi arabi, e non riguarda soltanto l'industria musicale ma tutti i settori culturali che funzionano sotto il regime del diritto d'autore. Come afferma Houissa,

Implementation of copyright standards has a spotty record in the region; that is to say, it is mostly sporadic, *ad-hoc*, random and, in the best of cases, minimal. Enforcement is one of the weakest areas of intellectual property protection there — sometimes enforcement of patent, design or trademark rights is slightly more vigorous than that of copyrights for publications. This relaxed attitude has contributed to widespread copyright infringement of protected works, leading in recent years to galloping rates of digital and Internet-based piracy. (Houissa 2014: 297)

Nonostante la maggior parte dei paesi arabi, infatti, contempra norme nazionali aggiornate e aderisca a tutte le maggiori convenzioni regionali e internazionali sul diritto d'autore,¹ sembra non esserci una reale volontà o capacità di implementare adeguatamente questi dispositivi di legge.

Negli anni Ottanta e Novanta, mentre le multinazionali del disco assorbivano le case discografiche più piccole in gran numero, la novità più rilevante fu quella delle TV satellitari, che contribuirono a rendere di massa la

¹ Ci si riferisce qui alla Convenzione di Berna del 1887, alla Convenzione Unesco del 1955, alla Convenzione di Roma del 1961 e ai TRIPS, accordi sul copyright che vanno necessariamente rispettati per poter entrare nella World Trade Organisation ma che alcuni Paesi arabi – come il Libano, per esempio – non osservano (Houissa 2014).

cultura del videoclip nel mondo arabo. Aziende private detenute da capitali del Golfo iniziarono a sfruttare il potenziale promozionale del videoclip, cavalcando la nuova era inaugurata da MTV e da altre televisioni musicali:

In 1994, Rome-based Orbit offered Music Now, a channel dedicated to Western and, later, Arabic music videos and video jockeys (veejays). Similarly, ShowTime Arabia offered MTV Europe's feed with a localized show *Mashaweer* (1997-2007), while Arab Radio and Television (ART) focused on Arabic music, developing synergies with the music publisher Rotana to produce and screen music videos, interviews, and concerts (Khalil & Zayani 2022: 1536).

In particolare, Rotana Media Group, azienda saudita nata nel 1987, nei primi anni Duemila dominava praticamente incontrastata la produzione musicale della regione. In una videointervista del 2010, il principe saudita al Walīd ibn Ṭalāl (Waleed bin Talal), fondatore e CEO di Rotana, dichiarò: “We have around 45 per cent of all the movies and we have around 80 per cent of all the music there” (Allami 2010: 85).

Fu in questo clima di appiattimento della produzione musicale tutto a favore delle major, tuttavia, che all'inizio degli anni Duemila si crearono le prime “sacche di resistenza” musicale underground, con la nascita di etichette indipendenti ormai storiche come le beirutine Incognito (attiva di fatto dall'inizio degli anni 2000 fino al 2010) e Forward Music (nata nel 2001 e ancora attiva) e la cairota (ma con basi anche a Beirut e Amman) Eka3/Mostakell,² che hanno avuto il merito di inaugurare la stagione della pop music indipendente araba e di aggregare delle vere e proprie comunità di appassionati, per quanto numericamente esigue (Allami 2010). Intorno a queste etichette presero gradualmente a formarsi delle ecologie urbane stratificate, fatte non soltanto di artisti e ascoltatori, ma anche di locali dove suonare dal vivo, organizzatori di concerti, negozi di CD (supporto apparso all'inizio degli anni Ottanta), scuole di musica, stazioni radio e altre piccole imprese.

È in particolare a partire dalle rivoluzioni del 2011, inoltre, che nasce anche una stampa musicale araba specializzata, laddove in precedenza era la

² Eka3/Mostakell è nata nel 2007 ma ha chiuso i battenti nel giugno 2022 annunciando la decisione tramite un laconico post su Facebook: “We're closed for business, due to financial difficulties. We couldn't have made it this far without the magnificent musicians we had the honor to work with, and the professional community that supported our vision. Thank you” (Eka3/Mostakell 2022).

sola stampa generalista a occuparsi sporadicamente di musica, partendo da presupposti discutibili. Come riporta France, infatti:

que le *Guardian* écrit sur la musique arabe ou *Al Akhbar*, c'est toujours, toujours, le message politique qui est discuté. Jamais la valeur artistique. C'est comme si, parce que vous étiez arabe, vous n'aviez pas le droit de faire de l'art. Seulement de faire des déclarations politiques. (France 2018: 117-118)

La nascita di *Ma3azef* (*Ma'āzif*) – magazine online interamente scritto in arabo e portatore di una visione nuova, secondo la quale la musica colta e quella pop hanno entrambe diritto di essere raccontate – contribuisce a creare comunità e a rafforzare le scene locali, giocando un ruolo fondamentale negli ecosistemi urbani della musica indipendente araba.

Negli ultimi dieci anni, infine, la rivoluzione più significativa è stata quella dello streaming, che è deflagrata anche nel mondo arabo, non soltanto attraverso la diffusione di grandi compagnie internazionali come Spotify e SoundCloud, ma anche tramite startup locali come Anghami, che ha sede a Beirut e a Dubai. Anghami e le sue omologhe straniere hanno segnato diversi punti di svolta all'interno del sistema dell'industria musicale. Acquisendo in massa i diritti delle canzoni dai rispettivi detentori e proponendo piani gratuiti ai loro utenti, fanno sì che le leggi sul diritto d'autore vengano di fatto rispettate in un contesto in cui, come si è visto sopra, sono di difficile applicazione (Khalil & Zayani 2022: 1539). Tuttavia, come spesso viene lamentato, nel sistema dello streaming i guadagni per gli artisti diventano sempre più esigui e le gerarchie già esistenti all'interno delle scene “offline” vengono rafforzate (Nickell 2019: 13).

4. La professionalizzazione del lavoro musicale come emancipazione dal paradigma della resistenza

Con la nascita dell'MP3 nel 1992 per la prima volta un'innovazione tecnica non coincide con l'aumento dei profitti per le case discografiche ma con la loro flessione, fino ad arrivare, ai primi anni Duemila, a una crisi profonda, provocata anche dall'ascesa di Napster e Kazaa (Hracs 2012: 446). Questa fase di implosione del mercato discografico si sovrappone a un momento di crisi dei mestieri dell'industria musicale: come mai era successo prima, gli artisti possono seguire autonomamente tutto il processo di produzione della loro musica senza ricorrere a studi di registrazione e missaggio, possono distribuire la propria

musica da soli e occuparsi anche della promozione. Se si tratta da un lato della possibilità di un'autonomia e di una libertà senza precedenti per gli artisti, dall'altro questo cambiamento implica una trasformazione profonda del mestiere. Come scrive Hracs (2012: 458), “independent musicians [...] are now working longer hours and devoting more time to noncreative tasks, such as booking shows, applying for grant money, and promoting their music online. Despite working more, however, musicians are earning less money”.

A questo punto inizia una diffusione sempre crescente del dilettantismo in musica, inteso non tanto nel senso di inferiori capacità, tempo investito e serietà del musicista, anzi, al contrario: D'Amato (2019: 143) afferma, a questo proposito, che “DIY through digital platforms requires – in order to maximize their potential benefits - a *more professional approach*”. Il dilettantismo è inteso qui piuttosto come indifferenziazione delle varie professionalità e loro fusione nella sola persona del musicista stesso, in un circolo vizioso di prestazioni gratuite che alimenta l'“economia della promessa” (Bascetta 2015, citato in D'Amato 2019: 148) e finisce per essere insostenibile sul medio e lungo termine.

Nel contesto arabo, è in particolare dalle rivoluzioni del 2011, quando i musicisti guadagnano una visibilità senza precedenti all'interno dello spazio pubblico, che le pratiche musicali “amatoriali” si diffondono a macchia d'olio, dando come esito una serie di autoproduzioni che segnano le scene musicali locali. In molti casi la qualità artistica è ottima nonostante le condizioni tecniche “primitive” in cui avviene il processo di produzione. Per esempio, in un'intervista del 2015 un musicista libanese dichiarò:

[Il nostro primo album] è stato registrato in condizioni tecniche, materiali e personali estremamente dure. Lo abbiamo registrato nella mia stanza, nell'appartamento al terzo piano in cui abitavo, su un computer vecchio di vent'anni [...], e c'era il ventilatore che continuava a fare zzz... Abbiamo usato un software per togliere il rumore del ventilatore dall'album (“El Rass. Il rap arabo contemporaneo” 2017).

In quegli stessi anni, il duo egiziano Malaffāt – che godeva dell'apprezzamento di una nutrita *fanbase* in Egitto, Libano e Giordania – si autoproduceva un cd che veniva masterizzato con strumenti casalinghi, dotato di una copertina fotocopiata e venduto durante i concerti. Ramy Essam (Rāmī 'Iṣām), uno dei cantanti di musica di protesta egiziani più famosi all'epoca, pubblicò i suoi due primi album su internet, gratuitamente, scrivendo sul retro di copertina del primo “*Hādā l-albūm milk al-tuwwār*”, “Questo album è di proprietà dei rivoluzionari”. E, come loro, fecero tanti musicisti la cui urgenza di comunicare

dei contenuti era più forte della preoccupazione tecnica o commerciale. Come sottolinea Kraidy,

Manifestations of creative labor in the Arab uprisings are not flexible, reformist, or merely subversive: spawned under life-threatening conditions, they are *radical* rejectionist expressions of human affects and aspirations. Rather than trying to find ways to survive or thrive in the factory, revolutionaries seek to burn the factory down, clean the debris, and build a new and utterly different edifice. This is the first and most crucial difference between industrial and revolutionary creative labor. (Kraidy 2016: 234)

Tuttavia, passati i primi entusiasmi per la possibilità di esprimersi e di farlo finalmente davanti a un pubblico numeroso e trasversale, composto non più soltanto di pochi appassionati appartenenti alla classe media, le necessità sono cambiate. Il desiderio di essere integrati all'interno di economie nazionali e internazionali è diventato "a means to both depoliticize their work and make a comfortable living" (Sprengel 2020: 547). Come afferma ancora Sprengel (2020: 546), "for many independent musicians in Egypt today, postrevolutionary hope lies increasingly in imaginaries of a profit-driven private sector". Il settore privato, infatti, si pone come diretto concorrente del "mecenatismo" di Stato: laddove il primo dà margini di libertà, per quanto contenuti entro i limiti della cornice neoliberista, e permette al musicista di misurare il proprio livello artistico e professionale tramite riscontri oggettivi (il successo nelle vendite, il numero degli ascolti, le reazioni della fanbase ecc.), il secondo ha una forza coercitiva e censoria che priva gli artisti di ogni agentività. Lo dimostra bene, ad esempio, il triste episodio della famosa band indie-rock egiziana Massar Egbari, costretta a incidere una canzone pro-Sisi nel 2019 (Sprengel 2020: 549).

Negli ultimi anni, di conseguenza, si assiste a un tentativo di professionalizzare l'industria musicale indipendente attraverso una nuova attenzione alla divisione del lavoro e a un rinnovato ricorso all'etichetta discografica, in modo da privilegiare la qualità del prodotto musicale e svincolarsi da una cornice ermeneutica espressamente politica che viene vissuta come soffocante e disfunzionale da parte dei musicisti.

Come osserva Green (2022: 28), la nozione di autenticità della musica indipendente e l'idea puritana secondo cui il lavoro debba essere legato al senso di sacrificio possono impedire che il lavoro musicale sia riconosciuto come lavoro. Al contrario, la mercificazione e la monetizzazione del lavoro musicale impediscono a volte di vedere come l'industria dell'intrattenimento musicale

mantenga spesso un alto livello artistico e tecnico, pur producendo beni di consumo. Riconoscere il lavoro musicale in quanto tale, però, è un atto che non ha solo un valore economico e “imprenditoriale”, ma anche un valore soggettivo di esaltazione delle qualità artistiche e professionali dei musicisti, che sono così liberati dallo stereotipo asfittico dell'impegno politico a tutti i costi. Green propone, a tal proposito,

an idealtypical distinction between what I term ‘object-forming’ and ‘subject-forming’ professionalization. In the former, professionalism is an attribute of the music object and the ways that it is mediated, commoditized [...], and aesthetically presented. In the latter, by contrast, the ‘professional’ pertains to emerging subjectivities and modes of being. (Green 2022: 27)

L'importanza della professionalità emerge chiaramente in diverse dichiarazioni di Shabjdeed (Šabġdīd), giovane e ormai famosissimo rapper di Ramallah, e persino nelle sue canzoni. Nel brano *Sindibād* (2019), ad esempio, descrive la propria attività musicale cantando: “Questa non è la mia identità/ La vedo piuttosto come una fonte di reddito con cui mantenermi”.

Il rapper fa parte di BLTNM, un collettivo-casa discografica gestito da un gruppo di giovani di Ramallah che ci tengono particolarmente a far emergere la propria professionalità per distinguersi da un modo ormai vetusto di intendere l'identità palestinese e stabilire il valore della musica prodotta nel contesto palestinese. Come ha dichiarato il direttore creativo di BLTNM, Aḥmad Zaġmūrī (Shab Mouri) in un'intervista a *The Guardian*: “I want it to be clear this is an official brand, not just a group of friends or a crew” (Faber 2019). Il bisogno di sottolineare la dimensione commerciale e professionale di BLTNM serve dunque a distanziarsi da quella che Green (2022: 27), sulla scia di Lyn Spillman, chiama “non-strategic solidarity”, ossia un legame di solidarietà tipico della crew hip hop e non finalizzato al raggiungimento di un obiettivo esterno. È a questo punto che la “solidarietà non strategica” della crew diventa strategica, mantenendo però al contempo uno spiccato valore politico. Questi artisti non si accontentano più di “vendere” l'identità palestinese per come siamo abituati a concepirla normalmente, ma cercano nuove strade, più consone al loro desiderio di emancipazione e di autorappresentazione.

Lo stesso Shabjdeed, in una videointervista per *Ma3azef*, dichiara:

Perché non vogliamo guadagnare sulla miseria? Innanzitutto, perché non si fa. Poi, perché i palestinesi sono orgogliosi di essere palestinesi. Sento

che prima tutto il rap ruotava attorno alla questione palestinese perché non c'era spazio per nient'altro. Nessuno ti ascoltava, solo gli stranieri ti supportavano, quindi dovevi dargli delle storie strappalacrime. Noi non eravamo obbligati a piangere, ma lo abbiamo fatto. Questa è la prima cosa... Secondo poi, la Causa ha smesso di essere di moda. Se oggi ti metti a cantare della Causa sembri scemo. Terzo, ci siamo abituati. Io canto per i palestinesi [...], e i palestinesi non stanno lì tutto il tempo a dire: "Accidenti, guarda quanto soffriamo". Invece, per esempio, dicono: "Che ci mangiamo oggi?" ("Shabjdeed | Interview - المقابلة | شيب جديد")

5. Note conclusive

Come si evince dall'analisi condotta nelle sezioni precedenti, per comprendere le dinamiche di potere e resistenza che si agitano nel campo musicale arabo è necessario prendere in considerazione non solo singole figure di spicco, biografie esemplari di cantanti e musicisti assurti a un qualche grado di notorietà o testi di canzoni con espliciti intenti di protesta, ma tutti gli attori che partecipano al lavoro musicale.

Fra questi ultimi, gli operatori dell'industria discografica sembrano aver assunto un ruolo sempre più importante negli ultimi dieci anni, che li vede non solo come mediatori tra l'artista e tutti gli altri anelli della catena produttiva, ma anche come aggregatori di comunità di appassionati e *taste-developer* (Bartmański & Woodward 2020: 55). Le dimensioni ridotte di questa nicchia, l'attenzione quasi artigianale al lavoro discografico e l'accurata costruzione di cataloghi che si rivolgono a categorie di ascoltatori ben precise contribuiscono a forgiare comunità unite da un ethos e da un'estetica comuni, in cui la musica viene fruita in dimensioni transnazionali e translocali, "meaning it spans the earth but is locally networked within scenes and hubs that interconnect according to tastes, friendships and ties" (Bartmański & Woodward 2020: 81).

In virtù dell'integrazione tra scene musicali diverse, che interagiscono sia online sia offline, si è ritenuto opportuno non concentrare l'attenzione su una singola area geografica, bensì adottare uno sguardo globale che consentisse di cogliere alcuni fatti che riguardano l'industria musicale araba nella sua generalità. La modalità di selezione del campione analizzato è stata mista: ho iniziato – seguendo un criterio puramente soggettivo – dagli artisti (e dalle relative etichette) più vicini al mio gusto e alla mia sensibilità di ascoltatrice per poi seguire anche i suggerimenti degli algoritmi di piattaforme e social network (SoundCloud, Bandcamp, Facebook e Instagram) e le segnalazioni della stampa araba online specializzata e non. I generi maggiormente esplorati sono stati

l'elettronica con i suoi diversi sottogeneri, l'EDM (Electronic Dance Music), il rap e la trap.

All'interno di queste scene musicali, intese come ecosistemi complessi, si muove una nutrita serie di attori che devono ancora essere studiati in maniera approfondita, superando la tentazione "romantica" di scegliere degli oggetti di studio eccezionali o eclatanti per iniziare finalmente a comprendere il lavoro artistico come un lavoro autenticamente collettivo. Questo contributo vuole muovere e incoraggiare a muovere qualche passo verso questa direzione.

Riferimenti bibliografici

"El Rass. Il rap arabo contemporaneo. Intervista di Fernanda Fischione." *Poesia del nostro tempo*, 19 dicembre 2017, <https://www.poesiadelnostrotempo.it/el-rass-il-rap-arabo/> [ultimo accesso 13/10/2022].

"Shabjdeed, Interview - المقابلة | شب جديد", *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=tvqRlsmFHwY&ab_channel=Ma3azef [ultimo accesso 13/10/2022].

Abadir, Rami. 2022. "Weekend's thoughts." Facebook, 17/09/2022, <https://web.facebook.com/rami.abadir/posts/pfbid0283FyCweaxA1uKk9Mym6rhlpvywcA7y3UJR26Ym9G13Ac9TBjfzGARPXvm8ikSVugl> [ultimo accesso 16/10/2022].

Abu-Lughod, Lila. 1990. "The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women." *American Ethnologist* 17(1), 41–55.

Al Wassimi, Mounir. 2010. "Arab Music and Change in the Arab Media." In Michael Frishkopf (ed.), *Music and Media in the Arab World*, 91–96. Cairo & New York: The American University in Cairo Press.

Allami, Khyam. 2010. "Dispatches from a New Generation." *Index on Censorship* 39(3), 82–95.

Bartmański, Dominik & Ian Woodward. 2020. *Labels: Making Independent Music*. London: Bloomsbury.

Beer, David. 2009. "Can You Dig It?: Some Reflections on the Sociological Problems Associated with Being Uncool." *Sociology* 43(6). 1151-1162.

Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

D'Amato, Francesco. 2019. "Digital Platforms and the Professionalization of DIY in the Popular Music Field. The Experiences of Long-Time Independent Musicians." In Paula Guerra & Thiago Pereira Alberto (eds.), *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes (vol. 4)*, 136–149. Porto: Universidade do Porto.

Eka3/Mostakell. 2022. "We're closed for business..." Facebook, 17/06/2022. <https://web.facebook.com/eka3.org/posts/pfbid0K2q1VLh2Chdu64rUaMFJ3xD49G7QWVjTsfCJ5TWkdMD2MFb6WSiPKxFSwtgXcZDpl> [ultimo accesso 16/10/2022].

El Zein, Rayya. 2017. "Resisting 'Resistance': On Political Feeling in Arabic Rap Concerts." In Tarik Sabry & Layal Ftouni (eds.), *Arab Subcultures: Transformations in Theory and Practice*, 87–112. London & New York: I.B. Tauris.

El-Shawan, Salwa. 1980. "The Socio-Political Context of al-mūsīka al-‘arabiyyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change (1927-77)." *Asian Music* 12(1), 86–128.

El-Shawan Castelo-Branco, Salwa. 1987. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt." *The World of Music* 29(2), 32–48.

Faber, Tom. 2019. "'If Israeli soldiers start shooting, we won't stop the interview': Palestinian hip-hop crew BLTNM." *The Guardian*, 19 August 2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/19/bltnm-hip-hop-palestine-west-bank> [ultimo accesso 13/10/2022].

Fischione, Fernanda. 2015. *La riappropriazione del linguaggio poetico nel rap del Levante arabo. Una proposta di analisi testuale*. Roma: Sapienza Università di Roma. (Tesi di laurea magistrale).

Fischione, Fernanda. 2019. "Irony, Black Humour, Sarcasm and Cynicism in Contemporary Arabic Rap. A Text-based Analysis." In Stephan Guth & Teresa Pepe (eds.), *Upholding Humanity in an Unhuman World: Arab Writing after the "Arab Spring"*, 355–378. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Fischione, Fernanda. 2020. "Cantare la rivoluzione. Musica e parole da un mondo arabo che cambia." In Chiara Comito & Silvia Moresi (a cura di), *Arabpop. Arte e letteratura in rivolta dai Paesi arabi*, 57–84. Milano: Mimesis.

France, Pierre. 2018. "Les nouvelles plumes musicales du journalisme arabe." *Vacarme* 3(84), 115–120.

- Frishkopf, Michael. 2008. "Nationalism, Nationalization, and the Egyptian Music Industry: Muhammad Fawzy, Misrphon, and Sawt al-Qahira (SonoCairo)." *Asian Music* 39(2), 28–58.
- Green, Andrew. 2022. "Beyond the Crew: Hip-Hop and Professionalization in Mexico City." *Cultural Sociology* 16(1), 25–44.
- Gronow, Pekka. 1981. "The Record Industry Comes to the Orient." *Ethnomusicology* 25(2), 251–284.
- Houissa, Ali. 2014. "Copyright Laws in the Arab World: A Shifting Predicament in the Digital Era." *Libri* 64(3), 293-306.
- Hracs, Brian. 2012. "A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production." *Growth and Change: A Journal of Urban and Regional Policy* 43(3), 442-461.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London and New York: Routledge.
- Khalil, Joe F. & Mohamed Zayani. 2022. "Digitality and Music Streaming in the Middle East: Anghami and the Burgeoning Startup Culture." *International Journal of Communication* 16, 1532–1550.
- Kraidy, Marwan M. 2016. "Revolutionary Creative Labor". In Michael Curtin & Kevin Sanson (eds.), *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, 231–240. Oakland: University of California Press.
- Kraidy, Marwan M. & Marina R. Krikorian. 2017. "The Revolutionary Public Sphere: The Case of the Arab Uprisings." *Communication and the Public* 2(2), 111–119.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laing, Dave. 2003. "Resistance and Protest." In John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, & Peter Wicke (eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 1: Media, Industry and Society*, 345. London and New York: Continuum.
- Moreno Almeida, Cristina. 2017. *Rap Beyond Resistance: Staging Power in Contemporary Morocco*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Nickell, Chris. 2019. "Promises and Pitfalls: The Two-Faced Nature of Streaming and Social Media Platforms for Beirut-Based Independent Musicians." *Popular Communication* 18(1), 48–64.

Nooshin, Laudan. 2017. "Whose Liberation? Iranian Popular Music and the Fetishisation of Resistance." *Popular Communication* 15(3), 163–191.

Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Puig, Nicolas. 2020. "The Shatila Soundscape: Sound Cultures, Practices, and Perceptions in a Refugee Camp in Lebanon." *Violence: An International Journal* 1(2), 1–18.

Racy, Ali Jihad. 1976. "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932." *Ethnomusicology* 20(1), 23–48.

Racy, Ali Jihad. 1978. "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording." *The World of Music* 20(1), 47-58.

Simon, Andrew. 2022. *Media of the Masses: Cassette Culture in Modern Egypt*. Stanford: Stanford University Press.

Sprengel, Darcy. 2020. "Neoliberal Expansion and Aesthetic Innovation: The Egyptian Independent Music Scene Ten Years After." *International Journal of Middle East Studies* 52(3), 545–551.

Swedenburg, Ted. 2013. "Palestinian Rap: Against the Struggle Paradigm". In Walid El Hamamsy & Mounira Soliman (eds.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook*, 17–32. New York & London: Routledge.

Withers, Polly. 2017. "Performing Palestine, or Mandating Britain? Tracing Palestinian Musics in London." Paper presentato alla *BRISMES Conference 2017 – Movement and Migration in the Middle East: People and Ideas in Flux*. 5-7 July 2017, University of Edinburgh.

Withers, Polly. 2021. "Ramallah Ravers and Haifa Hipsters: Gender, Class, and Nation in Palestinian Popular Culture." *British Journal of Middle Eastern Studies* 48(1), 94–113.

Arabo standard e ‘*āmmiyya*: esclusione e inclusione nei fumetti di ‘Umar Khūrī

Giulia Aiello

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract (Italiano) Il fumetto per adulti si è sviluppato nei paesi arabi come un genere letterario indipendente e viene spesso utilizzato come uno strumento di critica sociale. Questo nuovo prodotto culturale tende a prediligere dal punto di vista linguistico l’uso del dialetto (*‘āmmiyya*) come varietà scritta al posto dell’arabo standard (Høigilt 2017a, Høigilt 2019, De Blasio 2020, *inter alia*). Tuttavia, nei fumetti *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi* (Il salone di Ṭāriq al-Khurāfi) e nel suo prequel *Yūtūbiā* (Utopia), entrambi dell’autore libanese ‘Umar Khūrī, trova spazio anche lo standard, usato da alcuni personaggi al posto del vernacolare. A partire dall’idea di lingua come marca identitaria e risorsa simbolica (Suleiman 2013), l’obiettivo dello studio è indagare la relazione tra la varietà linguistica e l’identità dei diversi personaggi ed esaminare di quali funzioni sociali e politiche la lingua è investita all’interno delle società immaginarie di questi fumetti.

Abstract (English) Adult comics have developed in the Arab world as an independent literary genre and are often used as a tool for social criticism. Linguistically, this new cultural product tends to favor the use of the vernacular (*‘āmmiyya*) as a written variety instead of standard Arabic (Høigilt 2017a, Høigilt 2019, De Blasio 2020, *inter alia*). However, in the comic books *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi* (The salon of Ṭāriq al-Khurāfi) and in its prequel *Yūtūbiā* (Utopia), both by the Lebanese author ‘Umar Khūrī, standard Arabic, used by some characters instead of the vernacular, also finds a place. Therefore, starting from the definition of language as a marker of the identity and as a symbolic resource (Suleiman 2013), the aim of the study is to investigate the link between language variety and the identity of the different characters and to examine what social and political functions language is invested with within the fictional societies of these comics strips.

Keywords Adult comics; social criticism; standard/vernacular Arabic; authoritarianism/exclusion; resistance/inclusion.

1. Il fumetto per adulti nel mondo arabo e il caso del Libano

Nell'ultimo decennio il panorama culturale del mondo arabo ha visto lo sviluppo di una nuova espressione letteraria: il fumetto per adulti. Nato sulla scia degli eventi politici della regione, questo genere letterario si è affermato anche come mezzo di denuncia sociale e politica, soprattutto in Libano e in Egitto (Høigilt 2019), paesi che giocano un ruolo cardine nella produzione di fumetti e graphic novel per adulti, spesso usati dagli artisti per esprimere dissenso e critica (De Blasio 2020: 118; Gabai 2020: 87). Non è un caso, infatti, che questo nuovo prodotto culturale abbia visto una diffusione decisiva a partire dal 2011, anno delle Rivoluzioni arabe, che hanno portato alla caduta dei governi in numerosi paesi e, conseguentemente, a un allentamento momentaneo della censura (De Blasio 2020: 123). Tuttavia, la pubblicazione dei primi fumetti rivolti a un pubblico adulto nel mondo arabo risale a ben prima di questi avvenimenti. In particolare, sono due i graphic novel che vale la pena menzionare per via dell'impatto che hanno avuto sulla crescita di questo genere letterario negli anni successivi. Il primo è *Carnaval* (*Carnevale*, 1980) del libanese Jūrj Khūrī (George Khoury, in arte JAD), che, attraverso la metafora del carnevale, racconta la sua esperienza durante la guerra civile (1975-1990), gettando le basi per il filone dei *war comics* in Libano, paese pioniere nel campo dei fumetti per adulti (Høigilt 2019: 18, 38; De Blasio 2020: 121). Il secondo, considerato una pietra miliare che ha inaugurato il nuovo trend di fumetti a sfondo sociopolitico, è *Mitrū* (*Metro*, 2008) dell'egiziano Majdī al-Shāfi'ī, che critica duramente il regime di Mubārak e la società egiziana (Høigilt 2019: 15; Di Ricco 2015: 190; Gabai 2020: 93). Il genere del fumetto arabo per adulti affonda dunque le sue radici a prima dello scoppio delle rivolte del 2011 (Douglas & Douglas 1994: 8). Queste ultime, tuttavia, hanno funto da catalizzatori per il suo sviluppo, di pari passo con la diffusione capillare dei social media, che hanno favorito la circolazione delle opere online anche al di fuori della regione (Di Ricco 2015: 193; De Blasio 2020: 123; et al.). In questa fase di maggiore libertà di espressione e facilità di divulgazione, sono nati numerosi collettivi che hanno giocato un ruolo centrale per l'incontro, lo scambio e la formazione di fumettisti e fumettiste, contribuendo a rendere questo genere letterario indipendente un mezzo di inclusione dal basso. Tra i più importanti collettivi e riviste vale la pena ricordare *Tūk Tūk*, fondato al Cairo a gennaio 2011, *Comic4 Syria*, nato nel 2012, *Garage* il cui primo numero è uscito ad agosto del 2015 in Egitto, *Skefkef* in Marocco e *Lab 619* in Tunisia, costituitisi dopo il successo dei primi numeri di *Tūk Tūk*. Oltre a ciò, in quegli

anni si sono cominciati a organizzare in alcuni paesi arabi festival annuali di fumetto. Punti nevralgici per questi eventi sono state le città di Algeri con il Festival International de la Bande Dessinée d’Alger (FIBDA) che vede la sua prima edizione nel 2008 e ha una dimensione e una partecipazione internazionale, Tunisi con il Festival Méditerranéen de BD et de l’image de Tunis (Di Ricco 2015: 189-190), il Cairo con il Cairocomix e Beirut con il Maḥmūd Kaḥīl Comics Award ospitato dall’American University (AUB), che ha anche attivato un corso dedicato all’arte grafica (Høigilt 2019: 3). Sempre in Libano, l’Académie Libanaise des beaux-arts (ALBA) dell’Université de Balamand ha un corso di laurea dedicato al fumetto. Il paese, in effetti, è da sempre all’avanguardia nell’ambito della produzione di fumetti, molti dei quali sono a sfondo sociopolitico. Oltre alla già citata tradizione dei *war comics* (Merhej 2015: 204), che raccontano i sanguinosi conflitti che il paese ha affrontato, dai quindici anni di guerra civile alla guerra con Israele del 2006, è importante ricordare che proprio a Beirut si costituirono le prime organizzazioni di artisti. Già nel 1986, per via dell’influenza della cultura francese in Libano e dello sviluppo della nona arte in Europa, JAD fondò il *Jadworkshop*, uno dei primi collettivi a cui presero parte artisti e artiste emergenti che raccontavano la realtà del loro paese (Ghaibeh 2017: 31; et al.). Nel 2007, poi, nacque sempre nella capitale libanese uno dei collettivi più prolifici e noti a livello internazionale, *Samandal*, da cui hanno avuto origine le omonime rivista e casa editrice. Il nome è la traduzione araba di “salamandra” poiché, proprio come questo anfibio che vive a metà tra acqua e terra, i fumetti di *Samandal* si trovano a metà tra immagine e parola, sperimentazione e tradizione, arte alta e popolare (Høigilt 2019: 22; et al), oltre a rimandare a “a nod to the diversity and linguistic and cultural adaptability of its content” (JAD 2017: 15). Dal 2007, le storie contenute nei numeri della rivista venivano pubblicate a puntate con cadenza bimestrale. Nel tempo, i numeri sono stati anche caricati sul sito www.samandal.org¹ dove erano scaricabili gratuitamente. A partire dal 2014, il collettivo ha deciso di uscire con antologie annuali dedicate a un unico tema (JAD 2017: 13) e contemporaneamente hanno iniziato a stampare i libri a fumetti, prima a puntate, degli autori e autrici del collettivo che avevano abbastanza materiale (Gabai 2020: 92-93). Molte delle tematiche salienti di cui *Samandal* si occupa ruotano attorno alle questioni politiche, religiose e sociali, quali i conflitti, l’autoritarismo, le discriminazioni di genere, la sessualità e il multiconfessionalismo (Høigilt 2017b; 2019). Per via della

¹ Fuori uso da circa un anno.

rappresentazione di simboli religiosi in alcune vignette satiriche, il collettivo è stato anche sottoposto a censura e ha affrontato un processo in tribunale, conclusosi con una multa di 20.000 dollari e con l'accusa di aver incitato allo scontro confessionale e offeso il cristianesimo (Høigilt 2019: 37; Licitra 2020: 82). Fin dalla sua fondazione, in realtà, l'organizzazione si è esposta contro ogni forma di discriminazione religiosa, politica, di orientamento sessuale e di genere e come un luogo di scambio tra fumettisti libanesi, della diaspora e internazionali, mirando a creare una comunità inclusiva e cosmopolita (Gabai 2014: 101) e a rispondere alla mancanza di libertà di espressione e di spazi per gli artisti nel contesto settario e frammentato libanese (Høigilt 2019; et al). Il nome completo della rivista è infatti *Samandal: qīṣaṣ muṣawwara min hunā wa hunāk* (Samandal: fumetti da qui e da lì) e il collettivo promuove pubblicazioni trilingui in arabo, francese e inglese, così riflettendo la diversità linguistica e culturale libanese (JAD 2017: 15; et al) e riuscendo anche a includere opere di fumettisti da tutto il mondo. Perciò, nel 2018 *Samandal* fu insignito dello UNESCO- Sharjah Prize for Arab Culture per il ruolo centrale avuto nella promozione della cultura araba attraverso il fumetto, "often a vehicle for resistance and social expression".² Negli anni precedenti, l'organizzazione aveva già ricevuto altri riconoscimenti, come il Best Comics Magazine al FIBDA nel 2009, il Best Arab graphic novel al FIBDA del 2010 per *Yūtūbiā* (Utopia) di 'Umar Khūrī (Omar Khoury), uno dei soci fondatori di *Samandal*, di nuovo il Best Arab graphic novel al FIBDA nel 2013 per *Murabbā wa Laban* di Līnā Mirhij (Lena Merhej), un'altra delle fondatrici conosciuta a livello internazionale, e l'Audience Award all'East London Comics and Arts Festival nel 2018 per *Topia*, un volume pubblicato nel 2017, decennale della fondazione del collettivo, che contiene i contributi di diciassette autori libanesi e non, incentrati sui temi dell'utopia e della distopia. Queste ultime tematiche, in effetti, hanno fatto da sfondo comune anche ad altri fumetti di *Samandal*, poiché, mostrando un ipotetico futuro idilliaco o spaventoso, leggono in chiave critica la realtà presente. A questi filoni appartengono infatti anche i due lavori di 'Umar Khūrī oggetto di analisi in questo articolo, ovvero il già menzionato graphic novel *Utopia*, pubblicato prima in serie tra il 2009 e il 2010 sul sito web *al-Rā'y* e poi ripubblicato nel 2017 in un unico libro dal collettivo, e la serie dal titolo *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī* (Il salone di Ṭāriq al-Khurāfī o Il mitico salone

² Cfr. <https://en.unesco.org/news/samandal-association-lebanon-and-uk-shubbak-festival-receive-2018-unesco-sharjah-prize-arab>

di Tareq³, da qui *Ṣālūn*), pubblicata a partire dal 2008 sui primi numeri di *Samandal* e nel 2017 sul volume *Topia* ma rimasta incompiuta. Entrambe le opere muovono in maniera più o meno esplicita una dura critica al sistema confessionale libanese, accusato di essere corrotto, iniquo e responsabile dei conflitti settari e delle tensioni interne al Libano, mettendo in luce il forte legame esistente tra questi e molti altri fumetti e le questioni politiche, religiose e sociali del contesto che li ha prodotti.

2. I fumetti di ‘Umar Khūrī

Le due opere di ‘Umar Khūrī, *Ṣālūn* e *Utopia* si configurano rispettivamente come una distopia e un’utopia e hanno come *fil rouge* le vicissitudini di due amiche, Lūlwa e Surà. *Ṣālūn* è ambientato in una Beirut post-settaria, governata da un regime autoritario che impone un laicismo assoluto e scoraggia l’uso dell’immaginazione. Per assicurarsi che il divieto di affiliazione religiosa sia rispettato e che non circoli fra i cittadini alcun materiale che sfugge al controllo dello stato, la capitale libanese è sorvegliata da un apparato di sicurezza dal nome *Quwwāt al-amn al-fikrī* (Forze di sicurezza del pensiero), l’informazione è controllata dalla televisione di stato e tutto ciò che non proviene da fonti filogovernative è sottoposto a censura. La polizia e gli altri funzionari indossano maschere che mostrano solo un simbolo al fine di informare le persone della loro funzione: le *Quwwāt al-amn al-fikrī*, per esempio, hanno un punto interrogativo, mentre i conduttori dei telegiornali le virgolette (Høigilt 2019: 55). In questo scenario cupo e distopico, ci sono piccoli gruppi di dissidenti che lottano per le libertà negate, come quella religiosa, di espressione e di immaginazione. Tra loro vi è Ṭāriq al-Khurāfī, un barbiere che nel suo salone vende segretamente oggetti d’arte, libri e immagini religiose, considerati materiali illegali, ed è a capo di un partito fuorilegge chiamato *Ḥizb al-ḥurriyya al-dīniyya* (Partito della libertà religiosa). Surà, una delle protagoniste, è un’amante dell’arte e una assidua cliente di Ṭāriq insieme al suo gruppo di amici. Lūlwa è una sua amica di infanzia, che si trasferisce a Beirut per studiare all’università. La storia assume a tratti dei toni magici e misteriosi con le apparizioni per le strade di una statua di un Buddha gigante a seguito dell’esplosione di un edificio. Il regime accusa pubblicamente il partito di Ṭāriq

³ Høigilt (2019) propone questa seconda traduzione, rendendo *al-khurāfī* attributo di *sālūn*. Tuttavia, nei dialoghi del fumetto i personaggi si rivolgono al barbiere chiamandolo Ṭāriq al-Khurāfī (cfr. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī* I, p.2). Preferisco quindi tradurre il titolo in italiano con “Il salone di Ṭāriq al-Khurāfī”.

di questo avvenimento, sostenendo che ha utilizzato armi chimiche in grado di provocare allucinazioni, tra cui l'immagine del Buddha, dannosa per la sanità mentale di chiunque la osservi. Benché l'opera sia rimasta incompiuta, l'intento sociopolitico e di denuncia all'autoritarismo è chiaro, anche grazie al ricorrere di numerosi *topoi* della narrativa distopica. Tra questi, la presenza di un regime totalitario, la repressione di ogni forma di dissenso e di libertà, la censura e il controllo costante della vita dei cittadini e dell'informazione e la presenza di un apparato di sorveglianza il cui nome e ruolo richiama la *Thought Police* di 1984 di Orwell (Aiello 2022: 101). Khūrī immagina dunque una società post-confessionale in cui uno stato assolutista ha preso il posto delle élite settarie libanesi. Se nel vero Libano la politica è plasmata dalle rivalità di potere tra i leader delle diverse comunità religiose, in questo fumetto ogni segno di religione è bandito dallo spazio pubblico. Tuttavia, ciò non sembra aver assicurato una maggiore libertà ai libanesi, che, al contrario, si trovano a fare i conti con un regime che sopprime violentemente qualsiasi forma di opposizione e dissenso. La visione di Khūrī del tanto sognato Libano post-settario che non sfrutta la religione a scopi politici e che preserva allo stesso tempo il pluralismo, si tramuta dunque nell'incubo di una dittatura antireligiosa, violenta e repressiva (Høigilt 2019: 56).

La seconda opera, *Utopia*, è il prequel di *Ṣālūn* e racconta di Lūlwa e Surà bambine. La storia non è questa volta ambientata a Beirut, ma, come si evince dalle vignette che raffigurano boschi di cedri, nelle montagne libanesi. Il graphic novel si apre con un dialogo tra le due protagoniste che, stanche delle disuguaglianze, della corruzione dilagante e del malgoverno, decidono di istituire un nuovo stato, che chiamano Utopia. Fondato sui principi di uguaglianza fra i cittadini e partecipazione alla vita pubblica, le bambine danno inizio a un vero e proprio processo di *state building* (Aiello 2022: 101). Ridiscutono le cariche dello stato, disegnano una nuova bandiera che simboleggia la parità fra i cittadini, organizzano un esercito, aboliscono i confini e creano un gruppo su Facebook che chiamano come il loro paese affinché tutti i cittadini stanchi dei loro governi possano entrare a far parte di Utopia. La vita politica impegna molto Lūlwa e Surà, che finiscono per dimenticarsi di continuo la loro bambola Khaddūra in giro. Un giorno vengono a conoscenza dal capo dell'esercito di Utopia che Khaddūra è stata rapita nel bosco e decidono di intraprendere una campagna militare per recuperarla. Durante le ricerche, si imbattono nel territorio di un altro stato, governato da un re ingordo e autoritario, e vengono fatte prigioniere. Dopo un negoziato diplomatico senza successo, l'astuzia di Surà metterà alla prova il monarca e ne mostrerà la

debolezza, fomentando una ribellione del suo popolo contro di lui. Questo permetterà alle due bambine di salvarsi, dimenticando però nuovamente di trovare la bambola. Sarà proprio questa ripetuta trascuratezza a far aprire loro gli occhi sulla contraddittorietà di Utopia che, pur dichiarandosi un paese egualitario, alla fine lascia indietro i più fragili, di cui Khaddūra diventa simbolo (Aiello 2022: 102). Lūlwa e Surà decidono così di abbandonare la costruzione del loro stato poiché capiscono che Utopia non è realizzabile nel concreto, ma può essere un ideale a cui tendere insieme, cominciando con il ritrovare la bambola. *Utopia*, che si presenta come una favola illustrata per bambini con una morale finale, ha anch'esso un carattere decisamente sociopolitico. Come in *Ṣālūn*, anche in questo graphic novel è evidente la denuncia del sistema libanese e dei suoi rappresentanti attraverso numerose allusioni alla politica interna del paese e al sistema confessionale giudicato corrotto e iniquo. Anche la politica internazionale viene messa in discussione, attraverso allusioni all'ingerenza americana in Medio Oriente e all'occupazione di Israele. I due fumetti si configurano quindi come due opere opposte e complementari sia nei contenuti sia nella resa grafica. *Utopia* rappresenta infatti le due protagoniste bambine e sognatrici nei verdi boschi della provincia libanese. *Ṣālūn* mostra invece Lūlwa e Surà adolescenti e agguerrite nella caotica e cupa Beirut (Aiello 2022: 102). Entrambe le opere presentano una polarizzazione tra personaggi dissidenti che aspirano a ideali di uguaglianza, democrazia, inclusione sociale e libertà, e personaggi che incarnano invece l'autoritarismo, il controllo, l'esclusione dalla vita pubblica e la violenza. Obiettivo di questo studio è analizzare questa polarizzazione da un punto di vista linguistico.

3. Fumetto, critica sociale e la questione della lingua

Lo sviluppo del fumetto per adulti a sfondo sociopolitico in molti casi va anche di pari passo con la tendenza a prediligere la varietà vernacolare (‘āmmiyya) oppure un registro linguistico misto come forma scritta al posto dell'arabo standard (Høigilt 2017a; 2019; JAD 2017; De Blasio 2020; et al). Høigilt (2019) sostiene che il fumetto come genere letterario vuole collocarsi a metà tra la cultura di massa (Armbrust 1996) associata alla ‘āmmiyya e l'*adab*, la letteratura alta, associata alla *fushā*, godendo così dello status di prodotto culturale intermedio. L'autore parla infatti di una dimensione “in-betweenness” (Høigilt 2019: 168), in cui il vernacolare diventa un mezzo di diversità linguistica e culturale nonché di inclusione sociale contrapposto allo standard, vista come una lingua elitaria e simbolo di un'egemonia intellettuale che tende ad appiattire

le differenze (JAD 2017: 15). Dunque, nell'evoluzione del genere del fumetto per adulti emerge sovente un legame tra lingua e politica (De Blasio 2020: 118) e “an element of social and political criticism” associato alla scelta del dialetto (Høigilt 2017a: 179). Secondo Høigilt (2017a, 2019) vi sono diverse ragioni che spiegano l'uso preponderante della *‘āmmiyya* nei fumetti e nei graphic novel. In primo luogo, questa varietà sembra dare voce ai gruppi più marginalizzati nella società araba, ovvero i giovani, che tentano così di affermarsi nello spazio pubblico e culturale attraverso idiomi *cool*, parolacce e in generale un linguaggio più vicino a quello quotidiano per esprimere ansie, stati psicologici ed emotivi, ma anche sarcasmo, satira e humor. L'ironia e il dialetto, in particolare, sembrano essere due elementi intrinsecamente legati (De Angelis 2015: 30) per portare avanti la critica sociale “con un sorriso” (Høigilt 2017a: 175). In secondo luogo, l'uso della *‘āmmiyya* riesce a creare uno spazio culturale ibrido e libero, in cui gli autori possono introdurre e discutere questioni e idee alternative rispetto alla cultura *mainstream* (Høigilt 2017a: 188; 2019: 13). In terzo luogo, la varietà vernacolare permette di avvicinare il pubblico alla vita quotidiana e di rappresentare una realtà locale informale anche nella sfera culturale (Høigilt 2017a: 178, 181, 2019: 156-7). Non è un caso, infatti, che il nome stesso di numerose riviste di fumetti per adulti rimandano ad elementi che caratterizzano la realtà urbana del contesto in cui sono nate (Klaus 2017: 23). Pertanto, molti autori rievocano la vita quotidiana, ricorrendo ai dialetti piuttosto che allo standard e talvolta adottano implicitamente un approccio politico (Mercier 2017: 10). In generale, la città costituisce un elemento trasversale a numerosi fumetti e romanzi grafici (Chatta 2021; et al) e diventa un'entità concettuale sulla quale si innestano diverse proiezioni identitarie. Queste ultime si riflettono anche nella scelta linguistica della *‘āmmiyya*, che diventa essa stessa parte integrante della città, e portano a un atteggiamento di orgoglio per il dialetto (Klaus 2017: 27). Questo diviene, inoltre, un mezzo per promuovere le diversità linguistiche, culturali e individuali e le identità locali nelle pubblicazioni (Ghaibeh 2015: 328), in contrasto con l'arabo standard che tende invece ad appiattare e unificare le singole identità sotto un unico ombrello:

The young artists who advocate the use of dialects revendicate proudly the use of ‘I’ over ‘we’ in respect of a cultural ethnic and linguistic diversity, which contests a unifying intellectual hegemony. (JAD 2017: 15)

In questo modo, il multilinguismo, cavallo di battaglia anche del collettivo *Samandal*, diventa per esempio un modo per includere e dare risalto alle diversità:

This informal graphic movement has maintained a multi-linguistic character right from the start to include artists more comfortable with expressing themselves in English, French, or a Roman transliteration of their dialect than in classical Arabic. (Di Ricco 2015: 197)

Il dialetto è dunque altresì associato all'identità e alle molteplicità culturali che caratterizzano le società contemporanee e che vengono valorizzate dal basso, grazie anche alla spinta delle Rivoluzioni del 2011 (Ghaibeh 2015: 327; et al):

At the heart of this revival of the Arab comics is the recurring question of language, which relaunched the debate on the multiplicity of identities. If classical Arabic has traditionally dominated the literary sphere, under the influence of Panarab ideology, dialects have progressively gained ground thanks to the social and political interests of the Arab revolutions. (JAD 2017: 15)

L'ideologia panaraba, infatti, rivendicava la supremazia dell'arabo standard (*fushà*) in grado di unire il mondo arabo secondo il principio per il quale chi parla arabo è arabo (al-Khuṣṣrī 1985) e vedeva i dialetti come mezzi di divisione, decadenza e corruzione, oltre che una minaccia che disturba l'unità, la purezza e la continuità della *fushà* (Mejdell 2008: 108). Al contrario, nel quadro del genere dei fumetti per adulti le varietà vernacolari sembrano essere percepite come simboli di diversità linguistica, socioculturale e politica in grado di arricchire e includere piuttosto che indebolire e frammentare. Secondo Høigilt (2019: 175-85), comunque, i fumettisti tendono a prediligere la *‘āmmiyya* non perché mossi da un'avversità verso l'arabo standard, ma piuttosto per questioni legate all'identità, all'affermazione sociale e politica e alla visione del dialetto come una risorsa per i giovani autori in un sistema linguistico in mutamento. L'impiego della *‘āmmiyya* come forma scritta, infatti, sembra essere parte di uno sviluppo sociolinguistico più ampio, secondo l'autore potenzialmente in grado di alterare il modello diglossico tradizionale proposto da Ferguson (1959), che prevede un rigido divario tra la *fushà* come varietà alta, scritta e istituzionale, e la *‘āmmiyya* come varietà bassa, orale e informale, rendendo accettabile anche la scrittura del dialetto in alcuni ambiti (Høigilt 2019: 9, 187). Questa tendenza a usare il dialetto per trattare argomenti di carattere politico e socialmente rilevanti, in effetti, sembra essere parte di un trend che riguarda

non solo i fumetti, ma le arti, la cultura e la letteratura pop in generale, dalla musica indipendente alle riviste giovanili, dai graffiti al graphic design, ecc. (Høigilt 2019: 143-60). Più che di *‘āmmiyya* in senso stretto, alcuni autori parlano di Mixed Arabic (*al-lugħa al-wuṣṭā*) come cambiamento linguistico sostanziale apportato dai media da parte di una giovane generazione che preferisce il vernacolare o l'inglese all'arabo standard (Mejdell 2008: 122-3; Pepe 2017: 370, 2019: 94-122). Rosenbaum (2000), si riferisce a questa lingua mista con il termine *fushāmmiyya*, usata nella narrativa e nei testi giornalistici con intento umoristico. Pepe (2017, 2019), nell'analizzare alcuni blog egiziani, osserva e afferma l'attitudine dei giovani scrittori a mischiare le varietà linguistiche e gli alfabeti, producendo un tipo di "digital minor literature" (2017: 370) che sovverte le convenzioni stabilite nel campo letterario con l'obiettivo di esprimere nuovi significati e modelli identitari (2017: 373, 387). Catalizzatori di questa tendenza a prediligere il vernacolare o il Mixed Arabic in diversi tipi di letteratura, tra cui il fumetto, sono state, oltre ai media, le rivolte del 2011 (Rosenbaum 2011; Ghaibeh 2015: 327; Høigilt 2017a, 2019; Pepe 2017, 2019; De Blasio 2020; et al):

[...] since the period of the Revolutions the different local varieties have had a strong impulse, in particular Egyptian, Syrian, Lebanese and Tunisian Arabic. This brought comics closer to their audience, securing their place as a popular form of art. (De Blasio 2020: 125)

Appare dunque evidente nel panorama culturale e letterario arabo contemporaneo che spesso esiste un legame tra la critica sociale, la scelta della *‘āmmiyya* o di una varietà mista e le letterature indipendenti, come il fumetto. Questo nuovo genere letterario, dunque, si pone come uno spazio culturale informale, popolare e talvolta politicamente impegnato, in cui vengono affrontati argomenti rilevanti e controversi spesso in modo ironico, impiegando in maniera massiccia il dialetto, che può essere quindi anche utilizzato in senso critico e rivoluzionario (Høigilt 2017a, 2019).

Nei fumetti *Ṣālūn* e *Utopia* di ‘Umar Khūrī, tuttavia, sembra trovare un certo spazio anche l'arabo standard, impiegato da alcuni personaggi al posto della *‘āmmiyya*. L'obiettivo dello studio è, dunque, indagare la relazione tra la varietà linguistica e l'identità dei diversi personaggi ed esaminare se e in che modo questa relazione contribuisce a conferire alle opere un carattere di denuncia dello status quo.

4. Quadro teorico e metodologico

Il quadro teorico di questa ricerca si basa su due principi fondamentali. Il primo è l'idea di lingua come marca identitaria (Suleiman 2013) e di identità come prima arena sociale universale che influenza la scelta linguistica (Scotton & Ury 1977). Il secondo è che la lingua è legata all'identità attraverso il simbolismo e dunque, oltre ad avere una funzione strumentale, è anche una risorsa simbolica (Bassiouney 2009: 186; Suleiman 2013: 16) per esprimere conflitti e narrazioni contrastanti “of the in-group and the out-group” (Suleiman 2013: 13), potendo fungere dunque da mezzo di inclusione o di esclusione nei contesti sociali. La lingua non è infatti solo un semplice mezzo di comunicazione, ma una vera e propria arena di lotta simbolica e le scelte linguistiche dei parlanti mostrano rivendicazioni identitarie, relazioni di potere e varie forme di dissenso (Hélot et al 2012), contribuendo a marcare un avvicinamento o una distanziamento nei rapporti di forza all'interno delle società (Suleiman 2013). Pertanto, il simbolismo linguistico può essere considerato “a prism through which to understand aspects of the social world” (Suleiman 2013: 95).

Alla luce di ciò, l'obiettivo di questo studio è in primo luogo indagare quale spazio trovano le diverse varietà linguistiche, standard e vernacolare, all'interno dei fumetti di ‘Umar Khūrī. In secondo luogo, analizzare l'impatto della polarizzazione tra popolo dissidente e regime e della relazione autoritarismo – resistenza discusse nella sezione 2 dal punto di vista linguistico per comprendere se anche in queste società immaginarie la diversità linguistica funge da marca identitaria e simbolica con un intento politico. Scopo di questa ricerca è infine esaminare di quali funzioni sociali e politiche la lingua è investita all'interno di questi fumetti.

L'analisi linguistica che segue è di tipo descrittivo e si basa sulle sequenze dialogiche, poiché non vi sono sequenze narrative, del graphic novel *Utopia* (56 pp.) e sulle quattro puntate⁴ di *Ṣālūn* (76 pp.). In particolare, nella prossima sezione verranno presentati ed esaminati soprattutto i passi in cui compaiono elementi morfosintattici o lessicali dell'arabo standard (Scotton 1998; Muysken 2000). Sebbene, infatti, da un punto di vista prettamente numerico le sequenze

⁴ Esiste anche un episodio speciale del fumetto pubblicato sul nono numero di Samandal, dal titolo *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī Special No. 1: Mental Security*, che si focalizza sulle “Forze di sicurezza del pensiero”, è ambientato a Sofia ed è in inglese. Trattandosi di uno spin-off che poco ha a che fare con la trama del fumetto, non verrà preso in considerazione.

in standard sembrerebbero trascurabili⁵, vale la pena analizzare l'uso di questa varietà rispetto ai contesti in cui ricorre e ai personaggi che la impiegano, mettendola a confronto con le situazioni e i personaggi che prediligono invece la *'āmmiyya* o una varietà mista.

5. Analisi

Le prime vignette che è interessante analizzare sono le pagine iniziali di *Ṣālūn*. Il fumetto si apre con un'ispezione nel salone di Ṭāriq da parte delle *Quwwāt al-amn al-fikrī*, a cui è giunta voce che il protagonista vende materiali illegali:



⁵ Sui 277 balloons di *Ṣālūn* solamente trentadue sono in arabo standard e sui 319 balloons di *Utopia* se ne contano solo quattordici.



Figura 1. *Şālūn Ṭāriq al-Khurāfi*, episodio 1, pp. 2-6.⁶

Traduzione⁷:

Q: È lei il signor Ṭāriq al-Khurāfi?

T: Sì, certo. Come posso aiutarvi?

Q: Perquisite il locale!

⁶ Nel primo numero di Samandal, è stata pubblicata la traduzione in inglese dell'episodio. Le vignette originali in arabo mi sono state inviate da 'Umar Khūrī.

⁷ Le traduzioni in italiano di tutte le vignette sono mie.

Q: Ci è giunta voce che produce e vende artefatti immaginari in questo locale.

Q1: Un attimo, il tuo documento. E il contenuto del tuo portafoglio.

Q: Dal momento che tutti noi sappiamo che queste cose non esistono nel mondo reale...

T: Certo, tutti noi lo sappiamo...

Q1: Signore, tutto ciò che ha sono 7,000 lire. E un pacchetto di sigarette "Cedars"

Q: Controllale!

Q1: Subito.

Q: Come stavo dicendo, siccome queste cose non esistono nella realtà, non può esistere una legge che le vieti. Tuttavia, se queste accuse nei suoi confronti fossero vere, ciò significherebbe due cose:

Q: Prima di tutto, che lei guadagna ingannando i suoi clienti perché quel che loro acquistano non raggiungerà lo scopo per cui lo hanno acquistato.

Q: Secondo, che sta fomentando la corruzione della mente dei cittadini, incoraggiando il pensiero egoista e individualista, che distrae gli uomini dai propri doveri nei confronti della società.

Q1: Signore, sembrano normali sigarette.

Q: Ottimo. Prendi un campione per un'ispezione più approfondita in laboratorio, prendi nota dei dettagli e lascialo andare.

Q: È anche possibile, signor al-Khurāfī, che lei mette inutilmente nei guai i suoi clienti innocenti.

T: Le assicuro, figliolo, che sono solo voci di corridoio di altri barbieri del quartiere per rubarmi i clienti.

Q1: Sono tutti oggetti da barbiere.

Q2: Nulla in questa stanza.

Q3: Neanche qui.

Q4: E nulla neanche nel retro.

Q: Allora andiamocene.

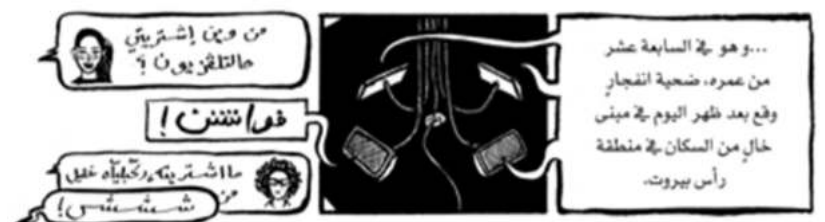
Q: Speriamo per il suo bene che ci abbia detto la verità, perché le assicuriamo che scopriremo se ha mentito.

In questa scena, le *Quwwāt al-amn al-fikrī* ispezionano minuziosamente il salone di Ṭāriq alla ricerca dei materiali illegali. Gli agenti non nominano esplicitamente questi oggetti, ma usano delle perifrasi che ne negano l'esistenza (*hadīhi al-asbyā' ghayr mawjūda fī-l wāqi'*, "queste cose non esistono nella realtà") allo scopo di togliere loro ogni valore. Sembra dunque esservi un rimando orwelliano alla questione dell'impovertimento lessicale finalizzato all'appiattimento del pensiero e alla negazione di una realtà scomoda al regime. La polizia infatti accusa il barbiere di ingannare i suoi clienti e corromperne le menti distraendoli dai propri doveri sociali e minacciandolo di venire a scoprire la verità in caso di menzogna. Ṭāriq da parte sua nega fermamente tutte le

accuse, nonostante in realtà nel suo negozio lui venda davvero materiali fuori legge. Da questo scambio, è possibile notare che gli agenti delle Forze di sicurezza utilizzano rigorosamente l’arabo standard, anche con costruzioni che innalzano il registro, avvicinandolo alla *fushà*. Lo confermano, per esempio, la presenza di vocalizzazioni a fine parola per segnare il *tanwin* che idealmente viene pronunciato dagli agenti (*wujūd qānūnin*, “presenza di una legge”, *bi-ghanan*, “inutilmente”) e costrutti quali la negazione del futuro con *lan* + *manṣūb* (congiuntivo) e l’esortativo con *li* + *majzūm* (apocopato) (*li-nadhhab* per dire “andiamo!” al posto dell’esortazione più colloquiale *yallā*). Al contrario, Ṭāriq risponde sempre in ‘ammiyya, varietà che viene fortemente marcata anche attraverso la messa per iscritto dei suoi elementi fonetici caratteristici, che la avvicinano molto al parlato. I verbi, ad esempio, portano la costruzione con il prefisso *bi* + forma verbale (*bi-akkid*, “assicuro”) o *m* + forma verbale per la prima persona plurale (*mn ‘arif*, “sappiamo”) e le scritture della *qāf* (*q*) e della *hamza* rispecchiano la pronuncia del dialetto, per cui la *q* si pronuncia *hamza* (‘) e la *hamza* con vocalizzazione *kasra* (*i*) in mezzo a parola viene pronunciata *yā* (*ī*). Si prenda in considerazione il balloon in cui Ṭāriq dice: “*bā’ī ḥallā’īn al-ḥay li-ya’ shiṭūnī al-zabā’īn*” (“[sono voci di corridoio de] il resto dei barbieri del quartiere per portarmi via i clienti”), che in standard sarebbe stato *bāqī ḥallāqīn al-ḥay li-yaqshīṭūnī al-zabā’in*. In effetti, gli stessi sostantivi plurali “barbieri” e “clienti”, rispettivamente *ḥallā’īn* e *zabā’īn* nelle vignette di Ṭāriq, in bocca agli agenti di polizia rispettano la grafia, e dunque idealmente la pronuncia, dello standard, ovvero *zabā’in* e *ḥilāqa* (“rasatura”, da cui deriva il nome di mestiere *ḥallāq*, “barbiere”). Appare dunque fortemente marcata linguisticamente la contrapposizione tra autoritarismo, uso della coercizione e della minaccia e il controllo esercitato dalle Forze di sicurezza e la resistenza, la dissidenza e la lotta per la libertà di pensiero portata avanti da Ṭāriq, il quale mette a rischio la propria sicurezza per gli ideali in cui crede. Le due varietà, standard e vernacolare, diventano dunque chiari simboli rispettivamente dell’esclusione del popolo dal potere operata da chi lo esercita e della resistenza ed inclusione delle diversità messa in atto dal popolo oppresso.

In un altro passo tratto dal terzo episodio di *Ṣālūn*⁸ viene annunciata al telegiornale l’esplosione di un edificio nel quartiere di Rā’s Beirut:

⁸ Come sopra, le vignette originali in arabo mi sono state inviate da ‘Umar Khūrī.



فور وصول "قوى الأمن الداخلي" وسيارات الإسعاف، تبين أن المتفجرات المستخدمة لم تكن عادية، وإنما تحتوي على نوع جديد من الأسلحة البيولوجية أو الكيميائية، وقد ظهرت عوارضها على بعض المدنيين الذين تواجدوا في محيط المبنى.



Figura 2. *Şālūn Ṭāriq al-Khurāfi*, episodio 3, nessun numero di pagina

Traduzione:

Tv: ...Ha 17 anni una vittima dell'esplosione avvenuta questo pomeriggio in un edificio disabitato nella zona di Rā's Beirut.

L: Dove hai comprato questo televisore?

S: Non l'ho comprato, me lo ha installato Khalīl...

Amico: SHHHHHHHH

Tv: Sono immediatamente arrivate le “Forze di sicurezza interna” e le ambulanze. Si è scoperto che gli esplosivi usati non erano normali, ma contenevano un nuovo tipo di armi biologiche e chimiche, i cui effetti collaterali sono già comparsi su alcuni cittadini che si trovavano nei dintorni dell’edificio.

[...]

Sullo schermo: Avvertenza! Hai già tentato di accedere a tre siti vietati. Se completerai il tentativo, sarai perseguito e punito. Grazie. Forze di sicurezza del pensiero

S: In vita mia non ho mai visto questo avviso.

[...]

S: Fāris, sei pronto?

F: Facciamolo.

L: Cosa state per fare?

S: Scoveremo le immagini dell’esplosione su internet hackerando uno dei siti bloccati.

L: Con la playstation?

S: E questo aggeggio.

In queste vignette, i giornalisti filogovernativi danno la notizia che un’esplosione chimica avvenuta in città ha causato alle persone gravi allucinazioni, tra cui la visione di un Buddha seduto sulle macerie dell’edificio. Questo e altri effetti collaterali possono manifestarsi anche solo guardando le foto del palazzo esploso e pertanto ogni tentativo di reperimento di tali immagini viene dichiarato fuori legge. Lūlwa e Surà insieme al loro gruppo di amici sono preoccupati per Ṭāriq, il cui partito viene pubblicamente accusato dell’attentato. Il gruppo decide quindi di hackerare i siti bloccati per poter vedere meglio le immagini dell’incidente. Anche in questo esempio, si può notare chiaramente la diversa varietà linguistica dei giornalisti e delle protagoniste. I primi, affiliati al regime, annunciano le notizie in arabo standard così come è in standard il messaggio minatorio che compare sullo schermo da parte delle *Quwwāt al-amn al-fikrī*. Anche in questo caso, la lingua presenta caratteristiche che la avvicinano alla *fushā*, come per esempio, l’uso della particella *laqad* (già) che precede un verbo al *māḍī* (perfetto) (*laqad ḥāwalta* “hai già tentato”), il futuro reso con *sawf* e il passivo che viene segnato dalla vocalizzazione *fatha* (a) della seconda radicale (*sawf tulāḥaqu wa tu‘āqabu*, “verrai perseguito e punito”). Lūlwa, Surà e i loro amici, clienti di Ṭāriq, parlano invece in una *‘āmmiyya* anche qui molto fedele al parlato e alla grafia usata sui social, come è evidente nel sintagma *ha-al-tilviziūn*, “questa televisione”, in cui viene scritta la lettera *v* come una *fā* con tre punti sopra e il dimostrativo si presenta in forma apocopata e attaccato all’articolo *al*. Anche in queste vignette,

la *hamza* in mezzo a parola viene sostituita da una *yā*, come nel *ism al-fā'il* (nome d'agente) *shā'ifa* invece di *shā'ifa* (letteralmente “vedente”). Molto frequente è, inoltre, il ricorso al code-switching verso l'inglese, ad esempio nella frase: *raḥ nulāqī suwar al-infijār 'āl-“internet” by hacking into one of the blocked sites* (“scopriremo le immagini dell'esplosione su internet hackerando uno dei siti bloccati”), in cui si può notare anche la resa del futuro del vernacolare con *raḥ* + verbo. La presenza del code-switching dalla *'āmmiyya* all'inglese da un lato è un riflesso fedele della realtà libanese, in cui i giovani tendono a mischiare le due lingue (Shaaban & Ghaith 2002; Esseili 2017; Bahous et al. 2014), dall'altro evidenzia il dinamismo del dialetto contrapposto alla rigidità dello standard, diventando anche in questo caso una marca di dissidenza da parte dei personaggi rispetto alla severità e al controllo operato dal regime.

Passando alle vignette di *Utopia*, interessante è la prima pagina del graphic novel.



Figura 3. *Utopia*, p. 5

Traduzione:

S: I miei genitori si lamentano sempre che questo paese è un fallimento, che le persone non sono tutte uguali e che i problemi non si risolveranno mai.

L: Anche i miei dicono la stessa cosa.

S: Dicono che hanno paura per la nostra generazione che erediterà tutto questo caos.

L: Non voglio ereditare un paese così. Dobbiamo fare qualcosa!

S: Ho trovato!

L: ?

S: Dobbiamo fondare un nuovo paese senza questi problemi diffusi ...

L: Va bene. Ma io sono la presidentessa della repubblica.

Lūlwa e Surà prendono atto del fallimento del paese in cui vivono, che nel corso della storia si capisce essere il Libano, e iniziano a discutere della fondazione del nuovo stato ideale. Dal punto di vista linguistico, sono piuttosto evidenti elementi morfosintattici e lessicali improntati sul dialetto. Per citarne alcuni già visti in *Ṣālūn*, il prefisso *bi* prima dei verbi al *marfūʿ*, il dimostrativo (*ha*) attaccato al sostantivo a cui si riferisce, il futuro reso con *rah*, ma anche il pronome relativo *illī*, l'idea di "avere" resa con *bidd* + pronome suffisso (*biddī*, "voglio" invece del verbo in standard *urīdu*) e la congiunzione avversativa *bas* (ma) in luogo di *lākin*. Tuttavia, a differenza di *Ṣālūn*, qui le *hamza* in mezzo a parola sono segnate come nello standard (*dāʿīman*, "sempre", *raʿīsa* "presidentessa") e anche il pronome suffisso di terza persona femminile *hā* è scritto nella sua forma standard (*innahā* "che essa", *bi-ḥayātihā* "nella sua vita"). Pertanto, la varietà è vernacolare, ma presenta alcuni elementi ortografici che rispettano le regole dello standard e parole comuni a standard e dialetto. A differenza delle due scene sopra analizzate, in questo caso non abbiamo un dialogo fra personaggi appartenenti a gruppi ideologicamente distanti, come invece avviene nelle vignette sotto.

L'ultimo passo presentato è tratto di nuovo da *Utopia*. Qui Lūlwa e Surà, fatte prigioniere dal re di un altro stato, negoziano il loro rilascio:





Figura 4. *Utopia*, pp. 42, 44-45

Traduzione:

L: Vostra maestà, siamo una delegazione diplomatica dal paese Utopia. Abbiamo sentito parlare della vostra forza e autorità, quindi siamo venute per chiedere al vostro cospetto...

R: Silenzio!! Solo i più potenti hanno diritto di parlare in mia presenza! O coloro che hanno con sé un regalo adatto... Avete con voi un ovetto Kinder?

L: ... No

R: Allora dovete sottoporvi a una prova di forza per guadagnarvi la libertà di parola! Alla stanza da combattimento!!

[...]

R: Siccome sono misericordioso, vi concederò tre occasioni per riuscire [a ottenere il diritto di parlare]. Ciascuno di voi può scegliere una persona con cui combattere.

M: Qualunque persona? Io sceglierò questa ragazza.

Ragazza: Io? [Considerati] sconfitto!

L: E io scelgo lui!

Bambino: [Considerati] sconfitta!

S: E io scelgo il re!

R: Ti distruggerò!

S: Devi riuscire a prendermi prima!

S: Per quanto sei stato seduto sul tuo trono a mangiare cioccolata tutto il tempo? Coi tuoi uomini a portarti dove volevi andare, invece di muovere le gambe?

In questo passaggio, Lūlwa e Surà provano a negoziare con la diplomazia il loro rilascio, ma vengono subito zittite dall'ingordo monarca, che pretende di ricevere degli ovetti Kinder come dono per concedere la libertà di parola. Per guadagnarsela, le protagoniste devono riuscire a sconfiggere in combattimento le guardie del re, che sono però imbattibili. Surà, allora, propone furbamente di sfidare il sovrano, il quale, poco agile e fuori forma, non riesce a prenderla mentre lei scappa. Così, la bambina lo mette in ridicolo di fronte ai suoi sudditi, che vengono incitati a ribellarsi. Nella confusione della rivolta, Surà, Lūlwa e il capo dell'esercito di Utopia riescono a fuggire. Dal punto di vista linguistico, come in *Ṣālūn*, anche in questo caso il re dittatore tende ad usare l'arabo standard. Per esempio, omette il prefisso *bi* prima dei verbi al presente, ricorre alla costruzione piuttosto formale *likay + mansūb* per le subordinate finali (*likay taksibū*, "affinché vi guadagnate") e la costruzione standard del futuro con *sawf* (*sawf amnaḥukum*, "vi concederò", *sawf udammiruki* "ti distruggerò"). In questo caso, però, il gap tra standard e vernacolare risulta un po' meno evidente rispetto a *Ṣālūn*. Infatti, in un balloon il monarca utilizza alcune marche dialettali, come il relativo *illī*, e una frase interrogativa improntata sul colloquiale (*ma'kum shī bayḍa Kinder?*, "avete un ovetto Kinder?"), mentre Lūlwa nel rivolgersi al re all'inizio del dialogo ricorre al pronome suffisso *kum*, invece della forma vernacolare *kon* attestata in altri passaggi del graphic novel. Ciononostante, la lingua matrice (Scotton 1998) del sovrano è l'arabo standard. Al contrario, i protagonisti provenienti dalla neonata Utopia si esprimono in dialetto, come si evince per esempio dalla costruzione del futuro con *raḥ* (*raḥ ikhtār*, "sceglierò"), dal prefisso *bi + verbo* (*bi-ikhtār*, "scelgo") e dai dimostrativi *haydā* o *ha* (*h-al-bint*, "questa ragazza"). Pertanto, sebbene in diverse vignette di *Utopia* si possa parlare di Mixed Arabic (Mejdell 2006a; Pepe 2017, 2019), è interessante evidenziare comunque una differenza tra la varietà linguistica del re e quella di Lūlwa e Surà, soprattutto considerando i costrutti verbali, i pronomi suffissi e i dimostrativi. Anche in questo caso la scelta linguistica sembra essere politica e simbolica perché va a marcare una differenza nell'ideologia. Lūlwa e Surà, che si esprimono prevalentemente in *‘āmmiyya*, hanno istituito uno stato fondato sui principi di uguaglianza, partecipazione e inclusione nella vita pubblica. Il monarca, che parla per lo più in standard, rappresenta invece l'autoritarismo, la tirannia e l'esclusione di chi non fa parte

dell'élite e non detiene il potere da ogni libertà, come quella di parola (*lā yaḥiqqu siwwā li-l-aqwīyyā' an yatakallamū*, “nessuno ha diritto di parlare se non i potenti”).

6. Arabo standard e 'āmmiyya come simboli di esclusione e inclusione

Dai passi analizzati risulta evidente che nei fumetti di 'Umar Khūrī trova spazio nelle sequenze dialogiche di fianco alla 'āmmiyya, che si conferma comunque centrale in questi fumetti a sfondo sociopolitico, anche l'arabo standard, sebbene in quantità inferiore. Come messo in evidenza nella sezione 5, le due varietà sono parlate da personaggi ideologicamente molto distanti fra loro. In particolare, in *Ṣālūn* gli agenti delle *Quwwāt al-amn al-fikrī* così come i giornalisti filogovernativi utilizzano rigorosamente uno standard molto vicino alla *fushā*. Al contrario, Ṭāriq, Lūlwa, Surà e i loro amici impiegano una varietà vernacolare, talvolta molto vicina allo slang, poiché marcata anche nelle sue caratteristiche fonetiche peculiari che vengono messe per iscritto. Inoltre, frequenti sono i ricorsi al code-switching, elemento che dà anche un quadro realistico della varietà mista adottata soprattutto dai giovani nei contesti orali, informali e spesso sui social, e che rappresenta inoltre il dinamismo della 'āmmiyya. Questo divario linguistico sembra essere dunque simbolo anche di un divario politico, che evidenzia la distanza ideologica tra popolo dissidente e regime. Per quanto riguarda *Utopia*, la cui trama è più incentrata sul percorso delle bambine nella costruzione di uno stato ideale, questa differenziazione nella lingua appare meno evidente e meno frequente anche nel numero di balloons in standard. In alcuni passi, inoltre, la 'āmmiyya è meno vicina allo slang giovanile, nel senso che, a differenza di *Ṣālūn*, conserva alcuni elementi dello standard, come la *hamza* segnata in mezzo alla parola, e viceversa, nei pochi passaggi in arabo standard, compare comunque qualche marca soprattutto morfosintattica del dialetto. Tuttavia, nella scena in cui Lūlwa e Surà incontrano il re autoritario appare chiaro che la parlata di quest'ultimo sia decisamente improntata sulla lingua standard, al contrario di quella delle bambine, che lottano per la loro libertà e incitano i sudditi del sovrano a ribellarsi. Pertanto, anche in questo caso la lingua ha una funzione simbolica e identitaria e sottolinea di nuovo il gap autoritarismo ed esclusione dal potere *versus* resistenza e inclusione. Nei due fumetti, infatti, i personaggi dissidenti che si battono per una maggiore libertà e giustizia si trovano a contrapporsi ai regimi che escludono la maggioranza dal potere e dalle decisioni, controllano il

popolo e negano ogni tipo di libertà. In questo quadro, dunque, la lingua si fa specchio di una funzione sociale e politica ben precisa: la ‘āmmiyya, adottata dai protagonisti ribelli, assume la funzione di marca inclusiva e di resistenza che accentua il divario ideologico tra il popolo e la politica elitaria, corrotta e repressiva perpetuata dai regimi, di cui l’arabo standard, lingua istituzionale, diventa simbolo.

Ringraziamenti Ci tengo a ringraziare di cuore Omar Khoury per avermi mandato i suoi fumetti in un momento in cui è difficile reperirli dal Libano, per avermi dato il permesso di inserire alcune tavole nell’articolo e per l’enorme disponibilità e aiuto dimostrato.

Riferimenti bibliografici

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2008. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 1. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2009. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 2. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2009. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 4. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2017. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. In Raphaele Macaron (ed), *Tūbyā/Topie/Topia*. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2017. *Yūtūbiā (Utopia)*. Beirut: Samandal.

Aiello, Giulia. 2022. “I fumetti di Omar Khoury tra utopia e distopia.” *Arabpop, Rivista Di Arti e Letteratura Arabe Contemporanee* 2, 99–103.

Armbrust, Walter. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bahous, Rima N., Mona Baroud Nabhani, & Nahla Nola Bacha. 2014. “Code-switching in higher education in a multilingual environment: a Lebanese exploratory study.” *Language Awareness* 23(4), 353–368.

Bassiouney, Reem. 2009. *Arabic Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Chatta, Rasha. 2021. "Disegnare il battito di una città che cambia [Sketching the Pulse of the Morphing City]." *Arabpop, Rivista Di Arti e Letteratura Arabe Contemporanee* 1, 94–97.

De Angelis, Francesco. 2015. "Graphic Novels and Comic Book in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks." *La rivista di Arablit* 9-10, 23–37.

De Blasio, Emanuela. 2020. "Comics in the Arab world. Birth and spread of a new literary genre." *Anaquel de estudios árabes* 31, 117–126.

Di Ricco, Massimo. 2015. "Drawing for a New Public: Middle Eastern 9th Art and the Emergence of a Transnational Graphic Movement." In Binita Mehta & Pia Mukherji (eds.), *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*, 187–203. New York: Routledge.

Douglas, Allen & Fedwa Malti Douglas. 1994. *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Esseili, Fatima. 2017. "A sociolinguistic profile of English in Lebanon." *World Englishes* 36(4), 684–704.

Ferguson, Charles A. 1959. "Diglossia." *Word* 13, 325–340.

Gabai, Anna. 2014. "Samandal: Comics from Lebanon." *Rivista degli studi orientali*: LXXXVII, supplemento 1, 95–102.

Gabai, Anna. 2020. "Si scrive fumetto si dice rivoluzione". In Chiara Comito & Silvia Moresi, *Arabpop: Arte e letteratura in rivolta dai paesi arabi*, 85–108. Milano: Mimesis.

Ghaibeh, Lina. 2015. "Telling graphic stories of the region: Arabic comics after the revolution." In *IEMed, Mediterranean Yearbook 2015*, 324–329. Barcelona: European Institute of the Mediterranean (IEMed).

Ghaibeh, Lina. 2017. "From behind the doors into the streets: women in comics from the Arab world." In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd'hui = The new generation: arab comics today*, 30–39. The Mu'taz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Hélot, Christine, Monica Barni, Rudi Janssens, & Carla Bagna (eds). 2012. *Linguistic landscapes, multilingualism and social change*. Frankfurt am Main: Lang.

Høigilt, Jacob. 2017a. “Dialect with an Attitude: Language and Criticism in New Egyptian Print Media.” In Jacob Høigilt & Mejdell Gunvor (eds.), *The Politics of Written Language in the Arab World*, 166–189. Leiden: Brill.

Høigilt, Jacob. 2017b. “Egyptian comics and the challenge to patriarchal authoritarianism.” *International Journal of Middle East Studies* 49(1), 111–131.

Høigilt, Jacob. 2019. *Comics in Contemporary Arab Culture: Politics, Language and Resistance*. London/New York: I.B.Tauris.

Khoury, George (JAD). 2017. “Rebellion resuscitated: the youth’s will against history.” In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 13–21. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

(al-)Khuṣrī, Sātiʿ. 1985. *al-ʿUrūba awwalan*. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Waḥda al-ʿArabiyya.

Klaus, Enrique. 2017. “Médin@ al-comics. The trace of the city in contemporary arabic comics.” In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 22–29. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Licitra, Ilenia. 2020. “A Lebanese Recipe to Say the Unspeakable: Verbal and Figurative Language Against the Censorship.” In Lavinia Benedetti, Alba Rosa Suriano, & Paolo Villani (eds.), *Stigma, censure e oscenità. L’indicibile nelle culture del Mediterraneo e dell’Asia orientale*, 81–95. Libreria Editrice Orientalia.

Mejdell, Gunvor. 2006a. “The Use of Colloquial in Modern Egyptian Literature – a Survey.” In Lutz Edzard & Jan Retsö (eds.), *Current Issues in the Analysis of Semitic Grammar and Lexicon II*, 195–213. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Mejdell, Gunvor. 2008. “What Is Happening to Lughatunā L-Gamīla? Recent Media Representations and Social Practice in Egypt.” *Journal of Arabic and Islamic Studies* 8, 108–124.

Mercier, Jean-Pierre. 2017. “The new generation. Arab comics today” (introduzione). In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 10. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Merhej, Lena Irmgard. 2015. "Men with guns: War narratives in new Lebanese comics." In Binita Mehta & Pia Mukherji (eds.), *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*, 204–222. New York: Routledge.

Muysken, Pieter. 2000. *Bilingual speech: A typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pepe, Teresa. 2017. "Mixed Arabic as a Subversive Literary Style [2005–2011]." In Nora Eggen & Rana Issa (eds.), *Philologists in the World: A Festschrift in Honour of Gunvor Mejdell*, 363–394. Oslo: Novus Forlag.

Pepe, Teresa. 2019. *Blogging from Egypt: Digital Literature, 2005-2016*. Edinburgh University Press.

Rosenbaum, G. M. 2000. "Fushammiyya: Alternating Style in Egyptian Prose." *Zeitschrift Für Arabische Linguistik* 38, 68–87.

Rosenbaum, Gabriel. 2011. "The Rise and Expansion of Colloquial Egyptian Arabic as a Literary Language." In Rakefet Sela-Sheffy & Gideon Toury (eds.), *Culture Contacts and The Making of Cultures. Papers in Homage to Itamar Even Zohar*, 323–244. Tel Aviv: Tel Aviv University.

Scotton, Carol Myers & William Ury. 1977. "Bilingual strategies: the social function of codeswitching." *Linguistics* 193, 5–20.

Scotton, Carol Myers. 1998. "A way to dusty death: The Matrix Language turnover hypothesis." Lenore A. Grenoble & Lindsay J. Whaley (eds.), *Endangered Languages: Language Loss and Community Response*, 289–316. Cambridge: Cambridge University Press.

Shaaban, Kassim & Ghazi Ghaith. 2002. "University students' perceptions of the ethnolinguistic vitality of Arabic, French and English in Lebanon." *Journal of Sociolinguistics* 6(4), 557–574.

Suleiman, Yasir. 2013. *Arabic in the fray: Language ideology and cultural politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Documenting De-colonial Practices through Comics: Joe Sacco's *Paying the Land*

Mattia Arioli
University of Bologna

Abstract Being a “cool medium” (McLuhan 1964) comics provide less sensory information and therefore demands more involvement and/or ‘completion’ by the reader/viewer. They ask for slowness, as the viewer has to recompose, understand, and question the existing relation between words and pictures. This mode of fruition contrasts with the rapid way we generally consume news (even though they might use a similar visual-verbal syntax). Their slowness help comics visualize the stories of those who have been ignored/neglected by the international arena and makes the reader witness human rights violation and abuses (Chute 2016). This paper aims to discuss how Joe Sacco's *Paying the Land* (2020) (re)narrates the past and present relationship between Aboriginal people and (all) Canadians. This comics testifies to the existence of allied depictions (as Joe Sacco is not of Aboriginal descent and does not appropriate Indigenous stories) that aim to break (even controversially) the silence about past and present sufferings of the Dene peoples in Canada, but also shows forms of Indigenous activism and healing practices that aim to re-construct community ties.

Keywords Joe Sacco; documentary comics; Dene people; Canada; colonialism.

1. Documenting injustices through comics

By connecting comics to the broader social contexts in which they originate, circulate, and are consumed, scholars have shown how this hybrid medium can effectively tackle contemporary issues and historical events, challenging, contesting and subverting conventional and mainstream narratives (Witek 1989; Chute 2016; McKinney 2016; Mickwitz 2016; Cutter & Schlund-Vials 2018, among many others). As Nick Sousanis demonstrated in *Unflattening* (2015), comics invites us to consider things from a single perspective and instead draw on multiple ways of seeing to expand our understanding. Hence, this medium can be used to meta-narratively ask the reader to question historical sources and generally held assumptions, and to adopt a collaborative and active role in the historical reconstruction/investigation process.

Being a “cool medium” (McLuhan 1964) comic provides less sensory information and therefore demands more involvement and/or ‘completion’ by the reader/viewer. Comics can distract/entertain us with their stories, but also teach us important lessons about the mechanisms of our environment (which comics reflects, but also actively contribute to shape), and its own functioning (due to their self-reflexive nature which constantly interrogates the consumer about the difference between looking and reading). This process can be exemplified by the presence of a ‘manipulated point of view,’ the ‘gutter’ and the inherent ‘closure,’ among many other techniques and ‘grammatical features’¹. The importance of these elements has been thoroughly discussed by Will Eisner (1985) and Scott McCloud (1993) pioneering works on the grammar of comics. For example, Eisner observed how the manipulation of the point of view allows artists “to clarify activities, orient the reader and stimulate emotion” (88). Similarly, McCloud conceived the gutter as a (blank) space where the reader imagines the connections (closures) among panels, “transform[ing] them into a single idea” (66). Yet, the narrative possibilities of the medium are not limited to linear relations, ‘gaps to be filled’, and the manipulation/use of different points of view. As Nick Sousanis observed, among others², comics can be conceived as,

A connected space, not reliant on a chain-like sequence linearly proceeding from point to point... rather associations that stretch web-like across the page braiding fragments into a cohesive whole. Each element is thus: one with everything. This spatial interplay of sequential and simultaneous - imbues comics with a dual nature- both tree like, hierarchical and rhizomatic, interwoven in a single form. (Sousanis 2015: 62)

¹ The relationship between language and comics has been discussed, among others, by Miodrag (2013), who reconceives signifiers in comics through the structural linguistic concepts of *langue* and *parole*. Yet, Cohn (2014) has delineated the limits of structuralist approaches to describe comics, favoring one based on cognitive linguistics. Building on contemporary theories from linguistics and cognitive psychology, Neil Cohn (2013) argues that comics are written in a visual language of sequential images that combines with text. Like spoken and signed language, visual narratives use a lexicon of systematic patterns stored in memory. The scholar maintains that a hierarchic grammar governs the combination of sequential images into coherent expressions.

² Similarly, Hatfield (2005), Groensteen (1999; 2011) and Miodrag (2013) adopt a holistic approach, arguing that meaning is not generated exclusively from sequentiality. They observe that comics generates both linear and tabular relations. As Hatfield (2005: 58) pointed out, “we can see that the image-series alone does not determine timing in comics, for it is possible to have to have a series of panels in which no time seems to pass, as well as a single panel in moments, hours, even days, are compressed.”

Given the above, the reader acquires an active role in the construction of meaning through “inferences³” (Cohn 2013; 2019). As Charles Hatfield (2005, xiv) observed, “the reader’s responsibility for negotiating meaning can never be forgotten, for the breakdown of comics into discrete visual quanta continually foregrounds the reader’s involvement. The very discontinuity of the page urges the reader to do the work of inference”.

Thus, comics ask for slowness, as the viewer has to recompose, understand, and question the existing relation between words and pictures. This mode of fruition contrasts with the rapid way in which we generally consume news (even though they might use a similar visual-verbal syntax). News is generally valued for their capacity to document events and stories in real time, a process facilitated by contemporary recording and relay instruments⁴. Traditional journalists are concerned to convey “hot” news to the audience, and this often favors breadth to the detriment of depth and accurate research (often depending on institutional and authoritative sources, which can lead to sidelining dissenting or marginal voices). Mainstream media treats news as a commodity (using sensationalist tones⁵). In *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, Joe Sacco (one of the most prominent contemporary comics journalists⁶) overtly criticizes fast-paced reportage and the short amount

³ It is worth pointing out that this notion complicates McCloud’s view on meaning creation in comics, going beyond the notion of sequentiality. According to Neil Cohn (2010: 135), McCloud’s ideas should be implemented if not revised, “If closure occurs ‘in the gaps between the panels’ then how does it work if a reader cannot make such a connection until the second panel is reached? That is, the gap cannot be filled unless it has already been passed over, making closure an additive inference that occur at panels, not between them.” It might also be worth highlighting the different methodological approach of McCloud and Cohn. Whereas the latter is a cognitivist/linguist, the former is a practitioner/artist. McCloud is more concerned about the technical/practical aspects of the creation of comics rather than theorization of meaning production in graphic narratives. For a further discussion on different approaches to comics, see Hescher (2016) and Smith & Duncan (2012), among others.

⁴ In this regard, Joe Sacco’s *Palestine* came out at a time when twenty-four-hours cables news station and the Internet created the illusion of synchronized time and collapsed distances.

⁵ Yet it is worth mentioning that a comic strip character—Outcault’s Yellow Kid—provided a term to describe early 20th century sensationalist reportage, the so called ‘yellow journalism.’ For an in-depth discussion of the character and early 19th century journalism, see Meyer (2019).

⁶ Amy Kiste Nyberg (2012) defined the characteristics of the genre ‘comics journalism’ by analyzing in details Sacco’s techniques. The contribution of Sacco to the genre is so important that, upon the release of *Footnotes in Gaza*, Gary Groth (2011) defined Sacco as “virtually a one-man comics genre: the cartoonist-journalist” despite acknowledging

of time dedicated by media to the coverage of the suffering of others (which often betrays a mixture of indifference and/or voyeurism), “Gorazde! Which was getting CNNed! NPRed! BBCed! But its proverbial 15 minutes were ticking away! Pretty soon no one was gonna remember Gorazde!” (Sacco 2000: 6). In contrast, comics are ‘uneconomical’ time-wise. Comics journalism involves travels, interviews, photos and recordings, transcriptions of the dialogues, storyboard creation and the drawing of each panel. Hence, comics journalism is always ‘late,’ as it “brings old news into focus” (Gardner 2015: 27).

In view of this, comics journalism is not meant to report hot news, but scrupulously investigate those marginal/personal stories that mainstream media do not relay. For example, Sacco’s comics journalism blends the reporter’s personal experience, testimonies, historical research, and geographical maps of the area. The latter helps readers situate the events, but also see how boundaries and borders are not discrete. The mixture of difference sources aims to show how polarized mainstream narratives may not render the full picture (exposing contradictions and omissions), often to the detriment of the victims, whose stories are inevitably sidelined. As Joe Sacco (2003 [1996]: 102) states in *Palestine*, “make no mistake, everywhere you go, not just in Marvel Comics, there’s parallel universes.” Hence, comics’ slowness helps the medium visualize and focus on the stories of those who have been ignored and neglected by the international arena and make the reader witness human rights violation and abuses through secondary witnessing (Chute 2016).

This slowness is also imposed by the hybrid nature of the medium, which demands a new type of visual-verbal literacy that Marianne Hirsch (2010) defined as “biocular”. The scholar has noticed how the hybridity of the medium can create narrative but also impede it⁷. Similarly, in his preface to Joe Sacco’s *Palestine* (2003 [1996]), Edward Said praised the author’s use of “unhurried

preexisting works by other artists. The relation between news and illustrations can be traced back to the Romans. However, reportage in the form of comics is a much more recent phenomenon. In the 1970s and 1980s Leonard Rifas, Dan O’Neil, and Joyce Brabner (among others) produced comics involving investigation. Yet, these comics are still linked to the tradition of political cartoon. In 1990s Carol Lay, Kim Deitch, and Robert Grossman would document the life in New York City. The 1990s also saw Sacco’s aesthetics gradual transition from underground comix to New Journalism. The translation of *Palestine* in French would inspire *Le Monde diplomatique*, *Libération*, and *La Revue XXI* to publish reportage in comics forms. For a survey of non-fiction comics and comics journalism, see Duncan, Taylor & Stoddard (2016), Mickwitz (2016), and Schmid (2021).

⁷ Images can compete with words and create a sudden shot in the eye, especially when representing traumatic events.

pace” and the power of “non-narrativity”. This effect is evident in Sacco’s use of dense images which hinder the reader’s ability to process the information quickly, forcing him/her to ‘decode’ the scene and develop an independent/informed opinion about what he/she is witnessing. Joe Sacco often creates visually loaded pages which encapsulate a huge amount of textual and visual information, forcing the reader to slow down his/her pace of reading. Frequently, captions and texts do not follow a clear linear progression, which requires the reader to scan a panel or even the entire page in multiple directions.

The potentialities of the medium hitherto discussed are explored, in particular, by comics journalism, a genre that allows the reader to enter simultaneously the messy complexity of history and everyday life experiences. The use of comics by graphic journalists might be motivated by the medium’s ability to represent modernity, being a point of intersection between traditional print media and the (relatively) ‘new’ visual culture. The combination of words and text allows the unflattening of reality by offering new ways of incorporating and reevaluating different points of view. Whereas text describes, images present things, create nonlinear narratives and complicate the act of reading. By doing so, images challenge the reader to experience storytelling also through the depth of its trans-media dimension, as they are not mere illustration accompanying a text. As Nick Sousanis discussed in *Unflattening*,

In relying on text as the primary means of formulating understanding, what stands outside its linear structure is dismissed, labeled irrational - no more conceivable than the notion of ‘upwards’ to a flatlander. The visual provides expression where words fail. What have we been missing? And what can be made visible when we work in a form that is not only about, but is the thing itself. (Sousanis 2015: 59)

Therefore, comics can provide a terrain where to validate previously held assumptions, or to formulate new interpretative paradigms.

Hence, this medium challenges our understanding of the documentary genre by showing its porous boundaries. Comics journalism complicates the notion of ‘empirical transparency’ often associated with recording technologies used to inform reportages. Drawings are here used as a means to problematize the relation between representation and its referent. As Mickwitz (2016: 24) observed, “In case of documentary the evidential force and apparent transparency of the recorded image is underscored by the implied lack of manipulation or intentionality within the texts’ overall presentation. This might be understood in terms of performed neutrality.” Of course, the neutrality of

an image is often measured by the yardstick of its ability to mimic photography, a medium considered to be an extension of its referent, as the camera records the light it reflects, either electronically by means of an image sensor, or chemically by means of a light-sensitive material.

However, even though photography is generally perceived as objective and neutral, due to its indexical nature (a claim clearly complicated by contemporary digital technologies), photos are nonetheless the product of negotiation between reality and its representation⁸. In particular, photography mediates between reality and the photographer's (camera) eye which frames what the viewer can see (Sontag 2008 [1977]; 2004 [2003]). As any other medium, photography generates its own "medium bias" (Strate 2017) as it does not convey content neutrally not it directly links senders and receivers. Indeed, a medium always shapes our perception of reality, as per Marshall McLuhan famous maxim "the medium is the message". Yet, what is interesting about comics' representation of reality is that they make this mediation process explicit, as there is no element that could be possibly given-off unintentionally (as a sign of inherent authenticity). Whereas a photo functions as an index of an event, a drawing acts as an index of the hand of its creator(s), even though this relation is partially mitigated (if not eroded) when an image is reproduced several times through print technologies. However, it is important to remark that comics often "remediate" (Bolter & Grusin 1999) photographic images to question their (connotative and denotative)⁹ meaning, contextualize them and/or use them as factual evidences to validate the comics' documentary research¹⁰. Photographs are often used to show that something has happened¹¹.

Similarly, comics journalism may recur to a wide range of styles and tones to complicate our understanding of reality, its representation and truth claims made by documentary projects. In fact, comics can commit to reality either by employing a hyper realistic style (mimicking photojournalism) or by adopting a more symbolic/abstract trait. Joe Sacco's work employs a combination of both.

⁸ For a further discussion on the ontology of photography, see, among others, Albertazzi (2017), Barthes (1981), Cartier-Bresson (1999), Ritchin (2013), Sontag (2008 [1977]; 2004 [2003]), and Zelizer (2010).

⁹ According to Zelizer (2010: 13), denotation "grounds the image in reality", whereas connotation "carries the meaning of an image across a set of possible associations".

¹⁰ As Jan Baetens and Hugo Frey (2015: 140) pointed out, "in the graphic novel, there is a discrete but irrefutable tendency to include photographic material next to drawn images".

¹¹ For a further discussion on the use of photographs in comics, see, among others, Chute (2010; 2016), Cook (2012), Earle (2017), Hatfield (2005), Pedri (2011; 2015), Mickwitz (2016), Watson (2008).

He has a keen attention to details: he portrays faces with ethnographic precision (not stereotyping the ethnic Other by cartooning its features), he skillfully renders the fabric of the clothes that his characters wear, and he reproduces places with high precision, as landscape is often a character shaping and being shaped by humans. Yet, Sacco also recurs to caricatures (a style derived from political cartoon), especially when drawing his diegetic persona. As Jim Chandler remarked,

There is also something to be said about the way he represents himself in these graphic narratives. He always represents himself with no eyes behind his glasses. There are a number of interpretations one could place on this. Is this an act of representing a kind of Homeric blindness that allows him to see things others can't see? Is it the idea that his eyes reflect rather than see the world? Or are these empty spaces peepholes for us ourselves to see the world afresh? (Sacco & Mitchell 2014: 53)

This cartoonish style, if compared to the more realistic rendering of other characters, make Sacco's persona stand out, drawing the reader's attention towards the intrusive role that journalists inevitably play when they observe and record. Sacco's persona is clearly an outsider. His point of view is different from that of his testimonies. Whereas bombs might be an exceptional event in Sacco's life, Palestinians perceive them as an integral part of their daily life. Hence, comics always make the reader aware of their own mediation. They constantly remind viewers of the author's subjectivity and limited perspective, as the observer can perceive the author's presence through both its style and diegetic representation in the narration.

It is worth mentioning that the self-reflexivity of the medium is not limited to its pace and to the empathic responses it might trigger in the readership. Comics can display multiple points of view in a single moment. For example, comics can display the journalist's point of view while showing him/her inhabiting it. Thus, in a similar fashion to "historiographic metafiction" (Hutcheon 1988), comics make the frames through which stories are constructed visible. They do not just seek to represent an 'objective' historical reality, but they present history from a fictional vantage point, which is used to question the way in which historical events are narrated and (re)constructed. Interestingly, the mixing of the report formulae with personal accounts is reminiscent of the "New Journalists' vigorous combination of fictional techniques with the detailed combination of reports" (Taylor 2003: 19). As Norman Mailer (2018 [1968]: 262) argued, techniques derived from fiction

might be used to “replace history at precisely that point where experience is sufficiently emotional, spiritual, psychical, moral, existential or supernatural to expose the fact the historian in pursuing the experience would be obliged to quit the clearly demarcated limits of historic inquiry.” Hence, it is no surprise that Michael Herr’s *Dispatches* (1977) deeply influenced Joe Sacco’s works, informing both his aesthetic and ethical view on Journalism (Worden 2015). Like New Journalism, comics journalism engages with the subjectivities of author and reader, employs immersion reporting, uses character development, gives voice to ordinary people, and adopts an anti-official and anti-corporate attitude, while abiding to journalistic standards of accuracy. Yet, as Rocco Versaci (2008: 111) pointed out, “unlike the absorption of new journalism into the mainstream and the resulting dilution of its radical message, comics journalism retains, paradoxically, a powerful marginal status that will make it difficult for this work to ever be fully ‘co-opted’.”

In this regard, it is worth remarking that the 1960s and 1970s did not only influence comics journalism by providing new models of literary reportage. These years marked the emergence of the underground comix, which often featured confessional stories, and iconoclastic and politicized narratives (Estren 1993). As a matter of fact, the underground press shared many counterculture political positions: opposition to drug prohibition, requests for sexual liberation, advocacy for minority groups, mistrust toward the government, disapproval toward the Vietnam War and resistance to drafting. Artists engaged with controversial materials in order to show their audacity to disrobe government institutions. Comix used irreverence to provoke laughter, and nihilism to promote anti-authoritarian arguments. They also placed attention on underdogs. Hence, Joe Sacco’s work retrieves from the 1970s the personal/confessional dimension and the social critique towards any form of imperialism.

This background might help explain why in Joe Sacco esthetics ‘veracity’ should not be associated exclusively to the notion of ‘objectivity’, but rather to concept of honesty. In an interview with W.J.T. Mitchell, Sacco stated,

I would say that the important thing for me isn’t so much objectivity. It is: I want the journalists to admit their context, their prejudices, somehow, or to know something about them. [...] British journalists in papers like *The Guardian* and *Independent* use the pronoun “I” in their work. You begin to get a sense of that journalist and you begin to judge that journalist’s work [...] I’m going to extract something from that knowing that that’s how he sees it. The problem with spin is, it is generally they are never telling you

that they've got a prejudice or they've got an agenda. You know that I care about these people. I'm not going to pretend they are ants or flies (and I shouldn't say that about ants or flies). I have relations with them. [...] I'm trying to present something honest. Objectivity is a different word to me than honesty. If someone whose cause I appreciate or I think I'm sympathetic to says something outrageous, to me as an honest journalist, I report the outrageous thing. (Sacco & Mitchell 2014: 70)

Therefore, the commitment towards subjectivity is here described as an ethical choice, capable of creating an aware reader. Sacco does not try to sell a definite history, but rather an honest, complex, and critical description of all the players involved, including himself. The reader is free to choose where to “position” (Winslade & Monk 2008) him/herself, as the communicative bias of the journalist/documentarist is made self-evident. Thus, in Sacco's opinion, subjectivity is not a drawback, but an asset precisely because it can preempt the reader's skepticism towards universal/absolute truth claims, and it reveals that knowledge is always situated. Yet, his being open about his methodology and the limits of (his) knowledge should not be interpreted as a lack of rigor.

2. Voicing the oppressed: a de-colonial practice

Sacco's comics journalism aims to bring the experience of the victims of different historical tragedies into public discourse. The title of one of his works about the conflict between Israelis and Palestinians, *Footnotes in Gaza* (2009), clearly sets out his approach to history, trauma and historiography. As Kavaloski (2018: 125) highlighted, the title evokes three different (but often interrelated) uses of footnotes in scholarly discourses. First, footnotes reference sources. Second, they provide evidence without disturbing the main narrative. Third, they can marginalize information (or, in this case, experiences) not deemed relevant. This latter aspect is directly acknowledged by Sacco, who writes: “Well, like most footnotes, they [Palestinians] dropped to the bottom of history's pages, where they barely hang on” (Sacco 2009a: 8). This work is particularly interesting as it points out two types of victims: the victims of contemporary conflicts, whose life is endangered by war and/or settler colonialism, and the victims of History, whose tragic experience has been pushed to the margins of public memory and commemorations. His comics remind the reader that History, like any narrative, is an act of selection, as a total/inclusive memory of an event is unachievable, and thus memory and oblivion are two sides of the same coin.

Hence, Joe Sacco's (long and short) reportages put on the forefront neglected stories, giving voice to groups marginalized to the peripheries of global media and historical attentions. This concern towards the pain of others is a constant feature in his long and short comics on: the Israeli-Palestinian conflict in the West Bank and Gaza Strip (*Palestine, Footnote in Gaza*); the Bosnian War (*The Fixer, Safe Area Gorazde, and War's End*); the Caucasus ("Chechen War, Chechen Women," "What Refuges"); the American imperial project in Iraq ("Complacency Kills" "Down!Up!"); the African migration in the Mediterranean ("The Unwanted"); and poverty in India ("Kushinagar")—paying particular attention to those who were once deemed "Untouchable". Likewise, Joe Sacco's latest work *Paying the Land* shares a similar mission, giving voice the Dene people, an Indigenous group of First Nations who has lived in the Mackenzie River Valley (in the subarctic Canadian Northwest Territories) since immemorial time. In this graphic novel, he creates a counter-narrative to official documentation visualizing history through oral testimony, and recording previously unheard voices.

In *Paying the Land*, the retrieval of oral narratives may not just be linked to the reportage genre tradition—where different voices alternate in order to construct a complex mosaic about a given event—or a simple reiteration of the "He Said, She Said" formula (Rosen 2009)—where the symmetry of two sides making contradictory claims puts the reporter in the middle of polarized extremes. Retrieving oral narratives might be also considered as an attempt to decolonize¹² our knowledge about Indigenous people. The comics format forces the reader to listen and to watch in order to learn, somehow mimicking the traditional way in which First Nations have always passed knowledge¹³ across

¹² Franz Fanon, one of the founders of decolonial thought, observed how colonized communities and subjects internalize dehumanizing discourses of colonial powers. Hence, building upon his ideas, many scholars (Tuck & Yang 2012; Coulthard 2014; Simpson 2017; Alfred & Corntassel 2015) interested in Indigenous communities have pointed out the need to a) make the dynamics of settler colonialism visible, b) privilege Indigenous epistemologies and ontologies, c) restoring traditional practices, and d) return the land and resources to Indigenous peoples. The accomplishment of these goals has often been described as 'resurgence'.

¹³ In Western countries, the term Indigenous knowledge has often been associated with the primitive, the wild, the natural. In contrast, Indigenous knowledge must be understood as the way "in which the residents of an area have come to understand themselves in relationship to their natural environment and how they organize that folk knowledge of flora and fauna, cultural beliefs, and history to enhance their lives" (Semali & Kincheloe 2002b: 4). Therefore, Indigenous knowledge does not exist in a vacuum. It belongs to a community, and it can be accessed only through contact with said group. Indigenous people gather

generations. In a passage of the reportage, a young Dene woman stops writing down notes about the traditional way of doing things and starts imitating the elders, “She found herself sitting with an elder; pen in the hand. Jotting down every step was ‘so Western,’ Melaw realized. I just put my notebook away and started working. She was ‘decolonizing’ how she absorbed information, she says. The Dene way of learning is TO OBSERVE AND DO...” (Sacco 2020: 236, emphasis in the original). The emphasis on orality challenges the Western ideas of literature and knowledge, exposing how written alphabetic texts were used to repress and silence Indigenous oral stories and practices, on the false assumption that oral texts were a less developed version of the written texts. As the Cherokee scholar Daniel Heath Justice highlighted,

diverse stories can strengthen, wound, or utterly erase our humanity or connections, and how our stories are expressed or repressed, shared or isolated, recognized or dismissed. It’s about the ways we understand that vexed and vexing idea of literature, and how assumptions about what is not ‘literary’ are used to privilege some voices and ignore others (Justice 2018: xvii).

In Indigenous culture, knowledge is not necessarily mediated by books, but it involves participatory practices and performances that colonial powers tried to eradicate through Indian agents, religion, residential schools, and traders. Hence, it is no surprise that the comic ends with reflections about language revival, hunting (and the Indigenous relation with the land and non-human beings), and gaming. All these activities are individual and collective experiences, underlining the importance of community and relationship. The comic highlights the importance of dialogue and debates as means to untangle complex topics, acknowledging and alternating different point of views. In contrast, written texts, such as treaties, have been used deceitfully by colonial powers to impose a singular interpretative pattern to events and relations (instituting a patriarchal hierarchy that transforms difference into deficiency).

information from their own life experiences through trial and error. Empirical experiences taught them how to manage natural resources and provide health therapies to members of the community. Each Indigenous community has developed a way to pass on such local knowledge from one generation to the other. Yet, settlers often regarded many of these practices as the product of superstition and tried to eradicate them. The revival of this knowledge does not imply a desire to return to a romanticized uncontaminated pre-colonial past, but a way to move away from colonial frames and procedures. The recovery of Indigenous knowledge is an attempt to recognize how meaning production is culturally grounded. For a further discussion on the issue, see Semali & Kincheloe (2002a).

The awareness about these colonial structures leads Sacco to meta-narratively question his assumption (as a Westerner immersed in colonial culture) and his actions (as a journalist). In Sacco's comics reportages, witnesses speak to him electively and are not compensated for their stories, as a sign of journalist ethics. Yet, in *Paying the Land* this action is problematized to show the extractive purpose of settler colonialism, and the relationship between Natives and Canada. Sacco is surprised and indignant when a Dene man pulls out of an interview upon learning he would not be compensated. Yet Deborah Simmons (a social scientist working in Tulit'a) asks him to reflect on his inquiry through the lenses of colonization. After this brief exchange, Sacco self-questions his approach,

I listen with teeth clenched, but doesn't she have a point? After all, what's the difference between me and an oil company? We've both come here to extract something. Deborah says the Dene are known for sharing with their families and communities, and what exists outside of those spaces can fall into a more monetized sphere. The numerous state-funded workshops offer a prime example. The government has a large budget to inform indigenous people about policies and programs and to elicit their feedback, and workshop participants are often paid a couple of hundred dollars per day just to show up. Resource extraction companies pay even more, serve dinner, and give out prizes at their government-mandated "consultations" with the aboriginal people (Sacco 2020: 107).

Sacco cannot erase both his privileged status as an outsider and his view as a Westerner. However, his graphic novel requires readers to become aware of questions of hierarchy and subordination on both a visual-textual and an ethical-historical level, forcing them to reconstruct factual events by recomposing separate sets of words and picture spread throughout the page.

Moreover, the graphic novel resists the "orientalist"¹⁴ (Said, 1979 [1978]) elements present in many documentaries, where the encounter with the Other

¹⁴ Edward Said's *Orientalism* (1979 [1978]), examined the literary conditions by which a static and regressive Orient was (and still is) constantly reproduced in Western literature and culture. Said clearly demonstrated how a distinct "vocabulary and imagery" (68) was used by Western observers of the East to constitute a veritable structure of knowledge and perception, collectively sustained and transmitted by different cultural institutions (including the press and universities). This process of othering can also be observed in the way in which Indigenous identities have been constructed by settler societies. Sacco's works discuss different forms of oppression that go from the Middle East to Northern Canada. Yet, despite the specificities of each region, one can observe similarities in the way capitalism and settler colonialism operate worldwide. Settler states (be it Canada or Israel) dispossess Indigenous

is framed as an exotic ‘tour’ into a distant geographical region where the journalist/reader/observer gets in contact with a different tradition¹⁵. In contrast, Sacco pays close attention to the relations that Indigenous people have established with each other, elders, future generations, the land, plants, animals, the non-human world, but also Canada’s settler society. The land is not just part of the scenario, but a central character that claims (and is claimed by) Indigenous people.

In his journalistic and historical reconstruction, Sacco documents his investigation process, but also covers survivors and victims’ memories. He acknowledges his limited point of view, but also highlights the importance of human relations as the trust he creates with the testimonies allows repressed stories of violence and oppression to resurface. As Andrea A. Lunsford and Adam Rosenblatt discussed:

Sacco is content to try for the truth as he apprehends it. That truth, significantly, turns out to hinge on a series of human relationships involving everything from friendship to codependence and commerce. More often than not, the relationship Sacco builds in search of his ‘story’ winds up *becoming* the story. (Lunsford & Rosenblatt 2011: 132, emphasis in the original)

Sacco’s comics require the reader to emancipate him/herself from ignorance. Shocking images of violence seek to make the observer aware and not

people of their land, territories, and livelihood in non-consensual ways. They often attempt to hide the shameful atrocities they commit, burying them in the past, and assuming is entirely a matter of past actions, rather than taking full responsibility for present behaviors (Justice 2018). Hence, Sacco seems to take on Said’s ethical and critical challenges, going beyond the suffering of particular nations and cultures to explore the universal elements of human suffering and oppression, that is “to universalize the crisis, to give greater scope to what a particular race or nation suffered, to associate that experience with the suffering of others” (Said 1994: 33).

¹⁵ Whereas the notion of Orientalism discussed by Said (1979 [1978]) has been further expanded by other scholars, who developed new applications for the term in order to analyze new/recent phenomena, e.g. “neo-orientalism” (cf. Samiei 2010) and “re-orientalism” (cf. Lau 2009), what I want to discuss in this section is the interrelation between the travelogue (a documentary genre) and colonialism. As Raminder Kaur and John Hutnyk (1999: 6) discussed, contemporary travel is “acquisitive, exoticising, and, to a larger extent, dependent on the racial associations of the traveler.” Indeed, as Said already observed, cross-cultural encounters brought about by voyages of conquest/discovery relied on hegemonic discourses of ethnocentricity. Indeed, “the idea of travel as a means of gathering and recording information is commonly found in societies that exercise a high degree of political power” (Kabbani 1988: 1).

compliant. The reader often visualizes a scene from a character's point of view, and thus he/she is forced to perform the role of the oppressed, inhabit his/her point of view and (traumatic) experiences (through secondary witnessing). For example, when Paul Andrew recalls his first day at Grollier Hall in Inuvik (a residential school), in the background, the reader can see what he saw: a nun lined the kids up and cut their hair in order to eliminate all traces of their Indigenous cultural heritage. The comic also portrays the fears that the Catholic (and Anglican) Church instilled in Aboriginal children through visual metaphors. A panel shows tons of children burning in Hell for being pagans. Even though ministers and priests taught Dene children that praying was their only path for salvation, infernal flames invade all the panels on the page, including those portraying young kids praying on their beds, a scene which contradicts the ideals of the ministers' preaching. This visual solution seemingly asks the reader whether the residential school was not already a living Hell for those children who had to endure both physical and sexual abuses.

Many panels feature the witness/informant ('represented participant') trying to establish a virtual eye contact with the 'interactive participants', thus 'demanding' the viewer to enter some kind of relation (Kress & Van Leeuwen, 1996). This aspect is particularly important because it tries to make the viewer accountable for what is happening in the scene. The pictures ask the spectator to be an active agent of political transformation and not a mere bystander or passive recorder of a scene. This technique aims to solicit an ethical response and a responsible readership. The voicing of different individuals who recall different opinions, family memories and experiences has also the effect of countering two myths that have been used to justify European colonization: America (the continent) as a *Terra Nullius*, and the Vanishing Indian *topos*, which has its literary roots in Fennimore Cooper's *The Last of the Mohicans* (1986 [1826]).

The comic also visualizes the experience of several informants and eyewitnesses to make a case for the use of oral testimony—when corroborated by documents and/or other testimonies—as evidence. The accumulation of several different experiences is used as a body of proof upon which to build a case. Indeed, in Sacco's journalism, "the history of the event can only appear as a dialectic—the emotional truth and the factual truth cannot coexist as a single, seamless narrative, but must instead serve as discontinuous indexes of one another, their discontinuity prompting the reader to further investigation (Owen 2015: 218). Therefore, the graphic novel pays attention to differentiate each character reconstructing their body, making it concrete and readable as

Other (from the Self), while avoiding creating an essentialist articulation of (Indigenous) identity. Hence, Sacco takes on the ethical challenge of representing the other as other, acknowledging his/her peculiarity, making the comic a place of intercultural dialogue where participants discuss key notions/events in order to build a common ground upon which to project the future. For example, the comic shows how the Dene responded to fracking activities. Environment activists oppose the extraction of natural resources fearing the impact that these actions would have on the ecosystems. Other opponents observe how the money brought by the oil industry “strokes social ills like alcoholism and drug abuse” (Sacco 2020: 40). Some others focus on tangible benefits of a relationship with the industry (e.g., gyms, hockey equipment, class size reduction in schools, and maintenance of winter roads, among others). Finally, there are those who position themselves in the middle: they do not oppose development, but they express concern for the environment and voice their will to participate in those projects right from the beginning, in order to control what is going on.

The comic shows how the settler’s extractive economy dispossessed Indigenous people, but also created an emergent Aboriginal bourgeoisie thirst for profit and seeking independence via capitalist economic development, “I’d sooner have that on my land and making money from it. People talk about... the amount of money those fracking use. We see that as money. You can build a reservoir and hold that water for them... and let ‘em use it and make sure they treat it” (Sacco 2020: 207). One of the key aspects of this economic project is the notion of self-reliance which, pushed to the extreme, can generate an invitation to go back to the bush while renouncing government welfare. On the other hand, the comic also portrays more egalitarian, non-authoritative, and sustainable cultural practices and forms of organization, showing a will to respect ancestral obligation to the land and others. Hence, this lifestyle stands against the homogenizing force of Western liberalism and free market capitalism by stressing the importance of community (against individual conscience) and the interconnection between human beings and other elements of creation (vs. exploitative/extractive relation with nature).

Hence, Sacco recurs to traditional journalistic techniques to introduce different point of views and present explicit counter points through dialectical engagement and turn-taking. On many occasions, Joe Sacco silences his own opinion and presents conflicting truth claims without generally assessing any of them. However, if one pays close attention to the narrative, one can see how Sacco does not assign equal value to each assertion, as the information gathered

up to that moment casts doubts on certain claims. Moreover, on extremely rare occasions, he even recurs to voice over his interviewee responses, thus imposing an authoritative perspective. For example, he expresses doubts about the coherence of Henry Deneron political view and his preaching about self-reliance and the return to the bush,

This is the most radical idea I heard in the Northwest Territories and Harry Deneron is the last person I thought would articulate it. Or perhaps for the moment, he is feeling particularly battered. Perhaps the snarling and bucking transactional world has thrown Harry from its back today. But his logic is sound. If there is a place here where a person can truly practice the self-reliance Harry preaches, it is in the bush. But something tells me that he will climb back on that world again, and the bush will have to wait (Sacco 2020: 220)

While Sacco voices different opinions, he does not endorse all of them by recurring to claims of equivalence. Even when he does not overtly express his own view, silence is not equivalent to endorsement. Informants discuss/criticize what happens, frequently offering different/contrasting points of views. Thus, Sacco's comics let the reader make his/her own inferences.

Interestingly, in certain panels, the comic seems to adopt the point of view of the oppressor. For example, Sacco depicts hands hitting Indigenous kids without showing us the body of the nun doing the slapping, but just hints to her religious habit. This rendering seems to indicate that the responsibility of that violence extends well beyond the body of the single oppressor, and points to settlers' society at large. The comic shows how the settler society's violence manifests itself in two main (interrelated) forms: physical abuses and cultural erasure. Both practices aimed to break the relations and bonds that held Indigenous communities together, attacking families and their networks, but also hindering practices that enabled self-determination and damaging the community health (inducing depression, suicides, alcohol and drug abuses). Yet, one of the informants spares a thought for the nuns (without condoning them) who were also victims of abuses, thus complicating the picture¹⁶,

It was a common practice in Québec for big families— typically the mom— to promise one of their sons to priesthood and one of the daughters to the

¹⁶As Dominick LaCapra (2001: 79) discussed, even though perpetrator trauma “must itself be acknowledged and in some sense worked through [...] Such trauma does not, however, entail the equation or identification of the perpetrator and the victim.”

convent. Many of the girls would have been 13, 14, or 15 years old, she tell us, and just coming into their own sexuality. I'm sure there were people who were forced into sexual denial, who were frustrated beyond all measure, and probably some of them had love interests which they were torn from... (Sacco 2020: 143)

This testimony shows how settlers' society created a loop of violence where the abused became the abuser. This process is also visible in stories of 'student-on-students abuse,' "the kids that were two or the years older... who probably were abused themselves, [were] hitting on the young kids" (Sacco 2020: 141). Hence, in residential schools, Indigenous children were subject to the prison psychology¹⁷ of the survival of the fittest. Similarly, the comic reports cases of domestic abuses and incest among Indigenous families. The colonial system disrupted family ties and induced many Aboriginal people to abuse alcohol and drugs as a coping mechanism. In certain cases, colonial violence, passed down through generations, also in the form of postmemory (Hirsch 2012), was turned inward and has caused a high number of suicides¹⁸.

Finally, it is worth remarking how voices from settlers' society are (almost) absent. This omission might be seen as a way to put on the spotlight those experiences that are neglected by mainstream media. As Sacco wrote in the introduction of his comic collection *Journalism*

I've picked the stories I wanted to tell, and by those selections my own sympathies should be clear. I chiefly concern myself with those who seldom get a hearing, and I don't feel it is incumbent on me to balance their voices with the well-crafted apologetics of the powerful. The powerful are generally excellently served by mainstream propaganda organs. The powerful should be quoted, yes, but to measure their pronouncements against the truth, not to obscure it. (Sacco 2012: xiv)

Thus, Sacco rejects any pretense of balance and equal distance in favor of honesty. As hitherto discussed, the intrinsic interpretative nature of the medium has allowed him to make his subjectivity as an observer visible, thus pushing the limits of traditional journalism.

¹⁷ Indigenous children developed violent behavior due to the effects of their imprisonment. Like prisons, Residential Schools were a quintessential government institution, with almost complete control over the lives of the people forced to spend time in them. Like prisons, Residential schools triggered in some cases suicide attempts, episodes of violence, and physical diseases.

¹⁸ For a discussion of the intergenerational effects of the Residential School System, see, among others, Bombay, Matheson & Anisman (2014), Elias et al. (2012).

3. Retrieving the past, reconstructing relations, rebuilding communities

In *Paying the Land*, Joe Sacco focuses on documenting Dene Nation's relationship with the land and to resource extraction. When he first visited Northwest Territories, extraction industries had already been established in the region for years, but a global petroleum glut had temporarily stopped operations. Sacco and his guide, Shauna, visited several towns and collected a wide range of Indigenous testimonies and perspectives on the extraction industry. However, during his visits, Sacco soon realized that his journalist research about resource extraction in Northwest Territories was inextricable from larger issues that the Dene people had endured for generations. Sacco could not describe the conflicts over the land and its resources without understanding the colonization process enacted by the Canadian government via unjust treaties and the residential school system. The past had to be retrieved in order to better understand the current resistance of the Dene to the government, its (capitalist) policies, and the role of the extraction industry (be it oil, gas, or diamond). The focus on the different attitudes (settlers vs. indigenous) towards the land helps explain why the fight to regain control of Native land was (and still is) vital for Indigenous people.

Indeed, the control over the land would allow the Dene to maintain their independence and identity. As Patrick Wolfe noticed,

Whatever settlers may say—and they generally have a lot to say—the primary motive for elimination [of the Natives] is not race (or religion, ethnicity, grade of civilization, etc.) but access to territory. Territoriality is settler colonialism's specific, irreducible element. (Wolfe 2006: 388)

Interestingly, this appropriation of Indigenous land occurred (and keeps occurring) on a legal, economic, territorial, and symbolic level. Settler society privatized (through dispossession and enclosure) collectively held territories, “The white people came in and wanted to share with us and asked if we could do something for them... But the question of the land was impossible... You don't sell your dad [and] you don't sell your mom” (Sacco 2020: 62). Hence, Indigenous people understanding of the concept *Terra Nullius* is very from the one attributed by the settler society. Whereas colonizers saw the land as an empty space to be conquered and exploited, Indigenous people saw the land as a common holding to be shared in harmony among its inhabitants (human and

non-human). As Tanya Talaga (2020: 48) pointed out, “The Indigenous people view their relationship to the land, to the water, to all life on Earth, as sacred; separation from the land is equivalent to a spiritual separation.”

The Indigenous dispossession from their land had the effect of creating a class of workers compelled to enter the exploitative labor market to survive. This observation allowed Sacco to connect the XIX century fur trade system to contemporary industries, showing how the colonial system had not disappeared, but had just slightly changed his modes of pursuing its scopes. The fur trade introduced capitalism to Indigenous people, changing their relationship to the land, as they started taking from the land more than what they needed. They started competing for resources. Prior to their contact with settler society, they only hunted what they needed to survive.

However, the indigenous relation with the land should not be understood exclusively in a material sense, but also as “a system of reciprocal relations and obligation” (Coulthard 2014: 13). As Leanne Betasamosake Simpson (Michi Saagiig Nishnaabeg) observed in a conversation with Naomi Klein,

Extraction and assimilation go together. Colonialism and capitalism are based on extracting and assimilating. My land is seen as a resource. My relatives in the plant and animal worlds are seen as resources. My culture and knowledge is a resource. My body is a resource and my children are a resource because they are the potential to grow, maintain, and uphold the extraction-assimilation system. The act of extraction removes all of the relationship that give whatever is being extracted meaning. Extracting is taking. Actually, extracting is stealing— it is taking without consent, without thought, without care or even knowledge of the impacts that extraction has on the other living things in that environment (Simpson 2017: 75)

Interestingly, colonial violence is not reconstructed solely through the testimonies of the survivors, but also through quotes and references to official documents that recognize the wrongdoing of the past, such as the Truth and Reconciliation final report, which condemned the churches as guilty of “cultural genocide.” Yet, the comic indirectly warns us against the ambiguous connotations embedded in the term ‘reconciliation,’ especially since colonial practices have not ended yet. Hence, Canada might be considered (using Leanne Betasamosake Simpson’s metaphor) as an abusive partner who wants to “reconcile,” but “continues to physically, emotionally, spiritually, and mentally abuse his partner” (Simpson 2011: 21). Indeed, the reconciliation notion reveals “a tendency among Europeans to treat human relations as they

do money relations” (Maracle 1990: 162). The comic invites the reader to see a tight relation between the way settlers’ culture exploits the land through extraction and the way in which settlers treated Indigenous people as commodities.

By contrast, the comic shows how in Dene culture, the land has a pedagogic function guiding and connecting an individual with the spiritual and physical elements of creation. The very practice of hunting, fishing, and living off the land (following traditional methods) is a challenge to capitalist societies as it privileges relations (built on reciprocity and ethical coexistence) over money. On this matter, the comic discusses the principle of praying and “paying the land” whenever one returns to the land. This is a way to treat gently the land, “You give something he says. A bullet perhaps water, tobacco, or tea. It’s like visiting someone. You bring the land a gift.” (Sacco 2020: 50). One of the final scenes of the graphic novel features Eugene Boulanger hunting and shooting a caribou (towards which he feels deep respect) and reconnecting to the land and to his ancestors.

In contrast, extraction industries pollute the land while taking resources from it, and without acknowledging the disturbance and paying back. This world view is clearly set in opposition to Aboriginal lifestyle. The land is in fact an integral part of Indigenous identities, “Without the land we cannot be Dene. Without the land, we don’t have integrity. We would be a weak people” (Sacco 2020: 200). The relation between the land and Indigenous cultures allows Sacco to investigate how the Government attempted to eradicate traditional ways of living through the residential school system, which was seen a way to introduce modernity to what they considered backward people.

By collecting oral evidence, *Paying the Land* interrogates both past and present injustices. Yet, it is often impossible to separate the two experiences because of the intrinsic nature of trauma, but also because of how the past has shaped the present. By giving space to personal experiences, comics journalism visualizes how trauma can generate alternative temporalities, connecting past and present, thus rejecting the assumption that we all experience time in the same way. In this aspect, comics can represent “experiences of time outside the dominant ‘proper’ time of global capitalism and its networks” (Gardner 2015: 36). By reconnecting past and present, the graphic novel does not only comment on how trauma can be passed across generations in the form of postmemory, but it also shows how current generations are survivors in their own right. They still fight against capitalist forces that claim their land while reviving their culture and nationhood. As Frantz Fanon discussed,

The claim to a national culture in the past does not only rehabilitate that nation and serve as a justification for the hope of a future national culture. In the sphere of psycho-affective equilibrium it is responsible for an important change in the native. Perhaps we have not sufficiently demonstrated that colonialism is not simply content to impose its rule upon the present and the future of a dominated country. Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it. This work of devaluing pre-colonial history takes on a dialectical significance today (Fanon 1963: 210).

The comic ends addressing these challenges, by showing how young Indigenous people are actively engaged in the revival of Indigenous culture (including language, knowledge, practices, games, performances, etc.). They heal the scars left by colonialism and strengthen their relations with the community, ancestors, the land, and the non-human world, while refusing victimhood. At the same time, the concern towards the land is linked to the survival of the community, which must prosper.

Finally, Sacco's *Paying the Land* does not only recollect the history and the struggles of Indigenous people in Canada, but it also raises questions about the sustainability of capitalist economy in the long term and from an ecological point of view. One of the closing scenes visualize Sacco and Shauna's visit to the defunct Giant Mine, a former gold extraction site. During his visit to the mine, he learns that when ore processing stopped in 1999, it left behind 237,000 tons of arsenic trioxide dust, a toxic by-product. While descending the mine, Sacco wonders "Where to put it?" Then he rapidly answers, "Well, down the mine of course!" Then he questions how future generations will deal with the problems left by the previous one and if they will be able to fix those damages. On the next page, Sacco walks alongside different infrastructures and machines, thinking about his journey "I will leave here with many unanswered questions about my indigenous hosts, but right now, standing hundreds of feet underground after listening to an earful about technological wonders of remediation, my biggest query is about my race, about us" (Sacco 2020, 249, emphasis in the original). Subsequently, Sacco asks in a series of captions laid across drawings of the dark mine, "What is the worldview of a people who mumble no thanks or prayers, who take what they want from the land, and pay it back with arsenic?" Therefore, the comic seems to extend the notion of relation to the settler society in order to hold settlers accountable for the

damages caused to the land and to the Indigenous people. In addition, Aboriginal people provide interesting insights (from experience) about possible ways to correct our own lifestyle, as it is no longer sustainable or ethical.

4. Conclusion

This paper discussed how contemporary comics (re)narrate the past and the present relationship between Aboriginal people and (all) Canadians by investigating Joe Sacco's (collaborative) documentary comic *Paying the Land*. This work is particularly interesting as it testifies to the existence of allied¹⁹ depictions that aim to break (even controversially) the silence about past and present sufferings of the Dene peoples in Canada. The documentary format does not only homage the role that orality has always played in Native cultures, but it also allows the author to feature, contrast, and compare a wide range of Indigenous stories and experiences, without silencing any of them, while inviting the reader to actively listen to those testimonies carefully. Storytelling becomes a central practice to the articulation of a Dene selfhood and future. Finally, the comic points at Indigenous activism and healing practices as means to re-construct community ties, but is also an attempt at rethinking Western social and economic structures, imagining alternatives based on the ideas of kinship and relation, and encompassing both the human and the non-human world.

References

Albertazzi, Silvia. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.

Alfred, Taiaiake & Jeff Corntassel. 2005. "Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism." *Government and Opposition* 40(4), 597–614.

¹⁹ Allyship is certainly an important practice as it involves the active support of (minority) groups that are treated badly or unfairly, although one is not a member of said group. Of course, these representations are a step forwards in the recognition of the pain of others, however sometimes they tend to elide certain experiences. For instance, Chester Brown's *Louis Riel* (2017 [2003]) did not feature the perspective of Indigenous women. In contrast, Sacco portrays many different voices and allows Indigenous people to talk about themselves (almost) without any overt mediation. Moreover, it is worth remarking that allied comics often receive more attention than any Indigenous creator writing on the same issues. Hence, as Sylvain Rheault (2020: 515) highlighted, this unequal coverage "raises some uneasy questions".

- Baetens, Jan & Hugo Frey. 2015. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Ricard Howard. New York: Hill and Wang.
- Bolter, Jay David & Richards Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Bombay, Amy, Kimberly Matheson, & Hymie Anisman. 2014. "The intergenerational effects of Indian Residential Schools: Implications for the concept of historical trauma." *Transcultural Psychiatry* 51(3), 320–338.
- Brown, Chester. 2017 (2003). *Louis Riel*. Montreal: Drawn & Quarterly.
- Cartier-Bresson, Henri. 1999. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture.
- Chute, Hillary L. 2010. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Chute, Hillary L. 2016. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Cohn, Neil. 2010. "The limits of time and transitions: Challenges to theories of sequential image comprehension." *Studies in Comics* 1(1), 127–147.
- Cohn, Neil. 2013. *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Comics*. London: Bloomsbury.
- Cohn, Neil. 2014. "Building a better 'comic theory': Shortcomings of theoretical research on comics and how to overcome them." *Studies in Comics* 5(1), 57–75.
- Cohn, Neil. 2019. "Being explicit about the implicit: Inference generating techniques in visual narrative." *Language and Cognition* 11(1), 66–97.
- Cook, R. T. 2012. "Drawings of Photographs in Comics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70(1), 129–138.
- Cooper, James Fennimore. 1986 (1826). *The Last of the Mohicans*. New York: Penguin.
- Coulthard, Glen Sean. 2014. *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cutter, Martha J. and Cathy J. Schlund-Vials (eds.). 2018. *Redrawing the Historical Past: History, Memory, and Multiethnic Graphic Novels*. Athens: University of Georgia Press.

Duncan, Randy, Michael Ray Taylor, & David Stoddard. 2016. *Creating Comics as Journalism, Memoir, and Nonfiction*. New York: Routledge.

Earle, Harriet E. H. 2017. *Comics, Trauma, and the New Art of War*. Jackson: University Press of Mississippi.

Eisner, Will. 2005 (1985). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: WW Norton & Company.

Elias, Brenda, Javier Mignone, Madelyn Hall, Say P. Hong, Lyna Hart, & Jitender Sareen. 2012. "Trauma and suicide behaviour histories among a Canadian indigenous population: an empirical exploration of the potential role of Canada's residential school system." *Social Science & Medicine* 74(10), 1560–1569.

Estren, Mark James. 1993. *A History of Underground Comics*. Third edition. Berkeley: Ronin.

Fanon, Frantz. 1963. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.

Gardner, Jared. 2015. "Time under siege." In Daniel Worden (ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*, 21–38. Jackson: University of Mississippi.

Groensteen, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presse Universitaire de France.

Groensteen, Thierry. 2011. *Bandes dessinées et narration*. Paris: Presse Universitaire de France.

Groth, Gary. 2011. "Joe Sacco on Footnotes in Gaza." *The Comics Journal* 301, 376–426.

Hatfield, Charles. 2005. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Herr, Michael. 1977. *Dispatches*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.

Hescher, Achim. 2016. *Reading Graphic Novels. Genre and Narration*. Berlin: De Gruyter.

- Hirsch, Marianne. 2010. "Visual Culture". In David Herman, Brian McHale, & James Phelan (eds.), *Teaching Narrative Theory*, 208–220. New York: The Modern Language Association of America
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge.
- Justice, Daniel Heath. 2018. *Why Indigenous Literatures Matter*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kabbani, Rana. 1988. *Imperial Fictions: Europe's Myth of Orient*. London: Pandora.
- Kaur, Raminder & John Hutnyk. 1999. *Travel Worlds: Journeys in Contemporary Cultural Politics*. London: Zed Books.
- Kavaloski, Joshua. 2019. "Discordant discourses: history and journalism in the graphic novels of Joe Sacco." *Journal of Graphic Novels and Comics* 10 (1), 122–139.
- Kress, Gunther & Theo Van Leeuwen. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Lau, Lisa. 2009. "Re-Orientalism: The perpetration and development of Orientalism by Orientals." *Modern Asian Studies* 43(2), 571–590.
- Lunsford, Andrea A., & Adam Rosenblatt. 2011. "Down a Road and into an Awful Silence: Graphic Listening in Joe Sacco's Comics Journalism." In Cheryl Glenn & Krista Ratcliffe (eds.), *Silence and Listening as Rhetorical Arts*, 130–146. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Mailer, Norman. 2018 (1968). *The Armies of the Night*. London: Penguin Modern Classics.
- Maracle, Lee. 1990. "Ramparts Hanging in the Air." In Telling It Book Collective (eds.), *Telling It: Women and Language Across Culture*, 161–172. Vancouver: Press Gang.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins.

McKinney, Mark. 2016. *Redrawing French Empire in Comics*. Columbus: Ohio State University Press.

McLuhan, Marshall. 2017 (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginko Press.

Meyer, Christina. 2019. *Producing Mass Entertainment: The Serial Life of the Yellow Kid*. Columbus Ohio State University.

Mickwitz, Nina. 2016. *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Miodrag, Hannah. 2013. *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*. Jackson: University Press of Mississippi.

Nyberg, Amy Kiste. 2012. "Comics journalism: Drawing on words to picture the past in Safe Area Goražde." In Matthew J. Smith & Randy Duncan (eds.), *Critical Approaches to Comics*, 116–128. Oxon: Routledge.

Owen, Ben. 2015. "Overtaken by Further Developments: The Form of History in *Footnotes in Gaza*." In Daniel Worden (ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*, 203–221. Jackson: University of Mississippi.

Pedri, Nancy. 2011. "When photographs aren't quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le photographe*." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 6(1), 1–18.

Pedri, Nancy. 2015. "Thinking about photography in comics." *Image & Narrative* 16(2), 1–13.

Rheault, Sylvain. 2020. "A Surge of Indigenous Graphic Novels." *Journal of Graphic Novels and Comics* 11(5-6), 501–521.

Ritchin, Fred. 2013. *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture.

Rosen, Jay. 2009. "He Said, She Said Journalism: Lame Formula in the Land of the Active User." *PressThink*, 12 April 2009 http://archive.pressthink.org/2009/04/12/hesaid_shesaid.html [last access on 15/10/2022].

Said, Edward W. 1979 (1978). *Orientalism*. London: Penguin.

Said, Edward W. 1994. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage.

- Sacco, Joe. 2003 (1996). *Palestine*. London: Jonathan Cape.
- Sacco, Joe. 2000. *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia, 1992–1995*. Seattle: Fantagraphics.
- Sacco, Joe. 2009a. *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan.
- Sacco, Joe. 2009b. *The Fixer and Other Stories*. Montreal: Drawn & Quarterly.
- Sacco, Joe. 2012. *Journalism*. New York: Metropolitan.
- Sacco, Joe. 2020. *Paying the Land*. London: Jonathan Cape.
- Sacco, Joe & W. J. T. Mitchell. 2014. “Public Conversation: May 19, 2012. Introduced by Jim Chandler.” In Hillary Chute & Patrick Jagoda (eds.), *Comics & Media. A Special Issue of “Critical Inquiry.”* 40(3), 53–70. Chicago: Chicago University Press.
- Samiei, Mohammad. 2010. “Neo-Orientalism? The relationship between the West and Islam in our globalised world.” *Third World Quarterly* 31(7), 1145–1160.
- Semali, Ladislaus M., & Joe L. Kincheloe. 2002a. *What Is Indigenous Knowledge? Voices from the Academy*. New York: Routledge.
- Semali Ladislaus M. & Joe L. Kincheloe. 2002b. “What is Indigenous Knowledge and Why Should We Study It?” In Ladislaus M. Semali & Joe L. Kincheloe (eds.), *What Is Indigenous Knowledge? Voices from the academy*, 3–58. New York: Routledge.
- Schmid, Johannes C. P. 2021. *Frames and Framing in Documentary Comics*. London: Palgrave Macmillan.
- Simpson, Leanne Betasamosake. 2011. *Dancing on Our Turtle’s Back: Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg: Arbeiter.
- Simpson, Leanne Betasamosake. 2017. *As We Have Always Done. Indigenous Freedom through Radical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Smith, Matthew J., & Randy Duncan (eds.). 2012. *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*. Oxon: Routledge.
- Sontag, Susan. 2008 (1977). *On Photography*. London: Penguin.
- Sontag, Susan. 2004 (2003). *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin.

Sousanis, Nick. 2015. *Unflattening*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Strate, Lance. 2017. *Media Ecology. An Approach to Understanding the Human Condition*. New York: Peter Lang.

Talaga, Tanya. 2020. *All Our Relations. Indigenous Trauma in the Shadow of Colonialism*. London, Scribe.

Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in History, Literature, and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Tuck, Eve & Wayne K. Yang. 2012. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1(1), 1–40.

Versaci, Rocco. 2008. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. New York, Continuum.

Watson, Julia. 2008. "Autobiographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's 'Fun Home.'" *Biography* 31(1), 27–58.

Winslade, John & Gerald D. Monk. 2008. *Practicing Narrative Mediation: Loosening the Grip of Conflict*. San Francisco: John Wiley & Sons.

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

Worden, Daniel. 2015. "Introduction: Drawing Conflicts" In Daniel Worden (ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*, 3-18. Jackson: University of Mississippi.

Wolfe, Patrick. 2006. "Settler colonialism and the elimination of the native." *Journal of Genocide Research*, 8(4), 387-409.

Zelizer, Barbie. 2010. *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press.

I AM WHAT I AM: **Manga, corpi e identità di genere**

Paolo La Marca
Università degli Studi di Catania

Abstract (Italiano) Obiettivo principale di questo articolo è analizzare opere che hanno affrontato il tema dell'identità di genere – nella fattispecie, la figura del *josō no shōnen/otoko* (ragazzi/uomini in abiti femminili) – in una selezione di manga apparsi su riviste generaliste per un pubblico maschile, in un periodo compreso tra il 1969 e il 1976. Sebbene i fumetti per ragazze e donne abbiano sempre affrontato questioni come l'identità trans, la disforia di genere e l'identità di genere, può risultare ancora più interessante esaminare queste stesse tematiche da un punto di vista maschile. Ho selezionato opere di Tatsumi Yoshihiro, Kamimura Kazuo, Sakaki Masaru etc., artisti che, sebbene amati dal pubblico dei lettori, sono stati poco analizzati – o, in alcuni casi, completamente ignorati – dalla critica, sia giapponese che estera. Per tale motivo, credo che queste opere possano offrire nuove prospettive d'analisi su questioni estremamente attuali come l'inclusione e l'identità trans.

Abstract (English) The main objective of this contribution is to analyze works that have dealt with the theme of gender identity – specifically the figure of *josō no shōnen/otoko* (boys/men in women's clothes) – in a selection of works created by male manga artists and published on generalist magazines aimed at a male audience in a period between 1969 and 1976. Although comics for girls/women have always dealt with issues such as trans identity, gender dysphoria and gender identity, it is even more interesting to examine these same themes from a completely new and masculine perspective. I have selected works by Tatsumi Yoshihiro, Kamimura Kazuo, Sakaki Masaru etc., little known and almost never analyzed by critics. Precisely for this reason, therefore, these manga will be able to offer us a new – and probably completely unprecedented – dimension on extremely current issues such as inclusion and trans identity.

Keywords manga studies; gender studies; *gekiga*; gender identity; transsexuality

1. Questioni di genere

Su, forza! Si mettano in fila i bambini che nasceranno domani.
 È arrivato il momento di decidere se sarete maschietti o femminucce.
 Se vi darò un cuore azzurro, diventerete coraggiosi bambini.
 Se vi darò un cuore rosa, diventerete adorabili bambine.

Tezuka Osamu, *La principessa Zaffiro*¹

In principio, ancora una volta, fu Tezuka. Come rimarcato da Fujimoto Yukari (藤本由香里, n. 1959) in un suo illuminante saggio (Fujimoto 2008),² Tezuka Osamu (手塚治虫, 1928-1989) è stato il primo autore di manga a trattare nelle sue opere questioni legate all'identità di genere (性自認, *seijinjin*) (Yukari 2008: 178). Nello specifico viene fatto riferimento a *Ribon no kishi* (リボンの騎士, Il cavaliere col fiocco), opera conosciuta anche in Italia grazie a una serie animata dal titolo *La principessa Zaffiro*. Originariamente pubblicato sulle pagine della rivista «Shōjo Club» a partire dal 1953, il manga racconta le vicende di una principessa, Sapphire, che si ritrova a convivere con due cuori, uno maschile e uno femminile: sebbene il cuore maschile la aiuti, in un certo qual modo, a comportarsi da “uomo” per poter ereditare il regno, quello femminile le farà scoprire un sentimento d'amore per il principe Frantz. Nel corpo della ragazza, dunque, convivono due anime che si trovano in balia di un conflitto tra “dovere sociale” (*giri*, 義理: l'ascesa al trono) e “sentimenti” (*ninjō*, 人情: l'amore nei confronti di un principe). Due valori antitetici, ma al tempo stesso complementari, sui quali si è basata gran parte della letteratura classica e del teatro giapponesi, in particolar modo nelle tragedie amorose che vedono coinvolti due giovani innamorati.³ Come rimarca Marcello Muccioli, la soluzione a questo dissidio è “quasi sempre il suicidio dei due amanti (*shinjū*, 心中: doppio suicidio d'amore), attuato nella convinzione di rinascere in un mondo migliore che consentirà loro di vivere finalmente uniti” (Muccioli 2015:

¹ Tezuka (1977: 9). Tutte le traduzioni, laddove non indicato, sono opera di chi scrive.

² Il titolo è *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi*.

³ Tra le opere più rappresentative si segnalano *Sonezaki shinjū* (Gli amanti suicidi di Sonezaki, 1703) e *Shinjū ten no Amijima* (Doppio suicidio d'amore ad Amijima, 1720), entrambe di Chikamatsu Monzaemon.

276). A differenza, però, di una qualsiasi eroina tratteggiata nei drammi di Chikamatsu Monzaemon (近松門左衛門, 1653-1724) o di Ihara Saikaku (井原西鶴, 1642-1693), Sapphire sceglierà il sentimento, senza dover minimamente pensare alla morte o a un doppio suicidio d'amore, dando quindi priorità ai moti del cuore e facendo emergere il suo animo di fanciulla innamorata.

Ciò che, prepotentemente, emerge in *Ribon no kishi* è il ritratto di un personaggio femminile intrappolato, suo malgrado, in un ruolo maschile e costretto a soffocare la propria natura/identità. Alle origini del personaggio di Sapphire si nasconde la non celata fascinazione di Tezuka nei confronti del Takarazuka (宝塚歌劇団, Takarazuka Gekidan).⁴ Avido frequentatore di questi spettacoli sin dall'infanzia, Tezuka era rimasto stregato da questo genere teatrale in cui tutti i ruoli, compresi quelli maschili (*otokoyaku*, 男役), sono interpretati dalle donne. Se è vero che l'estetica di *Ribon no kishi* e la presenza di un personaggio "en travesti" come Sapphire hanno poi influenzato altri *shōjo* manga (少女漫画, fumetti per ragazze) come *Berusaiyu no bara* (ベルサイユのばら, Le rose di Versailles, 1972; conosciuto in Italia con il nome di *Lady Oscar*) e *Orufeusu no mado* (オルフェウスの窓, La finestra di Orfeo, 1975) di Ikeda Riyoko (池田理代子, n.1947), Tezuka è, dunque, ancor più convinto che il Takarazuka debba essere annoverato tra le principali fonti ispiratrici del fumetto per ragazze (Tezuka 1997: 54). Oscar e Julius, protagoniste indiscusse dei manga poco sopra citati, sono costrette a indossare abiti maschili non per propria volontà o desiderio, ma perché obbligate da qualcun altro a "interpretare" un ruolo maschile: Oscar per portare avanti la dinastia militare dei Jarjays; Julius per poter ereditare il ricco patrimonio di famiglia e strapparlo così alle sorellastre. L'animo delle due ragazze, però, è costantemente messo a dura prova quando anche loro, come Sapphire, scoprono l'amore e si innamorano di un ragazzo. Ancora una volta, dunque, si ripresenta il dissidio interiore tra dovere e sentimento, sviluppato però in maniera antitetica rispetto a Tezuka, con risvolti ambigui ed esiti tragici, più in linea con la narrativa di epoca Tokugawa (徳川時代, 1603-1868). In entrambe le storie, dunque, le protagoniste sono costrette a ignorare e a soffocare la propria identità di genere.

In ogni caso, è vero che lo *shōjo* manga ha più volte fatto ricorso al personaggio del *dansō no shōjo* (男装の少女, ragazze in abiti maschili), vuoi per esigenze meramente narrative, vuoi per seguire un trend molto in voga

⁴ Compagnia di teatro musicale, interamente femminile, con sede principale nella cittadina di Takarazuka. La prima rappresentazione teatrale risale al 1914. Per una maggiore disamina si rimanda a Robertson (1998).

soprattutto negli anni Settanta. Come ci viene fatto notare da Oshiyama Michiko (押山美智子), la lista potrebbe essere potenzialmente infinita, sebbene, però, non sia poi così difficile elencare le principali opere che, pubblicate tra il 1953 e il 2004, abbiano avuto tra i personaggi principali anche una “ragazza in abiti maschili” (Oshiyama 2018: 85).

Sempre all’interno del fumetto per ragazze si sviluppa, parallelamente, una tendenza a rappresentare efebici personaggi maschili, giovinetti dai lineamenti delicati e dai comportamenti non delineati secondo i criteri dei ruoli standardizzati maschio-femmina. Fedeli al modello proposto dall’attore che ha interpretato il giovane Tazio nel film *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti (1906-1976),⁵ le autrici di manga iniziano proprio in quegli anni a inserire nei cast delle proprie opere *bishōnen* (美少年, bei ragazzi) con un’identità di genere fluida, personaggi androgini che incorporano caratteristiche di entrambi i generi. Spesso questa ambiguità è artatamente suggerita grazie a uno stile di disegno che tende a esaltare aspetti femminili aggraziati, in corpi inequivocabilmente maschili. Il più delle volte, però, la presenza di questi *josō no shōnen* (女装の少年, ragazzi in abiti femminili) non veicola messaggi legati all’identità di genere, ma viene usata piuttosto per mere esigenze narrative, talvolta di carattere comico. Un esempio quanto mai calzante potrebbe essere il personaggio di Ranmaru in *Haikarasan ga tōru* (はいからさんが通る, trad.it., *Una ragazza alla moda*, 1975) di Yamato Waki (大和和紀, n. 1948): sebbene sin da subito si dichiara innamorato della mascolina protagonista femminile, Ranmaru – un attore di teatro kabuki specializzato in ruoli femminili (女形, *onnagata*) – è come intrappolato in quei personaggi di donna che porta in scena, al punto da ostentare nella vita di tutti i giorni comportamenti e attitudini tradizionalmente associati all’universo femminile (grazia, amabilità, eleganza nel linguaggio, portamento, etc.). Non fatica, insomma, a “trasformarsi” in una donna e ad atteggiarsi come tale anche fuori dal palcoscenico.

⁵ Björn Johan Andrésen (n. 1955) raggiunge il successo internazionale grazie al film di Visconti. In Giappone girerà alcune pubblicità e inciderà anche una canzone, scatenando scene di isteria collettiva a ogni sua visita in Giappone. *Comic June*, rivista specializzata in manga a tematica omosessuale /*shōnen-ai*, ospiterà nel suo primo numero un’illustrazione di Satō Kenkichi (1945-1994) che omaggia l’attore di *Morte a Venezia*. Sembrerebbe inoltre che l’attore sia stato il modello di riferimento di Ikeda Riyoko per la creazione del personaggio di Julius in *Orufesusu no mado*.



Figura 1. Da sinistra: *Ribon no kishi* di Tezuka Osamu; *Berusaiyu no bara* di Ikeda Riyoko; *Kaze to ki no uta* di Takemiya Keiko.

D'altro canto, però, esistono ovviamente anche personaggi che non vivono alcun conflitto tra una natura maschile e la misteriosa capacità di attingere alle armi del fascino femminile. Anzi, sfruttano al massimo il loro potere di seduzione per trarne benefici, come Gilbert in *Kaze to ki no uta* (風と木の歌, Il poema del vento e degli alberi, 1976) di Takemiya Keiko (竹宮恵子, n. 1950).

In una società in cui ancora si sente il peso di una tradizione caratterizzata da una netta separazione dei ruoli, va da sé che il sovvertimento dell'identità di genere e il transgenderismo sono stati, e continuano ad essere, alcuni dei temi cardine attorno ai quali ruotano non solo molti *shōjo* manga ma, più in generale, fumetti disegnati da donne. Basti pensare ad autrici come Hagio Moto (萩尾望都, n. 1949), Aoike Yasuko (青池保子, n. 1948), Ōshima Yumiko (大島弓子, n. 1947)⁶ e Shimura Takako (志村貴子, n. 1973) che nelle rispettive opere hanno sviscerato e declinato questi temi in un'infinita varietà di sfumature e contesti narrativi.⁷

Obiettivo principale di questo contributo, però, sarà invece quello di analizzare il tema dell'identità di genere – nello specifico la figura dei *josō no shōnen/otoko* (女装の少年・女装の男, ragazzi/uomini in abiti femminili) – in una selezione di opere realizzate da *mangaka* uomini e apparse su riviste

⁶ A tal proposito si segnala Amitrano (1997: 137–146).

⁷ Di Hagio Moto si segnalano opere come *Yuki no ko* (雪の子, 1971), *11 nin iru!* (11 人いる!, 1975), *X+Y* (1984), *Mājinaru* (マーヂナル, 1985); di Aoike Yasuko, invece, *Ibu no musukotachi* (イブの息子たち, 1975); di Ōshima Yumiko, *Shichigatsu nanoka ni* (七月七日に, 1976); di Shimura Takako, *Hōrō musuko* (放浪息子, 2002).

indirizzate a un pubblico maschile.⁸ Sebbene il fumetto per ragazze/donne ci abbia già da tempo abituati a tematiche come la transessualità, la disforia di genere e l'identità sessuale,⁹ risulta ancor più interessante esaminare questi stessi temi da una prospettiva maschile e, soprattutto, inedita se consideriamo i contesti editoriali e le riviste di riferimento. Nel farlo, evidenzieremo non solo gli elementi comuni alle opere della controparte femminile, ma anche di rintracciare quelli più innovativi e identitari.

2. *Gekiga* e identità di genere

Per prima cosa, dunque, diremo subito che sulle riviste di *gekiga* (劇画) e di *seinen* manga (青年漫画) – quindi su riviste destinate a un pubblico maschile adulto – non sono state pubblicate opere particolarmente rilevanti, quantomeno sul piano della popolarità, che abbiano trattato i temi oggetto d'indagine di questo saggio.¹⁰ Sebbene Sharon Kinsella affermi che la figura del *josō no shōnen* sia esplosa a livello culturale nei manga, nell'animazione e nei giochi per computer nei primi anni Duemila (Kinsella 2020: 40), è innegabile una loro presenza, seppur non così cospicua, nei manga per ragazzi già a partire dagli anni Ottanta. Basterebbe citare *Stop!! Hibari-kun!* (ストップ!! ひばりくん!, 1981) di Eguchi Hisashi (江口寿史, n. 1956), celebre commedia degli equivoci apparsa su «Weekly Shōnen Jump» dal 1981 al 1983. Attraverso il personaggio principale, Hibari, l'autore è riuscito a tratteggiare la figura del “ragazzo in abiti femminili” sfuggendo da qualsiasi stereotipo, anche dai più abusati, per presentarlo agli occhi dei lettori nella maniera più realistica possibile. Un'opera, dunque, di grande interesse non solo perché trattava, in tempi non sospetti, tematiche così delicate come l'identità di genere, ma anche

⁸ Per esigenze di brevità, sono stati esclusi dall'analisi una serie di autori che hanno scritto storie per riviste di *shōjo* manga (come Yuzuki Hikaru) e *shōnen* manga (come Eguchi Hisashi). Di Yuzuki Hikaru (*mangaka* che in passato si è spesso fatto fotografare in abiti femminili) andrebbero quantomeno citati un suo breve racconto dal titolo *Tonda kamappuru!* (とんだカマップル!, Una coppia di travestiti), pubblicato sul numero 37 di «Weekly Margaret» del 1979 e la sua serie *Boku no shotaiken* (ボクの初体験, La mia prima volta, 1975). Infine, non bisognerebbe dimenticare autrici come Takahashi Rumiko (n. 1957) che, con *Ranma ½* (1987), ha saputo giocare sugli stereotipi sessuali e su questioni legate all'identità e alla fluidità di genere.

⁹ Si segnalano le seguenti opere: Uchida Shungiku, *Kedarui yoru ni* (けだるい夜に, 1992); Uchida Shungiku, *Me o tojite daite* (目を閉じて抱いて, 1994); Morizono Milk, *DRAG* (1997); Shōji Yōko, *G.I.D.* (2006); Gaku Keito, *Boys Run the Riot* (2020).

¹⁰ Uno dei titoli più interessanti, tradotto anche all'estero, è *Family Compo* (1996-2000) di Hōjō Tsukasa (n. 1959).

perché lo faceva rivolgendosi a un pubblico di adolescenti maschi, di certo abituati a letture di altro tipo, tra commedie sportive e storie di supereroi.

Nel fumetto per adulti, al contrario, il discorso assume sfumature contrastanti e investe istanze in genere mai sfiorate nei fumetti per adolescenti. Numericamente parlando, sono diverse le opere – sia che si tratti di serie lunghe sia di racconti brevi – che hanno affrontato queste tematiche. Per esigenze di analisi e per restringere il campo d'indagine, se ne prenderanno in esame soltanto alcune pubblicate tra il 1969 e il 1976, un periodo particolarmente interessante sia perché rappresenta il momento di massimo fulgore del *gekiga* (nella sua incarnazione più commerciale), sia perché nasce nel pieno dei movimenti di liberazione sessuale.

Tatsumi Yoshihiro (辰巳ヨシヒロ, 1935-2015), ad esempio, padre del *gekiga*, ha esaminato la figura dell'uomo in abiti femminili in tre brevi racconti, due dei quali già analizzati da Fujimoto (Fujimoto 2008: 224-225). Si tratta di *Kagami no naka no onna* (鏡の中の女, La donna nello specchio, 1970) e *Atsui entotsu* (熱い煙突, Ciminiere ardenti, 1971): in entrambi i casi i protagonisti sono due uomini (un liceale e un impiegato) che decidono di vivere la propria esistenza in panni femminili. La casa diventa, soprattutto nel primo racconto, la metafora di un ambiente confortevole e ovattato, all'interno del quale il protagonista si può muovere in completa libertà, truccandosi, indossando parrucche e abiti eleganti. Come suggerisce Fujimoto, questa presa di coscienza di essere “donne intrappolate in corpi maschili” è soltanto legata a un fattore di tipo ambientale: l'essere cresciuti in contesti popolati solo da donne ha spinto i due protagonisti ad allontanarsi da tutte le responsabilità che avrebbero dovuto sostenere in quanto uomini, preferendo così una fuga nel rassicurante universo femminile (Fujimoto 2008: 224). Se è vero che ogni opera debba essere analizzata all'interno del periodo storico in cui viene realizzata, è interessante notare che la conclusione cui sembra arrivare Fujimoto sembra in parte “tradire” uno dei grandi temi dell'universo LGBT: l'identità di genere è spontaneamente “percepita” o è “indotta” da fattori esterni?

Ben diverso, invece, è l'iter narrativo di *Josō* (女装, In abiti femminili, 1969), altro breve racconto di Tatsumi pubblicato originariamente su «Gekiga Young». Questa volta il protagonista è un giovane impiegato che convive con una donna: tutte le volte in cui è solo in casa, l'uomo si pone davanti allo specchio, si trucca, indossa una parrucca e fascia il proprio corpo con i caldi kimono della compagna. La sua vita inizia nel momento in cui esce di casa e si comporta esattamente come una donna: si reca a fare compere nei grandi magazzini, si sofferma a guardare i negozi che vendono abiti da sposa e lingerie

e infine si siede a bere qualcosa in una caffetteria. Ed è proprio qui che incontra una donna che sembra essere attratta dalla sua figura. Perfino quando quest'ultima scoprirà che quella bellissima donna è in realtà un uomo, gli confiderà: “E così sei un uomo! Eppure, mi sono innamorata del tuo essere donna. Vorrei che davanti ai miei occhi restassi sempre così. Una donna. Non voglio amarti in quanto uomo, ma in quanto donna” (Tatsumi 1971: 28). La remissività dell'uomo – come se si trattasse quasi di una virtù richiesta o associata tradizionalmente all'universo femminile – viene ancor più sottolineata dal suo silenzio (l'uomo non pronuncia una sola frase durante tutto il racconto) e dal suo essere compiacente nei confronti di due donne che, arbitrariamente, gestiscono anche la sua vita. È interessante notare come in tutte e tre le storie, Tatsumi racconti momenti di vita di personaggi in bilico tra “identità di genere” e “sesso assegnato alla nascita”, rifiutando di avanzare qualsiasi pretesa moraleggiante. In particolare nell'ultima storia, l'identità di genere non necessita di alcuna spiegazione, ma viene “narrata”, così com'è, attraverso le sole immagini: il lettore non ne conosce dettagli (il passato dell'uomo, la motivazione di alcune sue scelte, etc.), ma realizza soltanto che l'intima essenza di quel personaggio è l'immagine femminile che si riflette nello specchio e che ne rappresenta la vera natura.



Figura 2. Da: *Josō* di Tatsumi Yoshihiro.

Di ben altro tenore, invece, è un breve racconto del 1975 dal titolo *Tasogare no hatsujō* (たそがれの発情, Eccitazione al crepuscolo), sceneggiato da Okazaki Hideo (岡崎英生, 1943-2022) e disegnato da Sakaki Masaru (榊まさる, n. 1950). Anche in questa storia il protagonista, Shinnosuke, è un attore di teatro kabuki specializzato in ruoli femminili. Quasi immediato è il parallelo con il racconto di Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925-70) dal titolo *Onnagata* (女形,

1957), all'interno del quale viene proposto un pattern narrativo per certi versi assai simile. Alla base di entrambe le storie troviamo lo *Ayame-gusa* (あやめ草), un testo scritto da Fukuoka Yagoshirō (福岡弥五四郎) in epoca Tokugawa in cui vengono citati gli insegnamenti di Yoshizawa Ayame (芳澤あやめ, 1673-1729), leggendario attore kabuki specializzato in ruoli femminili. Uno dei punti cruciali di questa dissertazione verte sulla necessità per un *onnagata* di comportarsi come una donna anche dopo la fine dello spettacolo, immedesimarsi a tal punto da dimenticare la propria natura maschile. Solo in questo modo un *onnagata* potrà offrire agli spettatori un'interpretazione genuina e autentica, priva di artificiosità e affettazioni. Il protagonista di *Tasogare no hatsujō* è insicuro rispetto alla propria identità sessuale ed è incapace di creare una netta scissione tra la natura maschile che gli appartiene e la natura femminile cui artisticamente aspira. Costantemente intrappolato in uno dei tanti ruoli di donna da lui interpretati, Shinnosuke non riesce ad avere rapporti sessuali con la propria compagna: “Non ci riesco. Il mio corpo non è ancora tornato a essere quello di un uomo! (...) Io stesso non capisco più chi sono. Un uomo? Una donna?” (Okazaki & Sakaki 1975: 128, 140). Quando finalmente rientra nei panni di un uomo, si sente come affrancato da un peso enorme: “Non ce la facevo più. Volevo tornare a essere un uomo” (Okazaki & Sakaki 1975: 125). Eppure, a tradirlo ci pensano le movenze, la grazia e l'eleganza nel linguaggio: inconsciamente la natura femminile ha preso il sopravvento anche nella sua vita di tutti i giorni.

Sempre sulla medesima falsariga è strutturato l'adattamento manga di un romanzo di Yokomizo Seishi (横溝正史, 1902-1981) dal titolo *Kura no naka* (蔵の中, All'interno del deposito, 1976), disegnato da Gen Tarō (玄太郎, n. 1948): anche in questo caso, il protagonista maschile si rifugia in un luogo lontano da occhi indiscreti (un vecchio deposito) e inizia a vestirsi e a comportarsi da donna. Elemento che accomuna questi racconti – quelli di Tatsumi, di Okazaki/Sakaki e di Gen Tarō – è la costante presenza di uno specchio, l'unico strumento che fornisce ai protagonisti una prova tangibile della loro nuova e tanto agognata natura femminile.

Se le opere fin qui analizzate hanno trattato il tema del “non binarismo di genere” sotto diverse chiavi di lettura (come imposizioni esterne o esigenze di tipo artistico), adesso si prenderanno in esame alcune opere in cui il tema dell'identità sessuale diventa focale e intimamente sentito dal personaggio al centro dell'intreccio, come nei manga di Kamimura Kazuo (上村一夫, 1940-1986), all'interno dei quali è facile imbattersi in ritratti veritieri e lontani da qualsiasi stereotipo. Forse proprio perché vicino al mondo omosessuale e

transessuale,¹¹ Kamimura ha spesso inserito nei suoi manga figure umane in bilico, quasi in transizione, tra il mondo maschile e quello femminile. In *Nigai senritsu* (苦い旋律, Melodia amara, 1972), basato su un romanzo erotico di Kajiyama Toshiyuki (梶山季之, 1930-1975), Kamimura ritrae due transessuali, uno dei quali ancora in cerca di una propria dimensione nel mondo. Sin dall'infanzia, infatti, il più grande desiderio di questo personaggio è stato di diventare una donna: ecco perché invidia la bellezza e la determinazione dell'amica transessuale che, pur di raggiungere il suo scopo, si è sottoposta a una serie di interventi chirurgici per diventare “una donna a tutti gli effetti” (Kamimura 1973: 134). In attesa che quel giorno arrivi anche per lui, asseconda le proprie passioni vestendosi da donna, truccandosi e indossando parrucche, coltivando, dunque, il sogno di poter camminare per strada vestito nella maniera in cui il suo animo si rispecchia maggiormente. Anche in *Aku no hana* (悪の華, I fiori del male, 1975) viene presentato al lettore un personaggio molto simile, sia nell'impostazione caratteriale sia nelle aspirazioni negate. Queste figure in transizione, però, sembrano vivere con una certa vergogna la loro condizione, incomprese dal mondo ma allo stesso tempo desiderose di far emergere il proprio io. In alcuni casi, si allontaneranno dalla famiglia e si costruiranno una vita parallela altrove, in un mondo notturno lontano dagli sguardi delle persone che, conoscendole, potrebbero giudicarle. Come nel caso del padre della protagonista di *Yumeshi Arisu* (夢師アリス, Alice, maestra dei sogni, 1974) che, dopo essere scappato di casa, si costruisce un'altra vita e un'altra identità. Quando tre anni dopo la figlia si reca alla stazione di polizia per identificarne il cadavere, rivede il padre in abiti femminili e si accorge che per realizzare il sogno di diventare donna, si era sottoposto anche a un'operazione di riassegnazione chirurgica dei genitali.

Il tema del “cambio di sesso” sembra accomunare molti dei manga di Kamimura, prefigurandosi come la tappa più importante di un percorso di consapevolezza e autodeterminazione. Anche in un altro racconto dal titolo *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu* (劇画家残酷物語・サマータイム, Crudele storia di un autore di *gekiga* – Summer time, 1974), Kamimura ci presenta altri personaggi transessuali, uno dei quali non nasconde il proprio desiderio di diventare donna sin dalla più tenera età. Dal momento che gli adulti

¹¹ Come riportato da Sekikawa Natsuo (関川夏央, n.1949) nella postfazione al volume *Hei! Masutā* (へい！マスター, Chikuma bunko, 1999), Kamimura era solito frequentare anche alcuni gay bar. Nel *terebi dorama* dal titolo *Jidai o tsukutta otoko – Aku Yū monogatari* (時代をつくった男・阿久悠物語, 2017), Kamimura – interpretato dall'attore Tanaka Kei (田中圭, n.1984) – viene descritto come abituale frequentatore di bar gestiti da transessuali.

gli proibivano di truccarsi e di usare i vestiti della sorella maggiore, il giovane Tarō decide di trasferire e raccontare la bellezza nei suoi disegni. Quando in età adulta il suo desiderio di femminilità si risveglia, si ritrova invischiato in una girandola di eventi che lo porteranno al cambio di sesso. In viaggio su un aereo, Tarō parla della sua nuova vita nei seguenti termini: “Adesso che non sono più né uomo né donna, non mi è più permesso di vivere sulla terra, né tantomeno di andare in Paradiso. Il mio unico rifugio è soltanto questo mare di nubi sospese tra il Paradiso e la Terra” (Kamimura 1974: 134). Il protagonista, insomma, sembra quasi incapace di definirsi e riconoscersi, intrappolato in un limbo dal quale vorrebbe soltanto poter uscire.

Ben diverso, invece, il ritratto che Kamimura fa di Ginko in *Kantō heiya* (関東平野, La pianura del Kantō, 1976), un bambino che sin piccolo è cosciente della propria identità sessuale e combatte, nel Giappone del dopoguerra, per raggiungere il sogno di diventare una donna.

In tutti questi ritratti che Kamimura ci offre, allora, riusciamo a intravedere dilemmi e angosce di chi è costretto a convivere in un corpo che non gli appartiene: c'è chi rinuncia alla propria identità scegliendo di vivere un'esistenza incolore e per nulla appagante; e c'è chi, invece, decide di ottenere dalla vita tutto ciò che alla nascita gli era stato precluso. Esattamente come Ginko, uno dei personaggi più umani partoriti dalla penna di Kamimura, che, sin da subito, vorrà condividere il suo “segreto” con il suo compagno di giochi: “Io voglio diventare una donna (...) Anche se il mio corpo è quello di un uomo, io so di essere una donna” (Kamimura 1996: 101-102).



Figura 3. Da sinistra: *Tasogare no hatsujō*; *Nigai senritsu* e *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu*.

3. Conclusioni

Nei fumetti indirizzati a un pubblico femminile, spesso adolescenziale, il tema dell'identità di genere viene affrontato attraverso alcuni personaggi in transizione che, non riconoscendosi in determinate "caratteristiche" che definiscono l'universo maschile o femminile, si esprimono nella massima libertà, inconsapevoli e forse neanche minimamente intenzionati a trovare una propria dimensione nel mondo. Spesso e volentieri, questi personaggi non vivono sulla propria pelle lo stigma della società, quanto il peso di un'autodeterminazione che li coglie impreparati, confusi. Intrappolati in quel territorio liminale che è l'adolescenza, questi personaggi sembrano rifiutare ogni forma di definizione, inglobando caratteristiche estetiche, comportamentali ed espressive di entrambi i sessi. Non a caso, molti dei manga che hanno trattato questo tema negli anni Settanta sono ambientati in luoghi lontani dal Giappone, quasi come a voler presentare queste figure all'interno di un mondo "altro", immaginato e ovattato, rassicurante proprio perché idealizzato. Lontano, però, dalla realtà.

Nelle opere scritte dagli uomini, invece, sembrano emergere, oltre ad aspetti legati al processo di "definizione" dei ruoli, anche quelli legati alla sfera sessuale. L'ambientazione di queste opere è oggettivamente percepita dal lettore come "reale", con affreschi di vita che coinvolgono personaggi chiaramente giapponesi. Non vi è alcuna idealizzazione, bensì una descrizione in chiave naturalistica, a volte anche cruda, che non risparmia dettagli di natura sessuale. Ciò che sembra accomunare molte di queste opere, però, non è il processo di accettazione o di presa di coscienza della propria identità di genere, quanto la ferma volontà di ottenere un corpo che più si avvicina all'immagine che ciascuno ha di se stesso. Non sembra aleggiare alcun dissidio interiore, men che meno alcun conflitto con la società. Va da sé che questi temi vengono anche sfiorati, sebbene il più delle volte non rappresentino il punto focale della narrazione. Nelle opere di Tatsumi e Kamimura, ad esempio, i personaggi sono pienamente consapevoli della propria identità e fanno di tutto per presentarsi ai lettori nella maniera più genuina possibile: sanno chi sono e cosa vogliono essere. Gli autori sembrano più interessati a comprendere e a rappresentare questa loro fase di transizione. Nei manga di Kamimura il dissidio tra animo femminile e corpo maschile viene emblematicamente rappresentato attraverso una "artistica" scissione del personaggio, diviso tra un corpo maschile assegnatogli alla nascita e uno femminile che ne rappresenta l'identità (Figura 3). Un processo di riappropriazione e determinazione della propria identità che,

benché affrontato forse anche inconsapevolmente negli anni Settanta, risulterà oggi essere oltremodo stimolante dal momento che si inserisce agilmente in un dibattito di scottante attualità.

Riferimenti bibliografici

Amitrano, Giorgio. 1997. “Postfazione.” In Banana Yoshimoto, *Kitchen*, 137–146. Milano: Feltrinelli.

Eguchi, Hisashi. 2019. *Stop!! Hibari-kun!*, 3 voll., trad. Paolo La Marca. Roma: Coconino Press.

Fujimoto, Yukari, 2008. *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi*. Tokyo: Asahi bunko.

Gen, Tarō. 1977. *Kura no naka*. Tokyo: Shūkan Manga Sunday Bessatsu.

Kamimura, Kazuo. 1973. *Nigai senritsu*. Tokyo: Shōnengahōsha.

Kamimura, Kazuo. 1974. *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu*, in *Mr. Action*, numero di settembre. Tokyo: Futabasha.

Kamimura, Kazuo. 1996. *Kantō heiya*, vol.1. Tokyo, Koike Shoin: Michigusa bunko.

Kamimura, Kazuo & Hideo Okazaki. 2004 (1974). *Yumeshi Arisu*, voll.1 e 2. Tokyo: Aiikusha.

Kamimura, Kazuo & Natsuo Sekikawa. 1999. *Hei! Masutā*. Tokyo: Chikuma bunko.

Kinsella, Sharon. 2020. “*Otoko no ko* Manga and New Wave Crossdressing in the 2000s: A Two-Dimensional to Three-Dimensional Male Subculture.” *Mechademia: Second Arc* 13(1), 40–56.

Muccioli, Marcello. 2015. *La letteratura giapponese*, a cura di Maria Teresa Orsi, Roma: L’Asino d’oro.

Okazaki, Hideo & Masaru Sakaki. 1975. *Tasogare no hatsujō*, in *Young Comic*, 09/07/1975, Tokyo: Shōnengahōsha.

Oshiyama, Michiko. 2018. *Shinzōhoban-Shōjo manga jendā hyōshōron – Dansō no shōjo no zōkei to aidentiti*. Tokyo: Alpha-beta books.

Robertson, Jennifer. 1998. *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Tatsumi, Yoshihiro. 1971. *Josō*, in *Gekkan Garo*, n. 89, *Tokushū Tatsumi Yoshihiro*, Tokyo: Seirindō.

Tatsumi, Yoshihiro. 1972. *Otoko ippatsu*, Tokyo: Seirindō.

Tezuka, Osamu. 1977. *Ribon no kishi*, vol.1, in *Tezuka Osamu manga zenshū*, Tokyo: Kodansha.

Tezuka, Osamu. 1997. *Watashi no Takarazuka*, in *Tezuka Osamu manga zenshū, Bekkan, Tezuka Osamu Esseishū*, vol.6, Tokyo: Kodansha.

Yuzuki, Hikaru. 1979. *Tonda kamappuru!*, in *Weekly Margaret*, n.37, 09/09/1979, Tokyo: Shūeisha.

Representation of Male-Male Desire in Tachibana Sotoo's *Nanshoku Monogatari* (1952)

Marco Taddei

University of Bergamo

Abstract Tachibana Sotoo (1894–1959), a novelist unknown outside Japan and not widely read in Japan either, was among the writers who depicted various forms of nonheteronormative sexuality in his work. Best known for his ghost stories later adapted into films by director Nakagawa Nobuo (1905-1989), Tachibana also published *Nanshoku Monogatari* (A Tale of Male Love) in 1952. This novel, largely inspired by the author's own experience, humorously recounts his crushes on his attractive classmates. The appreciation of teenage, androgynous beauty is central in this work where same-sex attraction is presented without moral judgment. The aim of this paper is to examine how Tachibana represents male-male desire in *Nanshoku Monogatari* and to investigate whether the novel challenged heteronormativity in post-war Japanese society. The novel will therefore also be analysed in relation to the homoerotic literature born in the Edo period (1603-1868) and later developed in pre-war modernist literature, in which romantic relationships between schoolboys were often depicted.

Keywords Tachibana Sotoo; *nanshoku*; *bishōnen'ai*; homosexuality; modernism.

1. Male-male eroticism and boy's love

The Japanese conception of male-male eroticism¹ from the early modern Edo period (1600-1867) onwards is the subject of a relatively large number of academic studies that have highlighted its historical evolution and its depiction in art and literature. Here, drawing mostly on the researches of Pflugfelder

¹ Eroticism is understood here in relation “to desire and the aesthetics of desire, a delayed or postponed promise of gratification, as opposed to the immediacy of sexualization” (Coates et al. 2019: 273). I chose not to use the term *homosexuality* and rather use *male-male eroticism* or *male-male desire*, because the idea of homosexuality can be misleading when applied in the context of Edo-period Japanese culture. Moreover, the Western concept of homosexuality, as will be discussed below, was introduced in late 19th century Japan and its translation into Japanese was neither unequivocal nor unproblematic. For the terminology used in early-modern and modern times to describe different expressions of male-male eroticism, see Pflugfelder's thorough study (1999).

(1999), McLelland (2000; 2015), Reichert (2006) and Angles (2011), I will briefly recall in which forms male-male eroticism manifested itself in early modern and modern Japan, in order to provide a socio-historical background to better understand Tachibana Sotoo's *Nanshoku Monogatari*.

Japanese art, poetry and literature of the Edo period often recounted and celebrated male-male eroticism between men in different contexts: Buddhist monasteries, samurai castles and the floating world (*ukiyo*) of *kabuki* theatres and brothels. Each of these worlds had its own terminology to define male-male relations and its own specific etiquette. In general, erotic interaction between two males was referred to as *nanshoku* (male-male eroticism/male eros) or *wakashudō* (The way of the youths).

Although the two terms were used almost interchangeably, the latter, often shortened to *shudō*, had a slightly different nuance. Since *wakashu* denoted an adolescent man, *wakashudō* was the way of loving youths, and referred to “age-graded eroticism between older men and younger boys” (Angles 2011: 7). The relationship was between an adult man (*nenja*) and a boy (*chigo* or *wakashu*) who had not yet undergone the ceremony marking coming of age.²

This is because the prevailing paradigm for male same-sex encounters in Tokugawa Japan followed “the principle of isomorphism between sexual relations and social relations. That is, behaviour in sexual relations mirrored the status and power differentials inherent in the greater society” (McLelland 2000: 19). In other words, there was an asymmetrical relationship in which the *nenja*'s offer of protection and care was reciprocated by the young man with obedience, respect and the granting of the privilege of the penetrative role in sexual intercourse.

In the highly homosocial context of the samurai class, the romantic relationship between two men was an accepted social practice with its own style and aesthetics. The beginning of the relationship was formally sanctioned by an exchange of written promises. The adult lover, who played the role of elder brother (*anibun*) took responsibility for supporting the boy financially, providing emotional support and contributing to his inner growth with examples of perfect samurai conduct. The boy assumed the role of the younger brother (*otōtobun*) within the couple and pledged to remain faithful to the elder brother, not to betray his love and to adopt his moral values. The way of the

² The celebration of an androgynous and ephebic youthful male beauty in Japanese culture probably dates back at least to the Heian (794-1185) period. It is only in the Edo period (1603-1868), however, that we see the development of a self-conscious literary tradition dedicated to exalting the allure of youthful male beauty.

youths was thus founded on principles of loyalty, obedience, respect and brotherhood that were the same as those underlying the ethics of *bushidō* (The way of warriors).

From the second half of the 17th century, with the blossoming of a vibrant urban culture that saw the rise of the *chōnin* class,³ love between men, deprived of the romantic and edifying guise it had among the samurai, “became an economic transaction” (Maurizi 1997: 336): a brief mercenary encounter with male *kabuki* theatre actors or male prostitutes. The distinction between an actor and a professional or amateur prostitute was subtle, and the term generally used to refer to any male prostitute was *okama*, a compound word combining the honorific prefix *o* and the word ‘ass’ (*kama*).⁴ A word still in use today with a rather loose meaning, as it can refer to a “cross-dressed and effeminate” man as well as a man “who displays any transgender attribute” (McLellan 2000: 7).

The wind of modernisation and ‘civilisation’ that swept Japan from the Meiji era (1868-1912) onwards did not spare the discourse on love, marriage, status of man and women and sexual conduct. The emulation of contemporary Western practices seemed indispensable for Japan to join the comity of so called ‘civilized’ nations. In the new ‘enlightened’ and ‘civilized’ Japan, male-female sexuality within the framework of state-sanctioned monogamous marriage gradually became the dominant paradigm. Ironically, in the mid-19th century, the love expressed by older men for young males was closer to the idea of spirituality and equality underlying Western notions of ‘romantic love’. However, as husband-wife relationships came to be regarded as central to the new nation-building project of the Meiji state, male-male love was dismissed and considered the vestige of a feudal and uncivilised past (McLellan 2015:18).

In the late 19th century, the forms of male-male eroticism indicated by *nanshoku* and *shudō* were absorbed into the notion of ‘same sex love’, under the influence of the latest European studies on homosexuality. A term that during the 1910s and 1920s was more and more frequently translated into Japanese as *dōseai* (same sex love) and referred to both male-male and female-

³ In the urban centres that developed around castles, the term *chōnin* generally referred to craftsmen, merchants and traders.

⁴ It used to be written with the character for *kama* (cooking pot) originally referring to the anus and, by implication, to a men penetrated during sex. In the early 2000s there was a debate in Japan about whether it was politically correct to use this word. On this subject, see Lunsing (2005: 81-95).

female eroticism. It goes without saying that both forms of *dōseai* contradicted the assumption that sexuality was exclusively between men and women.

Doctors, psychologist and sexologists began to discuss ‘same sex love’ as the product of mental or physical degeneracy. Their assumptions spread in educational journals, and in many other forums outside the medical establishment. Therefore, the concept of *dōseai* began to be perceived as something deeply deleterious to health and as a threat to the gender identity of those who practised it. It must be said, however, that there was no univocal view of male desire and that its representation in mass culture and literature tended to be different from the one promoted in the legal, medico-scientific and psychological domains (Angles 2011: 10-11).

The heteronormative interpretation of male-male desire placed great emphasis on the type of sexual intercourse between men, in spite of other elements such as age, roles in and out of bed, and the social status of the partners, which structured relationships in *shudō*. “By focusing on the act and disregarding the spiritual elements incorporated in the *nanshoku* code (particularly the samurai model) critics attempted to divorce homosexuality from *bushidō* culture” (Furukawa & Lockyer 1994: 110).

In this regard, of great impact was the promulgation in 1873 of the Katei Ritsuryō code, Article 266 of which punished cases of sodomy (*keikan*) with imprisonment (Furukawa & Lockyer 1994: 108). The penal code was replaced in 1882 by a new one, modelled after Napoleonic laws and containing no articles against same-sex eroticism. Under the new Keihō code male-male anal intercourse fell into the broader category of ‘obscene acts’, which were considered illegal and punishable only in case of coercion or minors involved (Pflugfelder 1999: 168). Although the criminalisation of the *keikan* lasted only nine years, it elicited a moralistic response and a debate on same-sex love that would continue in the following decades. There were certainly exceptions and positions that were not always clear-cut and unambiguous, but in general the perception of large sections of society changed: a centuries-old custom now appeared as an immoral act and a manifestation of perversion.

If love and eroticism between men was spoken of, it was temporally and geographically delimited and confined to a specific age group (Pflugfelder 1999: 193-234). *Shudō* was generally understood as a practice characteristic of an outdated feudal past and confined to the domain of the warrior class in some remote southern provinces of Japan where the aesthetics of *bushidō* were most deeply rooted. Also, male-male eroticism drifted to a social space where adult standards were not fully applicable: the world of the adolescent male.

This was due to a number of contingencies such as the reform of the school system in Japan and the politics and media's growing interest in educational issues. Male students generally attracted much attention in public discourse, as they were considered the future leaders of the nation, and their conduct was under constant scrutiny by adult critics. School was supposed to be a time of diligent study, not of sexual entertainment. However, as reported in numerous tabloid articles of the time, it was in all male environments such as boarding schools, dormitories and military barracks that the practice of *shudō* proved to be far from buried in a distant past. A description of life in Meiji school dormitories can be found, for examples, in Mori Ōgai's *Vita Sexualis* (1909). In this largely autobiographical and ironic novel, the writer recounts his first steps in discovering sexuality and mentions that he learned the meaning of *nanshoku* in the school dormitory when he was thirteen years old. He also recalls being himself the object of unsolicited sexual attention by a group of students referred to as *kōha*, who behaved rudely to prove their masculine prowess, avoided contact with girls and chased *bishōnen* (beautiful boys).⁵

The word *bishōnen* at the time generically identified a young student who, having delicate features and a gentle disposition, was assumed to be more likely to take a 'passive' role within the relationship, as theorised in Kōmurō Shujin's *Bishōnenron* (Treatise on Handsome Boys, 1911) (Pflugfelder 1999: 226). The *bishōnen* possessed those characteristics that were traditionally associated not only with youthful male beauty but also with female beauty: snowy white skin, shiny black hair and red cheeks. They were individuals who did not belong entirely to the masculine gender, at least for a phase of their life. In the early decades of the 20th century the image of these pretty schoolboys attracted the interest of artists who created illustrations for the youth market featuring them in various and sometimes exotic poses (Tyler 2008: 31; McLelland 2015: 21-41).⁶ While in some cases they were represented according to traditional iconography as a page, a young warrior or an acolyte, in others they had a more modern look. At the end of the Meiji era, the term *bishōnen* was perhaps more apt to evoke the figure of a young student, dressed "in a stylish western-style school uniform" (Pflugfelder 1999: 227).

⁵ This was also the case in women's institutes where the type of pretty girl (*bishōjo*) became popular.

⁶ This was possible in the context of the development of a vibrant literary culture during the Taishō era (1912-1925) that revolved especially around popular monthly magazines aimed at different readers such as housewives, businessmen, boys and girls.

It is therefore clear that the culture of male-male eroticism far outlasted the turn-of-the-century attempts to eradicate it. With the transition of *shudō* into the world of adolescent students, the subjects involved in male-male relationships were no longer an adult and a boy, but two boys, one of whom may have been older but had not yet entered adulthood. Also, although Ōgai's novel depicts the predatory sexuality of 'hard faction' (*kōha*) students, who, by virtue of their status as senior students, often forced attractive *bishōnen* into a sexual relationship, not all relationships were of this kind. In the literature of Taishō (1912-1926) and Shōwa (1926-1989) era descriptions of more symmetrical and amorous relationships between schoolboys can be found, as is it happens in Tachibana Sotoo's *Nanshoku Monogatari*.

At the same time, however, medical practitioners and educators were concerned about the status of the *bishōnen* once they became adults. Many thought that even the most promising handsome boy, having played the role of passive partner, was unlikely to achieve full masculinity and make a career in life. Others "began to view the *bishōnen* as the youthful phase of a more permanent sexual psychology, whose ultimate trajectory was exclusively male-male sexual interaction and feminine rather than masculine gender identity" (Pflugfelder 1999: 229). Ultimately, it was believed that 'unnatural' practices such as anal intercourse or masturbation could cause incurable physiological and psychological disorders (Pflugfelder 1999: 246).

The picture outlined above shows that during the twentieth century, the perception of male eroticism was far from being homogeneous. It ranged from the aesthetic-literary appreciation of boys' beauty to the celebration of intimate feelings of love and brotherhood among them, to the sexologists' treatment of male-male desire as an innate pathology. Ultimately, it demonstrates that "when people in the seventeenth and eighteenth centuries spoke of *shudō*, especially in the context of a martial and roughneck culture of male samurai bravado, they were drawing on a profoundly different set of cultural assumptions than when twentieth-century Japanese spoke of "same-sex love" using words such as *dōseiai* that had originated in conjunction with sexological and medical discourse" (Angles 2011: 26).

2. Male-male desire and its manifestations in modernist literature

Tachibana's *Nanshoku Monogatari* does not only echo the socio-cultural discourse that has been outlined so far, but also fits into a modern literary tradition that has described boyhood crushes on other schoolboys, praising the

ephemeral and androgynous beauty of *bishōnen*. Here I will focus on few essential aspects.

Reichert (2006) explains how the age- and role-structured male love of the Tokugawa period, depicted in the works of Ihara Saikaku (1642-1693), Takizawa Bakin (1767-1848) and many other early modern writers, retained a certain “cultural prestige” in the Meiji era and still appealed to a large section of the reading community. For this reason, some of the prominent Meiji writers such as Tsubouchi Shōyō, Yamada Bimiyō, Kōda Rohan, Natsume Sōseki, and Mori Ōgai struggled to find a balance between the demands of this community and the expectations of the Meiji reformers convinced that “heterosexual desire was the sole natural expression of male sexuality” (2006: 4). They had to find a new literary language in order to realistically represent romantic heterosexual relationships. Reichert’s study shows how the creation of an “exclusively heterosexual literary space” (2006: 10), which celebrated heterosexual love as the basis of so-called ‘civilisation’, was by no means a quick and predictable process, but rather a tortuous and often contradictory one.

Indeed, the theme of same-sex attraction was common in modernist prose in the first decades of the 20th century. Here it is presented, as Tayler argues, “without moral judgement in an uninhibited and often idyllic manner”, probably because modernist writers “focused on male-male affection as a kind of backlash or protest against the strong tendency in the Meiji period toward the heteronormalization of culture and literature” (Tyler 2008: 45-6). During the Taishō era, narratives of male-male desire between schoolboys were quite widespread, as were narratives of same-sex desire between schoolgirls. References to handsome boys and same-sex crushes appeared in several stories ascribable to the strand of literary modernism such as *Bishōnen Saraino no kubi* (The Bust of the Beautiful Young Salaino, 1921) by the poet and painter Murayama Kaita (1896–1919), *R-chan to S no hanashi—A Sentimental Episode* (The Story of R-chan and S, 1924) by Inagaki Taruho (1900–1977)⁷ and *K no shōten—aruiwa K no dekishi*, (The Ascension of K, 1927) by Kajii Motojirō (1901–1932).⁸

In his study of *bishōnen* culture in the years between the Taishō era (1912-26) and the first decade of the Shōwa era (1926-89), in addition to the aforementioned Murayama Kaita and Inagaki Taruho, Angles focuses also on the production of mystery writer Edogawa Ranpo (1894-1965). The three

⁷ Inagaki Taruho’s treatise *Shōnen’ai no bigaku* (The Aesthetics of Boy’s Love, 1958) was among the works that competed for the fourth Tanizaki Prize for Literature in 1968.

⁸ For an English translation of these stories see Tyler (2008).

authors addressed the subject of sexual desire in works that became bestsellers in Taishō and early Shōwa (Kaita, Ranpo) or became popular in the post-war literary market (Inagaki). One of the reasons their works appealed to the public was their “willingness to deal with various non-heteronormative aspects of sexual desire, including male-male eroticism” (Angles 2011: 15). Especially since the 1920s and 1930s were characterized by the boom of *hentai* culture, which exalted the appeal of the erotic, the grotesque, and the nonsensical. A cultural phenomenon known as *ero-guro-nansensu* that shone a spotlight on precisely those aspects of human life that strict public morality deemed deviant and perverse.

All three were interested in ancient Greek or pre-modern Japanese texts on erotic or amorous desire involving attractive young men. Also, they depicted egalitarian sentimental relationships between schoolboys that were very different from those found in the works of turn-of-the-century authors. In Angles’s words:

The visions of amorous schoolboy desire described by Kaita, Ranpo, and Taruho stand in stark contrast to the codified, age-graded, “hard-faction” pursuit of male–male sexuality described in Ōgai’s novel and in many Meiji treatments of schoolboy life. These three authors are among the earliest of a new generation of authors whose writing describes amorous schoolboy relationships based on an appreciation of *bishōnen* beauty and shared interests, not on the age-graded hierarchical relationships of “hard-faction” boys in the Meiji period or—going back even further—the *nenja/wakashu* pattern of male–male sexuality described so often in Edo texts. This new generation of authors also included Yamazaki Toshio, Kawabata Yasunari (1899–1972), Hori Tatsuo (1904–53), and Tachibana Sotō (1894–1959) (Angles 2011: 18).

The account of a crush on a teenage schoolmate with androgynous charm is central to *Shōnen* (The Adolescent, 1948-49) by Kawabata Yasunari, the prominent exponent of the so-called neo-sensory school (*shinkankakuba*), epitome of Japanese literary modernism. In this supposed autobiographical novel Kawabata recalls his teenage years, the memory of his parents who died when he was one year old, the education he received from his grandfather, his intellectual growth and the first emotions aroused by a younger schoolmate.

Miyamoto Yasunari is a fifty-year-old novelist who, while editing the celebratory publication of the complete collection of his writings, resumes some of his earlier works, including a diary kept during his youth and a

correspondence with a friend of the time. Much of this material is about a middle school friend named Kiyono with whom the narrator, three years older, shares the same room in a boarding house for about a year. Kiyono is a boy with a meek and gentle character and a feminine appearance, for whom the protagonist feels a love that is reciprocated. In addition to love, however, there is also a physical attraction that is presented as something wrong and therefore to be avoided. So much so that Miyamoto strives to present this relationship in the purest way as a brotherly and friendly affection within the realm of aesthetics. Although in many respects the protagonist appears to be Kawabata's literary alter ego, critics are not unanimous in considering *The Adolescent* as an autobiography of the author (Durante 2020: 126-127). In any case, whether the facts recounted are inspired by real events or not, the relationship between the two schoolmates fits perfectly into the framework of *bishōnen'ai*, (Love for beautiful boy), for the nature of their relationship and the characteristics of the younger ephobic Kiyono. It also shows how much both the author and the protagonist have internalised the rhetoric of 'same sex love' as a degenerate practice. Kawabata's literary persona emphasise the innocent and aesthetic aspect of his youthful emotions, "as if attempting to draw an implicit distinction between the crushes he felt and the erotic behaviour sexologists condemned" (Angles 2011: 20).⁹

3. Tachibana Sotoo and his *Nanshoku Monogatari*

Tachibana Sotoo (橘外男 1894-1959) is a virtually unknown author outside Japan, little read even in Japan and on whom only very few studies are available (Huang 2007). His name appears sporadically in studies on Japanese modernism and is mentioned in the *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture* among the authors who wrote about same-sex relationships before and after the Pacific War, together with the aforementioned Inagaki Taruho and Yasunari Kawabata (Gerstner 2006: 325). Apart from the Spanish translation of *Zushi monogatari* (Una historia de Zushi, 1937) (Yáñez & Naito 2022: 129-161) and the English translation of *Sakaba Ruretto funjōki* (Tale of Trouble from the Roulette Bar, 1936), there are no other published translations

⁹ Hartley, echoing part of the Japanese critics, argues that in *Shōnen* there is an equal valorisation of women and men as objects of desire. Thus, because the gender of the object of desire seems irrelevant, the novel does not qualify as an example of *shōnen ai* writing. It is rather the ambiguity of ambivalent desire that challenges the hegemonic discourse on gender and sexuality (Hartley 2006: 123-140).

of Tachibana's work available, at least in Western languages. Tyler includes *Sakaba Ruretto funjōki* in his collection of Modernist writers because it displays two features of Japanese Modernist fiction: cosmopolitanism and commercialism, represented by the joint Dutch-Japanese management of a bar in Tōkyō's bustling Ginza district (Tyler 2008: 187-241).

Born in Kanazawa as the third son of Army Infantry Colonel Tachibana Shichisaburō, Tachibana Sotoo grew up in Kumamoto and Takasaki following his father's transfer. He was expelled from the Takasaki junior high school several times, once for blackmailing a younger student. Disowned by his family, he was forced to leave home and move to Hokkaidō. He was left in the care of his uncle who was the director of the Hokkaidō Railway Administration Bureau in Sapporo. He started working for the Railway Administration Office in Sapporo, but at the age of 21, after committing embezzlement, he was sentenced to a one-year imprisonment, which he served in Sapporo's prison. These turbulent vicissitudes of his youth are recalled in his more autobiographical works, including *Nanshoku Monogatari*.

He then moved to Tōkyō where he began writing novels pursuing his passion for literature cultivated since he was a teenager. At the same time, he earned his living working as a sales representative for foreign companies in the medical equipment export business. The first recognition of his literary work came in 1936 when his *Sakaba Ruretto funjōki* won the *Bungeishunjū* (Literary Arts Spring and Fall)¹⁰ magazine's prize for stories that depicted real life (*jitsuwa shōsetsu*). After that, he published in other modernist journals including *Shin seinen* (1920-1950, New Youth), which had been the main venue for the detective fiction. In 1938, he won the 7th Naoki Prize with his most well-known *Narin denka e no kaisō* (Memories of Prince Narin), which tells the story of an Indian prince who, while in Japan for study, is abducted by the British.

He kept writing while working in the business field until the Pacific war curtailed overseas trade. He then moved with his family to Manchuria in 1942 and 1943, working the first time for Manchurian Book Distribution (Manshū shoseki haikyū kabushikigaisha) and the second time for the Manchurian Film Society (Manshūeigakyōkai). The period spent in Manchuria is referred to in a series of novels known as *Manshū-mono* (Manchurian tales) which are based on his first-hand experience of the capture of the present-day city of Changchun by Soviet troops on 20 August 1945. After returning to Japan, he lived as a

¹⁰ The magazine is the flagship product of the publishing company of the same name founded by novelist Kikuchi Kan in 1923. It grants the annual Akutagawa Prize, one of the most prestigious literary awards in Japan, as well as the annual Naoki Prize for popular novelists.

freelance writer writing for various magazines in different genres such as ghost fiction, grotesque fiction, detective fiction, and fiction for young girls. A number of films by Nakagawa Nobuo, a popular film director of the horror genre in the late 1950s and early 1960s, are based on Tachibana's works, e.g., *Chitei no bi niku* (Flesh of Underground Beauty, 1958) adapted into film as *Onna kyūketsuki* (The Vampire Lady, 1959).¹¹

According to Yamashita Takeshi, who edited the critical edition of his works, Tachibana Sotoo's writing covers so many different genres that it is difficult to determine which one he is best at. However, in Yamashita's opinion, it is in his humorous fiction that the essence of Tachibana's work is to be found. In terms of content, all of Tachibana's humorous novels have a strong autobiographical element. The author himself appears in the novels under his own name, sometimes as the main character, and the stories are very entertaining. His style is straightforward, informal and plain, almost like the one of a *rakugo*¹² performance (Yamashita 1995: 353-65).

Nanshoku Mongatari (A Tale of Male Love) well exemplifies the humorous vein of Tachibana's fiction. Published serially between October and November 1952 in the monthly entertainment fiction magazine *Ōru Yomimono* (All Yomimono), the novel is structured in eleven chapters, each of which tells an episode from the author's adolescence. They all chronologically refer to the period when Tachibana attended the former Takasaki Junior High School, in the homonymous city located in Gunma Prefecture. The school, founded in 1897, was located on the slopes of Mount Kannon beyond the Hijiribashi Bridge, two toponyms that also recur in *Nanshoku*. Tachibana recounts that every time he walked through the school gate and looked up at the massive two-storey school building looming over his head, the dusky, weather-beaten black structure made him, who was a bad student, feel petty and intimidated (Yamashita 1995: 355).

He only attended this school for three years between the ages of 14 and 17, because after failing one year, he was transferred to Numata Junior High School in the autumn of the fourth year. Apparently, he was one of the seven students expelled from Takasaki Junior High School for participating in the social movement at the time, but no further details are known. There is no

¹¹ For a detailed biography of the author, see Kusaka Kanzo's afterword to Tachibana's mystery stories (Kusaka 2002: 477-483)

¹² Traditional Japanese comedy theatre still performed today. It consists of a comic monologue in which a storyteller tells a story that includes dialogues between two or more characters played through changes in tone and pitch.

connection between Tachibana and the social movement in any way. Probably, his rebellious attitude, poor conduct and various other circumstances were the cause (Yamashita 1995: 354).

Clearly, the junior high school years were anything but pleasant and Tachibana, looking back on them, admits that it would have been better to study harder and listen to his parents. On the other hand, those were also the years of his first crushes on his classmates and the discovery of his own sexuality, the central themes of *Nanshoku*.

The novel's protagonist is Tachibana Sotoo, a man in his fifties, married with children, who decides to retrace some moments of his restless adolescence and unrequited infatuation with a younger student, Ryōyama Tadamichi, who would later become a famous political scientist. The author's declared intention is not to tell an uplifting tale of male-male love, as the classic-style title would suggest,¹³ but to share his personal experience with readers, warning the younger ones not to follow his example. However, the humoristic and at times overtly comic tone of the text does not allow this statement to be taken entirely seriously. Instead, the reader is inclined to sympathize and identify more with the unfortunate Tachibana than with the too-serious Ryōyama.

The adolescent Tachibana is in the midst of the physical and psycho-relational changes characteristic of that age. He has grown in stature, has pimples, is in perpetual conflict with his parents, who would like him to be quiet and studious, has low self-esteem, and is discovering his sexuality through autoeroticism. In the homosocial context of the school, he falls in love with Ryōyama Tadamichi, who is a couple of years younger, is very cute, comes from a wealthy family and is a serious and diligent student.

When he was fifteen or sixteen, Ryōyama was a truly sharp, small, gallant boy. The buttocks of his trousers were plump and raised like a girl's. He was an old-times country junior high school student, so he wore a cotton uniform with worn elbows, had a sharp face with a dark complexion, pitch-black hair, and was a smart-looking boy. My friends called him Tadami-

¹³ *Nanshoku*, as mentioned above, was a word commonly used in the Edo period to indicate male-male eroticism and appears in the title of Ihara Saikaku's famous work, *Nanshoku Ōkagami* (The Great Mirror of Male Love, 1687). *Monogatari*, on the other hand, indicates one of the classic genres of Japanese fiction and is in the title of the celebrated *Genji Monogatari* (The Tale of Genji, early 11th century). The contrast between the high-sounding title that recalls the quintessence of Japanese literary classicism, and the style and content of the work creates a decidedly comic effect that only becomes apparent when reading.

chan¹⁴ for short, because they had no idea that in later years he would become a university professor and write difficult, unreadable papers. But he was a lovely boy who deserved to be called Tadami-chan. Even so, he did well at school.

On the other hand, I was the tallest person in my class with a big stature that looked twice as big as Ryōyama, and I even had a pimple under my nose that was already blowing in the wind. Pimple after pimple, squashed or not, they kept popping up. It is no wonder, then, that I was not a classmate of Ryōyama from the beginning. I should have been in the fourth grade, but I had failed twice in a row, so I was stuck in the same class, and my father and mother were lamenting the fact that I would soon be growing a beard and going to junior high school. However, because I was carefree, I could no longer stand being constantly scolded and called stupid by my parents, and I had no desire whatsoever to continue my studies. Since my father and mother kept saying that sooner or later I would end up working as a boy in a fishmonger's shop or at a cobbler's, I didn't care what would happen to a fool like me, and I took it for granted that I would go to work at a cobbler's shop.

I don't know about Ryōyama, but I was one of the first to indulge in onanism - junior high school students called this kind of person a masturbator. I was the greatest of these masturbators, studying this lustful pleasure day and night, so my face was pale and swollen, my head was foggy all year round, and I was an apathetic person who may or may not have listened to what the teacher said.

In a word, I was the epitome of a slow and stupid person. However, my libido was brimming, and since I had not yet experience with a girl and my body was so full it was bursting, it would have been impossible for me to resist the urge to set my eyes on a beautiful boy [*bishōnen*] in the class. But even though it was inevitable to set my eyes on a beautiful boy [*bishōnen*], when it turned out that this dull man I wanted as a lover was Ryōyama, the political scientist, I felt I had made a terrible mistake. People may say that they feel sorry for Ryōyama, but I feel sorrier for myself (Tachibana 1995: 8-10).

The quoted passage introduces one of the key elements that make Tachibana's dreamed relationship impossible. Until adulthood, Tachibana is beset by a constant sense of moral and intellectual inferiority to Tadami who, being a bright and promising student, has nothing to learn from a senior student who has failed several times. There is thus a total ironic reversal of the centuries-old

¹⁴ The diminutive suffix *chan* indicates that the speaker finds a person adorable and endearing. In general, *chan* is used to call babies, children and teenage girls. Friends and lovers may also address each other with this diminutive.

pattern typical of *nanshoku*, in which the older lover should take care of the younger one, even providing for him financially and contributing to his education and inner growth. Although, as will be seen below, it is precisely that idealised knightly model of love relationships that is taken as a reference by the young Tachibana.

The situation described is also reminiscent of the modernist strand that devotes attention to the sentimental affairs of students and in particular to the love of *bishōnen*. The young Tachibana has a crush on Ryōyama. All he does is thinking about him, he is jealous of the cute friends Ryōyama has, and cannot refrain from visiting him at home, despite Ryōyama's obvious disinterest and his exhortations not to turn up at his door. At school Tachibana spends his time gazing at Ryōyama. In his notebook, next to the clumsy sketches of beautiful women in the style of then popular painter Takehisa Yumeji (1884-1934), he writes the name of Hirata Sangorō. A famous *bishōnen* from Satsuma who lived in the 16th century and represented the *nanshoku* of the early modern age in the samuraic world.¹⁵ He does so despite knowing that if the teacher saw the notebook, he would certainly treat him as a sexual pervert (*tōsaku seiyokusha*).

In the chapter ironically entitled 'The First Failed Marriage' (*Shokon shippai*) Tachibana tells us how impatience and sexual urge led him to try everything to seduce Ryōyama and make him his *chigo*.¹⁶ Under the pretext of having to tell him something important, he drags him to the riverbank on a cold winter day. He also brings *miso manjū*¹⁷ to offer his friend, hoping that by winning his sympathy, he will convince him to agree to have sex with him. Ryōyama, however, is not hungry and only wants to go home because he is cold. He also does not understand what Tachibana's intentions are because he does

¹⁵ His love affair with the samurai Yoshida Okura and his martial exploits are recounted in the Edo period work *Shizu no odamaki* (Humble Bobbin). Traditionally, Satsuma's domain was associated with the practice of *shudō* to the extent that the expression 'Satsuma's habit' was used to refer to male-male sexuality (Pflugfelder 1999: 209-10).

¹⁶ Often translated as 'acolyte'. This is how were called in Edo-era popular literature the 'beautiful boys' that the Buddhist priests fell in love with. They were also called *terakoshō* (temple page). They were male adolescent, generally laymen, who were often sent to serve in a temple or monastery to receive an education. Aside from performing domestic chores, they commonly shared the beds of older monks. "The figure of the acolyte played a central role in medieval writings on male-male eroticism" (Pflugfelder 1999: 74). A famous example is the *Chigo Monogatari*, written around 1377, which reports stories of monks' sexual relations with their acolytes (Leupp 1995: 40)

¹⁷ A kind of steamed bun popular in Gunma prefecture.

not know, or pretends not to know, the vocabulary of the *nanshoku*. The tragicomic episode ends with Ryōyama running away.

This impatience made me one day drag Ryōyama out to a nearby riverbank with a string of nice things to say.

“What do you want to talk about? Tachibana! You can talk to me here”, he sniffed. But I succeeded in dragging him out to the riverbank, anyway. It was a cold day in the early morning, with the wind still blowing fiercely. [...] I was willing to risk this terrible cold and behave strangely if only Ryōyama would agree to it. I was so surprised at the ferocity of my sexual desire at the time.

“I’m cold and I can’t stand it! Tachibanaa, please tell me quickly, Tachibanaa!”

The guy always had the strange habit of calling me ‘Tachibanaa’, with the accent on the ‘a’, and pulling it out for a strangely long time.

[...] The idea of my beloved Tadami and I sitting on a deserted riverbank, eating and talking over *miso manjū*, and finally getting down on all fours and having fun on the boys’ path [*chigo no michi*], had been in my mind since the night before, but I had not expected the wind to blow like this.

[...] “It’s so cold, I feel like I’m going to die. I don’t want to eat *miso manjū*! Hurry up and tell me what you want, Tachibana!” Ryōyama urged me again.

“It’s no big deal, I’ll talk to you while you eat! Eat up, Ryōyama!”. I held out a *miso manjū*.

The curtain had fallen on the night and it was pitch black. The *miso manjū* I held out to him was instantly rejected by the angry Ryōyama. “If I don’t want to eat it, I don’t want to eat it!”. I was knocked off.

[...] “You idiot! You’re making fun of me! Why did you call me up here, saying you want to talk to me! I’m going home! I’m going home!”.

He was about to walk away, so there was no time to hesitate. If I had hesitated, I would have missed my chance.

“Ryōyama! I was going to tell you earlier, but...”, I stood in Ryōyama’s way.

“I like you!” I said in an uneasy voice with my nose dripping.

“So what? Tell me quickly! I’m going home!”

If I had been a Kabuki actor, I would have put on a great show at this point and expressed my feelings clearly [...] but it was too cold and chilly to do anything about it.

[...] “I like you, I like you, give me your honourable hole [*okama*]!” I gasped and sounded like a sleepwalker. “Just once, Just once! For God’s sake!”

“What’s the ‘honourable hole’?”

The wind was blowing so hard that the beautiful boy kept sneezing in the darkness.

“You don’t know what the ‘honourable hole’ is ?!”

It was so cold; I couldn’t bear anymore! The honourable hole was important too, but I also wanted to fly home all at once.

“Ryōyama, sleep here with me! I’m going to be a brother [*kyōdai*] to you, so sleep here!”

My word ‘brother’ meant only a momentary brotherhood in the sense of *nanshoku*, but this bastard¹⁸ who didn’t know what I was talking about, must have thought that I, a dropout, had really volunteered to be a brother.

“Why should I be your brother? Don’t be stupid! I don’t want to be your brother!”, he spat out a furious rebuke. He was a very troublesome son of a bitch. I couldn’t bend him over all of a sudden.

“Tachibana! I’m going to catch a cold, don’t you understand?”

“I don’t care if you catch a cold, just lie down and sleep with me! I love you, so lie down and sleep with me!”. I gave him a firm order.

“What the hell, Tachibana! I don’t understand what you’re saying at all. Why do you want to sleep in such a place?”

“I don’t care if you understand or not, just sleep with me! If you get bullied by someone else, I’ll save you”. Sneezing, I declared that I would defend him with my muscle, since I couldn’t be of any help in his studies.

“I’m cold, too, and I’ll be done soon. Hey, shut up and lie down quickly! Come on, Tadamichi! This is all I ask you, and you still won’t lie down?” I finally threw a tantrum.

“What the hell, are you trying to pick a fight with me!? Tachibanaa, you’re being really mean! You said you had something to do. You dragged me out and now you’re trying to pick a fight with me!” Ryōyama was also furious and attacked me from within the darkness.

“I’m leaving! I’m leaving, I’m leaving!”

“Wait a minute, I want to talk to you about something really important! Hey, you Ryōyama!”. I was so out of my mind that I grabbed this frog-like bastard who was running back home. He didn’t know what I was talking about. I didn’t drag him out to fight! I couldn’t help it if he couldn’t swallow the fact that I had dragged him there to cuddle him. When I tried to explain it, he got all pissed off saying “What’s the ‘honourable hole’? Why sleep here?” ... I had already half given up on that bastard’s hole.

If his honourable hole was off limits I had to surrender, but after opening fire I couldn’t let him go by simply saying goodbye. I had started talking about love and all I had to do was put on a good face and keep my dignity. However, Ryōyama mistakenly understood my grabbing him as a sudden

¹⁸ Although the expression *kono yarō* (this bastard, son of a bitch) may sound derogatory, in the story it is used with an affectionate meaning. A similar usage is found in *A Tale of Trouble from the Bar Roulette*, where, as Tyler notes, Tachibana refers in this way to his unreliable Dutch business partner, whom he regards with a mixture of condescension and affection. (Tyler 2008: 185)

attempt to hug him. He wriggled furiously, shook my hand and scratched it so hard that it left a red welt on it. As soon as I let go, he ran away kicking stones from the bank.

“That’s why I hate you so much! You’re always acting like a wolf, and I hate you because you’re stubborn, that’s why you keep flunking out of school!”.

Ryōyama’s voice shouting in exasperation as he galloped away could be heard intermittently, crackling on the gravel on the opposite bank of the river in the darkness. It is true that when one feels in danger one resorts to any means, but that bastard took the chance to hit me right where it hurt the most (Tachibana 1995: 15-20).

Despite his vehement tone and brusque manner, reminiscent of the attitude of the *kōha* mentioned by Ōgai, the young Tachibana, like any teenager, feels great embarrassment in expressing his feelings, trying to appear much more confident than he is. All he knows about love and sex is what he has learned from reading stories about knights or looking at erotic prints, and he is unprepared to deal with Tadamichi’s reaction. Furthermore, while insisting on the ‘way of the youths’, he is aware that this practice could be judged as a form of ‘depravity’ by adults.

Nevertheless, after overcoming the bitter humiliation, Tachibana successfully courts other younger boys, creating his own harem of *chigo*. His sexual activity is so intense that his eyesight is debilitated for a while, and he is therefore forced to eat roasted lamprey meat every night. This episode indirectly makes fun of the pseudo-scientific beliefs that masturbation and sodomy were a source of disease for boys’ health and therefore a threat to the welfare of the nation (Fruhstuck 2000: 342).

Despite having hurt him once, Ryōyama still remains in Tachibana’s thoughts. Some time later, since his parents do not give him any pocket money, Tachibana turns to him for borrowing money. Under the pretext of wanting to share with his friend the cost of purchasing the voluminous translation of Shakespeare’s works edited by Tsubouchi Shōyō (1859-1935), Tachibana obtains the loan from Ryōyama, who, however, begins pestering him repeatedly asking to see the volumes. The debt will eventually be repaid at a turning point in Tachibana’s life.

Hidematsu, one of his *chigo*, becomes infatuated with Tachibana’s cousin and begs him to write him a letter to arrange a meeting with the girl. Tachibana is reluctant, but agrees for the sake of his affection for the boy. Carelessly, however, he signs the letter on his behalf. The letter ends up in the hands of

Tachibana's parents who, exasperated by his recurrent misbehaviour, decide to kick him out of the family, leaving him in the care of an uncle in Sapporo. The day before his departure, Ryōyama shows up at his house, but not for the last affectionate goodbye Tachibana had dreamed of, but to finally get his money back.

The story ends with the description of a meeting between Tachibana and Ryōyama in a train carriage in Tōkyō twelve years later. The two sit in the same compartment, but while Tachibana recognises Ryōyama, the latter does not notice him. Tachibana is now a grown man who spends what he earns on food and geisha, while Ryōyama is a brilliant university professor. Although years have passed and Ryōyama now looks like an anonymous receptionist, a sense of inadequacy and inferiority still haunts Tachibana, who rushes out of the train hoping not to be seen. He spends the rest of the day in a state of despondency that not even the attentions of a geisha, whom he has promised to redeem, can soothe.

In any case, the man called Ryōyama has been an enigmatic person for me. He was my first love when I was a boy, he made me experience the pain of debt for the first time in my life, and when I met him twelve years later, he messed my feelings up so badly that I decided not to redeem my geisha. Whenever I pass by Higashi-Nakano station [...], I can't help but thinking of my enigmatic friend with a feeling that is indescribably complex and bizarre. (Tachibana 1995: 87-8).

Yamashita recalls that the two actually met again after forty-six years and there is a photograph of the meeting that shows them sitting and chatting amicably at a table. However, it is not known what they actually said to each other on that occasion (Yamashita 1995: 365).

3. Conclusion

Tachibana Sotoo's *Nanshoku Monogatari* is part of a literary tradition that has depicted various forms of male-male eroticism, in particular the one involving beautiful young boys.

Tachibana is an adolescent right at the end of the Meiji era, a period in which on the one hand a certain admiration for the samurai practice of *shudō* survived, while on the other hand new discourses framing same-sex love as a sexual deviance arose in the medical and legal spheres. Tachibana has

relationships with younger schoolmates that in their dynamics and terminology recall, with some humorous reversals, those of *shudō*.

However, he also perceives the social stigma surrounding this type of relationship. It is worth remembering that those were the years of legal campaigns to oppose the growing phenomenon of delinquent students attacking *bishōnen* in so-called *chigo* battles (Furukawa & Lockyer 1994: 112). When Tachibana has sexual intercourse with the young Kuroda, he even wonders whether it is not criminally punishable as an ‘obscene act’ against a minor according to the Keihō code (Tachibana 1995: 24).

Also, although they still trouble him in his thirties, his same-sex experiences are confined to his boyhood. The adult Tachibana is ‘regularly’ married to a woman and has children, and despite the ambiguous ending, the story seems to exclude the possibility that he feels attraction for other men even in adulthood. And even assuming that he does feel it, talking about it openly in the 1950s was still a taboo. Male homosexual relationships between adults were experienced with a certain sense of guilt and only as long as they did not damage the reputation of the individual, who was often forced into a cover marriage to avoid arousing suspicion about his sexual preferences (Usai 2022: 155-162). As, incidentally, also emerges quite clearly in Mishima Yukio’s *Kinjiki* (Forbidden Colours, 1951-3).¹⁹

Ultimately, from a literary point of view, the *Nanshoku Monogatari* provides a vivid and realistic depiction of the turbulent period of adolescence in a turn-of-the-century homosocial context. It also has some documentary value because it reflects ongoing social changes in the discourse on gender and sexuality. However, although the depiction of adolescent same-sex relationships is devoid of moral judgment, precisely because they are confined to a specific age and a transitional phase, they do not seem to challenge the prevailing heteronormative paradigm that was firmly in place in 1950s Japan. They defy, if anything, a model of assertive and dominant masculinity.

¹⁹ Mishima does not denigrate homosexuality at the expense of a supposed ideal of heterosexual masculinity, but the world of male homosexuality he represents is a separate and problematic one, that offers few positive images (McLelland 2000: 24-28).

References

- Angles, Jeffrey. 2011. *Writing the Love of Boys: Origins of Bishōnen Culture in Modernist Japanese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coates, Jennifer, Lucy Fraser, & Mark Pendleton. 2019. *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*. London: Routledge.
- Durante, Daniele. 2020. “L’Adolescente nella vita e nelle opere di Kawabata Yasunari.” In Yasunari Kawabata, *L’adolescente*, trad. it. Daniele Durante, 115–130. Roma: Atmosphere libri.
- Furukawa, Makoto & Angus Lockyer. 1994. “The Changing Nature of Sexuality: The Three Codes Framing Homosexuality in Modern Japan.” *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement* 7, 98–127.
- Fruhstuck, Sabine. 2000. “Managing the truth of sex in imperial Japan.” *The Journal of Asian Studies* 59(2), 332–358.
- Hartley, Barbara. 2006. “The Ambivalent Object of Desire: Contesting Gender Hegemonies in Kawabata Yasunari’s *Shōnen*.” *Asian Studies Review* 30(2), 123–140.
- Huang, Junliang. 2007. *Tachibana Sotoo: The Forgotten Writer from the “outside.”* Ohio: State University (MA thesis).
- Gerstner, David A. 2006. *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. London: Routledge.
- Kusaka, Sanzō. 2002. “Kaisetsu”. In *Kaiki tantei shōsetsu meisaku-sen 5 Tachibana Sotoo-shū Zushi monogatari*, 477–483. Tōkyō: Chikumabunko.
- Leupp, Gary P. 1995. *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Lunsing, Wim. 2005. “The politics of *okama* and *onabe*: uses and abuses of terminology regarding homosexuality and transgender.” In Mark McLelland & Romit Dasgupta (eds.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, 81–95. Abingdon, Oxon: Taylor & Francis Group.
- Maurizi, Andrea. 1997. “Postfazione”. In Saikaku Ihara, *Il grande specchio dell’omosessualità maschile*, trad. it. Andrea Maurizi, 325–56. Milano: Frassinelli.

McLelland, Mark J. 2000. *Male Homosexuality in Modern Japan Cultural Myths and Social Realities*. Richmond: Curzon Press.

McLelland, Mark J., Kazumi Nagaike, Katsuhiko Suganuma, & James Welker. 2015. *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi.

Mishima, Yukio. 2009. *Colori proibiti*. Trad. it. M. Gioia Vienna. Milano: Feltrinelli.

Mori, Ōgai. 2007. *Vita sexualis*. Trad. it. Ornella Civardi. Milano: Se.

Pflugfelder, Gregory M. 1999. *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950*. Berkeley: University of California Press.

Reichert, Jim. 2006. *In the Company of Men: Representations of Male–Male Sexuality in Meiji Literature*. Stanford: Stanford University Press.

Tachibana, Sotoo. 1995. *Nanshoku Monogatari*. In *Tachibana Sotoo wandārando: Yūmoa shōsetsu hen*, 6–88. Tōkyō: Chūō Shoin.

Tyler, William J. (ed.). 2008. *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Usai, Loris. 2022. *Trent'anni di Barazoku. Il ruolo della rivista nella formazione di una comunità omosessuale in Giappone*. Milano: Asterisco Edizioni.

Yamashita, Takeshi (ed.). 1995. *Tachibana Sotoo wandārando: Yūmoa shōsetsu hen*. Tōkyō: Chūō Shoin.

Yáñez, Juan Antonio & Yoko Naito (eds.). 2022. *KAIKI 2. Nuevos cuentos de terror y locura*. Madrid: Quaterni.

Rettifiche per un linguaggio inclusivo: i segni dell'uguaglianza e della diversità nella lingua coreana

Imsuk Jung

Università per Stranieri di Siena

Abstract (Italiano) Il presente lavoro ha l'obiettivo di richiamare maggior attenzione sulle principali insidie linguistiche prodotte dalla società coreana e di proporre una riflessione sul linguaggio non discriminatorio, che va sempre di più verso una direzione inclusiva nei confronti di qualsiasi individuo o gruppo sociale, attribuendo pari dignità e visibilità a tutti. Intendiamo procedere con la raccolta di un *corpus* di termini e locuzioni della lingua coreana ricorrenti nella descrizione di persone o gruppi di individui a rischio discriminazione. In questa sede le ricerche si basano sulle indagini effettuate dalla SFWF (*Seoul Foundation of Women Family*), istituita nel 2002, verranno analizzate unità selezionate dal gruppo di lavoro della fondazione con l'obiettivo di proporre la rettifica di termini rappresentanti una società patriarcale e fortemente maschilista. Le riflessioni di queste ricerche invitano, dunque, a realizzare piccoli passi per contribuire a una più ampia cognizione sociale del rispetto.

Abstract (English) This work aims to draw the attention to the main linguistic issues produced by Korean society and to propose a reflection on non-discriminatory language, which is increasingly moving to an inclusive direction towards any individual or social group, attributing equal dignity and visibility to all. This present research intends to proceed with the collection of a corpus of terms and phrases of the Korean language in the description of persons or groups of individuals who may encounter the risk of discrimination. This work is based on the surveys carried out by the SFWF (Seoul Foundation of Women Family), established in 2002, and units selected will be analyzed with the aim of proposing the correction of terms representing a patriarchal society and strongly male chauvinist. The reflections of these research, therefore, invite to take small steps to contribute to a broader social understanding of respect.

Keywords inclusive language, non-discriminatory language, gender equality, Korean language.

1. Introduzione

Viviamo in un'era in cui il rispetto e la tutela dell'altrui identità assume un ruolo fondamentale in qualsiasi contesto sociale. In questa prospettiva l'uso corretto del linguaggio diventa di primaria importanza, votati, come siamo, a una crescente inclusività. I movimenti femministi, antirazzisti e antidiscriminatori hanno tracciato ormai un lungo percorso, così come diverse correnti di pensiero nella storia della linguistica. Le parole traducono i nostri pensieri, rendendoli disponibili agli altri e, per dirla nelle parole di Ludwig Wittgenstein (1979), esimio logico e filosofo austriaco: "I limiti del nostro linguaggio costituiscono le barriere del nostro vivere e ciò determina il linguaggio come potente e acuto strumento di comunicazione che forma la percezione del mondo e le relazioni interpersonali, influenzando costantemente cultura e società". La seguente ricerca si sviluppa, dunque, nella convinzione che la lingua rispecchi la nostra cultura, modificandosi continuamente nel tempo e con le influenze sociali.

Il presente lavoro mira, infatti, a offrire indicazioni per un linguaggio più rispettoso delle diversità, facendo riflettere su un uso più inclusivo della lingua coreana e, in particolare, sulla lotta per la parità dei diritti a partire da un punto di vista linguistico. L'argomento relativo al rapporto tra lingua e genere è stato proposto per la prima volta dal noto linguista americano Lakoff (1973), che sottolineava già l'importanza dell'identità delle donne in relazione all'uso della lingua. Il pensiero di Lakoff fu portato avanti e condiviso soprattutto nelle comunità occidentali a partire dai parlanti tedescofoni negli anni Ottanta, quando ebbe inizio l'importante riforma del linguaggio femminista (*Feminist language reform - feministische Sprachwissenschaft*). Basti pensare ai lavori di Guentherodt et al. (1980) e Hellinger (1989), che contribuirono all'introduzione dei corsi di linguistica femminile nel mondo accademico.

In Italia il lavoro di Alma Sabatini *Il sessismo nella lingua italiana* (1987) ha portato per primo alla discussione critica della questione della parità della donna mediante il linguaggio, in un periodo in cui il concetto di parità sembrava più una sorta di "omologazione" o "adattamento" a un modello predefinito di società patriarcale. Infatti il plurale maschile in italiano continuava a essere l'unica forma adoperata per indicare gruppi di uomini e donne nel linguaggio istituzionale, nonostante una notevole affermazione della donna in campo istituzionale e professionale: *dirigenti, responsabili, direttori, consiglieri*, ecc. In quegli anni l'utilizzo di molte forme al femminile, per esempio quelle legate alle professioni, veniva nella maggior parte dei casi evitato. Nel 2009 l'Accademia della Crusca e l'Università di Firenze, attraverso il CLIEO (Centro di

Linguistica storica e teorica: Italiano, lingue Europee, lingue Orientali)¹, hanno iniziato a semplificare e chiarire il linguaggio amministrativo con il progetto SLITIP (Strumenti Linguistici e Informatici per Testi Istituzionali e Professionali chiari ed efficaci)² coinvolgendo linguisti, giuristi e funzionari di amministrazioni pubbliche. Tra gli studiosi del progetto Cecilia Robustelli ha contribuito significativamente alla rilettura del concetto di parità e alla pubblicazione delle *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo* (2012).

In Corea del Sud l'idea di parità in campo linguistico si è discussa piuttosto di recente, concretizzandosi in particolar modo con l'istituzione della *Seoul Foundation of Women Family*³ (söulshi-yösöng-gajok-chaedan⁴) nel 2002. La Fondazione lavora in modo attivo, concreto e sistematico per tutelare il diritto alla parità delle donne attraverso il linguaggio, contribuendo a una significativa rilettura di alcuni termini di uso comune, amministrativo e giuridico, e tentando di cancellare le differenze tra uomo e donna in una società fortemente segnata dal patriarcato e dalla dottrina confuciana. Un fronte di lotta del movimento femminista sudcoreano è infatti proprio legato alla lingua come stereotipizzazione, etichettamento, fonte di invisibilità o extravisibilità. Attraverso le parole contribuiamo alla costruzione, al rafforzamento e alla fossilizzazione di vecchi e nuovi stereotipi sociali e culturali. Potremmo citare, a titolo di esempio, il termine sino-coreano *yumoch'a* (passeggino), che nella sua traduzione letterale sarebbe 'carrozzina affidata alla madre' e per il quale in molti hanno proposto la sostituzione con *yuach'a*, traducibile in un più appropriato e rispettoso 'carrozzina per i bimbi'.

Per anni nella società coreana alcune professioni e funzioni sono state di esclusivo dominio maschile, tuttavia oggi esse vengono rivestite da entrambi i generi e l'auspicio è di un'apertura sempre crescente alle pari opportunità. Gli studiosi come Cho (2006; 2011), Lee (2013; 2017), An et al. (2007) e Park (2018) hanno contribuito a categorizzare vari tipi di linguaggio discriminatorio

¹ Cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/clieo-centro-di-linguistica-storica-e-teorica-italiano-lingue-europee-lingue-orientali/7103>

² Cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/slitip-strumenti-linguistici-e-informatici-per-testi-istituzionali-e-professionali-chiari-ed-efficaci/156>

³ <https://www.seoulwomen.or.kr/sfwf/main/index.do>

⁴ Per la romanizzazione dei vocaboli coreani si adotta l'uso del sistema *McCune-Reischauer*. L'intento di questo sistema non è soltanto quello di traslitterare l'*hangül* ma anche e soprattutto quello di renderne la pronuncia fonetica. Esso fu creato nel 1937 da due americani: George M. McCune e Edwin O. Reischauer. Si tratta di uno dei modi più adoperati dagli studiosi occidentali per la trascrizione del coreano in caratteri latini.

dal punto di vista linguistico e socioculturale, ma la questione legata alla natura e all'efficacia delle forme proposte in sostituzione non gode ancora della giusta attenzione (cfr. Kim 2022). Non basta, infatti, individuare i termini di non parità eliminandoli e sostituendoli, ma è necessario rendere visibile l'affermazione delle pari opportunità al grande pubblico e lavorare per la realizzazione di un linguaggio fortemente inclusivo. Come afferma Cho (2011: 407-408) il mutamento del linguaggio, della consapevolezza comune e della società non è semplicemente caratterizzato dal rapporto causa-effetto, ma dall'interazione tra essi.

Il presente lavoro si basa, dunque, sulle indagini che la SFWF ha effettuato dal 2018 al 2020 ed è animato dal seguente motto: 단어 하나가 생각을 바꿉니다 *tanŏ hanaga saenggagŭl pakkumnida* [trad. Una sola parola cambia il pensiero]. I piccoli glossari pubblicati dal suddetto progetto stanno contribuendo a realizzare le linee guida per l'uso del genere nel linguaggio comune, amministrativo e giuridico proponendo, inoltre, la rettifica di termini rappresentanti una società coreana patriarcale e fortemente discriminatoria, rispondendo così al mutamento continuo dello *status* sociale e professionale delle donne. Verranno presentate le forme linguistiche discriminanti, selezionate per un intervento, e verranno analizzati i criteri di scelta adottati. Infine sarà importante valutare l'efficacia e l'attuabilità delle nuove parole proposte dalla SFWF in sostituzione di quelle esistenti, allo scopo di contribuire all'utilizzo di un linguaggio meno discriminatorio.

2. Una riflessione sul linguaggio discriminatorio: le principali forme di discriminazione nel linguaggio

Il richiamo alla necessità di promuovere un linguaggio inclusivo è oggi di grande attualità nella società coreana. Alcune proposte e suggerimenti della *Seoul Foundation of Women Family* sottolineano l'importanza di realizzare un linguaggio rispettoso dell'identità di genere attraverso processi di sostituzione e abolizione di svariati termini e/o formule. Per linguaggio discriminatorio si intende tutte quelle forme linguistiche o lessicali che non riconoscono la dignità di ogni persona o che potrebbero instillare pregiudizi nei confronti di determinati gruppi a rischio discriminazione. Cho (2006: 28) suddivide il linguaggio discriminatorio in base a "sesso, fisico, razza, nazionalità, professione e società", mentre Lee (2013) include anche "credo religioso" come sotto-categoria. Presentiamo qui di seguito alcune forme di categorizzazione del

linguaggio discriminatorio individuate da Cho (2006), An et al. (2007) e Lee (2013).

(1) Cho (2006: 28)

Categoria	Descrizione	Esempi
Appellativi femminili	Appellativi che designano unicamente donne	<i>mihonmo</i> ‘ragazza madre’ (lett. madre non sposata), <i>mimang’in</i> ‘vedova’ (lett. donna non morta)
Enfasi sul genere femminile	Termini che sottolineano inutilmente il genere femminile usando il prefisso <i>yŏ</i> , che indica il sesso femminile	<i>yŏŭisa</i> ‘dottoressa (lett. medico donna), <i>yŏdaesaeng</i> ‘studentessa universitaria’, <i>yŏgija</i> ‘giornalista donna’ (cfr. § 3)
Enfasi sul corpo femminile	Forme indicanti caratteristiche fisiche e condizione della donna non maritata	<i>ch’ŏnyŏrim</i> ‘foresta vergine’, <i>ch’ŏnyŏjak</i> ‘opera d’esordio’ (lett. opera vergine)
Stereotipizzazione	Termini legati a stereotipi sull’uomo e sulla donna	<i>shijip-kada</i> ‘sposarsi’ (lett. andare a casa del marito), <i>pakkat-sadon</i> ‘consuocero primario’: appellativo usato da parte dei genitori della figlia (lett. consuocero fuori), <i>namnyŏ</i> ‘uomo e donna’
Denigrazione femminile	Forme che danneggiano o sminuiscono il genere femminile	<i>keyejibae</i> ‘femmina’ (con senso dispregiativo), <i>manura</i> ‘moglie’: appellativo usato dal marito che sminuisce lo <i>status</i> della consorte

Tradizionalmente non si è mai avvertita la necessità di attribuire un valore ai termini e alle forme al femminile utilizzati per i titoli professionali e i ruoli istituzionali prestigiosi. Oggi, nonostante una maggiore affermazione sociale della donna, permane un uso sessista della lingua, tendendo a rivestire comunque di maggiore importanza il ruolo dell’uomo. Come già affermava Sabatini (1987: 24) l’uomo è il parametro intorno a cui ruota e si organizza l’universo linguistico. Basti pensare alle dissimmetrie grammaticali e semantiche che lo hanno reso “sessista” nella generale inconsapevolezza del parlante comune (cfr. Robustelli 2012: 7).

(2) An et al. (2007: 25-28)

- a. Locuzioni che suggeriscono un maschile inclusivo / Anteposizione del genere maschile: *hyŏngjae* ‘fratellanza’ (lett. amore tra fratelli maschi),

- sŭp'och'ŭmaen* ‘uomo sportivo’, *chamaekyŏryŏn* ‘gemellaggio’ (lett. accordo tra sorelle), *namnyŏ* ‘uomini’ (lett. uomo-donna), *chanyŏ* ‘figli’ (lett. figlio-figlia), *pumo* ‘genitori’ (lett. padre-madre);
- b. Enfasi inutile sull’identità di un determinato genere con l’uso del prefisso: *yŏryumyŏngsa* ‘donna di notorietà’ (lett. persona nota di sesso femminile), *yoŭisa* ‘medico’ (lett. medico donna), *yŏsŏngch'ongni* ‘ministra’ (lett. ministro donna), *namja-kanhosa* ‘infermiere’ (lett. infermiere uomo);
- c. Enfasi sullo stereotipo: *sutch'ŏnyŏ* ‘vergine’ (lett. vergine immacolata), *mimang'in* ‘vedova’ (lett. donna che non è morta dopo aver perso il marito), *paekch'imi* ‘donna semplice/ stupida’ (lett. bellezza stupida);
- d. Uso provocatorio/ offensivo: *kkotminam* ‘uomo di bellezza femminile’ (lett. uomo bello come un fiore);
- e. Denigrazione di un determinato sesso: *yŏpy'ŏnne* ‘inutile mogliettina’ (riferito alla moglie in senso dispregiativo), *sottukkong unjŏnsu* ‘pessimo autista’ (lett. autista che guida il coperchio del calderone): termine che reca in sé l’idea che le donne siano autiste peggiori degli uomini.

Anche nel mondo anglosassone sono numerose le proposte di sostituzione per termini prevalentemente al maschile inclusivo, come *police officer* anziché *policeman* (2a). In coreano, a differenza dell’italiano, la categoria sintattica del genere è assente e dal punto di vista grammaticale normalmente non si distinguono nomi maschili da femminili, questi possono dunque considerarsi neutri. Tuttavia, se esiste l’intenzione di marcare il genere, si può ricorrere a prefissi derivati dal cinese come *yŏ* ‘femmina’ e *nam* ‘maschio’ (cfr. Jung 2021: 6-7). Data questa caratteristica le dissimmetrie nel linguaggio discriminatorio sono frequentemente semantiche, non grammaticali, come vediamo in (2b).

(3) Lee (2013: 40-42)

- a. Etichettamento: *yŏgyosa* ‘insegnante donna’, *yŏbisŏ* ‘segretaria’ (lett. segretario donna);
- b. Anteposizione del genere maschile a quello femminile: *namnyŏ* ‘uomini’ (lett. uomo- donna), *pumo* ‘genitori’ (lett. padre-madre), *adŭlttal* ‘figli’ (lett. figlio-figlia);
- c. Uso del maschile inclusivo dal punto di vista semantico: *hyŏngje* ‘fratelli e sorelle’ (lett. fratelli maschi), *hakbubyŏng* ‘genitori’ (lett. padre-fratello maggiore in qualità di genitore), *pujŏn-chajŏn* ‘tale padre, tale figlio’;

- d. Identificazione della donna in funzione dell'uomo: *yöp'iljongbu* 'la moglie deve sempre seguire il marito', *mimang'in* 'vedova' (lett. donna sopravvissuta al marito);
- e. Oggettivazione sessuale nelle donne: *yöt'ae* 'aspetto sexy' (lett. sensualità femminile), *kwan'nūngmi* 'sensualità' (lett. bellezza sensuale), *kkulbōkji* 'gambe formose e sensuali' (lett. coscia miele);
- f. Stereotipi negativi rivolti alla donna: *amt'ak* 'donna di poco valore' (lett. gallina), *amk'ae* 'donnaccia/ donna di marciapiede' (lett. cagna), *pulyōu* 'donna cattiva/ furbacchiona' (lett. volpe rossa/ di fuoco);
- g. Stereotipi che enfatizzano i caratteri dell'uomo: *nūkdae* 'donnaiolo' (lett. lupo), *mōsūm* 'uomo di aspetto trasandato' (lett. servo/ bracciante), *mach'o* 'uomo virile' (lett. uomo di una virilità appariscente).

Il prefisso *am* in (3f) viene usato per marcare il genere femminile negli animali. Considerando le varie definizioni degli esempi sopracitati, le forme del linguaggio discriminatorio possono essere suddivise in quattro sottocategorie: 1) Identificazione della donna in funzione dell'uomo; 2) Stereotipi per la donna e per l'uomo; 3) Denigrazione del genere femminile; 4) Anteposizione del genere maschile.

3. Proposte di linguaggio inclusivo: le strategie descritte dalla SFWF

Dunque, sebbene la distinzione di genere non sia una caratteristica propria del lessico della lingua coreana, questo conserva comunque un repertorio radicato di forme femminili e una serie di neoformazioni, che sono per lo più rimandi a una società patriarcale e fortemente maschilista. In questi ultimi anni, con la diffusione di una maggior consapevolezza comune dell'idea di "diversità ed inclusione", la necessità di proporre un linguaggio inclusivo è divenuta subito oggetto di discussione tra i parlanti di lingua coreana, nonché di ricerca concreta e significativa da parte della Fondazione SFWF, soprattutto in ambito amministrativo e professionale. La divulgazione dell'utilizzo di un linguaggio non discriminatorio, infatti, sta spingendo anche a dare più visibilità alla figura femminile e a creare vari progetti formativi legati a "genere" e "linguaggio" di pari valore. Il gruppo di ricerca della SFWF afferma che per nessuna ragione di tipo linguistico i termini di uso comune devono avere un trattamento diverso.

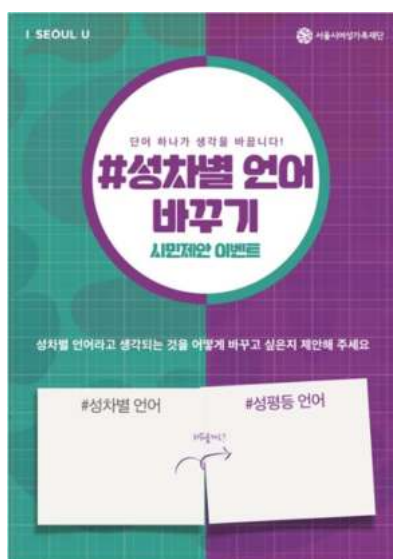


Figura 1. Locandina utilizzata per promuovere le indagini condotte dalla SFWF

Le indagini di SFWF effettuate tra il 2018 e il 2019 riguardano la raccolta di “termini discriminanti di genere utilizzati nel coreano di uso corrente”, mentre quelle del 2020 comprendono anche ambiti amministrativi e giuridici. Il progetto di ricerca chiamato *Forme linguistiche della parità di genere* è stato promosso per 3 anni durante la settimana dedicata alla parità di genere (1-7 settembre). Si sono registrate numerose richieste di partecipazione da parte di cittadini sudcoreani tali da permettere la raccolta di un *corpus* di 29 unità contenenti proposte di linguaggio inclusivo in seguito all’attento lavoro del Comitato Scientifico, composto da eminenti esperte e studioso della lingua coreana. Sono state presentate varie strategie di intervento, cercando di escludere o cambiare termini ed espressioni di referenza di genere. I precisi suggerimenti e interventi da parte del gruppo di ricerca hanno suscitato particolare interesse. Di seguito presentiamo le 29 unità selezionate in seguito alle indagini condotte per creare un glossario del linguaggio inclusivo (4), (5) e (6).

(4) 10 unità selezionate nel 2018

- a. *yumoch’a* ‘passeggino’ (lett. carrozzina affidata alla madre) → *yuach’a* (carrozzina per i bimbi);
- b. *yōjigwōn* ‘impiegata donna’ → *chigwōn* ‘impiegat*’;
- c. *ch’ōnyōjak* ‘opera d’esordio’ (lett. opera vergine) → *ch’ōt jakp’um* (prima opera);

- d. *yöjagodünghakkyo* ‘scuola superiore femminile’ → *kodünghakkyo* ‘scuola superiore’;
- e. *künyö* ‘lei’ (lett. quella donna) → *kü* ‘lui’ (lett. quella persona);
- f. *chöch’ulsan* ‘tasso di fertilità in calo’ (lett. tasso di parto basso) → *chöch’ulsaeng* (lett. tasso di natalità basso);
- g. *mihon* ‘non ancora sposati’ → *pihon* ‘non sposati’;
- h. *mollaek’amaera* ‘telecamera nascosta’ → *pulböbch’waryöng* ‘ripresa illegale’;
- i. *ribenji p’orüno* ‘vendetta di molestie sessuali’ (lett. *revenge porn*) → *dijit’öl söngbömchwe* ‘Reato digitale di molestie sessuali’;
- j. *chagung* ‘utero’ (lett. casa per il figlio) → *p’ogung* ‘utero’ (lett. casa per le cellule).

(5) 10 unità selezionate nel 2019

- a. *mamsüt’eisyön* ‘fermata dello scuolabus’ (lett. *mom station*) → *örinisünghach’ajang* ‘fermata dello scuolabus per i bambini’;
- b. *punja punmo* ‘nominatore - denominatore’ (lett. ‘figlio sopra madre sotto’ a indicare il nominatore e il denominatore nelle frazioni numeriche) → *wissu araessu* (lett. numero in alto - numero in basso);
- c. *kimyösa* ‘principiante alla guida’ (lett. signora Kim) → *unjönmisukja* ‘autista principiante’;
- d. *kyöngnyök-tanjöl-yösöng* ‘donna licenziata’ (lett. donna con la carriera interrotta) → *koyong-jungdan-yösöng* (lett. donna alla quale viene interrotto l’impiego);
- e. *suyushil* ‘area bimbi’ (lett. stanza per l’allattamento) → *agiswimt’öl/agihyugesil* (lett. stanza per il riposo dei bimbi);
- f. *pöjinrodü* ‘passatoia bianca/ tappeto nuziale’ (lett. *virgin road*) → *weding’rodü* (lett. *wedding road*);
- g. *punyöja* ‘donna (adulta)’ (lett. donna-nuora-moglie) → *yösöng* ‘donna’;
- h. *nakt’ae* ‘aborto’ (lett. distacco del feto dal corpo materno) → *imshinjungdan* (lett. gravidanza interrotta);
- i. *süp’och’ümaenship* ‘sportività’ (*sportsmanship*) → *süp’och’üjöngsin* ‘spirito sportivo’;
- j. *hyojasangp’um* ‘prodotto più venduto’ (lett. prodotto da figlio devoto) → *inkkisangp’um* (lett. prodotto più richiesto e noto).

(6) 9 unità selezionate nel 2020

- a. *hakbubyöng* ‘genitori dello studente’ (lett. padre e fratello maggiore dello studente) → *hakbumo* (lett. padre e madre dello studente);
- b. *chöch’ulsan* ‘tasso di natalità basso’ (lett. tasso di fertilità in calo) → *chöch’ulsaeng* ‘tasso di natalità basso’;
- c. *yangja* ‘figli* adottiv*’ (lett. figlio maschio adottivo) → *yangjanyö* ‘figlio-figlia adottiv*’;
- d. *mihon* ‘non ancora sposati’ → *pihon* ‘non sposati’;
- e. *yumoch’a* ‘passeggino’ (lett. carrozzina affidata alla madre) → *yuach’a* (lett. carrozzina per i bimbi);
- f. *misuga* ‘bimbi prematuri’ (lett. bimbi non maturati) → *chosana* (lett. bimbi nati prematuri);
- g. *chamaegyöryön* ‘gemellaggio’ (lett. accordo tra sorelle) → *sanghokyöryön* (lett. accordo bilaterale);
- h. *p’yönbu p’yönmo* ‘monogenitore’ (lett. solo padre - solo madre) → *hanbumo* (lett. un solo genitore);
- i. *sedaeju+ch’ö* (lett. capofamiglia più la moglie) → *sedaeju+paeuja* (lett. capofamiglia più colui/colei che accompagna).

Dal punto di vista tipologico le 29 unità appena elencate possono essere categorizzate in 3 macro-gruppi: 1) Forme create tenendo conto un determinato genere (4b, 4d, 4e, 4j, 5i, 5j, 6c, 6g); 2) Forme indicanti stereotipi (4a, 4c, 5a, 5b, 5c, 5e, 5f, 6i); 3) Forme legate alle donne che richiedono una revisione circa la coscienza sociale (4f, 4g, 4h, 4i, 5c, 5d, 5g, 6f, 6h). La SFWF ha lavorato a diverse strategie per realizzare nuove proposte con cui si dovrebbe prendere confidenza.

Quanto alla prima tipologia in (4b, 4d) la presenza del prefisso *yö* (donna) specifica ed enfatizza ulteriormente il genere femminile, in questo caso la proposta del gruppo di ricerca è stata quella di omettere il prefisso oscurando così il genere. Delle volte il genere può essere “oscurato” anche attraverso strategie di tipo sintattico, utilizzando una forma passiva e impersonale. D’altro canto, in (4j, 5i, 5j, 6c) troviamo espressioni che marcano il genere maschile con la presenza del termine sino-coreano *ja* (figlio maschio). Anche in questo caso l’intervento riguarda principalmente l’abolizione delle forme indicanti un determinato genere e la sostituzione con una nuova forma inclusiva, che possa valorizzare anche la presenza femminile. Una tale opera di revisione appare

tuttavia molto difficile, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo sovra esteso delle forme maschili.

Riguardo alle forme indicanti vari stereotipi, in (4a, 5a, 5e) i termini indicano chiaramente che alcune mansioni familiari, come quella di accompagnare i propri figli alla fermata dello scuolabus, portare i bimbi su un passeggino o trascorrere del tempo nell'area bimbi, sono affidate alla madre risultando discriminatorie. Ogni lingua possiede tracce più o meno evidenti di sessismo linguistico. Dagli esempi appena citati i concetti relativi al patriarcato e alla differenza sessuale vengono chiaramente espressi e riflettono una lunga storia di abitudini, modi di pensare, aspettative dei coreani e caratteristiche culturali della società coreana declinata al maschilismo, proprio come in (6i) in cui si constata che il capofamiglia è storicamente stato sempre l'uomo (marito). Considerato anche i continui cambiamenti di *status* sociale delle donne, l'intervento su questo termine riguarda la sostituzione della seconda parte con la parola inclusiva *paeuja* 'partner' (lett. colui/colei che accompagna), che può essere intesa sia al maschile che al femminile. L'espressione in (5c) è un neologismo indicante una persona che guida particolarmente male, suggerendo fra le righe che le donne di una certa età non sappiano guidare, ecco il motivo per cui si utilizza il termine 'signora' accompagnato da 'Kim', uno dei cognomi coreani più diffusi. Per questa ragione l'espressione in questione è considerata non solo discriminatoria, ma anche spregiativa. La discriminazione delle donne nel linguaggio rispecchia ovviamente la lunga antinomia sesso forte/sesso debole e di una presenza femminile sempre ridotta rispetto a quella maschile nel percorso di conquista sociale. Infine, la forma che comprende il termine *ch'önyö* 'vergine' in (4c) è stata selezionata per l'origine del suo significato, anche se oggi esso non viene adoperato in senso stretto. Molte parole del lessico coreano, infatti, lo utilizzano per indicare "esordio, principio, inizio", non più "vergine", come vediamo in *ch'önyöbikaeng* 'esordio nel volo', *ch'önyöch'uljön* 'prima competizione', *ch'önyöch'ulp'an* 'prima pubblicazione' o *ch'önyöhanghae* 'esordio nella navigazione'.

In ultimo, la terza tipologia riguarda forme lessicali legate alla donna che richiedono una revisione circa la coscienza sociale. L'intervento sull'espressione in (4f) è stato avanzato in quanto la causa della questione sociale è il basso tasso di natalità, non quello di fertilità. La parola sino-coreana, composta dal prefisso *chö* 'basso' e da *ch'ulsan* 'parto', significa letteralmente 'basso/ calo dei parti', come se la causa principale della bassa natalità e dell'infertilità riguardasse direttamente una diminuzione volontaria dei parti da imputare alle donne. La nuova parola *imshinjungdan* proposta in (5h) come sostituzione, enfatizza la

volontà della donna, in quanto *nakt'ae* ‘distacco del feto dal corpo materno’ non esprime la facoltà di scelta da parte sua. Anche per quanto riguarda l’unità *misuga* in (6f) è stata proposta una sostituzione, perché la nascita prematura non è una scelta, ma un fattore del tutto involontario. Ciò non dovrebbe pregiudicare l’invalidità o l’incapacità dello stato del neonato. In (6h) il prefisso sino-coreano *p'yŏn* nasconde un’accezione negativa, ovvero ‘pregiudizio’ o ‘distorsione’ e quindi specifica il fatto di avere solo una madre o solo un padre. La proposta di sostituzione con *hanbumo* ‘un solo genitore/ monogenitore’ sottolinea la necessità di non esplicitare il genere, ovvero proporre l’uso di una forma inclusiva che possa intendersi come padre o madre senza alcuna distinzione. Infine, l’espressione in (5d), che è un neologismo, viene usata per indicare le donne che lasciano il lavoro per maternità, interrompendo la propria carriera. La parola fa intendere che siano le donne ad abbandonare di spontanea volontà il proprio lavoro, in realtà il termine è usato in riferimento alle donne che si trovano costrette a lasciare il lavoro involontariamente. Viene così avanzata la proposta di sostituirlo con una nuova espressione che indichi più chiaramente la questione, ovvero *koyong-jungdan-yŏsŏng* (lett. donna alla quale viene negato il reclutamento).

4. Valutazione dell’efficacia e dell’attuabilità delle revisioni proposte dalla SFWF

Nonostante si manifesti continuamente interesse verso l’uso di un linguaggio inclusivo, è comune una certa esitazione nel cambiare abitudini linguistiche consolidate. Affinché le nuove proposte vengano accettate dalla comunità linguistica è dunque fondamentale valutare l’efficacia e verificare l’attuabilità delle misure adottate. I criteri di scelta indicati dalla SFWF possono essere riassunti in quattro strategie di intervento:

- 1) Rendere neutre alcune forme evitando l’utilizzo esclusivo di un determinato genere;
- 2) Oscurare in alcuni casi il genere unendo il maschile al femminile;
- 3) Rendere simmetriche alcune altre forme aggiungendo il genere mancante;
- 4) Rimpiazzare con nuove forme ove si renda necessario.

Dalle analisi risulta che nella maggior parte dei casi le proposte riguardano la sostituzione. In primis, bisogna verificare se tutte le proposte siano accettabili e registrabili nella lingua coreana standard. Per fare ciò in questa sede sono state

prese in esame due unità al fine di sollevare la questione relativa al mutamento semantico e all'efficacia della sostituzione della forma esistente con la nuova proposta. Si tratta di *pihon* in (6d) e *chöch'ulsaeng* in (6b). L'unità *pihon* 'non sposati' è stata proposta al posto di *mihon* 'non ancora sposati' in quanto quest'ultima mette eccessivamente in risalto l'importanza del matrimonio, pensiero radicato in una società patriarcale e neoconfuciana. L'unità proposta, invece, indica semplicemente "il fatto di non essere sposati", riuscendo a essere più neutrale dal punto di vista semantico. L'intento di tale intervento ha lo scopo di modificare alcune espressioni frequentemente utilizzate nei testi amministrativi relativi a decreti attuativi, soprattutto quelli riguardanti le *Disposizioni legislative in materia di tutela di salute e sostegno di spese mediche della madre singola*⁵ del decreto n. 17 art. 5 del 21/05/2019 della *Legge per l'assistenza della famiglia monogenitoriale (hanbumogajokchiwönböp)*⁶.



Figura 2. *Mihon?* vs *No! Pihon* (lett. Non ancora sposata? / No! Non sposata per scelta)⁷

A questo punto riteniamo sia interessante approfondire la descrizione di questi termini pubblicata su *Urimalsaem* (lett. Sorgente della nostra lingua)⁸, il grande dizionario della lingua coreana open access promosso dal *Kungnipkugöwön* (Istituto nazionale della lingua coreana)⁹ e inaugurato nel 2016. A partire da *pihon* sono state generate altre parole composte con l'aggiunta del suffisso indicante il genere maschile *nam* e quello femminile *yö*, quindi *pihon-nam*

⁵ mihonmo tüngüi kön'gangwalli mit üiryobi chiwön kijun

⁶ <https://www.law.go.kr/LSW//joStmdInfoP.do?lsiSeq=222505&joNo=0017&joBrNo=06>

⁷ <https://www.hankookilbo.com/News/Read/A2021061710030002021> (19 giugno 2021)

⁸ Cfr. <https://opendict.korean.go.kr/main>

⁹ L'istituto nazionale per la lingua coreana, fondato nel 1984, è l'organo ufficiale che si occupa principalmente delle politiche linguistiche nella Corea del Sud attraverso la ricerca scientifica e la raccolta di materiale linguistico.

‘uomo non sposato’ e *pihon-yŏ* ‘donna non sposata’, proprio come accade con la forma *mihon* (*mihon-nam* ‘uomo non ancora sposato’, *mihon-yŏ* ‘donna non ancora sposata’). Tuttavia, *pihon-nam* e *pihon-yŏ* esprimono anche una ferma volontà del soggetto coinvolto, ovvero quella di “non volersi sposare”. Sono dunque termini riferiti anche e soprattutto a coloro che intendono vivere la propria vita da single per scelta. Considerando che l’intento del gruppo di lavoro è quello di proporre un linguaggio neutro e inclusivo, che non operi futili distinzioni di genere né aggiunga ulteriori sfumature semantiche, la nuova proposta della SFWF, in realtà, non soddisfa correttamente i criteri d’efficacia e attuabilità. Si tratta di un valido esempio in cui si può constatare come una nuova forma proposta nel tentativo di abolire un’accezione infelice, si esponga pericolosamente alla polisemia. Data tale caratteristica in fase di sostituzione si dovrebbe tener conto del fatto che un termine possa contenere più accezioni, a volte improprie.

In secondo luogo, prendiamo in esame l’espressione *chŏch'ulsaeng* in (6b), proposta al posto di *chŏch'ulsan*. Anche in questo caso osserviamo la descrizione data da *Urimalsaem*, in cui i due termini hanno accezioni chiaramente differenti tra di loro. La forma *chŏch'ulsan* indica il ‘numero ridotto di parti’, mentre *chŏch'ulsaeng*, la sostituzione proposta, si riferisce al ‘numero di neonati in un determinato periodo’. Si tratta, dunque, di unità non sostituibili, perché relative a due indicatori statistici di rilevamento differenti, ovvero tasso di natalità e di fecondità. Come accennato precedentemente l’unità incriminata è stata selezionata in quanto comunemente utilizzata per sottolineare un tasso ridotto di parti per donna. La sostituzione proposta, tuttavia, non risulta efficace, dal momento che dovrebbe essere adoperata unicamente per indicare la bassa frequenza di nascite in una popolazione in un determinato arco di tempo. Le nuove proposte, se possibile, dovranno soddisfare la necessità di chiarezza e trasparenza richieste nell’uso di un linguaggio rispettoso dell’identità di genere e non dovranno manifestare lacune o incertezze perché acquisiscano piena efficacia nel linguaggio quotidiano e, soprattutto, perché possano essere comunemente utilizzate nei testi delle amministrazioni pubbliche e/o giuridiche.

5. Conclusioni

I rilievi esposti nel presente contributo delineano i confini di un processo evolutivo che appare tanto fondamentale quanto inevitabile per qualsiasi sistema linguistico. Abbiamo passato in rassegna una serie di termini propri

della lingua coreana che sono retaggio di un edificio sociale e di una mentalità non più in essere, risultando perciò passibili di opportune modifiche. Ci sentiamo di aggiungere che la legge di inerzia linguistica¹⁰, così come esposta da André Martinet (1962), favorisce di certo un conservativismo deleterio per qualsiasi idioma. Perché una lingua possa avere futuro dovrà necessariamente progredire accogliendo al suo interno dei cambiamenti in modo da adattarsi alle necessità e ai mutamenti della comunità che la utilizza. Allo stesso tempo e per le medesime ragioni nuoce essere approssimativi, introducendo novità frettolose e inopportune.

Le nostre ricerche si sono incentrate sulle indagini condotte dalla *Seoul Foundation of Womens Family* (SFWF) che ha presentato 29 unità del lessico coreano corrente dal carattere discriminatorio – etichettamenti, stereotipi, fonti di invisibilità/extravisibilità – da sottoporre a un intervento proponendo l'introduzione di nuove forme mediante strategie di abolizione, oscuramento, visibilità e sostituzione. Molte unità ci hanno fatto riflettere su una lunga storia di abitudini, pensieri, aspettative. In ultimo sono stati avanzati dei dubbi sull'attuabilità degli interventi proposti, sia nel linguaggio quotidiano, sia in ambito amministrativo e giuridico, in quanto alcuni di questi portano a ulteriori punti critici, come appunto la questione della polisemia in (6d) e della non corrispondenza tra forma e significato in (6b). Riteniamo dunque sia fondamentale stabilire criteri ben precisi, proponendo nuove soluzioni e donando enfasi all'efficacia e all'attuabilità delle stesse.

La società coreana oggigiorno si profonde in grandi sforzi per riconoscere le differenze e tutelare l'identità di genere. Nel 2003 è stato fondato il *Korean Institute for Gender Equality Promotion and Education – Gender Equality (han'guk yangsong p'yöngdüng jinhüng-wön)*¹¹, ente attivo nel promuovere l'uguaglianza di genere attraverso l'educazione, la ricerca, i percorsi formativi e varie altre iniziative. Ecco, ci sentiamo di affermare che una revisione generale di termini simili a quelli citati sia un passaggio fondamentale per il raggiungimento dell'agognata uguaglianza e delle pari opportunità.

Sarà senz'altro impresa ardua ottenere da quasi 40 milioni di cittadini coreani dell'impegno nella realizzazione di tale obiettivo, ma vale la pena provare, non foss'altro che per abbattere le molte ombre tuttora celate nella nostra cultura, rafforzando un atteggiamento di apertura verso la diversità. Le

¹⁰ Ci riferiamo all'inerzia degli organi della parola, al risparmio di sforzi fisici e mentali, all'equilibrio di forze contrapposte, alla semplicità delle regole che governano le strutture linguistiche e a molti altri aspetti del linguaggio (Jung 2018: 82).

¹¹ <https://www.kigepe.or.kr/kor/index.do>

indagini della SFWF per la pubblicazione di nuovi glossari di linguaggio inclusivo continueranno e in corso d'opera tutti noi saremo in grado di individuare meglio i punti critici e approntare soluzioni, sollecitazioni e sostegno. Auspichiamo che il presente contributo costituisca un seppur minimo punto di appoggio.

Riferimenti bibliografici

An, Sangsu. Youngju Baek, Aekyeong Yang, Haeran Kang, & Jeongju Yun. 2007. *Sahoejök üisa sot'ong yön'gu: söngch'abyöljök önö p'yohyön sarye chosa mit taean maryönül wihan yön'gu* (Studi sulla comunicazione sociale: Indagini sulle forme linguistiche di discriminazione di genere e le soluzioni). Seoul: National Institute of Korean Language.

Cho, Taerin. 2006. *Sahoejök üisasot'ong yön'gu - ch'abyöljök pigaekkwanjök önö p'yohyön kaesönül wihan kich'o yön'gu* (Studi sulla comunicazione sociale – Primi studi per migliorare le forme linguistiche discriminanti e non obiettive). Seoul: National Institute of Korean Language.

Cho, Taerin. 2011. “Ch'abyöljök önö p'yohyön'gwa sahoe kaldüngüi munje” (Forme linguistiche discriminanti e conflitti sociali). *Narasarang Journal* 120, 388–410.

Guentherodt, Ingrid, Marlis Hellinger, Luise F. Pusch, Senta Trömel-Ploetz. 1980. “Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachgebrauchs.” *Linguistische Berichte* 69, 15–21.

Hellinger, Marlis. 1989. “Revising the patriarchal paradigm: Language change and feminist language politics”. In Ruth Wodak (ed.), *Language, power and ideology. Studies in political discourse*, 273–288. Amsterdam: John Benjamins.

Jung, Imsuk. 2018. *Manuale di Lingua e linguistica coreana*. Milano: Mimesis.

Jung, Imsuk. 2021. *Grammatica della Lingua coreana: Morfologia e sintassi*. Milano: Hoepli.

Kim, Soyoung. 2022. “Söngch'abyöl önöwa taeanöüi sönggyök” (Caratteristiche del linguaggio discriminatorio e delle nuove forme proposte in sostituzione). *The Journal of Korean Studies* 64, 287–311.

Lakoff, Robin. 1973. *Language and Woman's place, Language and Society*. New York: Harper and Row.

Lee, Jungbok. 2013. *Han'guk sahoeüi ch'abyöl öñö* (Il linguaggio discriminante della società coreana). Seoul: Sotong.

Lee, Jungbok. 2017. “Han'gugöwa han'guk sahoeüi ch'abyöl p'yohyön” (La lingua coreana e le forme linguistiche discriminanti della società coreana). *Saegugösaenghwal* 27(3), 9–31.

Martinet, André. 1962. *La considerazione funzionale del linguaggio*. Trad. Giovanna Madonia. Bologna: Il Mulino.

Park, Cholwoo. 2018. *Sahoejök sot'ongül wihan öñö chöngch'aek yön'gu - öñö yejörül chungsimüro* (Studi sulle politiche linguistiche per la comunicazione sociale: Etica nell'educazione linguistica). Seoul: National Institute of Korean Language.

Robustelli, Cecilia. 2012. *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo: Progetto genere e linguaggio. Parole e immagini della comunicazione*. Firenze: Comune di Firenze & Accademia della Crusca.

Sabatini, Alma. 1987. *Il sessismo nella lingua italiana*. Commissione Nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Wittgenstein, Ludwig. 1979. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino: Einaudi.

Inclusiveness Practices in Contemporary Feminist Narratives

Gohar Parissa Rahimi

University of Bologna

University of Utrecht

Abstract Feminisms have gained increasing visibility in the last decade, becoming part of public and media discourse in Western societies. The popularisation of gender discourses has been accompanied by the growing production of feminist guides, handbooks and manifestoes produced by journalists, influencers and celebrities to spread feminism among young women. Nevertheless, the actual articulations of feminist narratives are often intertwined with neoliberal postfeminist discourses on individualism that reinforce existing hierarchies of power. These narratives are opposed by others that question individualism and deconstruct existing power hierarchies. This paper explores the problematic outcomes of the feminist entanglement with neoliberalism, which result in the flattening of gender, race and class differences. Then, the neoliberal postfeminist dominant narrative is contrasted by and confronted with a critical analysis of two contemporary feminist manifestoes that, in different ways, oppose individualism and deconstruct existing power structures through intersectional inclusive practices.

Keywords neoliberal feminism; postfeminism; feminist manifestoes; contemporary feminism; inclusive practices.

1. Introduction

Feminisms have gained increasing visibility in the last decade, becoming part of public and media discourse in Western societies. Gender issues have become part of the public and media discourse. This phenomenon emerges not only through the massive media presence of debates on the topic but also through the increasing tendency of public figures to identify as feminists, such as the American singer Beyoncé, the British actress Emma Watson or the Italian influencer Chiara Ferragni. Feminism went from being a “repudiated identity among young women” to “a desirable, stylish and decidedly fashionable one” (Gill 2016: 614) or even a “cool” identity (Valenti 2014). Moreover, the early decades of the 2000s witnessed the spread of social feminist campaigns against

gender-based violence that had global resonance, such as #YesAllWomen, #MeToo, or the Italian #Quellavoltache. As evidence of its media success, in 2017, the American Merriam-Webster dictionary named 'feminism' the word of the year. Nowadays, social media are one of the primary sources of feminist expression (Keller 2015; Myles 2019; Pruchniewska 2019). Since the history of feminisms has been divided into waves, each characterised by different emancipatory demands and communication means, the centrality of the media has been pointed out as a distinguishing feature of fourth-wave feminism (Pruchniewska 2019; Retallack et al. 2016).

Numerous figures have emerged in this media activism contest to popularise feminisms online: podcasters, YouTubers, journalists and influencers. Frequently, the work of digital activists is transformed into highly successful textbooks. These texts are generally feminist guides, handbooks and manifestoes aimed at young women to bring them closer to feminist thought. The massive presence of feminist discourses in popular culture made feminisms accessible outside the academic context. This happens due to the fact that the language used by digital activists is a simple and accessible one. The content is light and playful references to pop culture and media are frequently made. The entry of feminisms into popular culture helped challenge the stereotypes of "killjoy feminists" (Ahmed 2010) in favour of normalising a non-threatening figure. However, complicity with capitalism and neoliberalism has been noted in pop feminisms. The existing literature highlights the interconnection between pop feminisms and neoliberal rationality (Banet-Weiser 2018; Banet-Weiser et al. 2020; Gill 2016; McRobbie 2004, 2009). This communion entails a focus on individual advancement in society and fails to recognise existing systems of oppression. Feminisms' adherence to neoliberal capitalism does not only imply an instrumentalisation of feminisms for market purposes, such as pink washing or "marketplace feminism" (Zeisler 2016: 12) but also an adherence to the neoliberal rationale, responsible for the accountability of individuals on collective issues. Many of the feminist texts influenced by neoliberal thinking focus on career advancement advice (Gill 2007), teach women how to "lean in", as Sheryl Sandberg's bestseller (2013) states in its title, or how to become successful entrepreneurs (Miller Burke 2014). The central focus is set on individual opportunities while, problematically, existing power hierarchies are ignored. The article focuses on a central theme of neoliberal feminism, namely that of individualism, by highlighting its characteristics of postfeminism and postracialism. The analysis of these concepts is followed by that of two contemporary feminist manifestoes that resist the described

dominant narratives. The British text *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*, produced by The Care Collective (Chatzidakis et al. 2020), is analysed to highlight the proposed collaborative care strategies as opposed to the prevailing competitive individualism of capitalist societies. The Italian feminist manifesto *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana* ('Enough, already! Manifesto of a Black Italian woman')¹ by Espérance Hakuzwimana Ripanti (2020) is used as an example of awareness of the simultaneous presence of different axes of oppression – including gender, race and nationality – and the consequent need for intersectional feminism.

2. Neoliberal feminism and individualism

Neoliberalism as a political and economic thought advocates the depotentialisation of government regulation in social and economic spheres in favour of more significant market and individual autonomy (Harvey 2007). The existing literature identifies an association between feminism and neoliberalism, attributed to second-wave feminist struggles (Fraser 2013), while highlighting the pervasiveness of neoliberalism in the social, political and economic spheres (McRobbie 2009). Despite the origins of the adherence of feminism to neoliberalism, it can be noted that some elements of feminist thoughts – first and foremost that of women's participation in public life – are reproduced in an individual logic of market, consumption and self-improvement. An appropriation of feminist political themes has taken place, and they have been redefined within the market logic. As noted by Rosemarie Buikema, "The feminist struggle for paid labor for women, economic independence, and female empowerment, for example, now threatens to serve an increasingly fluid and flexible labor market" (Buikema 2016: 3). Problematically, the demand for social rights has been overshadowed by the discourse on individual emancipation and women are now "encouraged to invest in their own individual liberation and autonomy instead of striving for social justice for all" (Buikema 2016: 4).

Moreover, the adherence to the neoliberal rationale of feminist narratives is accountable for shaping an independent female subject who is responsible for her own personal growth and success (Butler 2013; Fraser 2009; 2013; McRobbie 2009; Prügl 2015). One of the salient features of the union of neoliberal thinking with feminism can be traced to the concept of

¹ The book has not been translated in English yet.

empowerment. Women's political, economic and sexual empowerment has been of interest to feminist thought since the so-called first wave. However, neoliberal feminist discourses emphasise economic empowerment, which is often reduced to consumer power (Taft 2004). This gives rise to a model of the 'entrepreneurial subject' who is invited to invest in herself and make the right choices to achieve some degree of economic success. To better understand how this mechanism operates, it is necessary to introduce the concept of postfeminism. Postfeminism refers to the widespread belief that gender equality has almost entirely been reached (Gill 2007; McRobbie 2009). In a systematic study on postfeminism performed in 2007 by Rosalind Gill, the scholar defines postfeminism as a "sensibility made up of a number of interrelated themes" (2007: 147) which include:

the notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; an emphasis upon self-surveillance, monitoring and self-discipline; a focus on individualism, choice and empowerment; the dominance of the makeover paradigm; a resurgence of ideas about natural sexual difference, a marked sexualisation of culture; and an emphasis upon consumerism and the commodification of difference (Gill 2007: 147).

Although forms of popular feminism acknowledge the existence of social inequalities, the postfeminist sensibility persists, especially in the idea that any woman can – through self-control and self-discipline – reach a state of emancipation regardless of her background. In this context, the main interest is directed towards the focus on choice and individualism. The centrality of choice is based on the assumption that women are free to choose because of the alleged condition of equality.² The message conveyed by neoliberal and postfeminist narratives is an optimistic one that encourages and motivates women to take care of themselves in order to achieve their goals. According to this logic, the concept of choice assumes relevance. By enacting a series of behaviours, women can acquire the desired subjectivity. Starting from the "notion that all our practices are freely chosen", it is possible "to present women as autonomous agents no longer bound by any inequality" (Gill 2007:

² Some scholars refer to this phenomenon as "choice feminism", theorised in 2005 by Linda Hirshman. Hirshman conducted an analysis on housewives on the factors influencing the choice either of working or staying at home. The results of her investigation proved slight changes in the gender-based division of the private and public spheres. However, women's relegation to the private sphere was not understood as a result of patriarchal norms but rather as women's free will (Hirshman 2005).

153). As Rosalind Gill noted, this choice conception is related to the grammar of individualism that undermines the feminist idea that ‘the personal is political’, reducing structural and political inequalities to individual experiences (Gill 2007). So, through the right choices, it would be possible for individuals to overcome social inequalities. Therefore, achieving economic and social success becomes possible for those who embody the right attitudes and demonstrate a certain degree of resourcefulness. Indeed, the subjectivities that emerge from neoliberalism are self-governed, and, for this reason, the subject *par excellence* of neoliberal postfeminism is the enterprising self (Gill 2014). Subjects are seen as “projects to be evaluated, advised, disciplined and improved” (Gill 2007: 156). To be empowered, women must make the right choices and make the right (self)investments. The focus on women’s potential has also been called “power femininity”, with reference to the existing “global discourse of popular postfeminism that incorporates [...] popular postfeminist assumptions that feminist struggles have ended, that full equality for all women has been achieved, and that women of today can ‘have it all’” (Lazar 2006: 505). The focus on women’s individual potential and on their ability to choose and act to determine their own, and possibly their children’s, social success fails to address the structural inequalities that disadvantage women (Casalini 2018). The presence of a postfeminist sensibility within contemporary feminist discourse implies a transformation of feminism that no longer places its emphasis on the political agenda but rather on the need to celebrate the achieved equality and exercise agency. The focus on individuals that only examines patterns of success diverts attention from structural inequalities. From a feminist critical perspective, it is necessary to return centrality to the politics of location. Adrienne Rich, in her 1984 seminal work *Notes toward a politics of location*, pointed out how the absence of clear positioning of the represented subjects results in the adoption of a point of view that, proposed as universal, results as raceless and classless being instead ethnocentric and representative of only a privileged minority (Rich [1984] 2003: 33). In particular, the absence of explicit reference to the existence of race as a social construct leads to thinking of an idea of “postraciality”, or “racelessness”, a typical element of neoliberal thought (Goldberg 2015: 1, 16). Much of popular feminist narratives are invested with this postfeminist sensibility, and a postfeminist component can be traced back to the very origin of feminist guides, which are now flourishing. In her analysis of neoliberal postfeminism, Angela McRobbie (2009) points out that practices of self-discipline and self-monitoring play a key role in achieving personal success. According to the

scholar, the increasingly popular “self-help guides, personal advisors, lifestyle coaches and gurus, and all sorts of self-improvement TV programs” (McRobbie 2009: 260) respond to the need for self-discipline. Several contemporary feminist guides and handbooks can be ascribed to this category. Rather than being handbooks on feminism that take a historical, political or social perspective, these more closely resemble self-help guides, which aim to provide readers with the tools to wage a personal battle with patriarchy. Feminism loses collective relevance in favour of individual practices of liberation from patriarchy, often ignoring existing power structures and the diverse positioning of potential readers. A case in point is the bestseller mentioned above *Lean In*, by Sheryl Sandberg, a U.S. text widely widespread in Europe.³ The book, intended as a feminist manifesto, focuses on the causes of the absence of women in positions of power. The author declares that achieving social gender equality is her main goal. Although the author acknowledges the existence of gender discrimination, the text focuses on self-determination and the possibility of embarking on a path of individual liberation rather than social and collective justice. To this matter, the author suggests that the most significant impediments to women’s success are internal barriers or “internal obstacles”, highlighting the importance of individual choices and behaviours (Sandberg 2013: 9). The focus on individual possibility is decoupled from social, political and cultural contexts. A European example of the centrality of individualism is *Women Don’t Owe You Pretty* by Florence Given, a British bestseller that aims to provide readers with tools to intervene as individuals in the patriarchal system that influences their lives. Highlighting the focus on individualism is the recurring motif of self-love. In the text, “self-reflection” is referred to as “beneficial to every aspect of our lives” because it leads to becoming “a more refined version of ourselves” (Given 2020: 72). As can be seen, the focus is on self-improvement as a crucial element of well-being. This narrative fails to identify the structural limitations faced by underprivileged subjects. In the case of Given’s text, feminism is referred to as an essential tool for achieving well-being. However, rather than being understood as a social movement, feminism is reduced to practices of personal emancipation, often involving a certain lifestyle which is often related to consumption. For example, Given (2020: 44) invites the readers to go on a date with themselves, suggesting them to drink and eat alone, presenting this act as a revolutionary feminist act of self-love. The underlying assumption is that self-care constitutes a radical act because it

³ For an in-depth critical analysis of this text, cfr. Rottenberg 2018.

opposes the constant construction of needs proposed by capitalism. Moreover, self-love is displayed as feminist because it occurs in a patriarchal society where women are constantly devalued. However, the proposed solution fits perfectly into capitalist society because it involves consumption. In the example given, self-love is reached through the experience of consuming food and drinks. It is also important to note that this very experience is made possible by economic privilege. Indeed, the narrative focuses on the author's personal experience as a white, upper-middle-class woman. Despite the author is aware of her privileges, much of the text is devoted to self-improvement aimed at achieving individual well-being.

The ways in which neoliberal postfeminism permeates the dominant representation of contemporary feminism is imbued with postfeminist and neoliberal sensibilities. However, a minority of feminist manifestoes resist this narrative. The following paragraphs will examine two examples of awareness of and effective response to neoliberal individualism provided by feminist manifestoes. Unlike guidebooks, which have a directive function and indicate a path to follow, feminist manifestoes aim to illustrate a political programme instead. These sections are dedicated to analysing two feminist manifestoes produced in Europe which, although differing in their authorship, content, and structure, firmly oppose the postfeminist and neoliberal sensibility by unveiling and opposing existing power structures and adopting an intersectional feminist perspective. Rather than providing a universal version of feminism, these texts connect the local with the global contexts, aiming to construct global justice practices and analyse the systems of domination that hinder it.

3. Care as a practice of inclusion

The Care Manifesto: The Politics of Interdependence is written by The Care Collective, a London-based group created in 2017 by scholars from different disciplinary fields and geographical origins to research and study the crisis of care. The authors are Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg and Lynne Sega. The multi-handwriting of the manifesto reflects the authors' collaborative aim. The manifesto explicitly opposes the ways in which care is expressed in neoliberal individualism and proposes the politics of interdependence as a solution. Following the authors' perspective, which is declared as "feminist, queer, anti-racist and eco-socialist" (Chatzidakis et al. 2020: 23), the text proposes a reflection on the reformulation of the welfare state in favour of a universalist, egalitarian and ecologist state. The book's

central concept is that of care, which is understood in a broad sense concerning the care of people, animals, and the environment.

The book is structured in six chapters, devoted to caring politics, kinships, communities, states economies and the world. After introducing the concept of caring politics, care is defined in different contexts, from the familiar to the global one. The neoliberal increasing privatisation and outsourcing of social services are scrutinised and deconstructed. The manifesto takes a feminist point of view, also highlighting the association between the idea of care, femininity and weakness. This view is contrasted with an inclusive ethic of responsibility and sharing. In particular, interdependence is foregrounded and is indicated as the foundational value on which to build new social practices. Finally, the manifesto proposes the care state as an alternative to the neoliberal state, resisting individualism and the increasing privatisation of care services that are taking place in the United Kingdom and Europe.

To oppose the self-care of neoliberal individualism, various collaborative care strategies are proposed, including “mutual support, public space, shared resources and local democracy” (Chatzidakis et al. 2020: 38). The text is contextualised in the Covid-19 pandemic crisis, which caused the return of care to the centre of public debate, and also refers to systems of care that have been developed during the pandemic, such as solidarity initiatives undertaken at local levels to address the needs of the most fragile people. Even though these forms of spontaneous solidarity exist, according to the authors, structural and political support is needed to address the general carelessness.

The authors trace the delegitimisation of care not to neoliberalism but to its correlation with gender. The stigmatisation of care originates in its association with the feminine sphere; considered to be the prerogative of women, care is regarded as unproductive and is therefore devalued. As the manifesto states, “Care has long been devalued due, in large part, to its association with women, the feminine and what have been seen as the ‘unproductive’ caring professions. Care work therefore remains consistently subject to less pay and social prestige” (Chatzidakis et al. 2020: 3-4). Thus, the lack of social and economic recognition of care corresponds to its feminisation. The devaluation of care has been exacerbated by neoliberalism, which has constructed an archetypal subject, namely “the entrepreneurial individual whose only relationship to other people is competitive self-enhancement” (Chatzidakis et al. 2020: 4). According to the authors, competition has substituted cooperation and “individualised notions of resilience, wellness, and self-improvement” have been promoted through “a ballooning ‘selfcare’

industry”, which has commodified and reduced care to a personal issue. Accordingly, the manifesto also opposes the narratives of neoliberal feminism by opposing the construction of the exemplary woman, who embodies the roles of both the entrepreneur and the caregiver. Catherine Rottenberg (2014) highlighted the centrality of the ‘work-family balance’ narratives, pointing out precisely how, although women are expected to be part of the public sphere of labour, they also remain responsible for domestic and care work. The persistence of biological essentialism marks this idea of work-life balance. Indeed, expectations of women are also associated with their public life but are never disengaged from their private role. Therefore, women are assumed to be the main caregivers, mostly in a heteronormative scheme, in which they must represent good wives and mothers (Riley et al. 2018). The manifesto opposes the construction of this female figure and proposes a variation of the “universal caregiver” model proposed by Nancy Fraser (2013) in place of the “universal breadwinner” model. The latter concept was theorised to acknowledge the contemporary universalisation of work in relation to gender. While the role of breadwinner, associated with that of the householder, was traditionally considered a male function, it has now been universalised and opened to other gender identities as well. In contrast, care work remains a women’s prerogative. As a replacement for this model, Fraser suggested that of the “universal caregiver”, thus proposing that the caring role is no longer exclusively female but universal. Building on Fraser’s theorisation, the manifesto proposes a “universal care” model, outlining the contours of an ideal society in which care takes on a central role. However, as the manifesto authors emphasise, this does not mean giving individual responsibility for care to every person but instead building a social, institutional and political apparatus that responds to the need for care.

As mentioned, *The Care Manifesto* addresses the care issue on several levels, including individual and family, local and institutional. However, individual care relationships are radically transformed from the traditionally known preordained gender roles. It is suggested that individual care relationships practised within family units be enriched by ‘alternative kinship’ structures, modelled on those experienced in different cultural or temporal contexts. Examples come from the kinship model pioneered by the LGBT communities in the fight against the spread of AIDS or by feminist communities in the seventies who experienced collective living and childcare. These care practices are defined as ‘promiscuous’ because they take place outside the traditional family model. The Care Collective points out that structural

supports, public spaces, infrastructure and material resources are needed to develop ‘care communities.’ These would find space in a ‘care state’, oriented to collective needs, which builds welfare infrastructures guaranteeing equal access to social and environmental resources. Thus, the manifesto again opposes neoliberalism and the capitalist market in favour of building an eco-socialist and inclusive market economy.

4. Intersectionality as a practice of inclusion

It has been seen that focusing on the individual, contemporary feminism fails to take into account the existing multiple axes of oppression. However, placing personal experiences at the centre of the narrative can also be constitutive of an act of resistance. This is the case with the manifesto *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana* by Espérance Hakuzwimana Ripanti, in which the author places her personal experience as a black Italian woman at the centre of the narrative. By adopting her personal point of view, the author provides readers with a view ‘from the margin’, capable of highlighting the existence of power hierarchies. In the essay *Homeplace (A Site of Resistance)* bell hooks pointed out that the position of marginalised subjects constitutes a privileged vantage point that offers “the possibility of radical perspective from which to see and create to imagine alternatives, new worlds” (hooks 2015 [1990]: 150).

For this reason, the author’s point of view offers the tools for deconstructing the reality in which it is embedded. The global and ‘universal’ perspective that flattens out differences is opposed by a local perspective, which allows the reader to analyse the specificities of the postcolonial Italian context. Thus, the author highlights the problematic nature of the experience of a black Italian woman, racialised, sexualised and not recognised as Italian.

Espérance Hakuzwimana Ripanti is an anti-racist cultural activist - as she describes herself. The text assumes relevance not only as a manifesto but also as part of Italian postcolonial literature (Fabbri 2021).⁴ The author is an activist, also operating on social networks, particularly on Facebook and Instagram, where she discusses issues such as sexism, racism and nationality. The author’s online activism is notably relevant when read in relation to the cited examples of neoliberal feminism, which seem to dominate the digital feminist landscape. As Giulia Fabbri (2021) notes, with the online activities, Ripanti contributes to constructing a critical debate that opens up the possibility of crossing national

⁴ For an analysis of Italian postcolonial literature see also Romeo 2018.

borders and reaching a global audience. The manifesto under consideration is structured in ten thematic sections, each containing elements of several literary genres, including epistolary, nonfiction and autobiography. As mentioned above, the autobiography assumes central meaning because it is precisely through the narration of the author's personal experience that the existing mechanisms of power and their impact on the life of a black Italian woman are revealed and exposed to the readers. The author's biography is set in contemporary Italy, a postcolonial context permeated with sexism and racism.

Although the author's individual experience is a central element of the book, it is narrated in relation to the political and social context in which it is embedded. The author acknowledges the absence of representative narratives that engage with the categories of gender, race and nationality. The identity characteristics of the author emerge from the very title of the manifesto in which we read 'woman, black, Italian' (Ripanti 2020), and the text aims to construct a compelling narrative that reflects them. The desire for a representative narrative is described as the *raison d'être* of the text. The very writing of the manifesto constitutes a political act of constructing a narrative capable of reflecting the complexity of a black Italian woman's experiences, which is still lacking.

The intimate and personal dimension of the author's life is related to the collective experience of black women in Italy, expressed using the metaphor of the cage – a barrier of stereotypes and prejudices that affect their lives (Ripanti 2020: 119). Reference is made to the persistence of a colonial, hypersexualised and exoticising imagery to which the author and other black women are subjected. The author reflects and denounces the flattening of the complexity of her own identity, which is reduced to the generic identity of a 'black woman' who has no place outside of stereotypes. For this reason, the author states that her body:

'is associated with that of anyone else, as long as she is a woman, as long as she is black. [...] Italy does not give me alternatives: either I am a sportswoman, I sing very well, or I am a prostitute. For most people I am a prostitute' (Ripanti 2020: 125).

Ripanti underlines the persistence of a sexist and racist collective imaginary that relegates her to predefined categories to which all black women are considered to belong.

In conclusion, even though the manifesto does not openly oppose neoliberal individualism and postfeminism, it opposes the latter in terms of

content. Remarkably, the invisibilised experience of black women can be seen in contrast to the over-represented experience of enterprising white women. Indeed, as has been pointed out, the writing of the text responds to the need for representation, which is lacking in existing narratives. Given this aim, the chapter entitled 'I did not choose' (Ripanti 2020: 151) is particularly relevant. Opposing the capacity for choice of neoliberal postfeminism, Ripanti conceives agency as not detached from structure. The dominant rhetoric in contemporary feminist narratives is that of agency as the possibility of choice from a marked voluntarist perspective. But, as Stefania De Petris notes, the will of individuals become interrelated with the 'structural constraints placed by [subject] positioning within multiple axes of differentiation that structure the subjective identity', including gender, race and social class (De Petris 2005: 260-1). Ripanti decisively demonstrates this awareness, by positioning herself as a black Italian woman and by deconstructing the concept of choice.

4. Conclusion

This article provided an overview of the problematic narratives on agency and individualism in contemporary feminism and highlighted the necessity of an intersectional feminist perspective. First, the disruptive power of individualism has been examined in light of its power of obscuring the voices of marginalised and subaltern subjects. From the neoliberal, individualist model emerged a tendency to focus on the individual rather than the collective, with a distinct emphasis on women – the new entrepreneurial subjects. In addition, the analysis revealed a tendency to consider this model universal without taking into account specificities and different social positionings of the represented subjects. This trend reveals an evident absence of intersectionality. At the same time, it has been seen how focusing on the possibilities of individuals and emphasising their ability to choose obscures and reinforces classist, racist and sexist systems of oppression. *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence* (Chatzidakis et al. 2020) and *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana* (Ripanti 2020) have been analysed to highlight the way in which they oppose neoliberal individualism, postfeminism and postraciality.

The Care Manifesto: The Politics of Interdependence was analysed in its oppositional function to neoliberal individualism. The manifesto proposes a universal care model in opposition to the prevailing 'carelessness'. The latter is analysed on several levels, from the personal to the political. On the personal level, The Care Collective notes the promotion of competition between

individuals rather than cooperation. The authors also note the persistence of the centrality of the family, particularly women, in care roles. Instead, it proposes systems of “promiscuous care” inspired by the political practices of LGBTQ+, feminist and ecologist movements. On the political level, interlinked with the personal level, the increasing privatisation of care systems is denounced and the need for structural supports, public spaces and infrastructures dedicated to caring is demanded.

E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana was analysed in contrast to the dominant narrative of the self-made woman. The text draws from several literary genres, including autobiography and manifesto. The author offers her autobiographical experience as a marginalised woman and claims her right to be represented. Notably, the neoliberal postfeminist model of the independent woman with an infinite capacity for choice is opposed by the limits imposed by political and social constraints to which Esperance Hakuzwimana Ripanti is subjected as a black Italian woman.

Although these two manifestoes do not put at their centre feminism, the positioning of their authors can be described as intersectional feminist. The two texts analysed are different and have been produced in different geopolitical contexts. The British manifesto, on the one hand, highlights the necessity for universal care, starting from a local perspective and extending care practices in multiple structural and socio-economical contexts. On the other hand, the Italian manifesto highlights the need for more inclusive narratives and practices, to which the author herself gives voice. Among the elements that differentiate the two manifestoes, that of authorship is important: a collective of scholars and activists on the one hand and a single activist author on the other. *The Care Manifesto*, written by a group of scholars, brings the need for collaborative care back to the centre of the debate, strongly opposing neoliberal individualism. Furthermore, although the authors are academics, the text is intended for a broad audience outside the academic boundaries. Indeed, *The Care Manifesto* is a popular text intended ‘for the people’ rather than being ‘pop’ and inscribed in pop culture. In contrast, the manifesto *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana* is written by a single author and it originates outside academia. Moreover, the author’s background can be ascribed to the realm of pop culture in light of Ripanti’s intense social media activities as an activist. The author’s personal perspective and experience are used as a tool to report and highlight sexism and racism as simultaneous and intersectional axes of oppression, which Ripanti opposes through the writing of the manifesto, which provides a direct representation of racialisation and sexualisation.

However, there are relevant points of contact between the two texts. Both manifestoes focus, in different ways, on the intersection between local and global levels, opposing universalising narratives and proposing specific models of deconstruction. *The Care Manifesto* proposes a universal model of care, starting from observations situated in time (the pandemic present) and space (London) and then advances proposals for universally applicable models of care. Ripanti's manifesto is also situated explicitly in space and time, thus reflecting the contemporaneity of the Italian nation, and highlighting its postcolonial traits. More relevantly, the two manifestoes under review distance themselves from neoliberal utilitarianism to focus on forms of solidarity and to establish local and transnational connections, as well as political ties.

References

- Ahmed, Sara. 2010. "Killing joy: Feminism and the history of happiness." *Signs: Journal of women in culture and society* 35(3), 571–594.
- Banet-Weiser, Sarah, Rosalind Gill, & Catherine Rottenberg. 2020. "Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill, & Catherine Rottenberg in conversation." *Feminist theory* 21(1), 3–24.
- Banet-Weiser, Sarah. 2018. *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Durham: Duke University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2016. "Women's and Feminist Activism in Western Europe." In Nancy Naples (ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 1–5. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Butler, Jess. 2013. "For white girls only? Postfeminism and the politics of inclusion." *Feminist Formations* 25(1), 35–58.
- Casalini, Brunella. 2018. *Il femminismo e le sfide del neoliberismo. Postfemminismo, sessismo, politiche della cura*. Morolo: If Press.
- Chatzidakis, Andreas, Jamie Hakim, Jo Litter, & Catherine Rottenberg. 2020. *The care manifesto: The politics of interdependence*. London: Verso.
- De Petris, Stefania. 2005. "Tra 'agency' e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale." *Studi culturali* 2(2), 259–290.

- Fabbri, Giulia. 2021. "La produzione teorica su razza e razzismo dal 1990 a oggi. Una panoramica sul caso italiano." *Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture* 5(2), 189–212.
- Fraser, Nancy. 2009. "Capitalism, feminism, and the cunning of history." *New Left Review* 56, 97–117.
- Fraser, Nancy. 2013. *Fortunes of Feminism: From State-managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London: Verso.
- Gill, Rosalind. 2007. "Postfeminist media culture: elements of a sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10(2), 147–166.
- Gill, Rosalind. 2014. "Unspeakable inequalities: Post feminism, entrepreneurial subjectivity, and the repudiation of sexism among cultural workers." *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society* 21(4), 509–528.
- Gill, Rosalind. 2016. "Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times." *Feminist Media Studies* 16(4), 610–630.
- Given, Florence. 2020. *Women don't owe you pretty*. London: Cassell.
- Goldberg, David Theo. 2015. *Are we all postracial yet?* Cambridge: Polity Press.
- Harvey, David. 2007. *A brief history of neoliberalism*. USA: Oxford University Press.
- Hirshman, Linda. 2005. "Homeward bound." *The American Prospect* 16(12), 20–26.
- hooks, bell. 2015 (1990). "Homeplace (A Site of Resistance)." In *Yearning. Race Gender and Cultural Politics*, 41–49. New York: Routledge.
- Keller, Jessalynn. 2015. *Girls' Feminist Blogging in a Postfeminist Age*. London: Routledge.
- Lazar, Michelle. 2006. "'Discover the power of femininity!' Analyzing global 'power femininity' in local advertising." *Feminist Media Studies* 6(4), 505–517.
- McRobbie, Angela. 2004. "Post-feminism and popular culture." *Feminist media studies* 4(3), 255–264.
- McRobbie, Angela. 2009. *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. London: Sage.

Miller Burke, Jude. 2014. *The Millionaire Mystique: How Working Women Become Wealthy and How You Can Too!* Boston MA: Nicholas Brealey Publishers.

Myles, David. 2019. “‘Anne goes rogue for abortion rights!’: hashtag feminism and the polyphonic nature of activist discourse.” *New Media & Society* 21(2), 507–527.

Pruchniewska, Urszula. 2019. “‘A group that’s just women for women’: feminist affordances of private Facebook groups for professionals.” *New Media & Society* 21(6), 1362–1379.

Prügl, Elisabeth. 2015. “Neoliberalising feminism.” *New Political Economy* 20(4), 614–631.

Retallack, Hanna, Jessica Ringrose, & Emilie Lawrence. 2016. “‘Fuck Your Body Image’: teen girls’ Twitter and Instagram feminism in and around school.” In Julia Coffey, Shelley Budgeon, & Helen Cahill (eds.), *Learning Bodies*, 85–103. Singapore: Springer.

Rich, Adrienne. 2003 (1984). “Notes towards a politics of location.” In Reina Lewis & Sara Mills (eds.), *Feminist postcolonial theory: A reader*, 29–42. New York: Routledge.

Riley, Sarah, Adrienne Evans, & Martine Robson. 2018. *Postfeminism and health: Critical psychology and media perspectives*. New York: Routledge.

Ripanti, Espérance Hakuzwimana. 2020. *E poi basta. Manifesto di una donna italiana*. Gallarate: People.

Romeo, Caterina. 2018. *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*. Milano: Mondadori.

Rottenberg, Catherine. 2014. “The rise of neoliberal feminism.” *Cultural studies* 28(3), 418–437.

Rottenberg, Catherine. 2018. *The Rise of Neoliberal Feminism*. Oxford: Oxford University Press.

Sandberg, Sheryl. 2013. *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead*. New York: Alfred A. Knopf.

Taft, Jessica K, 2004. “Girl Power Politics: Pop-Culture Barriers and Organizational Resistance.” In Anita Harris (ed.), *All about the girl*, 95–104. New York: Routledge.

Valenti, Jessica. 2014. "When everyone is a feminist, is anyone?" *The Guardian*, 24 November 2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/24/when-everyone-is-a-feminist> [last access on 14/10/2022].

Zeisler, Andi. 2016. *We were feminists once: From Riot Grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement*. Philadelphia: Public Affairs.

L'architettura come pratica inclusiva: un progetto di connettività transculturale a Berlino*

Irene Tuzi¹ & Angela Fiorelli²

¹*Humboldt-Universität zu Berlin*

²*Sapienza Università di Roma*

Abstract (Italiano) Il progetto presentato in questo contributo è la sintesi di una collaborazione interdisciplinare tra architettura e sociologia, poiché si pone come verifica progettuale e programmatica di possibili strategie di interscambio fisico-spaziale e socioculturale tra diversi gruppi sociali. Il saggio invita a una riflessione critica sul concetto di 'integrazione' a partire dallo spazio abitato diffuso con particolare attenzione al ruolo dello spazio pubblico nella società odierna. In particolare, lo studio esplora il ruolo dell'architettura nella creazione di un modello di integrazione sociale, presentando un progetto volto a promuovere l'inclusione nelle scuole di Berlino. Il progetto di ricerca presentato si basa sul concetto di transculturalismo, una prospettiva culturale più ampia del multiculturalismo, che supera i confini delle 'comunità' a favore di una società unica, più ampia, in grado di coesistere secondo principi e valori comuni.

Abstract (English) The project presented in this contribution is the synthesis of an interdisciplinary collaboration between architecture and sociology, as it stands as a design and programmatic verification of possible strategies of physical-spatial and socio-cultural interchange between different social groups. The paper invites a critical reflection on the concept of 'integration', starting from the diffuse inhabited space with particular attention to the role of public space in today's society. In particular, the study explores the role of architecture in the creation of a model of social integration, presenting a project aimed at promoting inclusion in schools in Berlin. The research project presented is based on the concept of transculturalism, a cultural perspective broader than multiculturalism, which transcends the boundaries of 'communities' in favour of a single, broader society able to coexist according to common principles and values.

Keywords interdisciplinary architecture, transculturalism, integration, transcultural pedagogy, Berlin.

* Il testo, estratto di un progetto condotto dalle autrici, è stato scritto nell'ordine che segue: Irene Tuzi ha scritto "Introduzione", capp. 1, 2, 3 (par. 3.1), mentre Angela Fiorelli ha redatto i capp. 3(par. 3.2), 4, 5 e "Conclusioni".

1. Introduzione

La migrazione viene sempre più riconosciuta come parte integrante delle società europee, che sempre di più si configurano come società post-migranti, ovvero società in cui la migrazione non è più il carattere dominante di differenza sociale, ma piuttosto un elemento che evidenzia la normalità e quotidianità della migrazione nel mondo globalizzato (Foroutan 2019). In questo contesto, il discorso sull'*integrazione* di persone migranti e rifugiate è un tema centrale per creare una risposta coerente al fenomeno migratorio. È, infatti, inevitabile che anche le discipline sociali e umanistiche si interrogino sulle strategie di inclusione, assimilazione e integrazione che stati ed istituzioni locali adottano a lungo termine. Architettura e sociologia, in quanto discipline connesse ai processi di interazione tra le persone, hanno riflettuto ampiamente su questi temi. Dagli studi della seconda avanguardia degli anni Sessanta (Pazzagliani 2006), le questioni migratorie europee e la strutturazione di una società sempre più multietnica hanno portato negli ultimi anni allo sviluppo di numerosi studi su come l'architettura possa essere un dispositivo connettivo e uno strumento di integrazione sociale (Raitano, Fiorelli & Riggi 2020). Diverse ricerche si sono poi concentrate sul ruolo del progetto dello spazio pubblico nel creare risposte a lungo termine alla convivenza multietnica (Agostini et al. 2017) e sull'impatto dell'architettura come disciplina che condiziona e determina il rapporto tra individui attraverso modelli spaziali di condivisione (Cicalò 2009) e pertanto in grado di proporre strategie per favorire l'inclusione sociale e la connettività tra culture diverse.

Tradizionalmente esistono due modelli principali di integrazione applicati dalle società occidentali: il modello di assimilazione e il modello multiculturale. Mentre il primo promuove *l'uguaglianza* di tutti i cittadini senza tener conto delle differenze culturali, il secondo si basa su una politica della differenza, che promuove l'idea che tutti i cittadini e le cittadine debbano avere le stesse opportunità come risposta alle loro esigenze specifiche. In altre parole, il multiculturalismo si basa sul concetto di *equità*. Le scienze sociali hanno ulteriormente distinto tra *multiculturalismo*, *interculturalismo* e *transculturalismo*. Una società multiculturale è costituita da un gruppo di persone che provengono da background geografici, culturali e linguistici diversi e non interagiscono tra loro. Questa è una prospettiva statica che non implica necessariamente un'interazione tra persone con storie culturali diverse, le quali continuano a esistere in universi paralleli. Quando queste realtà si connettono tra loro, generano interculturalità, che rappresenta un contesto più dinamico,

fatto di reciprocità, interazione e scambio. Una società interculturale genera dialogo tra le diverse culture che vivono in un territorio, ma in questo modo tali culture restano all'interno dei propri confini. Il passo successivo è il transculturalismo, una prospettiva più ampia che abbraccia la volontà di superare i confini delle 'comunità' e le barriere culturali ad esse legate, a favore di una società unica e più ampia capace di vivere insieme secondo valori e principi propri della specie umana. Il concetto di transculturalismo valorizza le differenze dei singoli gruppi sociali e le trasforma in risorse fondamentali per rimodellare l'idea di cultura e sostituirla con quella di 'culture', al plurale. L'obiettivo è costruire una nuova prospettiva fatta di coesione, dialogo e rispetto.

A tal fine la ricerca presentata in questo articolo procede attraverso un'indagine sul campo che è stata possibile grazie allo sviluppo del progetto presentato al Concorso IDeA 2017,¹ nato dalla collaborazione interdisciplinare tra la sociologa Irene Tuzi e le architetto Angela Fiorelli e Azzurra Brugiotti. L'idea alla base del progetto è quella di creare un discorso sull'inclusione sociale, che incarni la dignità e la resilienza delle persone migranti e rifugiate che aspirano a proteggere la loro autonomia, creatività e capacità nella diaspora.

La ricerca è stata guidata da due principali domande:

- 1) Qual è il ruolo dell'architettura, come forza aggregante delle diversità della società, nel promuovere una riflessione critica sul concetto di integrazione?
- 2) Si può intendere il transculturalismo, in quanto forza generatrice di *equità* e non solo di *uguaglianza*, come un modello di integrazione?

Nei paragrafi successivi, dopo aver presentato il quadro teorico basato sul concetto di transnazionalismo e collocato il discorso nell'ambito della letteratura sull'integrazione e inclusione sociale, sarà introdotto il progetto *Walking House of Cultures* e le sue basi metodologiche, prima di descrivere nel dettaglio la proposta architettonica. Infine, nelle conclusioni sarà presentata una riflessione sul transnazionalismo come modello di inclusione sociale in Europa.

¹ IDeA (International Development in Action), Call for Entries: "Integrating Refugee Populations within Cities" - Place & Displacement Design & Policy Competition, 2017. <http://www.idevelopment.us>.

2. Quale integrazione?

Nell'agosto del 2015, la Germania è diventata il principale paese di accoglienza in Europa, ricevendo oltre un milione di donne e uomini migranti forzati e richiedenti asilo.² Le nuove misure di ospitalità e asilo promosse nell'ambito della *Willkommenspolitik* dell'ex Cancelliera Angela Merkel, come risposte che emergono da questa fase, sono cruciali per un discorso critico sull'integrazione. Solo di recente, infatti, la Germania ha iniziato ad occuparsi di integrazione. Le persone migranti, che inizialmente erano considerate *Gästarbeiter* (lavoratori e lavoratrici ospiti), sono state in seguito invitate a considerare la Germania come la loro nuova casa.

Nel contesto della cosiddetta 'crisi migratoria',³ l'approccio tedesco sembra essere più umanizzante rispetto a quello di altri paesi europei, che invece hanno usato un linguaggio più razzializzato o politiche di accoglienza meno liberali. Nonostante gli stereotipi culturali e l'eurocentrismo con cui è stato costruito l' 'altro' non siano venuti meno, l'affermarsi della Germania come paese dalla responsabilità morale di proteggere le persone in fuga da guerra e persecuzioni ha suscitato molte reazioni di comprensione e approvazione da parte della popolazione e ha dimostrato un riconoscimento senza precedenti del valore della vita delle persone migranti. Tuttavia, nella complessità della società tedesca, non sono mancate posizioni apertamente ostili nei confronti di queste persone, perlopiù musulmane. Infatti, il discorso pubblico sull'integrazione rifletteva una società meno accogliente di quanto le politiche facessero presupporre (Arant, Dragolov & Boehnke 2017).

La coesione sociale e l'inclusione sociale, o integrazione, di persone migranti e rifugiate sono tra i temi più discussi e controversi nel dibattito politico e pubblico. Non esiste una definizione condivisa di 'integrazione' e spesso la letteratura suggerisce come il termine richiami un concetto controverso e caotico, usato da molti, ma compreso in maniera molto diversa la maggior parte delle volte (Robinson 1998; cfr. anche Castles et al. 2001). Il tema dell'integrazione non solo ha preso piede grazie all'Agenda di Sviluppo Sostenibile 2030, che mira a ridurre le disuguaglianze e invita a 'non lasciare

² Si veda la pagina 'Asilo e protezione dei rifugiati' dell'Ufficio Federale per le migrazioni e i rifugiati:

<https://www.bamf.de/DE/Themen/Statistik/Asylzahlen/asylzahlen-node.html>.

³ Il concetto di una crisi migratoria europea è stato ampiamente criticato da diversi autori e autrici (Baerwaldt 2018; Gilbert 2015). Tra le proposte alternative, vi è quella di chiamarla crisi del Sistema europeo comune di asilo (CEAS) per sottolineare che le carenze del sistema e non le persone rifugiate hanno causato la crisi (Niemann & Zaun 2017).

indietro nessuno', comprese le persone migranti e rifugiate, ma ha ricevuto un grande interesse popolare perché è fortemente legato alla coesione sociale in società sempre più multiculturali, o postmigranti.

Una delle maggiori criticità associate al termine integrazione è il fatto che esso continua a presupporre che sia la persona migrante a doversi conformare alle norme e ai valori delle società di accoglienza per poterne fare parte e che dunque sia un processo unidirezionale, che di fatto non implica uno scambio.

Il significato di 'integrazione' differisce a seconda di chi lo definisce e del tipo di status giuridico che viene riconosciuto alla persona migrante cui viene richiesto uno sforzo di integrazione. Condizioni differenti nelle società di accoglienza rendono diverso il processo di integrazione (Phillimore 2012). Ad esempio, le siriane e i siriani in molti paesi europei vengono definiti 'rifugiati', ma alla maggior parte di loro è stata concessa la protezione sussidiaria, una forma di protezione che riconosce meno diritti rispetto al pieno status di rifugiato (ad esempio il diritto al ricongiungimento familiare). Lo status giuridico influisce anche sulle aspettative di integrazione di una persona migrante. Ad esempio, una persona rifugiata cui non viene concesso il diritto al ricongiungimento familiare vivrà probabilmente una vita divisa tra due luoghi: il paese di nuovo insediamento e quello in cui vive la famiglia, vivrà in altre parole in una famiglia transnazionale (Tuzi, *in pubblicazione*). Le sue motivazioni di 'integrazione' nella società di nuovo insediamento saranno diverse rispetto a quelle di una persona il cui progetto migratorio si è realizzato secondo le proprie aspettative e quelle della sua famiglia. Il concetto di 'integrazione' non riesce dunque a descrivere in maniera comprensiva due esperienze così diverse di inclusione sociale.

Per queste ragioni, il termine 'integrazione' è ampiamente contestato in letteratura (Spencer 2022). Infatti, l'imposizione unilaterale di questo concetto monolitico a persone migranti e rifugiate può essere considerata una forma di 'violenza simbolica' (Bourdieu 1977), che modella o consolida le disuguaglianze. La violenza simbolica costruisce 'la regola del gioco' quando la società concorda su narrazioni della realtà che negano le disuguaglianze in un modo in cui sia la persona dominante che quella subordinata accettano i ruoli nell'ordine sociale (Kabeer 1994: 227). Per superare i limiti posti dal concetto di integrazione, alcuni studiosi e studiose hanno proposto di utilizzare un vocabolario diverso (Schinkel 2018; Favell 2019), o di sostituire il termine 'integrazione' con 'inclusione', mentre altri autori e autrici hanno difeso l'uso critico del concetto nella ricerca (Penninx 2019).

Le autrici di questo articolo si allineano con questa seconda prospettiva e riconoscono che il termine integrazione ha funzioni e scopi molto differenti nella ricerca, nella pratica e nelle politiche. In questo senso, scegliere un termine differente nella ricerca non ridurrebbe la violenza con cui spesso il concetto viene impiegato nella pratica e nelle politiche. È tuttavia necessario ridefinire che cosa si intenda per ‘integrazione’. In questo articolo il termine è usato per indicare le dinamiche di inclusione sociale, interazione e coesione nelle società postmigranti e seguendo in particolare la definizione che ne danno Rinus Penninx e Blanca Garcés-Mascareñas, l’integrazione è intesa qui come un processo di interazione con la società di nuovo insediamento che segue l’immigrazione e che include anche un cambiamento sociale per tutta la comunità (Penninx & Garcés-Mascareñas 2016: 11). L’integrazione dovrebbe dunque essere riconosciuta come un processo a doppio senso (*two-way process*) (Penninx e Garcés-Mascareñas 2016).

L’integrazione interessa diversi ambiti della vita delle persone e viene spesso determinata dalle sfere sociali (socioeconomica, culturale, politica e di altro tipo) attraverso cui le persone migranti prendono parte alla società. Sebbene l’integrazione economica sia il campo che ha interessato la maggior parte della comunità scientifica (vedi Castles et al. 2001; Bevelander & Lundh, 2007; Massey et al. 2002), il concetto di integrazione è stato inquadrato sotto diverse dimensioni. Nella loro struttura concettuale che definisce i domini fondamentali dell’integrazione, Alastair Ager e Alison Strang (2008) hanno identificato l’area delle connessioni sociali come un ruolo fondamentale nel plasmare il processo di integrazione. Questo dominio emerge come formato da tre dimensioni: i legami sociali (con la famiglia e con forme di gruppo co-etiche, co-nazionali, co-religiose o altre forme di gruppo), ponti sociali (con altre comunità) e legami sociali (con le strutture dello stato) (Ager & Strang 2008: 177; cfr. anche Woolcock 1998). Tale quadro offre un valore esplicativo significativo per comprendere la crucialità del capitale sociale nel processo di integrazione.

In questo contesto, l’inclusione delle bambine e dei bambini migranti e rifugiati nel complesso ed eterogeneo sistema scolastico tedesco e la coesione sociale dentro le scuole hanno interessato tanto la ricerca quanto la politica. In Germania, ragazze e ragazzi di età compresa tra i 7 e i 15 anni sono tenuti a frequentare la scuola dell’obbligo. Dai 16 anni in poi l’istruzione non è obbligatoria e a coloro che scelgono di non proseguire gli studi viene offerta la possibilità di frequentare corsi di formazione professionale o corsi supplementari di tedesco per migranti. Rispetto alle ragazze e ai ragazzi non

migranti, coloro che hanno una storia di migrazione accedono all'istruzione secondaria superiore in numero molto inferiore (de Paiva Lareiro 2019). Questa fase decide anche il futuro inserimento nell'istruzione terziaria, che è divisa in due parti: le scuole orientate a una professione (*Realschulen*) e quelle che indirizzano verso la carriera accademica o alle professioni scientifiche (*Gymnasien*). Solo queste ultime danno l'accesso all'università tramite il superamento di un esame (*Abitur*).

Le difficoltà maggiori per le ragazze e i ragazzi rifugiati sono indubbiamente le barriere linguistiche e il riconoscimento dei certificati scolastici (Sontag 2019; Schneider 2018; Berg 2018). Per questa ragione ragazze e ragazzi migranti non vengono inseriti direttamente nelle classi regolari ma frequentano le cosiddette classi preparatorie o di accoglienza, dove per uno o due anni ricevono un'istruzione linguistica intensiva. Dopo questo percorso possono essere inseriti nelle classi regolari a seconda della loro età, delle loro competenze, dei loro certificati e dei loro obiettivi. Tuttavia, spesso i programmi di preparazione non sono sufficienti a garantire un efficace inserimento scolastico. In particolare, a causa di pregiudizi, ragazze e ragazzi adolescenti con storia migratoria vengono spesso indirizzati verso dei programmi di transizione e preparazione professionale (*Berufskolleg*), che però non conferiscono un diploma. Questo avviene anche nei casi in cui alle ragazze e ai ragazzi più grandi non vengono riconosciuti i certificati scolastici precedentemente acquisiti, limitando così la loro possibilità di proseguire gli studi accademici, o ritardando di molti anni il loro inserimento nel sistema di istruzione terziaria.

Essendo il sistema educativo tedesco organizzato a livello statale sono le norme vigenti nei vari Bundesländer che decidono come viene gestita la fase di preparazione. Esistono alcuni corsi di preparazione annessi ai *Gymnasien*, ma più spesso studentesse e studenti di scuola secondaria frequentano corsi di preparazione nelle scuole professionali di livello medio e inferiore (Crul et al. 2019).

Un elemento aggiuntivo da considerare è che il complesso sistema educativo tedesco e i programmi scolastici differenziati possono creare confusione tra le famiglie rifugiate. Come è emerso dalle interazioni con le famiglie di bambine e bambini rifugiati, avendo a loro volta difficoltà con l'acquisizione della lingua e le alte aspettative di integrazione (soprattutto lavorativa), i genitori non sempre riescono a garantire sostegno ai figli.

3. Il transculturalismo come mezzo per superare i confini culturali

Il progetto presentato usa il concetto di ‘transculturalismo’ per provare a dare una risposta alla complessa questione dell’integrazione di persone migranti e rifugiate nei paesi europei. Il transculturalismo è una prospettiva culturale più ampia del multiculturalismo e può essere utile per superare i confini delle singole comunità a favore di una comunità unica, più ampia, in grado di convivere secondo principi e valori comuni. Le autrici sostengono che nel quadro di una comprensione critica del concetto di integrazione, è importante che non solo la terminologia sia costruita in modo critico, ma anche che le politiche facilitino un accesso equo all’integrazione che consenta un’inclusione eterogenea di tutte le culture in una società post-migrante. Il concetto di transnazionalismo come estensione del multiculturalismo si colloca in questo contesto.

Il multiculturalismo è spesso stato considerato un concetto problematico perché suggerisce la presenza nella società di un numero di culture diverse ma che non necessariamente interagiscono tra loro (Éigeartaigh & Berg 2010: 8). Si tratta di un costrutto monolitico e omogeneo che è, di fatto, una forma di culturalismo perché mette in evidenza la presenza di gruppi sociali conviventi in una società ma sostanzialmente distinti, perpetuando così le divisioni esistenti tra di loro (Welsch 1999: 194). Nel contesto dell’identità statale, diversi autori e autrici hanno riconosciuto le carenze del multiculturalismo, sostenendo ad esempio, che un approccio multiculturale all’identità statale impone la divisione e non l’inclusione (Bissoondath 1994: 218), perché sottolinea l’importanza di mantenere l’identità ‘etnica’ separata dall’identità statale. Paesi come il Canada e gli Stati Uniti hanno costruito le loro politiche nazionali sul multiculturalismo (o pluralismo culturale). Altri autori e autrici hanno criticato l’approccio multiculturale in quanto fornisce una rappresentazione di ‘cultura’ falsamente omogenizzata (Phillips 2007). Il ‘multiculturale’ appare non come un liberatore culturale ma come un vincolo culturale, perché costringe i gruppi minoritari a un regime di autenticità, negando loro la possibilità di attraversare i confini culturali, di prendere in prestito influenze culturali e di definire e ridefinire se stessi (Phillips 2007: 14). Il risultato è che questo approccio, pur promuovendo la diversità culturale, crea un divario tra le culture (Phillips 2007: 25). In questo senso, è utile il concetto di ‘integrazione pluralistica’ (Kymlicka 2001) che non promuove la conservazione di culture distintive, né l’assimilazione (Kymlicka 2001: 169). Secondo questo approccio, le singole identità etniche incorporano aspetti della cultura più ampia quando interagiscono con essa e allo stesso

tempo cambiano anche la società più ampia integrandosi in essa (Kymlicka 2001).

Questo approccio della filosofia politica alla società multiculturale è stato criticato da alcuni autori e autrici e giudicato troppo ideologico e distaccato dalla realtà sociale, fatta invece di differenze, tensioni, e contraddizioni (Semi et al. 2009). Quando si parla di società multiculturali, infatti, si da spesso per scontata la rilevanza delle differenze e ci si concentra invece sulla possibilità di garantire l'inclusione e la cooperazione senza cancellare le unicità che coesistono nello spazio sociale (Colombo 2010).

A questo punto, è utile introdurre il concetto di transculturalismo e metterlo a confronto con quello di multiculturalismo. La diversità culturale può essere affrontata come multiculturale, quando si ha un'unione di contributi multipli e distinti alla cultura tradizionale, oppure come transculturale, quando esiste una fusione di attribuzioni culturali (Grosu-Rădulescu 2012). Il multiculturalismo è stato anche considerato come il primo gradino della scala socioculturale (Cuccioletta 2002) verso la costruzione di una società cosmopolita. Così il transculturalismo promuove l'abbattimento dei confini culturali mentre il multiculturalismo li rafforza. In questo modo non si parla di integrazione di una cultura in un'altra, ma di un intreccio di culture all'interno di uno stato nazione, la cui identità è costruita sulle basi di un sistema di valori comuni.

Tuttavia, il transculturalismo spaventa se si considera che la paura dell'altro, gli stereotipi e il razzismo impediscono spesso alle persone di sviluppare un atteggiamento di apertura mentale verso l'altro. I processi di globalizzazione tendono però a distaccare le pratiche sociali e culturali da una particolare geografia. Poiché la globalizzazione rompe la dicotomia nazione-cultura, riesce ad avvicinare i gruppi culturali e ad accorciare la distanza tra le culture. In questo senso, è ragionevole pensare che un modo verosimile per accettare le differenze sia proprio quello di conoscere l'altro. Abbracciare la diversità e sperimentarla può configurarsi come uno strumento per comprendere la pluralità e rendere concreta la coesione sociale nelle società postmigranti.

È proprio in questo contesto che si inserisce il progetto di architettura qui presentato. In particolare, il concetto di transculturalismo è stato usato come filo conduttore per costruire il disegno architettonico e rispondere ai bisogni e alle aspettative di integrazione emersi dalle interazioni con i diversi attori nel contesto tedesco e berlinese.

4. La metodologia

La metodologia di questo progetto è stata sviluppata su una strategia a due livelli e realizzata attraverso l'interazione di due discipline: sociologia e architettura. Il motivo di questa scelta metodologica è saldamente legato al concetto teorico di transculturalismo. In questo progetto, l'idea si esprime metodologicamente in termini di *transdisciplinarietà*, che mira a dissolvere i confini convenzionali tra le due discipline per creare una dimensione in grado di (ri)costruire significati e valori nel contesto dei problemi del mondo reale. Attraverso lo scambio di competenze, è stato proposto un metodo per affrontare le esigenze di una società diversificata attraverso la progettazione dello spazio fisico di interazione, in modo olistico e interscalare, sia a livello architettonico che urbano.

All'interno di questo quadro teorico e metodologico sono stati individuati alcuni fattori centrali per lo sviluppo e l'attuazione del progetto:

- la necessità di una maggiore interazione tra la popolazione locale e le famiglie rifugiate;
- un'integrazione sociale che vede le bambine e i bambini come il nucleo di una società futura e il veicolo più efficace per creare interazioni tra diversi gruppi etnici;
- l'importanza del sistema educativo e formativo nel processo di integrazione sociale;
- la necessità di un progetto diffuso per creare connettività;
- il valore del progetto finalizzato a un risultato finale condiviso in cui competenze e caratteristiche diverse siano le basi per una maggiore consapevolezza della diversità;
- la ripetibilità del progetto;
- la sostenibilità del progetto, in termini ambientali, sociali ed economici.

4.1. Fase empirica

La ricerca empirica alla base di questo progetto è stata condotta tra giugno e settembre del 2017 attraverso interviste sul campo, etnografia e consultazioni semi-strutturate con professioniste e professionisti, operatrici e operatori umanitari e istituzionali e donne e uomini siriani a Berlino e in altre aree selezionate della Germania. Ulteriori dati empirici sono stati raccolti tra gennaio e aprile 2019 nell'ambito della ricerca di dottorato di una delle autrici. Una fase di pre-raccolta dei dati è stata effettuata nel giugno 2017. In questa fase sono

state visitate alcune aree di Berlino come preparazione al lavoro sul campo per scegliere il quartiere e per creare connessioni con famiglie rifugiate, operatrici e operatori umanitari ed istituzionali, ed attiviste e attivisti.

Le tecniche di raccolta dei dati utilizzate sono state principalmente tre: interviste semi-strutturate di consultazione con operatrici e operatori umanitari ed istituzionali; interviste semi-strutturate approfondite con famiglie rifugiate; osservazione partecipante. Ulteriori colloqui e conversazioni informali sono stati svolti casualmente tra la popolazione locale e la popolazione rifugiata. Questa metodologia è stata integrata da una revisione della letteratura.

4.1.1. Consultazioni strutturate con attori umanitari e istituzionali

Sono state svolte dieci interviste di consultazione semi-strutturate con operatrici e operatori umanitari ed istituzionali come fase precedente alla raccolta dei dati tra le famiglie rifugiate. Il campione includeva operatrici e operatori di organizzazioni non governative e dipendenti delle municipalità e delle scuole. Queste interazioni sono state necessarie per comprendere meglio il discorso sull'integrazione in Germania. Sono state condotte interviste faccia a faccia o tramite Skype e ad ogni persona intervistata è stata posta una serie di domande aperte. Le domande sono state adattate al diverso campo operativo di ciascuna persona intervistata. Questo metodo mirava a indagare su vari aspetti dell'impegno umanitario e del campo istituzionale impegnato nell'integrazione.

4.1.2. Interviste semi-strutturate approfondite con famiglie rifugiate

Sono state condotte venti interviste individuali approfondite e semi-strutturate tra famiglie rifugiate a Berlino. Rivolgersi a operatrici e operatori umanitari ed istituzionali attraverso le consultazioni non sarebbe stato sufficiente per comprendere le caratteristiche della popolazione *soggetto* di questo studio. Le interviste semi-strutturate sono state utili in questo senso per approfondire gli obiettivi della ricerca. La maggior parte delle interviste sono state condotte nel quartiere di Neukölln, a Berlino. Le e i partecipanti sono stati scelti attraverso reti esistenti e in seguito attraverso una selezione a campionamento casuale. Le interviste dirette con le famiglie rifugiate (madri e padri) hanno aiutato ad approfondire le esperienze personali delle e dei partecipanti per raccogliere informazioni qualitative che non sarebbero emerse tra le operatrici e gli operatori. Poiché l'oggetto dello studio è stato percepito come particolarmente sensibile, l'approccio delle autrici è stato quello di sostenere una conduzione

non direttiva dell'intervista; quindi promuovendo empatia e flessibilità e incoraggiando le e i partecipanti a parlare liberamente. La struttura dell'intervista era flessibile nella misura in cui le e i partecipanti erano in grado di dirigere l'intervista verso i campi che ritenevano più importanti. Tutte le informazioni personali sono state omesse e le interviste sono state anonimizzate.

4.1.3. Osservazione partecipante

L'osservazione partecipante è stata condotta tra famiglie siriane nel quartiere di Neukölln, a Berlino. Questo metodo (DeWalt & DeWalt 2010) è stato fondamentale per avere una comprensione completa del focus sulla popolazione di questa ricerca. Questo metodo è stato usato per approfondire la natura articolata del tema e comprendere meglio le differenze tra le percezioni delle famiglie rifugiate e le aspettative della società generale nei confronti dell'integrazione.

4.1.4. Risultati della ricerca empirica

Dalle interviste è emerso che esisteva uno squilibrio tra la narrazione di operatrici e operatori e le percezioni delle persone rifugiate nei confronti dell'integrazione. Per esempio, è stato rilevante notare nella fase di consultazione con operatrici e operatori umanitari (organizzazioni non governative) e istituzionali (dipendenti delle municipalità e delle scuole) che il discorso fosse costruito attorno ai concetti di 'adattamento' e 'assimilazione' con la popolazione locale, mentre si lasciava meno spazio alle discussioni relative alla partecipazione attiva nella società o al contributo che queste persone potrebbero portare. Le famiglie rifugiate, quando consultate sul tema dell'incontro e dello scambio facevano invece riferimento a una mancata valorizzazione della loro ricchezza culturale.

Sebbene operatrici e operatori si riferissero al discorso sull'integrazione con un linguaggio che richiamava il concetto di assimilazione, da questi incontri sono emersi numerosi spunti che hanno contribuito positivamente allo sviluppo del progetto. In primo luogo, dalle interviste a lavoratrici e lavoratori scolastici è emerso che per molti di loro il valore della pluralità può essere promosso in due modi: attraverso le politiche e attraverso l'educazione. Tuttavia, è emerso che il sistema educativo tedesco non riesce ad incontrare le aspettative delle e dei giovani adolescenti e in particolare non riesce a gestire con equità la

transizione dalla scuola primaria alla scuola secondaria, fase in cui ragazze e ragazzi con una storia di migrazione abbandonano la scuola.

Secondo le interlocutrici e gli interlocutori, inoltre, i ministeri responsabili dovrebbero stanziare più risorse per le classi preparatorie e ridurre il rapporto alunni/insegnanti, per ridurre il divario di età nelle classi. Dovrebbero poi lavorare con i genitori per spiegare meglio il funzionamento del sistema scolastico tedesco alle famiglie e le opportunità che gli studenti hanno realmente.

Tutti gli interlocutori e le interlocutrici condividevano l'idea che una buona formazione scolastica è in grado di aprire la strada allo sviluppo personale e professionale di ragazze e ragazzi. Al contrario, le scarse competenze linguistiche, la mancanza di orientamento professionale e l'inadeguata comprensione del sistema educativo pregiudicano le loro possibilità di partecipazione. In questo senso, il progetto presentato in questo articolo propone di rispondere a queste criticità emerse dalla ricerca empirica promuovendo quella che può essere chiamata 'pedagogia transculturale'.

4.2. Fase di progettazione

Il progetto architettonico è stato sviluppato a partire dalla ricerca sociologica e si è basato su tre fasi di lavoro interconnesse. La prima fase ha riguardato la scelta dell'area geografica del progetto: è stato scelto il quartiere di Neukölln, situato nella zona sud-est della capitale tedesca, come quartiere-campione, poiché presenta uno spiccato carattere 'multietnico', oltre che una distinta flessibilità in termini di interazioni socioculturali. Individuato il quartiere, in una seconda fase, si è analizzata l'area in termini storico-morfologici con attenzione allo spazio pubblico, per comprenderne lo sviluppo urbano e le potenzialità di trasformazione. L'obiettivo principale dello studio territoriale è stato quello di creare un percorso formativo diffuso e possibili ambiti tematici di fruizione per un itinerario culturale espositivo. Infine, la terza fase, prettamente architettonico-progettuale, ha riguardato la progettazione della installazione modulare temporanea di una *Walking House of Cultures*.

Alla luce della ricerca condotta sia a livello urbano che sociologico, è stato programmato un calendario annuale delle attività e degli eventi urbani nonché dei possibili percorsi tematici. La priorità principale era identificare la possibile diffusione del progetto nella città. Una società transculturale richiede una *mixité* abitativa e un uso più funzionale degli spazi pubblici, in modo da evitare la creazione di ghetti urbani basati sull'etnicità e di promuovere piuttosto lo

scambio, il dialogo e la conoscenza tra le culture. La *Walking House of Cultures* si è configurata pertanto come un luogo in cui esprimere tutto questo. L'obiettivo era quello di creare un'architettura flessibile, facile da montare e smontare, mutevole, ma anche facilmente riconoscibile da un punto di vista iconico e figurativo. Il progetto doveva essere ripetibile in modo da consentire un più facile riposizionamento all'interno della città. Inoltre, dal punto di vista formale, l'oggetto doveva rispondere ad un'immagine ben leggibile e riconoscibile. Lo scopo era la creazione di un oggetto che, sebbene mutevole, potesse essere facilmente ricondotto al progetto.

5. La *Walking House of Cultures*: un progetto transculturale

Il progetto si realizza attraverso l'interazione di due apparati: le *Schools of Cultures* e la *Walking House of Cultures*, essendo il primo l'ambito in cui si plasma e si sviluppa l'integrazione transculturale, e il secondo lo spazio fisico in cui essa si conforma e si stabilisce. Le *Schools of Cultures*, scuole delle Culture (al plurale), sono percorsi di doposcuola transdisciplinari e transculturali rivolti a bambine e bambini delle scuole primarie e secondarie già iscritti alle scuole pubbliche. Chi desidera partecipare può iscriversi spontaneamente al doposcuola e può scegliere tra una serie di attività che includono musica, sport, arte e teatro. Bambine e bambini iscritti seguono un percorso di apprendimento che li porta, alla fine di ogni anno, a presentare gli esiti del loro lavoro nella *Walking House of Cultures*. Questa piccola casa itinerante gira per la città di Berlino per portare nelle strade e nelle piazze il lavoro svolto dai bambini iscritti alle *Schools of Cultures*. La *Walking House of Cultures* è un oggetto temporaneo, un elemento architettonico che vuole suscitare curiosità.

Il carattere transculturale alla base delle *Schools of Cultures* viene utilizzato in questo progetto come metodo innovativo basato sulla cooperazione, l'interazione e lo scambio tra bambine e bambini. Il risultato è un percorso di apprendimento che mira a creare coesione sociale attraverso l'istruzione, il gioco e la creatività. Poiché il transculturalismo implica un'interazione multidimensionale e multidirezionale, l'obiettivo principale di questo progetto è creare interazioni tra famiglie di diversa provenienza, riconoscendo l'importanza specifica di ogni elemento culturale. L'integrazione transculturale non può prescindere dalla comprensione del valore delle specificità culturali e delle diversità di ciascuna cultura. Ciò avviene non solo riconoscendo e accettando l'alterità, ma soprattutto attivando modalità di cooperazione transculturale, interazione e scambio tra individui di diversa storia culturale,

percettiva e sensibile. Non è un caso che il progetto sia sviluppato a Berlino. In quanto città postmigrante e cosmopolita la capitale tedesca è lo spazio ideale per avviare un progetto di pedagogia transculturale che coinvolga scuole, biblioteche, spazi educativi e realtà di quartiere nella promozione del transculturalismo.

5.1. Il programma delle *Schools of Cultures*



Figura 1. Il programma transculturale.

Il programma extracurricolare mira alla collaborazione tra le scuole e gli enti della comunità locale. Alla fine dell'anno, le opere finali vengono esposte nella *Walking House of Cultures* in giro per la città. Il programma è ripetibile. (Fonte: le autrici).

In questa sezione, vediamo nello specifico come si struttura il programma di studi presentato nel progetto. Le scuole (e altre istituzioni interessate, come centri culturali e biblioteche) si propongono per diventare *Schools of Cultures* e si impegnano in un programma di pedagogia transculturale che abbia i seguenti requisiti: le loro attività sono aperte a bambine e bambini rifugiati e non delle scuole primarie e secondarie; seguono un programma tematico comune volto allo sviluppo di nuove competenze e al miglioramento di nuove lingue; coinvolgono gli enti della comunità locale (biblioteche pubbliche, associazioni culturali, centri comunitari, ecc.) che partecipano alla conduzione delle attività. Durante l'anno scolastico, le scuole preparano bambine e bambini a un evento finale, un festival estivo che si tiene nella *Walking House of Cultures*, dove i partecipanti al progetto possono mostrare i risultati dei loro programmi

transculturali alla città. La *Walking House of Cultures* è un'architettura flessibile e modulare e uno spazio condiviso di interazione che tutti possono visitare. Ha il ruolo chiave di essere lo spazio fisico in cui bambine e bambini presentano il loro lavoro nelle piazze di Berlino.

Il metodo di apprendimento utilizzato dalle *Schools of Cultures* è l'apprendimento cooperativo. Molti studi (ad esempio: Johnson 2006; Johnson, Johnson & Smith 2007; El-Sayed & Mousa 2015; Le, Janssen & Wubbels 2018) hanno dimostrato che attraverso questo metodo studentesse e studenti ottengono migliori risultati di apprendimento, livelli più elevati di fiducia in se stessi e di autostima, competenze sociali più elevate e un migliore conseguimento di abilità specifiche. Questo approccio non solo è in grado di decostruire ciò che viene chiamata riproduzione culturale e sociale (Bourdieu 1977), ma facilita anche l'interazione e l'accettazione delle differenze individuali (Bertazzi 2007). L'intersoggettività tra individui è l'elemento alla base di questo metodo, il prerequisito e il luogo di apprendimento per sviluppare strumenti per una migliore comprensione della realtà. In questo senso, una realtà transculturale appare come il luogo migliore per sviluppare competenze multidisciplinari con un metodo di apprendimento cooperativo (Yamazaki & Kayes 2004).

6. Il progetto architettonico della *Walking House of Cultures*

La *Walking House of Cultures* è un oggetto temporaneo, che arriva in città una volta l'anno, come evento episodico ma ricorrente e pertanto deve essere ben riconoscibile e distinguersi come un elemento non estraneo ma accogliente e familiare per tutti. La *Walking House of Cultures* è un'architettura mobile poiché vuole essere una piccola costruzione itinerante che percorre le strade e le piazze cittadine. In essa è contenuta la sintesi e l'espressione fisica dei programmi di apprendimento transculturali. La sua immagine deve caratterizzarsi come una costruzione flessibile in grado di ospitare vari tipi di espressioni artistiche, che cambiano continuamente secondo le necessità derivanti dagli esiti dei percorsi educativi attuati dalle scuole. La *Walking House of Cultures* è un modulo a sezione triangolare con base quadrata ed è pensato per richiamare l'icona della casa. Essendo una struttura componibile, fatta di elementi modulari, deve essere facilmente adattabile a differenti usi e, in ottica di riuso e sostenibilità, deve consentire diverse configurazioni che permettono di restituirla alla città in varie forme, quando non utilizzata dalle *Schools of*

Cultures. In tal senso sono state redatte alcune possibili soluzioni trasformative esplicative (un teatro, un mercato cittadino, un playground ecc.) (fig.3).

La struttura, di estrema semplicità di assemblaggio, è composta da tubi quadrati in acciaio collegati tramite giunti a tre bracci. La facilità di montaggio e smontaggio consente inoltre la possibilità di lavorare in modo rapido e sicuro in autocostruzione. Alla struttura possono essere applicati vari tipi di pannelli in diversi materiali (Mdf, lamiera forata, tela ecc.), con finestre rettangolari o circolari, oppure elementi *brise soleil* in legno o reti elastiche. La rapida messa in opera deve consentire di creare con facilità installazioni divertenti e sempre modificabili. Tuttavia, la flessibilità figurativa dell'oggetto deve rispondere all'esigenza della forma archetipica della casa.

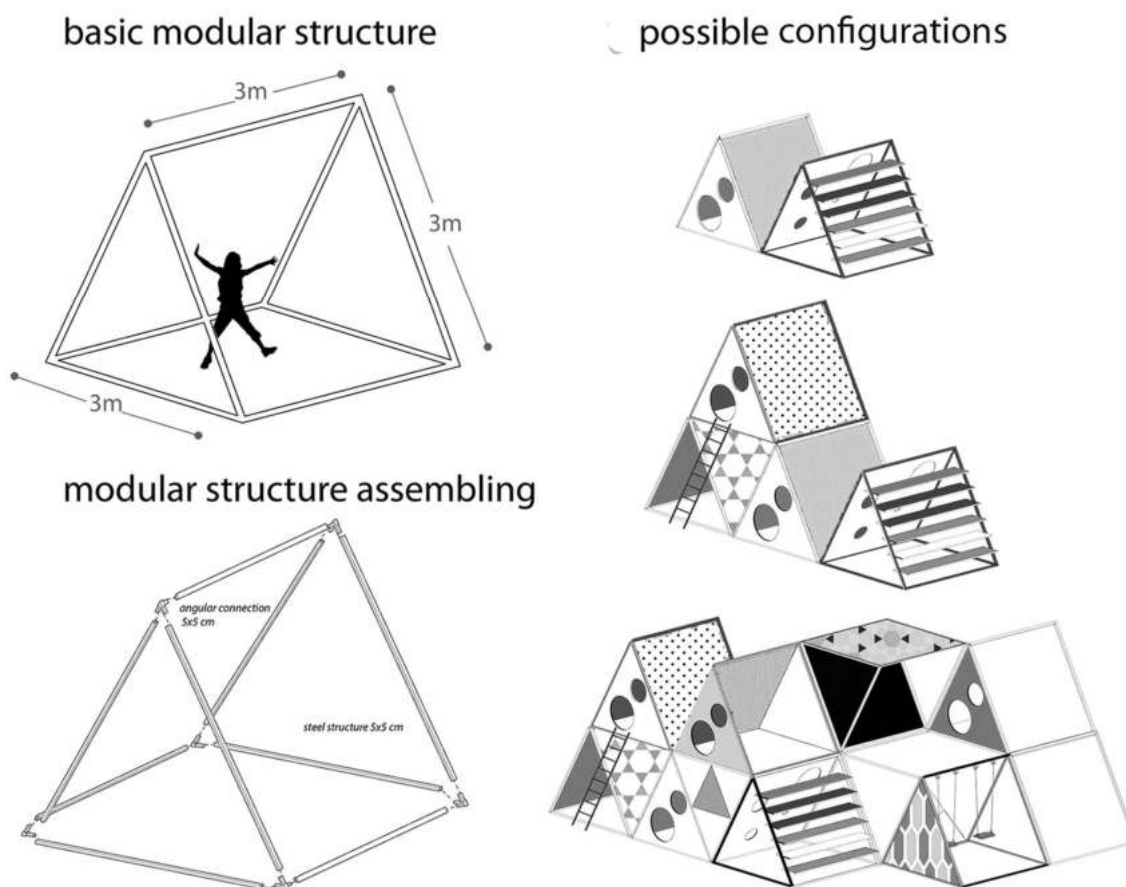


Figura 2. Il modulo. Struttura e possibili configurazioni (Fonte: le autrici).

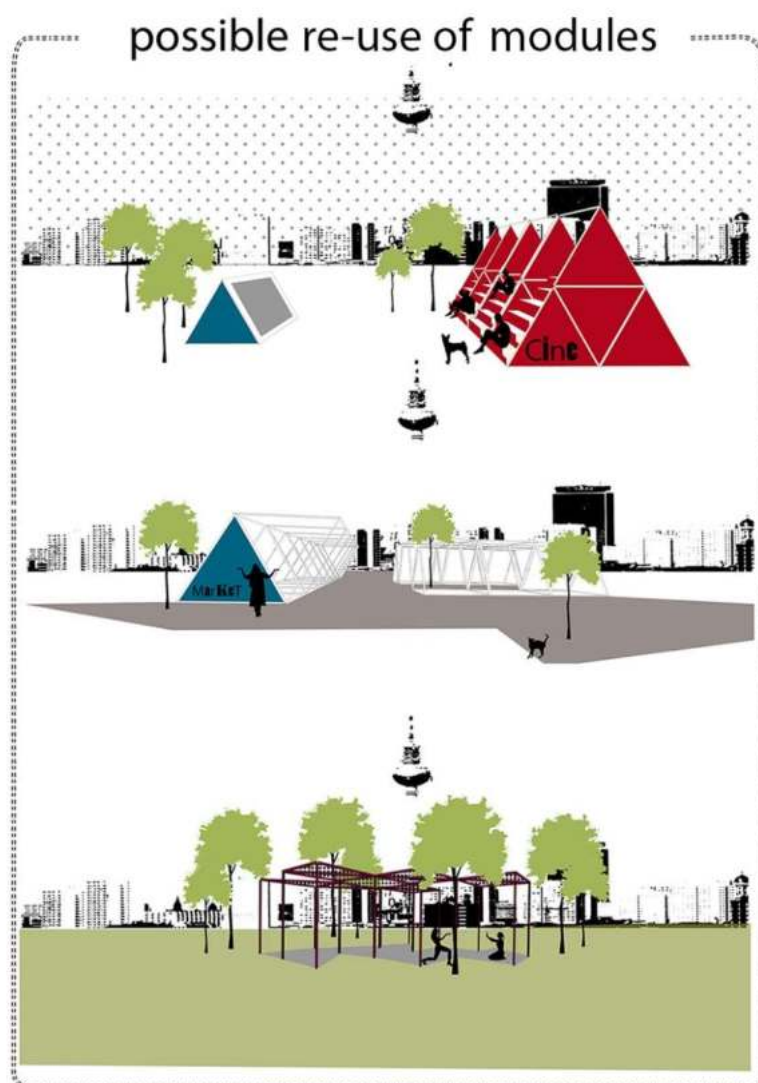


Figura 3. Architetture modulari: la struttura modulare può essere assemblata in vari modi e adattata a molte funzioni. Ecco alcuni esempi: un cinema, un mercato e tettoie in un parco. Questi oggetti possono essere riutilizzati in città dopo il Festival delle Culture, evento conclusivo del programma extrascolastico delle scuole. (Fonte: le autrici).

La duttilità dell'oggetto dimostra la sostenibilità del progetto in termini di riciclo e riuso. L'introduzione di installazioni temporanee in luoghi di uso collettivo (piazze, parchi, giardini, ma anche edifici o aree residuali, luoghi marginali o degradati, ecc.) anima la città e stimola la creatività e il dinamismo (Ciaffi & Mela 2011). Questo approccio è creativo e attrattivo: l'occupazione temporanea dello spazio pubblico crea coesione tra le persone e consapevolezza della cittadinanza nella percezione e condivisione di un patrimonio collettivo (Cicalò 2009). Anche le direttive e gli obiettivi delle città smart corroborano

questo tipo di strategie urbane (ad esempio, Ratti 2013). Uno dei sei assi delle *smart city* è infatti proprio la *smart community*, una comunità più attiva e consapevole che partecipa allo sviluppo della città e che si fa portatrice delle diversità locali e delle differenti comunità che abitano la città.

La *Walking House of Cultures* si potrebbe definire dunque un'esperienza di urbanismo tattico (Lydon & Garcia 2015), in cui ogni individuo è chiamato a intervenire sul proprio territorio di appartenenza in modo attivo e propositivo: "l'idea è che tutti agiscano per apportare modifiche all'ambiente costruito; tutti possono essere costruttori di città" (Simpson 2015). Tuttavia, l'esperienza della *Walking House of Cultures* fa un passo avanti in questo senso. Mira ad aumentare la consapevolezza verso i crescenti cambiamenti sociali. In tale direzione, questo spazio fisico e metafisico è quindi uno spazio dove ragazze e ragazzi possono ritrovare una dimensione unitaria e collettiva, senza dimenticare le proprie radici, ma rafforzando la propria identità. Nella *Walking House of Cultures* giovani ragazze e ragazzi possono sperimentare interazione e dialogo e costruire insieme una prospettiva inclusiva e transculturale del vivere comune.



Figura 4. Possibili configurazioni modulari – mercato (Fonte: le autrici).



Figura 5. Possibili configurazioni modulari – playground (Fonte: le autrici).

7. Conclusione

A partire dal necessario confronto tra studi urbani e sociologici, la ricerca evidenzia la necessità di creare strategie di interazione e coesione sociale e propone un possibile approccio in una prospettiva transculturale. La *Walking House of Cultures* è l'interfaccia urbana di un percorso profondo e strutturato che riunisce diversi gruppi sociali di Berlino. In questo senso, il progetto abbraccia un significato più ampio di integrazione, ovvero l'inclusione dell'intera comunità urbana negli spazi pubblici della capitale tedesca.

Poiché la cosiddetta 'crisi migratoria' ha avviato un periodo di grandi cambiamenti per l'Europa, questo contributo invita a riflettere criticamente sul concetto di integrazione. Il progetto interdisciplinare mostra come l'architettura e lo spazio pubblico uniti a programmi sociologici e pedagogici integrati possano essere forza integratrice delle diversità della società e lo sperimenta, nello specifico del progetto, con la promozione della coesione sociale tra le persone rifugiate e le comunità locali, a partire dall'infanzia.

Dalla ricerca è emerso che poiché bambine e bambini sono la parte più flessibile e adattabile delle società e incarnano il potenziale delle società future, è necessario investire in un'istruzione diversificata, mirata a ridurre le disuguaglianze. In questo senso, la metodologia proposta vuole contribuire a creare una società capace di vivere insieme nella diversità, usando le differenze per arricchirsi e migliorarsi. In questo senso, questo contributo mira a ispirare futuri studi che esplorino diversi metodi di applicazione della pedagogia transculturale, cui qui le autrici hanno soltanto accennato.

Lo strumento teorico del transculturalismo è apparso come una strategia utile di inclusione sociale perché mette in evidenza le diversità per promuovere un accesso equo all'integrazione con l'obiettivo finale di affrontare i grandi cambiamenti che stanno interessando le società europee postmigranti. In questo senso, un approccio transculturale ha il grande potenziale di ridurre la violenza simbolica che domina le relazioni tra persone di cultura dominante e quelle di culture 'altre' superando i termini integrazione, inclusione, assimilazione, ecc. In questa direzione, la ricerca architettonica applicata, inerente agli studi sullo spazio fisico di interazione tra individui offre un apporto di notevole efficacia nella delineazione di strategie di integrazione etnica e valorizzazione dello spazio collettivo urbano. Infine, tenendo conto dei bisogni specifici degli individui, il transculturalismo fornisce un percorso inclusivo verso la coesione sociale, che promette di interrompere i processi di riproduzione culturale e sociale propri delle società non inclusive.

Riferimenti bibliografici

Ager, Alastair, & Alison Strang. 2008. "Understanding Integration: a Conceptual Framework." *Journal of Refugee Studies* 21(2), 166–191.

Agostini, Ilaria, Giovanni Attili, Lidia Decandia, & Enzo Scandurra. 2017. *La città e l'accoglienza*. Roma: Manifestolibri.

Arant, Regina, Dragolov, Georgi & Boehnke, Klaus. 2017. *Sozialer Zusammenhalt in Deutschland 2017*. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung.

Baerwaldt, Neske. 2018. "The European Refugee Crisis: Crisis for Whom?" *Border Criminology*, 20 March 2018. <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2018/03/european-refugee> [ultimo accesso 31/10/2022].

Berg, Jana. 2018. "A new aspect of internationalisation? Specific challenges and support structures for refugees on their way to German higher education." In Adrian Curaj, Ligia Deca, & Remus Pricopie (eds.), *European Higher Education Area: The Impact of Past and Future Policies*, 219–235. Cham, Switzerland: Springer International Publishing.

Bertazzi, Luca. 2007. *Il valore del cooperative learning per la comunicazione, la solidarietà e la cittadinanza attiva*. UCIM Torino, <http://www.uciimtorino.it/bertazzi2.pdf> [ultimo accesso 15/10/2022].

Bevelander, Pieter, & Christer Lundh. 2007. "Employment Integration of Refugees: The Influence of Local Factors on Refugee Job Opportunities in Sweden." *IZA Discussion Paper No. 2551*. Bonn: Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit (IZA). <https://docs.iza.org/dp2551.pdf> [ultimo accesso 31/10/2022].

Bissoondath, Neil. 1994. *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*. Toronto: Penguin.

Bourdieu, Pierre. 1977. "Cultural reproduction and social reproduction." In Jerome Karabel & A. H. Halsey (eds.), *Power and ideology in education*, 487–511. New York, NY: Oxford University Press.

Castles, Stephen, Maja Korac, Ellie Vasta, & Steven Vertovec. 2001. *Integration: Mapping the Field*. Report of a project carried out by the Centre for Migration and Policy Research and Refugee Studies Centre, University of Oxford. Home Office Online Report 29/03. London: Home Office.

Ciaffi, Daniela & Alfredo Mela. 2011. *Urbanistica partecipata. Modelli ed esperienze*. Roma: Carocci.

Cicalò, Enrico. 2009. *Spazi pubblici. Progettare la dimensione pubblica della città contemporanea*. Milano: Franco Angeli.

Colombo, Enzo. 2010. "Crossing Differences: How Young Children of Immigrants Keep Everyday Multiculturalism Alive." *Journal of Intercultural Studies* 31(5), 455–470.

Crul, Maurice, Frans Lelie, Özge Biner, Nihad Bunar, Elif Keskiner, Ifigenia Kokkali, Jens Schneider, & Maha Shuayb. 2019. "How the Different Policies and School Systems Affect the Inclusion of Syrian Refugee Children in Sweden, Germany, Greece, Lebanon and Turkey." *Comparative Migration Studies* 7(10). <https://doi.org/10.1186/s40878-018-0110-6>

Cuccioletta, Donald. 2002. "Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship." *London Journal of Canadian Studies* 17, 1–11.

de Paiva Lareiro, Cristina. 2019. "Ankommen im deutschen Bildungssystem. Bildungsbeteiligung von geflüchteten Kindern und Jugendlichen." Ausgabe 02/2019 der Kurzanalysen des Forschungszentrums Migration, Integration und Asyl des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge, Nürnberg. <https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Forschung/Kurzanalysen/kurzanalyse2-2019-ankommen-im-deutschen-bildungssystem.pdf;jsessionid=2E2AB2C710AB4950503F3E148A07804A.internet281?blob=publicationFile&v=12> [ultimo accesso 15/10/2022].

DeWalt, Kathleen M., & Billie R. DeWalt. 2010. *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Lanham: Altamira Press.

Éigeartaigh, Aoileann Ní, & Wolfgang Berg. 2010. "Editors' Introduction." In Aoileann Ní Éigeartaigh & Wolfgang Berg (eds.), *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, 7–18. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

El-Sayed, Azza Saad Zaghoul, & Marwa Abd El-Gawad Ahmed Mousa. 2015. "Cooperative Learning in Teaching Communication Skills for Psychiatric Nursing Students." *The Eurasia Proceedings of Educational & Social Sciences (EPESS)* 3, 74–77.

Favell, Adrian. 2019. "Integration: twelve propositions after Schinkel." *Comparative Migration Studies* 7(21). <https://doi.org/10.1186/s40878-019-0125-7>

Foroutan, Naika. 2019. *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: Transcript.

Gilbert, Geoff. 2015. "Why Europe Does Not Have a Refugee Crisis." *International Journal of Refugee Law* 27(4), 531–535.

Johnson, David W. 2006. *Reaching Out: Interpersonal Effectiveness and Self-actualization*. Boston, MA: Allyn & Bacon.

Johnson, David W., Johnson, Roger T. & Smith, Karl A. 2007. "The State of Cooperative Learning in Postsecondary and Professional Settings." *Educational Psychology Review* 19(1), 15–29.

Kabeer, Naila. 1994. *Reversed Realities: Gender Hierarchies in Development Thought*. London: Verso.

Kymlicka, Will. 2001. "Liberalism, Dialogue and Multiculturalism." *Ethnicities* 1(1), 128–137.

Grosu-Rădulescu, Lucia-Mihaela. 2012. "Multiculturalism or Transculturalism? Views on Cultural Diversity." *Synergy* 8, 102–111.

Le, Ha, Jeroen Janssen, & Theo Wubbels. 2018. "Collaborative Learning Practices: Teacher and Student Perceived Obstacles to Effective Student Collaboration." *Cambridge Journal of Education* 48(1), 103–122.

Lydon, Mike, & Anthony Garcia. 2015. *Tactical Urbanism: Short-term Action for Long-term Change*. Washington, DC: Island Press.

Massey, Douglas S., Jorge Durand, & Nolan J. Malone. 2002. *Beyond Smoke and Mirrors: Mexican Immigration in an Era of Economic Integration*. New York: Russell Sage Foundation.

Niemann, Arne, & Natascha Zaun. 2017. "EU Refugee Policies and Politics in Times of Crisis: Theoretical and Empirical Perspectives." *JCMS: Journal of Common Market Studies* 56(1), 3–22.

Pazzaglini, Marcello. 2006. *Architettura italiana negli anni '60 e seconda avanguardia*. Roma: Mancosu Editore.

Penninx, Rinus. 2019. "Problems of and Solutions for the Study of Immigrant Integration." *Comparative Migration Studies* 7(13). <https://doi.org/10.1186/s40878-019-0122-x>

Penninx, Rinus, & Blanca Garcés-Mascareñas. 2016. "Introduction: Integration as a Three-Way Process Approach?" In Rinus Penninx & Blanca Garcés-Mascareñas (eds.), *Integration Processes and Policies in Europe*, 1–9. IMISCOE Research Series. Cham, Switzerland: Springer.

Phillimore, Jenny. 2012. "Implementing Integration in the UK: Lessons for Integration Theory, Policy and Practice." *Policy & Politics* 40(4), 525–545.

Phillips, Anne. 2007. *Multiculturalism without Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Raitano, Manuela, Angela Fiorelli, & Gloria Riggi. 2020. "Progettare l'integrazione." *Ardeh* 7, 107–125.

Ratti, Carlo. 2013. *Smart City, Smart Citizen. Meet the Media Guru*. Milan: EGEA.

Robinson, Vaughan. 1998. *Defining and Measuring Successful Refugee Integration*. Proceedings of ECRE International Conference on Integration of Refugees in Europe. Brussels: ECRE.

Semi, Giovanni, Enzo Colombo, Ilenya Camozzi, Annalisa Frisina. 2009. "Practices of Difference: Analysing Multiculturalism in Everyday Life." In Amanda Wise & Selvaraj Velayutham (eds.), *Everyday Multiculturalism*, 66–84. London: Palgrave Macmillan.

Schinkel, Willem. 2018. "Against 'immigrant integration': for an end to neocolonial knowledge production." *Comparative Migration Studies* 6(31). <https://doi.org/10.1186/s40878-018-0095-1>

Schneider, Lynn. 2018. "Access and Aspirations: Syrian Refugees' Experiences of Entering Higher Education in Germany." *Research in Comparative and International Education* 13(3), 457–478.

Simpson, Charlie. 2015. "An Overview and Analysis of Tactical Urbanism in Los Angeles." *Urban & Environmental Policy*, Occidental College, <https://www.oxy.edu/sites/default/files/assets/UEP/Comps/Simpson%20Final%20-%20Copy.pdf> [ultimo accesso 15/10/2022].

Spencer, Sarah. 2022. "The Contested Concept of 'Integration'." In Peter Scholten (ed.), *Introduction to Migration Studies*, IMISCOE, 219–232. Cham, Switzerland: Springer.

Sontag, Katrin. 2019. Refugee Students' Access to three European Universities: An Ethnographic Study. *Social Inclusion* 7(1). 71-79.

Tuzi, Irene, *in pubblicazione*. “‘Doing Family’ as a Separated Household: The Experience of Syrian Refugees in Germany and Lebanon.” In Maria Tiilikainen, Johanna Hiitola, Ismail Abdirashid, & Jaana Palander (eds.), *Separated Families. Forced Migration, Everyday Insecurities and Transnational Tactics*. IMISCOE Research Series. Cham, Switzerland: Springer.

Yamazaki, Yoshitaka, & Christopher D. Kayes. 2004. “An Experiential Approach to Cross-Cultural Learning: A Review and Integration of Competencies for Successful Expatriate Adaptation.” *Academy of Management Learning and Education* 3(4), 362–379.

Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today.” In Mike Featherstone, & Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 194–213. London: Sage.

Woolcock, Michael. 1998. “Social Capital and Economic Development: Towards a Theoretical Synthesis and Policy Framework.” *Theory and Society* 27(2), 151–208.