

Daniele Barbieri

Consumiamoli crudi!

Per molti versi, l'evento fumettistico americano degli anni Ottanta è stato davvero *The Dark Knight* di Miller. Come restare indifferenti alla sua capacità di creare lo spettacolo con il ritmo, un ritmo ancor prima che degli eventi, delle inquadrature, e ancor prima che delle inquadrature, del montaggio grafico di vignette e pagine?

Ma accanto alla ripresa trionfale del fumetto di supereroi che ha accompagnato la grande opera di Miller, gli anni Ottanta americani segnalano un'altra ripresa, seppur molto più discreta - una ripresa che ha a che fare, anche se non direttamente, con quell'universo dell'*underground* che già aveva avuto larga responsabilità, tra gli anni Sessanta e i Settanta, nell'affossamento proprio del comic book di supereroi. Ma di questa ripresa discreta, forse un poco sotterranea - e ben consapevole dell'ironia del fatto di costituire una ripresa senza che vi siano in gioco pubblicità, grande mercato e grandi guadagni - almeno un testo è salito sugli altari del grande pubblico; e vi è salito abbastanza da contendere alla storia di Miller la palma dell'evento fumettistico americano del decennio.

Al grande pipistrello invecchiato, ma per questo forse ancora più eroico, costruito da Frank Miller, Art Spiegelman contrappone una storia di piccoli topi, ingabbiati tra il patetico, l'ironico e il veramente tragico - una storia difficile, soprattutto per il suo autore, il quale impiega anni e anni per creare e pubblicare un numero di pagine che un qualsiasi autore di comic book consumerebbe in pochi mesi. Eppure davvero, non si potrebbe pensare a contrapposizione più esemplare, per mettere in evidenza due volti del fumetto americano: da un lato il grande spettacolo, condotto da un regista sapientissimo e pronto a trascinare il proprio spettatore con qualsiasi mezzo, pur di tenerlo avvinghiato alla pagina; dall'altro lato, la provocazione sottile dell'ironia, dell'antispettacolarità, della diversità da tutto ciò che da un fumetto un buon lettore americano medio sa si doversi aspettare.

Ed è stato così che il successo di *Maus* non si è fondato sul pubblico usuale dei comics; non è stata l'America del comic book a decretarne la glorificazione. Per la prima volta un libro a fumetti è stato trattato dalla critica e dal pubblico con il rispetto che viene normalmente tributato a un

romanzo di valore; per la prima volta un libro a fumetti americano è entrato nel mondo della letteratura.

Naturalmente, di questo non c'è che da rallegrarsi: in fondo anche a *The Dark Knight* è stato attribuito il grande merito di aver aperto un mercato nuovo, quello del fumetto di supereroi per adulti acculturati. Ma *Maus* è andato senz'altro molto più in là, presentandosi per molti versi come un caso isolato, senza necessario seguito, e non come l'obice che apre il varco attraverso cui passeranno le truppe d'invasione.

Nonostante questo, i lettori occasionali di *Maus*, quelli che lo hanno letto e magari apprezzato nonostante si trattasse di un fumetto, si sono persi e continuano probabilmente a perdersi almeno due ordini di cose.

La prima cosa che si perdono è la possibilità di rendersi conto di che cosa significhi per un autore di fumetti creare un testo come *Maus*. Questi lettori occasionali avranno certamente apprezzato la storia, il complesso intreccio di sentimenti e differenti personalità che muove la vicenda sia del figlio che si fa raccontare dal padre la sua esperienza di sopravvissuto, sia del padre, coinvolto, nella propria epoca, nell'olocausto degli ebrei d'Europa. E benché ciò che questi lettori occasionali hanno probabilmente colto sia di per sé largamente sufficiente a fare di *Maus* un'opera notevole, del tutto oscura deve essere rimasta per loro la ragione per cui Spiegelman ha disegnato i suoi personaggi come piccoli patetici animali, invece che come le figure umane che essi avrebbero naturalmente dovuto essere.

Suppongo che un non lettore di fumetti sia portato a pensare che Spiegelman disegna topi, gatti e maialini perché nei fumetti si fa di solito così - perché i fumetti sono *comics*, *funnies*, cose buffe e divertenti, nei quali la caricatura è quasi d'obbligo, a meno che non si raccontino storie di supereroi, di cow-boys, o di gangster. Solamente un lettore di fumetti si rende conto, al contrario, che gli animali di Spiegelman non hanno riferimento in quelli della Disney o della Warner, e nemmeno nel raffinato e demenziale universo di Walt Kelly.

Bisogna andare più indietro per trovarne una radice; tornare agli anni Trenta, ripercorrere, a ritroso, l'idiozia esistenziale della *Nancy* di Bushmiller e il fascino impalpabile del *Popeye* di Segar, per arenarsi estaticamente di fronte al disegno grosso e un po' scarabocchiato di quel capolavoro in versi fumettistici (teneramente ossessivi) che è la *Krazy Kat* di Herriman. Pensate a un autore di fumetti, pensate ad Art Spiegelman, che vuole raccontare una storia terribile - ma davvero terribile - attraverso un linguaggio, quello del fumetto, con cui non si fa che raccontare storie che si spacciano per terribili, alzando continuamente il tiro, il tono di voce. Come farsi ascoltare in un luogo dove

tutti urlano? Non importa che gli altri stiano raccontando panzane, e la nostra storia sia l'unica davvero importante, davvero vera e sentita: il suo rumore si confonderà con quello delle altre. A meno di non provare a fare qualcosa di davvero inconsulto: per esempio, parlare a bassa voce, a bassissima voce, nel mezzo del frastuono; abbassare il volume nel momento in cui tutti coloro che ti ascoltano si attendono che tu lo alzi.

La parola classica, per questo genere di operazioni in campo estetico è *Verfremdungseffect*, "effetto di straniamento": fare vedere qualcosa che ci si aspetta rappresentato in un certo modo, usando un tipo di rappresentazione del tutto diverso. Per fare questo, se la storia che il nostro autore di fumetti vuole raccontare è davvero terribile, davvero tragica, si deve evitare con cura di fare uso degli strumenti della tragedia, o di grancassa e trombone, troppo facilmente ormai oggetto, loro stessi, di giustificato sarcasmo.

Gli strumenti da utilizzare non possono essere, d'altra parte, nemmeno del tutto nuovi, perché in questo modo si allontanerebbe il lettore, creando un diaframma artificiale, un levigato cristallo di simboli che renderebbero inevitabilmente lontano il campo dell'azione. Una tragedia, per quanto la si racconti sottovoce, dev'essere compartecipabile dal lettore - altrimenti non è una tragedia, ma un pezzo di conceptual art, la cui eventuale validità si fonda su ragioni completamente diverse.

Si può pensare che Spiegelman abbia fatto uso degli animali dei fumetti per straniare la tragedia attraverso l'ironia; ma se leggiamo *Maus* è evidente che tutta l'ironia che vi troviamo (che non è comunque poca) è un'ironia di situazione, legata alle relazioni tra i personaggi e non al modo in cui essi sono rappresentati. Non c'è proprio nulla di ironico nel musetto da topo di Art o di suo padre, nei ghigni felini dei soldati tedeschi o nella forzata ottusità porcina dei contadini polacchi.

Se non si è lettori di fumetti, non si può conoscere la struggente malinconia di fondo di *Krazy Kat*: si vede in Spiegelman solo l'intellettuale raffinato, lucido nella propria operazione di deumanizzazione artistica. In fondo, la storia dell'olocausto non è la storia di un evento che ha visto gli uomini ridotti a comportarsi come animali?: cacciatori crudeli, o selvaggina senza più speranza? Spero sinceramente - ma senza contarci troppo - che nessuno sia arrivato a proporre interpretazioni di quest'ultimo genere.

A me i topi di Spiegelman appaiono molto più umani della maggior parte degli uomini dei fumetti, soprattutto dei fumetti americani. Con la sua scelta rappresentativa, l'autore di *Maus* ha tagliato i ponti con la spettacolarità, con il gridare ad alta voce: non si può essere spettacolari o grandiosamente tragici (con grancassa e trombone) quando si raccontano storie di piccoli topi, e non si può essere spettacolari quando il riferimento, evidente ad ogni lettore di fumetti, è l'ironica,

malinconica poesia di Herriman - con il suo mondo crepuscolare di topi che lanciano mattoni a gatti un poco ebeti, per finire in prigioni ad opera di poliziotti innamorati.

Insomma, raccontare una tragedia cosmica con il linguaggio, gli strumenti con cui si racconta una quotidiana, ironica poesia, significa farci vedere quella tragedia con gli occhi di chi la guarda da dentro, dal basso, dal punto di vista non privilegiato di chi la sta vivendo mentre vive anche nel frattempo (o cerca ancora di vivere) la persistenza del tirare avanti, del guadagnarsi da vivere, dell'averne un amore, del continuare a contare nel domani: insomma di chi la vive senza ancora rendersi conto, o cercando disperatamente di non rendersi conto, che di una tragedia si tratta. Il grande romanzo di Spiegelman è grande perché i suoi lettori vi hanno trovato tutte queste cose; ma solo i lettori di fumetti hanno forse davvero capito come facciano a starci dentro.

Il secondo genere di cose che il lettore occasionale di *Maus* si perde si riassume in una parola sola: *Raw*. *Raw* è la rivista che Spiegelman e sua moglie Françoise Mouly hanno creato nel 1980, con l'intenzione di farla uscire "biyearly", (ovvero "due volte ogni due anni" hanno spiegato in seguito, con il senno di poi) - ma nemmeno a questo apparentemente facile risultato sono riusciti alla fine ad arrivare, poiché della rivista sono usciti, in tutti gli anni Ottanta, non più di otto numeri. Quanto basta, tuttavia, per assicurarle l'amore e la devozione di tutti gli amanti del fumetto intelligente nel mondo.

Va detto che per il suo valore e i suoi contenuti un solo numero di *Raw* ci dà di più che non venti annate della maggior parte dei comic book; ragione per cui la parsimoniosità delle sue uscite va valutata solamente rispetto alla fame che i suoi consumatori ne hanno, o meglio, all'appetito che la sua qualità ha ingenerato nei suoi consumatori.

Raw (parola che in inglese significa "crudo") si è autodefinita molte volte nel corso della sua poco più che decennale carriera, tante volte cioè quanti sono i numeri usciti. Dei vari sottotitoli autodefinitori di cui si è fregiata i più significativi mi paiono i seguenti (cui la necessaria traduzione toglie una buona parte della verve originaria): "La rivista grafica per maledetti intellettuali" (n.2), "La rivista grafica per il tavolino da caffè del vostro rifugio nucleare" (n.4), "La rivista grafica che sopravvaluta il gusto del pubblico americano" (n.6), e infine lo struggente "L'aspirina grafica per la febbre della guerra" (n.8).

Raw è un invito a consumare fumetti crudi. Nella patria del fumetto cucinato secondo le ricette del supereroe o dell'avventura mirabolante a lieto fine - piatti elaborati, ad alto contenuto di grassi insaturi e proteine artificiali - la rivista creata da Spiegelman e sua moglie si sforza di offrire una

nouvelle cuisine fatta di crudità naturali, dal sapore non sempre di immediato gradimento alle persone dal palato fragile, ma destinata a dare pericolosa assuefazione a coloro che riescano a coglierne l'ora delicata, ora brutale, novità.

I "maledetti intellettuali" newyorchesi sono il primo popolo di questa rivista: lo sono perché è a questo ambiente che appartengono la Mouly e Spiegelman, e lo sono perché è a questo ambiente che in primissima istanza la rivista si rivolge. Ma poiché New York è quel microcosmo che è, specchio di ogni cultura e di ogni razza, e poiché il suo cosmopolitismo si riflette anche nelle stesse figure dei creatori della rivista (americano ebreo di origine polacca lui, francese residente in America lei), il risultato è che il popolo dei lettori di *Raw* è sparso nel mondo, o almeno nel mondo in cui esistono intellettuali che leggono fumetti, o lettori di fumetti che non disprezzano troppo gli intellettuali.

È evidente che la proposta di *Raw* non è né facile né destinata a un largo consumo, come ogni *nouvelle cuisine*, peraltro. È una proposta intellettuale, con tutti i pregi e anche i limiti di questa caratteristica: dal 1989 la casa editrice inglese Penguin si è assunta l'onere della pubblicazione, ma per tutti gli anni Ottanta *Raw* è stata una rivista fatta in casa, con periodiche convocazioni degli amici per rilegare e spedire, quanto di più spudoratamente anticommerciale si possa immaginare.

Lo spirito di indipendenza dei coniugi Spiegelman ha fatto sì che potessero essere conosciuti e apprezzati autori che difficilmente il mondo del fumetto avrebbe trovato il modo di promuovere altrimenti. Penso soprattutto agli autori americani, con il loro concettualismo carico di violenza espressiva (un altro dei sottotitoli recitava "La rivista grafica del depressionismo astratto"), ma penso anche all'introduzione nella cultura americana di autori non americani dall'apparenza assai poco commerciale.

Prima di parlare di questi autori è opportuno fare una precisazione. In generale, trovo che la dicotomia commerciale/non commerciale sia del tutto indipendente da quella esteticamente valido/esteticamente non valido: non condivido affatto la posizione di adorniana o marcusiana memoria per cui esteticamente valido implica non commerciale, e trovo al tempo stesso abbastanza incredibile che si pensi che il suo contrario possa essere vero. La commercialità e il valore estetico sono, a mio parere, grandezze larghissimamente indipendenti: diciamo che fa piacere trovare dei bei fumetti, e se questi sono anche di successo, tanto meglio. Ma gli Stati Uniti sono il paese in cui il valore estetico viene in generale valutato a partire dall'esito commerciale - e di questo non si discute. Democratici sino in fondo, gli americani mettono ai voti anche la bellezza, e tanto peggio per le minoranze. Di conseguenza, è abbastanza naturale che in queste minoranze le posizioni di

adorniana o marcusiana memoria incontrino dei sostenitori - e non possiamo biasimare troppo gli intellettuali newyorkesi per il fatto di fare un'arte per l'élite: come ogni creatura minacciata, pure l'arte americana si è creata un rifugio.

Detto questo, *Raw* va lodata anche per l'equilibrio che è riuscita ad impostare tra le provocazioni dichiaratamente anticommerciali e le proposte (spesso di origine straniera) che sono del tutto estranee alla problematica della commercialità. Dopo essere stata, nel primo numero "La rivista grafica dei suicidi rimandati", alludendo alla propria scarsa ma non troppo vocazione al successo commerciale, già nel terzo numero *Raw* dichiara di essere "La rivista grafica che ha perso la sua fede nel nichilismo" (mai sottotitoli furono così sinceri e rivelatori!): pubblicare dei duri come Gary Panter o Jerry Moriarty non impedisce che si possa affiancare loro personaggi molto più morbidi ma non di minor valore come Tardi o Swarte. In questo senso *Raw* è più europea di qualsiasi altra rivista americana: la qualità non si giudica né dal successo commerciale né dalla sua assenza.

La qualità si giudica semmai da un altro tipo di successo, assai meno computabile di quello delle facili somme e sottrazioni che si fanno con le cifre: parlo del successo in un ambiente culturale, newyorkese ma anche europeo, e del rispetto che viene conquistato in breve tempo tra tutti coloro che vengono a conoscere la rivista. Non vi sono molti precedenti, direi, a questo. L'underground storico americano, quello di Crumb e Shelton, per intenderci, che è evidentemente l'antecedente artistico di *Raw*, è stato un movimento intero, non una rivista realizzata da pochi - e mancava comunque di gran parte degli aspetti di raffinatezza culturale che, insieme all'aggressività, caratterizzano Spiegelman.

Gli autori di *Raw*, dunque, sono numerosi ed eterogenei, difficilmente classificabili per paese, per scuola, per genere di fumetto. Eppure *Raw* non produce l'effetto di un prodotto eterogeneo: forse quello che accomuna tutti è la consapevolezza di stare creando dei testi fatti per essere letti numerose volte - e non perché essi risultino incomprensibili alla prima lettura (a parte forse qualche caso più estremo) ma perché, essendo oggetti molto sfaccettati, ogni lettura ne rivela caratteristiche nuove, ogni lettura produce un nuovo godimento, paragonabile, e talvolta persino superiore, a quello della prima.

Potremmo forse azzardarci a dividerli in gruppi, questi autori, dai più "concettuali" ai più narrativi o "sentimentali", per scoprire come il marchio del provocatorio, del volutamente "antibello", sia appannaggio quasi esclusivo degli autori statunitensi. Si pensi al segno poverissimo del *Jimbo* di Gary Panter, quanto di meno accattivante si possa immaginare - che, occasionalmente,

aumenta d'improvviso in complessità, ma solo per raffigurare mostri e inquietanti situazioni. O si pensi a Mark Beyer, il più concettuale e più violento di tutti, con queste sue figure che non arrivano ad essere umane - almeno secondo i nostri criteri di rappresentazione - ricordando lo stile rappresentativo di certi popoli indiani. Al confronto di questi, persino lo stile scavato ed espressionista di José Muñoz appare classico ed elegante.

È evidente che la Mouly e Spiegelman non si fermano alle apparenze: nel numero 6, a una storia (angosciosissima) di Beyer segue un divertissement surreale di Swarte, e il passaggio dalla grafica povera e provocatoria dell'americano a quella fluida e rilassata dell'europeo non può restare inosservato nemmeno per il lettore più distratto. Da Swarte si cade poi in *Tenochtitlan*, la storia forse più intensa e sofferta della serie *Nel Bar* di Carlos Sampayo e José Muñoz; seguono Pulga, Ever Meulen, Jerry Moriarty, lo stesso Spiegelman, Ben Katchor, Charles Burns, Caro, Mark Newgarden, Drew Friedman, Gary Panter, e, come pagina conclusiva, il *Krazy Kat* di Herriman. Una bella serie di accostamenti, non c'è che dire! Indubbiamente, i prodotti americani appaiono molto più crudi di quelli europei, con alcune eccezioni da entrambe le parti (leggasi - tra gli altri - Burns, Spiegelman e Caro), ma li accomuna un discorso di fondo che attraverso di loro è il direttore della rivista a fare.

In altre parole, mi sembra che Spiegelman faccia, per mezzo di *Raw*, un discorso molto simile a quello espresso più direttamente con *Maus*. I fumetti presentati nella rivista possono essere violenti come le immagini di Sue Coe o delicati come le storie di Lorenzo Mattotti, possono essere drammatici come le storie di Sampayo, ironici come i disegni di Meulen o sarcastici come Pascal Doury, come Kaz o come Kim Deitch. Ma raccontare a fumetti ciò che gli autori di *Raw* raccontano non è come raccontare a parole o con altri mezzi: con il suo quasi secolo di storia, il linguaggio del fumetto è ormai sufficientemente carico di potenzialità evocative da poter essere usato per esprimere qualsiasi cosa.

Spiegelman e i suoi mostrano di essere ben consapevoli dei vari livelli culturali dell'ambiente in cui vivono e producono. Il fumetto, per le sue caratteristiche specifiche, pesca a tutti i livelli, a quello dell'Arte eternizzata dalle accademie e della Letteratura destinata alle antologie, così come a quello dell'immagine di consumo, dell'effimero e del popolare più privo di pretese. Da questa vocazione meticciosa (il termine è di Faeti) il fumetto risulta essere il linguaggio con cui è possibile tornare a raccontare la storia dell'olocausto ebreo senza che se ne ricavi l'impressione del già sentito; o è possibile riproporre le immagini dell'espressionismo senza che ci sembri di averle già

viste. In realtà è proprio così: quelle cose non le avevamo davvero già sentite o viste: il contesto, il linguaggio, sono differenti.

Qua e là, un po' a spizzichi, compaiono su *Raw* tavole sparse di Herriman, di Caran D'Ache, di autori di comic book degli anni Trenta e Quaranta. È attraverso queste schegge che si coglie il nesso, il legame tra la tradizione e il presente: con la sua tradizione popolare, e la sua evidente comunanza di mezzi con linguaggi come la letteratura, il cinema e le arti visive, il fumetto rappresenta oggi il linguaggio espressivo con le maggiori possibilità di innovazione. Io sono estremamente grato ad Art Spiegelman sia per il suo *Maus*, sia per aver creato, con *Raw*, una vera palestra di esperimenti, e di esperimenti riusciti.

I fumetti di *Raw* sono quanto di più fresco, di più originale, di più inventivo l'America ci abbia proposto negli anni Ottanta, e continuano ad esserlo tuttora, benché *Raw* non esista più. Non c'è bisogno di cucinarli: sono da consumare crudi, con il loro profumo acerbo di primizie.