

Un linguaggio che attraversa gli oceani, un ponte tra Ca' Foscari e Cuba

A language that crosses oceans, a bridge between Italy and Cuba

*Francesca D'Andrea, Alice Favaro, Francesco Della Puppa**

DOI 10.54103/criando.200.c346

RIASSUNTO

L'Università Ca' Foscari di Venezia, com'è nella sua tradizione spiccatamente internazionale, ha intessuto una fitta rete di relazioni, collaborazioni, progetti di mobilità con Cuba e le università cubane. Da tali scambi, che si sono intensificati negli ultimi due anni, l'Ateneo veneziano si è arricchito in termini di conoscenze, sguardi disciplinari, interpretazioni e opportunità. Un esempio emblematico di questi arricchimento è la collaborazione tra Francesco Della Puppa, la sede de La Habana dell'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS) e l'Universidad de Les Artes de La Habana (ISA), finalizzata alla realizzazione del progetto "Avenida Italia – Riqualificazione urbana integrata per la valorizzazione locale e il sostegno a economie innovative, biologiche, sostenibili, comunitarie, creative e circolari", destinato all'accompagnamento e alla realizzazione di attività culturali e sociali, che coinvolgano prioritariamente giovani e donne, in una porzione del Municipio di Centro Habana, adiacente alla così detta Avenida Italia, appunto. Entro questo progetto, Francesco Della Puppa ha collaborato con i giovani del Municipio, artisti locali, gli studenti dell'ISA e l'AICS per realizzare un laboratorio

* Francesca D'Andrea Università degli Studi di Genova

francesca.dandrea96@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4973-8888

Alice Favaro Università di Venezia Ca' Foscari

alice.favaro@unive.it

ORCID: 0000-0002-1705-3219

Francesco Della Puppa Università di Venezia Ca' Foscari

francesco.dellapuppa@unive.it

ORCID: 0000-0003-1437-4719

di scrittura creativa e “letteratura disegnata”. L'accademia e il mondo della cultura ufficiale di Cuba annoverano l'illustrazione per bambini, l'animazione, il fumetto entro il novero della letteratura “alta”, diversamente da quanto rischia di accadere in Italia, ma coerentemente con la tradizione e la legittimazione che questi linguaggi artistici riscontrano nell'Ispanoamerica. Il presente contributo, quindi, renderà conto della collaborazione con AICS e ISA, dell'esperienza del progetto Avenida Italia, del percorso laboratoriale di scrittura creativa e fumetto con i giovani di Centro Habana, non prima di aver ricostruito e analizzato le esperienze e tradizioni di arti performative e visuali di Cuba, inquadrandole entro il più ampio contesto latinoamericano.

PAROLE CHIAVE:

Ca' Foscari, ISA, AICS, Avenida Italia, fumetto

ABSTRACT

Ca' Foscari University of Venice, as is its distinctly international tradition, has woven a dense network of relationships, collaborations, mobility projects with Cuba and Cuban universities. From these exchanges, which have intensified in the last two years, the Venetian University has been enriched in terms of knowledge, disciplinary perspectives, interpretations and opportunities. An emblematic example of these enrichments is the collaboration between Francesco Della Puppa, the La Habana branch of the Italian Agency for Development Cooperation (AICS) and the Universidad de Les Artes de La Habana (ISA), aimed at the implementation of the project “Avenida Italia – Integrated urban redevelopment for local valorisation and support for innovative, biological, sustainable, community, creative and circular economies”, intended for the accompaniment and to the creation of cultural and social activities, which primarily involve young people and women, in a portion of the Municipality of Centro Habana, adjacent to the so-called Avenida Italia.

Within this project, Francesco Della Puppa collaborated with young people from the Municipality, local artists, ISA students and AICS to create a creative writing and “drawn literature” workshop. The academy and the world of official culture in Cuba include children's illustration, animation and comics within the category of “high” literature, differently from what risks happening in Italy, but consistently with tradition and legitimation that

these artistic languages find in Hispanic America. Therefore, this contribution will give an account of the collaboration with AICS and ISA, of the experience of the Avenida Italia project, of the creative writing and comics workshop path with the young people of Centro Habana, not before having reconstructed and analyzed the experiences and traditions of performing and visual arts of Cuba, framing them within the broader Latin American context.

KEYWORDS:

Ca' Foscari, ISA, AICS, Avenida Italia, Comic Strip

Tra gli interessi, le discipline, le passioni, i repertori e i linguaggi che avvicinano l'Università Ca' Foscari di Venezia e gli atenei cubani, si è aggiunto, di recente, il fumetto. Da tempo, infatti, il linguaggio della "letteratura disegnata" – secondo la definizione elaborata da Hugo Pratt – è al centro degli interessi di ricerca di diversi ricercatori, ricercatrici e docenti di Ca' Foscari, impegnati in diverse aree disciplinari (Della Puppa 2022; 2023a; 2023b; Della Puppa *et al.* 2021; Favaro 2017; 2018; 2020a; 2020b; 2021). Nell'ateneo lagunare, il fumetto è stato osservato come medium per la trasposizione letteraria, è servito come campo di analisi delle rappresentazioni di genere, è stato utilizzato come lente attraverso la quale osservare le trasformazioni sociali, è stato sperimentato come strumento di disseminazione dei risultati della ricerca sociale.

In questa sede¹ racconteremo come l'«arte sequenziale» (Eisner 1997) abbia funto da ponte per "attraversare l'oceano" e unire Venezia a Cuba – e, nello specifico, L'Avana –, a partire da un laboratorio di fumetto che un docente di Ca' Foscari ha tenuto, nella capitale cubana, a giovani artisti locali. Prima di adentrarci nella narrazione di questa esperienza di scambio, base comune su cui costruire nuovi scambi, però, verrà proposta, di seguito, una ricostruzione storico-letteraria dell'evoluzione e della diffusione del linguaggio del fumetto in America Latina,

1 Questo capitolo è frutto di un lavoro indivisibile e di una riflessione comune; tuttavia, se delle attribuzioni individuali devono essere assegnate, Francesco Della Puppa è autore dell'Introduzione e del paragrafo 11.3; Alice Favaro è autrice del paragrafo 11.1; Francesca D'Andrea è autrice del paragrafo 11.2 e delle Conclusioni.

per poi stringere il nostro sguardo e mettere a fuoco nel dettaglio le origini del fumetto cubano e la sua lunga – ma ancora troppo poco conosciuta – tradizione fino all’oggi.

1. Il fumetto in America Latina

In America Latina il fumetto è un linguaggio ampiamente diffuso, dotato di una propria specificità e autonomia che è riuscito a svincolarsi dallo stigma, che gli è sempre stato attribuito, di essere un prodotto letterario subalterno e destinato esclusivamente all’infanzia e all’adolescenza. Infatti, proprio per la complessità dovuta all’intersezione dei linguaggi espressivi che lo caratterizzano, presenta dei problemi di analisi e decodifica che rendono necessario un approccio semiotico (Barbieri 2017; Groensteen 2011; Eco 1964) che fornisca le chiavi di decodifica necessarie per studiare un mezzo di comunicazione in cui testo e immagine si intersecano e che si avvale di strategie comunicative e narrative che attingono dagli altri *media*. Poiché la componente iconico-testuale è dotata della presenza di schemi narratologici, è necessario individuare un modello di analisi che permetta di affrontare lo studio dei meccanismi narrativi che si attuano nella produzione fumettistica.

Essendo l’America Latina un continente molto esteso geograficamente e culturalmente eterogeneo, risulta complesso fare una considerazione generale sullo *status* del fumetto in Ispano-America. Basti pensare ai diversi nomi che in America Latina sono stati conferiti al fumetto: viene chiamato generalmente *cómic* ma, a seconda del paese di provenienza, si denomina *monito* in Messico, *historieta* in Argentina, *muñequito* a Cuba, *comiquita* in Venezuela, *quadrinho* in Brasile. Se si riflette sull’etimologia dei diversi sostantivi utilizzati per denominare il fumetto (si pensi ad esempio anche all’utilizzo del termine “fumetto” in Italia e “bande dessinée” in Francia) è possibile notare come ogni sostantivo porti con sé un determinato *background* culturale che, a partire dalla sua diffusione, gli ha conferito non solo un significato e un valore differenti ma anche la scelta di privilegiarne determinate parti dell’insieme semantico e semiotico. Il termine “fumetto”, ad esempio, pone l’attenzione sulla nuvola o *balloon*, *quadrinho* sulla vignetta, *historieta* sulla narrazione, *bande dessinée* sull’aspetto visivo del disegno. Tuttavia l’insieme di questi termini denota una tendenza a conferire al fumetto delle specificità che lo allontanano dalla letteratura “alta” e che invece gli

conferiscono sfumature che lo avvicinano alla cultura popolare e all'ambito umoristico. È necessario inoltre sottolineare che i suffissi “-inho”, “-etto”, “-eta”, “-ito” nelle diverse lingue, indica l'utilizzo di un diminutivo come se si trattasse di un linguaggio minore, inferiore e poco serio. Per molto tempo il fumetto fu considerato infatti, anche in America Latina, come un sottoprodotto culturale e solo a partire dagli anni '60 si è iniziato a rivendicarne pienamente il valore artistico. Ma già a partire dalla sua nascita, nella prima metà del XIX secolo, il linguaggio ha dimostrato una vivace interazione con altri sistemi semiotici come il cinema e la letteratura che si è tradotto in uno scambio reciproco di elementi formali ed espressivi (Jiménez Varea 2016). Nel continente latinoamericano, in particolare, le trasposizioni intersemiotiche a fumetti realizzate a partire dai romanzi e dai racconti prodotti dagli autori canonici della letteratura ispano-americana hanno trovato un territorio di diffusione particolarmente fervido.

1.1. Fumetti migranti: le origini

Le origini del fumetto ispano-americano, come del resto del fumetto in generale, sono rintracciabili nel fumetto nordamericano. Nato negli Stati Uniti nell'ultimo decennio dell'Ottocento, il fumetto si diffuse nei quotidiani e nei giornali che, disponendo di un pubblico culturalmente eterogeneo, iniziarono ad inserire le immagini e a pubblicare, la domenica, alcuni supplementi a colori².

2 Fu così che nacque, nel 1895, il noto personaggio di *The Yellow Kid* di Richard Felton Outcault (1863-1928), come supplemento domenicale del quotidiano *New York World*. Il bambino dal camice giallo, che viene considerato come il primo fumetto della storia, inizialmente era privo di *balloons*, che furono introdotti solo a partire dall'anno successivo. La pagina domenicale di *Yellow Kid*, che si presentava come una pagina singola in cui la narrazione iniziava e si concludeva, costituì un vero e proprio modello per i primi dieci anni dalla nascita e diffusione del fumetto. Altri fumetti diffusi in quel periodo erano *The Katzenjammer Kids* (conosciuto in Italia come *Bibi e Bibò*) di Rudolph Dirks, *Max und Moritz* di Wilhelm Busch e *Happy Hooligan* (in Italia *Fortunello*) di Fred Opper. Nel 1905 nacque invece *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay che uscì settimanalmente sulle pagine domenicali del *New York Herald* fino al 1911 per spostarsi, successivamente, sul *New York American* e sull'*Herald Tribune*. Nemo, il protagonista del fumetto, è un bambino di circa nove anni che mediante i suoi sogni percorre mondi sconosciuti e inquietanti. Il brusco risveglio spesso salva il protagonista dalle situazioni difficili e dalle avventure in cui si trova. Anche qui il racconto inizia e si conclude in una sola pagina e il fumetto diviene un modo di comunicare per immagini che, alle tradizionali risorse

Per comprendere le origini del fumetto ispano-americano, soprattutto nell'area del Cono Sud, è necessario soffermarsi sulle connessioni non solo con i contesti di produzione e ricezione nordamericana ma anche tra il fumetto italiano e quello argentino. Tali connessioni sono rappresentate emblematicamente dalla figura di Hugo Pratt (1927-1995), testimone di una diaspora artistica e imprescindibile mediatore tra la cultura italiana e quella argentina. Il fumettista veneziano, che nel 1945 iniziò a lavorare con Mario Faustini alla rivista *Asso di Picche* (ispirata ai fumetti nordamericani) dove apprese il mestiere, all'età di 22', nel novembre del 1950, partì per Buenos Aires dopo aver ricevuto una promettente proposta di lavoro da parte dell'Editorial Abril, che aveva sede a Buenos Aires ed era stata fondata dall'italiano Cesare Civita. La migrazione di Pratt fu insolita ed elitaria in quanto emigrò con una proposta di lavoro, con la tessera da giornalista e con un ottimo stipendio che gli permise di risiedere nei quartieri benestanti della capitale. Il periodo in cui Pratt visse in Argentina rappresentò un'esperienza imprescindibile per la sua formazione intellettuale e artistica e durò dal 1951 al 1962, anno in cui fu costretto a tornare in Italia in seguito alla crisi economica e dell'industria editoriale che si stava diffondendo in Argentina. La sua esperienza latinoamericana segnò la storia del fumetto di avventura e consolidò il rapporto

dell'immagine pittorica e dell'illustrazione, aggiunge quelle nuove del racconto sequenziale; la scelta di limitare la narrazione a una sola tavola favorisce infatti un'innovazione nella costruzione e distribuzione delle vignette e quindi una rottura con la tradizionale struttura rigida delle tavole che vengono, in questo modo, composte nella più completa libertà espressiva. Caratterizzato dal tipico gusto *art nouveau*, *Little Nemo* dimostra ricercatezza ed eleganza nel disegno, accurate scenografie in stile liberty, e l'utilizzo di colori brillanti. Con McCay il fumetto assume dunque un dinamismo quasi cinematografico e una disposizione delle vignette funzionale e in accordo con il ritmo della narrazione. McCay fu fondamentale nello sviluppo di un determinato tipo di fumetto in quanto si distinse dai suoi contemporanei per l'immediato abbandono della struttura regolare a quadrati delle vignette, sostituita da un'enorme varietà di disegni e disposizioni variabili in grandezza e forma a seconda del tipo di narrazione e alla dimensione dei personaggi che popolano i sogni di Nemo. La diffusione massiva del fumetto, non solo negli Stati Uniti ma anche in Europa, avvenne a partire dagli anni '40. In seguito fu la divulgazione della Pop Art e dell'interesse per gli studi teorici sui diversi aspetti della comunicazione di massa, insieme allo sviluppo del fumetto satirico e di certi modelli *underground* di narrazione disegnata, che contribuirono, a partire dagli anni '60, a rivitalizzare il linguaggio (Steimberg 2013).

tra i due paesi anche da un punto di vista artistico e culturale. Pratt iniziò infatti a pubblicare i suoi primi lavori nella rivista *Salgari* (1947-1950) che prediligeva i fumetti di genere avventuroso e attraeva gli emigrati italiani in quanto utilizzava le storie di Emilio Salgari, a loro già note, attraendo un pubblico ampio e non necessariamente colto. L'opportunità di Pratt di insegnare alla Escuela Panamericana de Arte a Buenos Aires gli permise, inoltre, di creare una scuola e porre le premesse per la diffusione della trasposizione letteraria a fumetti e della *graphic novel*. Grazie al fumettista veneziano il fumetto non fu più considerato soltanto come un linguaggio subalterno bensì come un racconto grafico che apparteneva ad un genere ibrido come la "letteratura disegnata" ricca di riferimenti, citazioni, allusioni ai testi letterari. Fu proprio Pratt uno dei primi disegnatori a trasporre *Tema del traidor y del héroe* (1944) di Jorge Luis Borges nel fumetto *Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina* (1980).

Durante il cambiamento avvenuto negli anni '40 nella storia del fumetto argentino il pubblico si ampliò, abbracciando anche le classi subalterne, si profilò una tipologia più elitaria di lettrici – capace di decodificare le allusioni e le citazioni letterarie – e i grandi artisti iniziarono a misurarsi con la riscrittura e la creazione di sceneggiature originali. Fu proprio in questo periodo che il fumetto raggiunse una piena maturità modificando il rapporto che aveva con le sue fonti letterarie: se inizialmente si considerava subordinato alla letteratura, in cui era imprescindibile la cura del dettaglio e la ricostruzione storica fedele, ora proponeva la rilettura del testo letterario con la possibilità di arricchimento dell'opera originale, in quanto indipendente da essa sia nella scelta tematica che nella valorizzazione grafica.

Uno dei testi fondamentali che contribuirono a fortificare il legame tra letteratura e fumetto fu *La Argentina en pedazos*, pubblicato nel 1993. Il volume costituisce un esempio emblematico di utilizzo del fumetto per tracciare un profilo della storia argentina, estremamente violenta, mediante la trasposizione di alcuni dei racconti più significativi della letteratura del paese. Inoltre segna una cesura nella storia del fumetto poiché per la prima volta si pubblica in formato libro conquistando, in questo modo, il suo posto negli scaffali delle librerie. Ne *La Argentina en pedazos* il curatore Ricardo Piglia (1941-2017), critico e intellettuale argentino, riunì alcune delle trasposizioni fumettistiche pubblicate nella rivista *Fierro. Historietas para sobrevivientes*,

arricchendole con la presenza di saggi di critica testuale. L'analisi dei testi e le relative trasposizioni si articolano quindi come letture parallele dei racconti, costantemente in dialogo tra loro, e l'intera opera si configura come una rielaborazione grafica di alcuni dei testi simbolici della letteratura argentina che problematizzano l'identità nazionale (Favaro 2017). Il fumetto, in questo modo, consente di riflettere su alcuni eventi che hanno segnato la storia del paese, di assumere una prospettiva differente sul testo fonte e di leggere ipotesto e ipertesto – distanti tra loro cronologicamente – come se fossero contemporanei poiché il tempo di lettura che esigono i testi originali non permette la simultaneità che raggiunge invece la serializzazione del fumetto e il raggruppamento dei testi in un unico volume.

La rilevanza del fumetto nella letteratura argentina permette di comprendere perché sia possibile avere un ritratto parziale della cultura nazionale in cui il fumetto è mediatore di contenuti culturali in relazione a momenti particolarmente significativi della memoria storica del paese come, ad esempio, il confronto con il meticciano e l'indigenismo (*Patoruzù*), la ricerca dell'identità e la violenza (*La Argentina en pedazos*), la dittatura militare (*El Eternauta*) e la discriminazione sociale (*Mafalda*).

1.2. Rappresentazione della quotidianità

Essendo mediatore nella lettura delle espressioni della cultura popolare e svolgendo una funzione paraletteraria, il fumetto si presenta come un linguaggio estremamente fruibile che permette di trasmettere anche contenuti politici, sociali e culturali. Sono sempre più numerosi i fumetti e le *graphic novel* che affrontano temi di attualità, raffigurano le mutazioni sociali, le crisi economiche, i flussi migratori, i disastri ambientali, la disuguaglianza, la discriminazione e la negazione dei diritti umani. Parlare del fumetto significa infatti parlare di una storia e di una realtà attuale che include aspetti sociali, estetici, economici e politici (Steimberg 2013: 25). Le opere a fumetti che fanno parte di questo linguaggio ibrido e mutevole – che appartengono a quello che si definisce come *graphic journalism* – sono accomunate dall'urgenza di rappresentare la realtà come appare e di raccontare e decostruire allo stesso tempo lo spazio a cui si riferiscono, riflettendo la violenza, fisica, simbolica, sistemica e interpersonale (Žižek: 2008) esercitata su corpi-mercanzia appartenenti a donne, migranti, minori o a vittime in generale del sistema. Il

fumetto e la *graphic novel* divengono, in questo modo, un efficace testimonianza dei cambiamenti sociali e antropologici in atto e una rappresentazione etnografica della contemporaneità e delle realtà politiche attuali mediante il tentativo di dare voce agli oppressi e ai subalterni. La presenza nel fumetto di elementi di critica storica e sociale rispondono, infatti, alla necessità di elaborare un metadiscorso che fornisca al lettore le chiavi di decodifica di una realtà complessa proponendo forme di rappresentazione che problematizzano gli stereotipi sociali. Questo procedimento si innesta con particolare vigore in momenti di trasformazione sociale e culturale trovando ampia diffusione anche in America Latina dove, ad esempio, uno degli oggetti di interesse del fumetto è il corpo vittima di abusi e violenze che diviene il meccanismo che innesca la narrazione e lo spazio di resistenza a partire del quale prende voce il racconto.

Le opere letterarie e i fumetti che si occupano di “racconti del corpo”, mediante storie di diseguaglianza e violenza di genere, sono numerosi. Per citarne solo alcuni casi significativi si ricorda la *graphic novel* argentina *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia: 2012), con disegni di Iñaki Echeverría e sceneggiatura di Gabriela Cabezón Cámara, trasposizione a fumetti del romanzo *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* (2011) di Gabriela Cabezón Cámara, dichiarata di interesse sociale e culturale per il suo contributo alla lotta contro la tratta di persone e *Bim Bom. Hitorias de lucha* (Diábolo Ediciones, 2016) del cineasta cubano Arturo Infante e del fumettista Renier Quer, *graphic novel* pubblicata in Spagna che ritrae il mondo della prostituzione maschile a Cuba.

Nel contesto letterario ed editoriale argentino *Beya (Le viste la cara a Dios)* è un’opera singolare non solo perché la trasposizione a fumetti ha permesso una maggiore fruizione al testo fonte mediante la pubblicazione con una casa editrice prestigiosa, ma anche perché l’autrice diventa sceneggiatrice di una sua opera. Si tratta di una rilettura del racconto de *La Bella Addormentata nel bosco*, affrontando il tema della violenza e tratta delle donne in Argentina in cui la letteratura e il fumetto divengono materiale documentaristico e strumento di denuncia dinnanzi a un caso emblematico di violazione dei diritti umani. La vicenda infatti fa riferimento alla storia vera di Marita Verón (María de los Ángeles Verón), sequestrata il 3 aprile del 2002 nella provincia di

Tucumán, nel nord dell'Argentina e scomparsa all'età di 23 anni³. Beya, la protagonista, è una giovane vittima della rete di prostituzione dei sobborghi di Buenos Aires che viene sequestrata, violentata e obbligata a prostituirsi mentre è tenuta prigioniera in un bordello di provincia. La trasposizione a fumetti, *Beya (le viste la cara a Dios)* evidenzia la rivendicazione del corpo femminile e l'affermazione dei suoi diritti enfatizzando la tragicità della storia narrata dove il corpo dominato, fisicamente e moralmente dalla figura maschile, viene sequestrato e costretto alla prostituzione proprio perché è un corpo femminile. Nel fumetto viene sottolineata la rivendicazione e l'affermazione dei diritti del corpo contro chi lo violenta, tortura e reprime all'interno del postribolo, uno spazio immaginario popolato da vite annichilite e intrappolate. Il racconto del corpo si esplicita, nella narrazione di finzione, come la possibilità di denuncia e sensibilizzazione del pubblico di lettori, nel tentativo di dare voce a chi non ce l'ha e di lottare per una realtà più giusta ed equa in cui almeno i diritti fondamentali dell'individuo vengano tutelati.

Nel contesto latinoamericano l'Argentina si dimostra un *case study* emblematico in quanto il paese vanta un'importante tradizione fumettistica ed è la patria di alcuni dei più grandi fumettisti al mondo. Nel mercato editoriale argentino il fumetto è riuscito infatti a svincolarsi dal ruolo ancillare che aveva rispetto alla letteratura – e che continua ad avere in alcuni paesi – e a passare dal *quiosco* – *pedicola* – alle librerie. È nata proprio in Argentina la collezione “Antiprincesas”, “Otras princesas” e “Antihéroes”, pubblicata da Chirimbote a partire dal 2016, una casa editrice indipendente formata da un collettivo autogestito che promuove nuovi punti di vista contro-culturali nella convinzione che l'industria editoriale dominante non comprenda le inquietudini delle nuove generazioni. Questi fumetti e libretti illustrati, destinati a un pubblico infantile, raccontano storie di donne straordinarie come Evita Perón, Frida Kahlo, Alfonsina Storni, Violeta Parra e altre biografie di figure femminili emblematiche, da una prospettiva differente rispetto a quella originale. Troviamo infatti la *Anti Cenicienta*, la *Otra Caperucita Roja*, le *Mujeres Guerreras* o la *Guía para ser una Antiprincesa*. Lo scopo dei volumi è di sensibilizzare i bambini e le bambine a credere nell'uguaglianza di genere e a lottare per la propria indipendenza. Nei fumetti si pone l'attenzione sulla rappresentazione stereotipata della

3 Cfr. <http://www.fundacionmariadelosangeles.org/>

figura femminile all'interno della società, patriarcale e maschilista, in cui viene giudicata in base ai molteplici ruoli che deve rivestire rinunciando a essere se stessa. Tutte queste storie di misoginia e violenza dimostrano come il fumetto si riveli uno strumento efficace nel raccontare problematiche sociali particolarmente drammatiche e nell'affrontare temi cruciali dell'età contemporanea.

1.3. L' America Latina

I paesi di più ampia diffusione del fumetto in America Latina sono senza dubbio l'Argentina e il Messico che vantano un mercato editoriale molto grande, anche se non sempre autonomo rispetto al mercato editoriale spagnolo (Merino 2003), e gli studi sul fumetto ispano-americano negli altri paesi sono davvero scarsi. In particolare il fumetto messicano degli inizi del XX secolo era strettamente legato ai fenomeni politici del paese e, a partire dai successi della Rivoluzione Messicana, iniziarono a comparire nei giornali alcune *strips* che riassumevano la situazione politico-sociale del paese. Fu però negli anni '20 quando, mediante una nazionalizzazione generale della vita messicana, iniziarono a pubblicarsi fumetti con personaggi propriamente messicani (Merino 2003: 212-213) come ad esempio *Don Catarino y su apreciable familia* (1921) o *Mamerto y sus conciencias* (1927) di Hugo Tilghmann e Jesús Acosta. Due dei fumettisti maggiormente influenti in Messico e appartenenti alla "Edad de oro" del fumetto messicano (1934-1963) furono Gabriel Vargas che, nel 1948, creò la *Familia Burrón* e Rius (Eduardo del Río), autore di *Los Supermachos* e della rivista *Los Agachados* (in cui trattava diversi temi messicani e internazionali).

Tuttavia è necessario menzionare anche il contesto paraguaiano che vanta una tradizione di fumetti che ritraggono la storia nazionale come *Centinela* (1867) o *Cabichu'i* (1867-68) e *Ivo, el piloto audaz*, pubblicato nella rivista infantile *Farolito* negli anni '60 del XX secolo, che può considerarsi come il primo fumetto autenticamente paraguaiano (Colmán Gutiérrez — Goiriz 2004, 53). A partire dalla fine degli anni '70 i fumetti iniziarono a pubblicarsi anche nei giornali o nei supplementi settimanali ma fu negli anni '80 che si pubblicarono le prime riviste di fumetti come *Quimera* (1981) e *El Raudal* (1984), una rivista clandestina attiva durante la dittatura.

Un altro paese che vale la pena di menzionare è Cuba in cui il

fumetto nacque tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX con i primi testi con illustrazioni grafiche pubblicati in giornali e riviste come *Avance*, *El País*, *Hoy* o *Información*. Nella maggior parte dei casi si trattava di rappresentazioni umoristiche della vita quotidiana e di satire politiche. Il caso di Cuba è singolare in quanto, nonostante in questo periodo in altri paesi predominasse l'influenza statunitense, nella produzione fumettistica cubana si trovavano già autori e fumettisti locali come Ricardo de la Torriente, Conrado Walter Massaguer, Hurtado de Mendoza, Salcines, Arroyo ed Eduardo Abela (Mogno 2008: 6). Fu però durante la Rivoluzione Cubana che i fumetti acquisirono una sfumatura politica e propagandistica sempre maggiore.

Ecco, quindi, che, prima di focalizzarci sull'esperienza fumettistica cubana, vale la pena sottolineare che, malgrado sia complicato fare un discorso generale sul fumetto latinoamericano, data la grande varietà nella produzione culturale dei paesi che appartengono al continente, è possibile notare come si dedichi una particolare attenzione alla rappresentazione storica nazionale esplicitata mediante il linguaggio del fumetto⁴. (Carrillo Zeiter y Müller Cristoph: 2018).

2. Verso le origini del fumetto cubano

Avanzare un approfondimento sul fumetto a Cuba non è semplice: i materiali disponibili negli archivi sono esigui, così come le pubblicazioni scientifiche in merito. Nel tentativo di rintracciare le origini del fumetto cubano, però, è necessario volgere lo sguardo agli albori di quello spagnolo e viceversa: le due storie si intersecano, lasciando spazio a interessanti riflessioni sul rapporto tra potere coloniale e produzione culturale. Come ha scritto Manuel Barrero Martínez, sembra potersi affermare che la prima traccia di comic spagnolo fu pubblicata proprio nella capitale *habanera*:

Un collezionista ha notato che il primo esempio spagnolo di fumetto apparve nel 1862 fuori dalla penisola: nella pubblicazione satirica cubana *El Moro Muza* (Vázquez Albertino, 1999). Ma non ha identificato l'autore di quelle opere né ci risulta che altri stu-

4 Per un'analisi approfondita sul fumetto in America Latina si raccomanda lo studio approfondito di Carrillo Zeiter y Müller Cristoph (2018), che offre una panoramica dettagliata sulla diffusione e sui contesti di produzione e ricezione del fumetto in America Latina.

diosi del fumetto abbiano indagato su questo caso. (Barrero Martínez: 2004)

2.1. La genesi dell'istorieta a Cuba

Prima della metà dell'800, a Cuba circolavano immagini di satira politica, le più importanti delle quali sulla rivista *El Mosquito*. È a partire dagli anni '60, però, che videro la luce numerosi settimanali di satira. Tra questi: *Los Gemelos* (1860), *El Heraldo*, *Don Junípero*, *El Espectador*, *La Trompeta*, *Rigoletto* (1864)⁵. Sia il fumettista cubano Blanco Ávila (1992), sia Barrero Martínez (2004) concordano che si possa parlare di "nascita" del fumetto solo a partire dal lavoro di Victor Patricio de Landaluze. Questi nacque a Bilbao nel 1828, si formò in Francia come pittore e, dopo aver intrapreso la carriera militare, arrivò a Cuba nel 1850, proseguendo in parallelo l'attività di disegnatore. Lavorò per la rivista *La Charanga*, dove, dalla pubblicazione numero 6, datata 20 settembre 1857, iniziò a strutturare uno schema compositivo di lì in poi impiegato in modo costante, disponendo i disegni in successione, con testi ai piedi e un personaggio protagonista. Disegnò poi per *El Moro Muza*⁶ (Cortés, 1913) dove spesso non firmò i suoi lavori, per poi dirigere il settimanale satirico *Don Junípero*⁷. Quest'ultimo vide la luce il 5 ottobre 1862, distribuito dalla libreria ed editoriale *El Iris* situata in Calle del Obispo, nel *barrio* Habana Vieja. La fama di Landaluze ebbe inizio disegnando per questa rivista, dove, nel 1864, pubblicò il breve racconto visivo *Estudios sobre el mareo*, che lo vede protagonista di un futuro viaggio in barca dopo aver lasciato L'Avana. Composto da 12 vignette in sequenza distribuite su due pagine, il disegno è considerato l'antesignano del fumetto sia spagnolo, sia cubano, completo in termini di risorse grafiche e di mezzi espressivi⁸.

Fino alla fine del diciannovesimo secolo, le vicende del fumetto cubano sono poco approfondite. Ciò a causa, in larga misura, dello *status* di colonia del paese e dello scarso successo che il

5 Le riviste qui menzionate, seppur di notevole rilevanza, hanno avuto tutte vita molto breve.

6 Sia *La Charanga* (1857) che *El Moro Muza* (1859) furono riviste fondate da Juan Martínez Villergas, scrittore, poeta satirico, giornalista e politico spagnolo. La prima durò solo un anno, la seconda culminò nel 1964.

7 Cfr. www.tebeosfera.com/numeros/don_junipero_1862_el_iris_2.html.

8 Cfr. www.tebeosfera.com/documentos/el_bilbaino_victor_patricio_de_landaluze_pionero_del_comic_espanol_en_cuba.html

fumetto aveva ancora in quegli anni. Nonostante l'indipendenza raggiunta nel 1902, per tutta la prima metà del '900, l'influenza degli Stati Uniti sull'economia e la cultura dell'Isola continuò a essere significativa, di conseguenza, da questo momento il comic nordamericano divenne il principale in circolazione. Negli stessi anni la caricatura acquistò grande autonomia grazie a personaggi quali: *Liborio* di Carlos de la Torriente, *El Bobo* di Eduardo Abela, *El loquito* di René de la Nuez o *El curioso cubano* di Heriberto Portell Vilá.

Inoltre, è importante sottolineare che, a seguito della nascita della Repubblica, prese avvio un cambio di prospettiva che si diffuse nel tessuto sociale: da un lato, crebbe il malcontento nei confronti dell'influenza nordamericana, dall'altro lato, i nuovi studi di Fernando Ortiz, così come i movimenti intellettuali degli anni '20, diedero impulso a nuovi sentimenti di definizione e rivendicazione di una "identità cubana" (Ortiz 2007). Le riviste *Avance* e *Orígenes* pubblicarono studi sulle manifestazioni artistiche cubane al fine di renderle note e preservarle, rafforzando un senso condiviso di *cubanidad*. La rappresentazione della vita popolare, dunque, divenne uno strumento attraverso cui elaborare il senso di appartenenza nazionale. Così, per esempio, a partire dal 1936, l'artista Rafael Fornés Collado pubblicò vignette con protagonista *José Dolores* sulla rivista *Rosa*, supplemento del quotidiano *Avance*. Attraverso questo personaggio, Fornés parlò della vita quotidiana cubana⁹, ispirandosi forse all'omonimo afro-caribeño che incitò una rivolta schiavista nelle Antille Lesser durante il dominio portoghese¹⁰. Si assistette, dunque, alla gestazione di un processo che, nei decenni successivi, si andò definendo in quella che, nel recente studio di Haziell Scull Suárez¹¹, viene denominata "escuela de cómic cubano"¹² (Scull Suárez 2023). Sempre secondo Scull inoltre, in questi anni il tono generale della produzione di *historietas* percorse due direzioni: da un lato un sentimento umoristico volto all'intrattenimento,

9 Cfr. www.lambiek.net/artists/f/fornes-collado_rafael.htm

10 Cfr. www.historica.fandom.com/wiki/Jose_Dolores

11 Haziell Scull Suárez (L'Avana, 1994) è professore del laboratorio di narrativa grafica nel centro culturale Vitrina de Valonia e fondatore del Progetto "a+ Spazi Adolescenti", all'interno del medesimo spazio.

12 Haziell Scull Suárez nell'articolo *¿Hay una escuela de cómic cubano?*, pubblicato online su *Revista Blast*, si domanda se, alla luce delle specifiche connotazioni e tendenze che acquista il fumetto cubano nei suoi anni d'oro, si possa presentare una revisione critica che ne parli nei termini di Scuola.

con personaggi e situazioni della quotidianità; dall'altro lo scontro con un sistema escludente e irresponsabile nel coordinamento della vita nazionale. Ciononostante, le due tendenze condividevano la volontà di ricercare uno stile e una narrazione distinti rispetto all'egemonia stilistica statunitense. Il rapporto del fumetto cubano con quello nordamericano, dunque, poteva dirsi ambivalente, in quanto cercava sì di sfuggirlo (come detto sopra), ma è grazie a esso che si creò un vasto pubblico consumatore: nonostante ci fossero carenze nella distribuzione delle imprese con sede a Cuba, in questi anni la possibilità di circolazione e il conseguente apprezzamento del fumetto crebbero considerevolmente (Mogno 1995).

Agli albori del 1959, il discorso nazionale cambiò, acquisendo nuova forza grazie alla vittoria rivoluzionaria. Tra riforma agraria, campagna di alfabetizzazione e redistribuzione della ricchezza, persino il fumetto conseguì in questi anni maggior risolutezza. L'ostracismo nei confronti del comic nordamericano contribuì infatti a creare un nuovo mercato interno, seppur non privo di difficoltà. Tra le principali iniziative, un contributo di spicco nello sviluppo di un nuovo genere e nella formazione di nuovi autori venne dato dai supplementi a fumetti di *Mella*¹³ e *Revolución*, e dalle riviste *Ediciones en Colores* e *El Pionero* (Mogno 1995). Come sottolineato da Dario Mogno¹⁴, la Rivoluzione socialista segna un radicale cambio di paradigma in quanto al centro del discorso viene posta l'utilità sociale delle arti: a partire dal 1959 (fino al 1986 circa, come si vedrà di seguito), sia il fumetto che il cinema d'animazione divennero strumenti educativi e formativi destinati alla sfera dell'infanzia e dell'adolescenza. Ciò venne ribadito in modo inequivocabile nel *Primer Congreso de Educación y Cultura* – nell'aprile 1971¹⁵.

In particolare, il periodico per ragazzi *El Pionero*¹⁶ costituì in questi anni una rivista di spicco. Esso vide la luce il 25 novembre

13 La rivista *Mella* nacque in clandestinità nel 1955 come organo dell'*Asociación de Jóvenes Rebeldes*, uscì con cadenza mensile sino alla fine del 1962, continuò come settimanale sino al 1966. Sia nella versione mensile, sia in quella settimanale ospitava fumetti.

14 Negli anni '90 si distinse per il suo interesse sul fumetto cubano, curando il testo *Fumetti a Cuba* edito da La libreria dell'Immagine (1992), e, come si vedrà nel testo, dando vita alla *Revista Latinoamericana de Estudio Sobre la Historieta*. Cfr. www.ecured.cu/Dar%C3%ADo_Mogno

15 Cfr. www.cubancomics.mogno.com/txt/hist.html

16 Nacque come rivista dell'organo dell'*Unión de Pioneros de Cuba*. Inizialmente bimestrale, perse poi l'articolo nella testata divenendo semplicemente

1961 e, come rilevato da Caridad Blanco de la Cruz (2001), conseguì il suo splendore negli anni compresi tra il 1966 e il 1972. Oltre a essere la rivista di settore più longeva della storia cubana (cessò le pubblicazioni nel 1990), al suo interno presero forma i protagonisti della storia del fumetto cubano tra cui *Matías Pérez* di Luis Lorenzo (1969), ma, soprattutto, vide la luce nell'agosto 1970 *Elpidio Valdés*, per mano di Juan Padrón (Cobas, 1990). Personaggio nazionale per eccellenza, *Elpidio* rappresenta un ufficiale *mambí*¹⁷ dell'Esercito Liberatore nella guerra d'indipendenza del 1895. Erede della tradizione storiografica insulare iniziata alla fine dell'800, pur nella sua essenza fittizia, il personaggio si inserì rapidamente nel panorama della cultura cubana come icona dei desideri d'indipendenza nazionale e intransigenza rivoluzionaria. La ricercatrice Joanne Elvy ha scritto a riguardo:

Quando si parla di storie nazionali facenti parte della memoria popolare di un individuo, nell'immaginario cubano viene in mente il personaggio di Juan Padrón, *Elpidio Valdés*, un ufficiale *mambí* dell'Esercito Liberatore del 1895. Per i cubani di qualsiasi età, il personaggio di Elpidio è sia fantasia che realtà, eroe e patriota che propugna un codice di valori come rappresentante visivo dell'ideale cubano, nella ricerca della sua sognata autonomia come stato sovrano [...]. Ma allo stesso tempo, Elpidio e i suoi leali compagni riflettono l'ingegno, il cameratismo e l'integrità del popolo cubano nel corso della sua lunga storia. (Elvy 2008: 61)

Secondo l'analisi di Scull Suárez, nella scelta del nome del personaggio, Padrón ricorse al titolo di uno dei testi più importanti scritti da Félix Varela, *Cartas a Elpidio* (1838), collocando il combattente al centro del momento epico che vide l'emergere di una coscienza della sovranità popolare, da un lato, le pretese imperialiste, dall'altro lato. Il cognome Valdés, sembra essere tratto da uno dei romanzi più importanti del XIX secolo cubano: *Cecilia Valdés*, scritto da Cirilo Villaverde pubblicato nella sua prima versione nel 1839 a L'Avana, simbolo della resistenza durante il periodo coloniale (Casaus, 2017). *Elpidio Valdés* conservò negli anni il ruolo di protagonista di un'avventura che ne fece sempre più un catalizzatore della realtà nazionale. Soprattutto durante

Pionero, assunse successivamente periodicità settimanale e tale restò fino al 1990.

17 Nome che venne dato ai combattenti cubani nella guerra d'indipendenza.

i duri anni del Periodo Speciale – di cui si parlerà nel paragrafo successivo –, dinanzi alla necessità di affrontare la precarietà del quotidiano, Elpidio divenne simbolo della resistenza¹⁸ (Scull Suárez 2023).

2.2. La historieta nella Cuba contemporanea e il contesto internazionale

Il 1986 costituisce un anno decisivo nella storia politica e culturale cubana¹⁹. A partire da questo anno, l'*Editorial Pablo de la Torriente*, casa editrice dell'*Unión de Periodistas de Cuba*, prese l'iniziativa di supportare la nascita di nuove riviste, dando vita a uno spazio dedicato al pubblico adulto. All'*Editorial* si devono per esempio il settimanale *El Muñe*, che, seppur indirizzato ancora prevalentemente ai giovani, dava ampio spazio alla pubblicazione di articoli di critica e storia del fumetto; il mensile *Cómicos*, non dissimile per struttura da riviste note al pubblico italiano quali erano *Il Mago*, *Orient Express* o *Corto Maltese*; il semestrale *Pablo*, che, oltre ad aver ospitato autori stranieri come Alberto Breccia, Carlos Giménez, Joaquín Lavado (Quino) e José Muñoz, nel 1990 si convertì in organo della allora neocostituita *Asociación Latinoamericana de Historietistas*. Inoltre, sostenne la nascita di una collana di fascicoli a fumetti, che, dedicati ciascuno a un personaggio o autore, proposero materiale originale e la riedizione organica di storie che erano già state pubblicate a puntate su riviste come *Mella*, *Pionero*, *Zunzún*, etc. Infine, all'*Editorial Pablo de la Torriente* si deve l'organizzazione del biennale

18 Il termine resistenza è alla base della retorica rivoluzionaria cubana. Con lo scoppio della crisi economica legata al *Período especial*, al solito utilizzo che ne fa lo stato nei confronti del popolo, vi si associa un senso più intimo, legato all'individuo: la capacità di sopravvivere quotidianamente nella precarietà dei mezzi e nella crisi ideologica.

19 In questo anno, Fidel Castro parlò pubblicamente della necessità di aprire «un processo di rettifica degli errori e tendenze negative in tutte le sfere della società» in occasione del Terzo Congresso del Partito Comunista: di fronte all'annuncio della Perestroika dell'Unione Socialista Sovietica, il Presidente cubano ribadì la posizione divergente del paese, promuovendo un ritorno alla politica dell'etica sostenuta da principi guevaristi. L'obiettivo del programma era rafforzare l'importanza della coscienza sociale sui valori materiali e, soprattutto, incoraggiare l'impegno politico tra la popolazione più giovane. A seguito di tale discorso si assistette a una fase di maggior tolleranza verso la sperimentazione culturale che durò circa tre anni – fino al 1989 (Habel 1990).

incontro internazionale chiamato *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*²⁰.

Mentre il fumetto cubano si apriva al mondo, il presidente Fidel Castro pronunciava il noto discorso all'interno del Teatro Carlos Marx, nel quale annunciò l'inizio del "período especial en tiempo de paz"²¹. Con il disfacimento dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e la conseguente fine degli aiuti economici, nonché con il proseguimento del *bloqueo*²² nordamericano, l'economia cubana cadde inesorabilmente in crisi. In questa situazione il fumetto pagò un prezzo elevato: molte pubblicazioni furono sospese, altre obbligate a rinunciare alla stampa a colori in quanto prodotto d'importazione, altre ancora furono obbligate a optare per un formato ridotto e periodicità irregolare. (Mogno, 1995) Come in ogni campo della vita sociale cubana di questi anni, l'*invento*²³ si fece ingegno: l'Editorial Pablo de la Torriente, in maniera rocambolesca, ma sicuramente coraggiosa, riuscì a proseguire con stampe di minor qualità e tiratura limitate grazie all'aiuto straniero e riciclando carte di vecchie riviste, per poi, nel 1995, arrestare la produzione per alcuni anni²⁴. La rivista *Palant* sopravvisse invece riservando un piccolo quantitativo della tiratura al mercato interno e, quindi, al pagamento del prezzo di copertina in moneta nazionale, mentre a partire dal 1994 mise in vendita in dollari una nuova versione della rivista destinandola al mercato dei turisti stranieri ed esportandone un certo numero di copie all'estero. Dario Mogno (1995) che, come si vedrà, ebbe un ruolo importante nella storia del fumetto cubano, in *Historieta Cubanas. Medio siglo de*

20 Il primo incontro si tenne a L'Avana nel febbraio 1990, proseguì ogni due anni.

21 Il periodo speciale segna inoltre la crisi dell'ideologia socialista, nonché l'inizio di una situazione di precarietà che è difficile dirsi mai totalmente superata. Per un approfondimento: García 2018; Muruaga *et al.*, 1998; Romanò 2013.

22 Letteralmente "blocco", così viene ancora oggi definito in spagnolo cubano l'insieme di sanzioni e di blocchi economici imposti dagli Stati Uniti al paese.

23 *Invento* è un termine cubano utilizzato per spiegare la capacità di rispondere in maniera altamente creativa alle difficoltà pratiche di fronte alle quali la popolazione si ritrovò in maniera repentina, e quasi traumatica, a partire dalla crisi degli anni '90. *L'invento* è un termine ancora oggi utilizzato, e ha assunto una connotazione positiva nell'affermare la capacità d'acume che parte dal basso, ma allo stesso tempo nasconde la tristezza della sua innegabile necessità.

24 Come si vedrà, fino al 2001.

*sátira, aventura, humorismo, educación y propaganda en Cuba*²⁵, ha scritto:

Alla mancanza di carta e di altre risorse tecniche, indispensabili per garantire una regolare produzione storiografica, si è aggiunta un'altra circostanza, che sembra segnalare la scomparsa del fumetto cubano: a eccezione di alcuni giovani entusiasti e inesperti, sembra che non ci sia più nessuno interessato e disponibile a creare fumetti. L'irregolarità delle pubblicazioni e le bassissime retribuzioni previste hanno infatti orientato diversamente l'attività del consistente gruppo di sceneggiatori e disegnatori che si era formato negli anni passati. Alcuni sono morti purtroppo (come i fratelli García Rodríguez, René Mederos, Eduardo Muñoz Bachs e Luis Lorenzo Sosa); altri sono emigrati in cerca di fortuna (come Manuel Lamar Cuervo, Aristides Pumariega); gli altri hanno trovato fonti di ingresso più stabili nella pittura, nella ceramica, nell'illustrazione, etc.

Parallelamente alla crisi e alla relativa resistenza, si assistette in questi anni all'incontro tra fumetto cubano e realtà straniere: come detto sopra, nel febbraio 1990, l'*Editorial Pablo de la Torriente* organizzò a L'Avana il primo *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*, un evento transazionale che invitò esperti di settore cubani, argentini, messicani, peruviani, costaricani, spagnoli e italiani. Qui, partecipò, per l'appunto, anche il giornalista, disegnatore e caricaturista italiano Mogno. Nato a Trieste nel 1938 e laureato in Filosofia, egli viaggiava regolarmente a Cuba dal 1960 in quanto a capo di una casa editrice medica cubana, per la quale collaborava strettamente con il Ministero della Sanità Pubblica. Tuttavia, il suo primo viaggio a Cuba dedicato al fumetto avvenne solo in occasione dell'*Encuentro*. In tale occasione, conobbe Irma Armas Fonseca, importante giornalista cubana, fondatrice e direttrice dell'*Editorial*. Così, se, da un lato, la crisi economica impedì la pubblicazione di riviste importanti, lasciando senza lavoro numerosi giornalisti e illustratori, dall'altro lato, non fermò l'organizzazione di questo nuovo evento che proseguì regolarmente ogni due anni (Armas Fonseca, 2018). L'incontro di Mogno con il fumetto cubano divenne immediatamente florido e proficuo: basti pensare che, nel 1992, curò,

25 Il testo fu pubblicato come catalogo di una mostra tenutasi nel 1995 presso il Salone di comic di Lucca, per poi spostarsi nel 2003 presso il Museo de la Revolución de La Habana e nel Centro Cultural General San Martín di Buenos Aires.

insieme a Luigi Bona e Nessim Vaturi, la prima antologia di 96 pagine intitolata *Fumetti a Cuba*, nella quale raccolse 18 fumetti di 23 autori cubani. Il testo venne pubblicato a Milano e poi a L'Avana, edito da *Immagini Diffusione* e *La borsa del fumetto*, in collaborazione con l'*Editorial Pablo de la Torriente*. Sul retro di copertina raccontano:

La realizzazione di questo libro, attuata tra mille difficoltà oggettive (l'isola manca di tutto e i collegamenti sono difficili) vuole essere un chiaro messaggio di amicizia, di solidarietà e di ammirazione. Così *Fumetti a Cuba* colma, o comincia a colmare, una lacuna della storia del fumetto mondiale con pagine preziose e inedite, creando un ponte di simpatia con gli autori caraibici in uno dei momenti più difficili della loro storia. (Boni *et al.* 1992)

Come spesso accade nella storia culturale e sociale cubana, il sopra menzionato *invento* viene messo in azione nei momenti più difficili: nel corso del *período especial*, la cultura e l'arte, quasi in risposta alla precarietà del quotidiano, hanno vissuto un momento di sperimentazione florida. (Skłodowska, 2016, pp. 20-30) A ciò non è alieno il fumetto, la collaborazione tra Arma Fonseca e Dario Mogno proseguì infatti nonostante la complessa situazione economica e, all'inizio del nuovo millennio, decisero insieme di canalizzare le energie nella creazione di una rivista che potesse infondere al genere nuova linfa, creando una rete ampia e professionale tra i fumettisti dei paesi latinoamericani e non solo. Così, nel 2001 prese vita la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*²⁶, organo ufficiale dell'*Obsevatorio permanente sobre la historieta latinoamericana*. Con periodicità trimestrale, venne pubblicata ogni 15 marzo, giugno, settembre e dicembre, restando in vita fino a marzo 2010. Redazione e amministrazione erano ubicati in Calle 11 #160 tra Calle K e L, nel *barrio* El Vedado. Irma Armas Fonseca assunse il ruolo di direttrice generale, Dario Mogno e Manuel Pérez Alfaro quello di direttori culturali, Gladys Armas Sánchez e Firmír Romero Alfau (poi sostituito da Samuel Paz Zaldívar) redattori, Tony Gómez per il design. Il prezzo di ogni esemplare era di 10 pesos in *Moneda Nacional* a Cuba, 3 dollari statunitensi negli altri paesi.

26 Tutti i numeri della rivista sono disponibili in formato pdf sul sito ufficiale rlesh.mogno.com; le rare versioni cartacee sono disponibili (ad eccezione delle prime edizioni) nella Biblioteca della Vitrina de Valonia, L'Avana.

L'abbonamento annuale per le installazioni costava 20 dollari, sia a Cuba, sia negli altri paesi²⁷.

Il primo numero della *Revista* venne pubblicato in aprile, dando inizio a un progetto che aveva l'intento di oltrepassare le frontiere nazionali di un'isola dalla situazione economica instabile e precaria. Nato, come spesso accade a Cuba, senza finanziamenti economici, il progetto fu portato avanti grazie alla volontà e all'impegno, nonché al finanziamento personale dei suoi protagonisti. Tuttavia, le difficoltà furono poste in evidenza dal principio:

Questo stesso primo numero, che esce sotto la responsabilità della sola direzione della rivista e grazie all'aiuto solidale di un piccolo gruppo di amici, non ci soddisfa pienamente, non per la qualità delle collaborazioni, a nostro avviso tutte di buon livello e che illustrano forse per la prima volta importanti realtà poco conosciute a livello internazionale, ma per il loro insieme fondamentalmente squilibrato. (Mogno 2001: 2)

La *Revista* aveva dunque l'obiettivo di creare nuove sinergie e collaborazioni tra autori internazionali, dando vita a uno spazio che potesse sopperire alla mancanza di una storiografia del fumetto latinoamericano. Così Mogno scriveva sulla prima pubblicazione:

Le informazioni e l'analisi della produzione di fumetti nei paesi dell'America Latina sono scarse e frammentarie, tranne in Argentina, Brasile e Messico, fino a essere inesistenti o comunque non preminenti oltre i confini nazionali. La *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* nasce con il tentativo di colmare questa lacuna, promuovendo lo studio del fumetto in America Latina in tutte le sue caratteristiche e sotto un più ampio spettro di analisi (storico, artistico, sociologico, semiologico, ecc.), promuovendo la circolazione a livello internazionale dei risultati di questi studi. (Mogno 2001: 1)

Questa prima edizione era divisa in quattro sezioni: Storia, Autori, Personaggi e Testimonianze; qui scrivono rispettivamente Waldomiro Vergueiro, Daniel Rabanal, Caridad Blanco de la Cruz, Jorge Monealegre Iturra e Norberto Buscaglia. La struttura

²⁷ Le informazioni qui riportate sono indicate nella pagina a retro della copertina di ogni numero della *Revista Latinoamericana de Estudio sobre la Historieta*.

subì lievi variazioni nel corso degli anni, ma, giungendo alla sua ultima pubblicazione (vol. 37 del 2010) non cambiò mai formato, permanendo quasi del tutto invariata. Una caratteristica chiave fu dunque la creazione di uno spazio volto all'analisi delle possibilità – o impossibilità – di storicizzazione, attraverso fonti sufficienti, una storia del fumetto latinoamericano. Infatti, nel prologo del volume 2, numero 8, del dicembre 2002, è scritto:

Se la distribuzione sta trovando una soluzione, altri problemi continuano a influenzare il progetto della rivista. Finora abbiamo pubblicato saggi sul fumetto in Argentina, in Brasile, in Cile, in Colombia, in Costa Rica, a Cuba, in Messico, in Perù e in Uruguay; continuiamo senza informazioni sugli altri paesi, E questo lo consideriamo una grave lacuna nello sviluppo del nostro progetto. Invitiamo di nuovo amici e lettori ad aiutarci a stabilire contatti nei paesi ancora assenti. (Mogno 2002: 189)

A partire dalla pubblicazione numero 35, i problemi di stampa si fecero preminenti a causa della mancanza di carta e delle tonalità di colore necessarie. Il progetto terminò, quindi, nel maggio 2010, quando, mentre si lavora alla pubblicazione del numero 38, prevista per giugno, il rafforzamento dei problemi organizzativi portò alla sospensione del periodico. Si concluse, dunque, un progetto che si potrebbe definire utopico, non a caso sulla scia dei grandi propositi cubani, animati da un visionario spirito terzomondista.

Ciò che sembra aver avuto esito esemplare rispetto al sogno di partenza, è sicuramente la creazione di una storiografia del fumetto latinoamericano costituita da interventi di esperti internazionali, che, nei 37 numeri totali pubblicati, vanno a formare un considerevole archivio. Al contempo, presero il via relazioni tra il fumetto cubano e i paesi stranieri, in parte ancora oggi in auge. Come spesso è accaduto nella storia del paese però, molte volte lo scambio avviene nella forma d'aiuto unidirezionale volto a garantire la sopravvivenza di alcuni settori culturali che altrimenti sarebbero costretti a cedere, stretti nella morsa delle difficoltà economiche.

2.3. Uno sguardo all'oggi

Oggi, di fronte a una nuova situazione ostica che segue la crisi pandemica del Covid-19 e la relativa stretta del turismo, il sostegno straniero al campo culturale cubano è indispensabile.

Fondata nel 2006, con l'aiuto economico del Belgio, la Vitrina de Valonia²⁸, facente parte de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, ubicada nella centralissima Calle San Ignacio in Plaza Vieja, oltre ad assurgere al compito di ente-spazio promotore della cultura vallona a Cuba, favorisce lo scambio tra le *historietas* dei due paesi. Al suo interno si trovano una biblioteca, uno spazio dedicato a laboratori per bambini e un cortile adibito a spazio espositivo. Sin dal momento della sua apertura, l'istituzione doveva sopperire a un vuoto enorme: quello di un fumetto dedicato a un pubblico adulto e/o sperimentale, ossia non necessariamente sotteso a temi imposti dallo stato. Nel 2015, l'allora direttrice María Lucía Bernal Delgado affermava: «Non esiste una politica editoriale che si adatti o potenzi la creazione e la stampa di questi materiali. La manifestazione artistica è molto diminuita, quando non sono temi imposti» (García Cardentey 2015).

Nel corso degli ultimi anni, la Vitrina de Valonia si è affermata come unica istituzione culturale ubicata nella città interamente dedicata al fumetto, ha dunque un peso rilevante sulle sorti del genere artistico. Nel 2016, ha preso forma l'evento *Contar el Arte*²⁹, a cura del *Círculo de Humoristas e Historietistas de la Unión de Periodistas de Cuba* (UPEC), una serie di incontri in cui autori dibattono sulle necessità e criticità del fumetto, che ancora oggi si tiene nel titolo di *Cómic. Identidad y Memoria*³⁰. Da questi incontri, nel 2018 è nato l'evento *ArteCómic* che si svolge nella città di Camagüey³¹.

Infine, risale al 2017 la rivista annuale di graphic novel *Kronikas*, un progetto dell'editore Maison Autrique con il sostegno della regione di Bruxelles. La rivista raccoglie un inventario immaginario del tessuto cittadino de L'Avana volto a promuovere l'educazione al patrimonio architettonico e, in senso ampio, alla memoria urbana. Con i loro contributi, gli autori e le autrici sono invitati a rendere edifici storici e luoghi simbolici della città,

28 Per maggiori informazioni, oltre alle pagine facebook e instagram, è possibile consultare la pagina web: www.cubahora.cu/cultura/vitrina-de-valonia-la-casa-de-la-historieta-en-cuba

29 L'evento si tenne dal 4 al 6 febbraio 2016 all'interno della Vitrina de Valonia.

30 La quarta e ultima edizione di *Cómic. Identidad y Memoria* si è svolta tra il 16 e il 18 febbraio 2023, in occasione della 33^a edizione della Feria Internacional del Libro de La Habana, nello spazio della Vitrina.

31 È possibile trovare maggiori informazioni sul festival sulla relativa pagina instagram: <https://www.instagram.com/jornadas.artecomnic/>.

scenario delle loro storie a fumetto all'insegna dell'immaginazione³². Attualmente *Kronikas* è una delle poche, se non l'unica, tra le produzioni *habanere* a colori dedicate al genere, spazio d'incontro creativo tra giovani fumettisti e illustratori di diverse nazionalità³³. La Vitrina de Valonia, continuando a mantenere come filo lo scambio progettuale tra Belgio e Cuba, promuove il lavoro creativo di giovani disegnatori attraverso incontri, laboratori, dibattiti e mostre.

Per concludere, all'interno di questa narrazione non si può prescindere dal menzionare un ulteriore lavoro di Caridad Blanco della Cruz, attualmente la principale studiosa di fumetto a Cuba. Nel 2019, viene pubblicato *Los flujos de la imagen. Una década de animación independiente en Cuba (2003-2013)*, edito da Húron Azul. Unico nel suo genere, esso ripercorre le relazioni che l'arte visuale contemporanea cubana ha intercorso con animazione, video-game, pubblicità, satira e fumetto. Parallelamente, infatti, alla storia qui riportata, è importante sottolineare che l'arte visiva ha mantenuto costante la relazione con il comic e i suoi personaggi, offrendo al tema un contributo critico e sperimentale. Come rivelato dalla studiosa, questa relazione si infittisce nel primo decennio del 2000, anni in cui avviene una revisione critica dei primi anni della Rivoluzione e degli anni ad essa precedenti. Alla luce della recente mostra *Joyas Robadas (el que entendió entendió)* dell'artista visivo José Toirac, presso la Galería Acacia (L'Avana, dicembre 2022 – marzo 2023) si può affermare che lo scambio tra i due generi è oggi più che mai attuale. Nell'esposizione infatti, un'intera sala è stata dedicata alla serie *Falsos Abuela, Auténticos Toirac*, in cui l'artista riprende il personaggio del *Bobo* di Abela attualizzandolo in chiave contemporanea³⁴. Come lui, e come analizzato da Caridad Blanco (2019), tra gli altri artisti visivi che lavorano a stretto contatto

32 Il progetto nasce soprattutto per promuovere il patrimonio Art Nouveau: L'Avana infatti è una delle pochissime città al di fuori dell'Europa che fa parte della rete Art Nouveau. Influenzato dal modernismo catalano o dal movimento franco-belga, lo stile *habanero* è identificato dall'uso di stampi in gesso o cemento, carpenteria e forgiatura con la caratteristica linea sinuosa *coup de fouet* che evoca elementi naturali.

33 Cfr. www.fundacioncinemascomics.com/kronikas/

34 L'argomento necessiterebbe un articolo a sé stante per poter essere spiegato in modo esaustivo. Il testo di Caridad Blanco de la Cruz (2019) ad oggi è sicuramente il miglior studio sul tema.

con la storia del fumetto cubano si ricordano Lázaro Saavedra e Sandra Ramos.

In fine, volgendo lo sguardo alla nuova generazione di fumettisti cubani, un rilevante momento di crescita e sperimentazione professionale è stato, come si vedrà nel paragrafo successivo, il laboratorio di *graphic novel* svoltosi nel giugno 2023 presso la Casa de Cultura di Carlos III, nel centrale *barrio* Cayo Hueso de L'Avana. Nella difficile ripresa post Covid-19 della società cubana, il *taller* ha funzionato infatti come spazio di creazione condivisa, inserendosi appieno in una dinamica di progettualità transculturale e orizzontale, che trova molto spesso un terreno fertile nella capitale cubana.

3. Un linguaggio che attraversa gli oceani, un ponte tra Ca' Foscari e Cuba

Il *taller* a cui si è accennato si è aperto con alcune riflessioni di natura teorica sul fumetto, sulle sue definizioni, i suoi meccanismi, le sue regole, a partire dai quesiti che hanno visto impegnati autori, appassionati, critici o semplici curiosi. Per iniziare, molti, ovviamente, si sono interrogati su *cosa sia* il fumetto: è una forma d'arte? È un *divertissement* da edicola? È una forma frivola di mero intrattenimento? È una forma di comunicazione? È artigianato? È un prodotto culturale, frutto di una cultura “bassa”, “popolare”, “non ufficiale”? Si può confrontare con altre forme artistiche? Con la pittura? Visto che esistono fumetti che vivono solo di parole e per le parole e fumetti in cui la parola è tutto, un racconto a immagini senza *balloon*, nuvolette e parole può essere definito un “fumetto”? O al contrario può esistere senza immagini propriamente riconoscibili?

Alcune opere storicamente celebri e frutto della creatività umana possono essere considerate dei fumetti? Pensiamo, ad esempio, ai geroglifici egiziani che raccontavano la vita dei faraoni o il passaggio verso l'aldilà, alle storie bibliche raccontate attraverso gli affreschi della Cappella Sistina, ai lavori di Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello o Piero della Francesca. Si pensi, ancora al *Sacrificio di Isacco* di Alessandro Allori – detto Il Bronzino – in cui l'autore rappresenta minutamente l'episodio biblico, narrandone in successione i vari episodi e facendo muovere lo sguardo dell'osservatore (o del lettore?) a spirale, partendo da sinistra

verso destra, in un crescendo di gruppi di figure che si muovono verso l'alto.

La pittura e il disegno, a ben vedere, sono sempre stati un racconto, soprattutto, quando l'analfabetismo era la norma. Man mano che i destinatari o, comunque, i potenziali fruitori hanno imparato a leggere, ecco che al racconto per immagini si accosta la parola scritta. Poi arriva anche la fotografia e il fotoromanzo, l'immagine in movimento su pellicola e il cinema, prima muto – a fumetti? – e poi sonoro... ma tanto il racconto per immagini, quanto il fumetto rimangono. A ben vedere, però, il fumetto passa dall'essere cultura “alta” all'essere cultura “bassa” e poi, ancora, dal basso, ritorna in alto (Dorfles 2005), in un'oscillazione dei posizionamenti figli delle sensibilità di ogni specifica epoca storica, sociale, artistica.

Forse, la risposta più corretta a queste domande o, per meglio dire, il frutto delle riflessioni generate da queste sollecitazioni è che il fumetto è, innanzitutto, un *linguaggio* (Giannetto, 2005) e, in quanto tale, non ha bisogno di legittimazioni o riconoscimenti da parte della “cultura ufficiale”. Attraverso tale forma espressiva, cioè, si può narrare la trama di un romanzo o una fiaba, una storiella per bambini o un episodio biblico, un'inchiesta giornalistica o una ricerca scientifica. Da questa prospettiva, quindi, non è corretto pensare al fumetto come a un passatempo infantile a cui contrapporre i *graphic novel*, intese come vere e proprie opere letterarie e artistiche, finanche giornalistiche e documentaristiche, per un pubblico maturo e acculturato? Al contrario, l'espressione anglofona *graphic novel*, che rende meno stucchevole e apparentemente neutra l'italiana “romanzo grafico”, sta lì a comunicare che si tratta di letteratura “alta” e non un di un *divertissement* da edicola (Della Puppa 2022). Perché nobilitare un'espressione artistica che, in quanto produzione culturale, è già “nobile” e che – esattamente come il cinema, la letteratura o la sociologia – può, tutt'al più, essere di buona o cattiva qualità? Come accennato in apertura, infatti, il fumetto è un linguaggio che, in quanto tale, non ha bisogno di legittimazioni o riconoscimenti ufficiali da parte della “cultura alta”. Attraverso tale forma espressiva, cioè, si può narrare un'inchiesta giornalistica, una ricerca scientifica o la trama di un romanzo. Come anticipato, questi quesiti hanno generato le riflessioni collettive che hanno costituito il punto di partenza per un laboratorio di fumetto che Francesco Della Puppa, in

quanto docente di Ca' Foscari informalmente responsabile dei progetti di mobilità internazionale tra l'Ateneo e le Università di Cuba, nonché coautore di un volume sociologico a fumetti³⁵, e Francesco Matteuzzi, docente della Scuola Internazionale di Comic, responsabile dell'area didattica dell'International Comic Museum, nonché coautore insieme a Della Puppa, hanno tenuto a L'Avana, nel giugno del 2023.

Il laboratorio era parte del progetto *Avenida Italia – Riqualficazione urbana integrale per la valorizzazione locale e il sostegno alle economie innovative, organiche, sostenibili, comunitarie, creative e circolari*, implementato dal Governo Provinciale dell'Avana in collaborazione con l'Agenzia Italiana di Cooperazione per lo Sviluppo (Aics) e Unioncamere Piemonte. Tale progetto si è posto l'obiettivo di favorire e accompagnare il processo di recupero integrale dell'area di Centro Habana, contribuendo alla valorizzazione della sua immagine architettonica e urbanistica e al potenziamento della sua capacità attrattiva, favorendo anche l'attivazione di azioni innovative in ambito economico e – ecco il ruolo del racconto attraverso il linguaggio del fumetto – socioculturale. Il principale ambito di intervento delle attività è l'area circostante l'Avenida Italia, chiamata anche Calle Galiano.

3.1. Parole e immagini per attraversare oceani

Come ogni linguaggio, anche il fumetto, possiede le sue “grammatiche”: si tratta di regole la cui conoscenza è necessaria per riuscire a *leggere* un'opera a fumetti una sorta di “solfeggio delle immagini” (Giannetto 2005) e, di conseguenza, anche *per creare* e *dare vita* a un'opera a fumetti. Per chi non si è mai avvicinato al fumetto o ha fatto raramente esperienza con le regole di tale linguaggio, infatti, un'opera a fumetti risulterà una confusione illeggibile. Allo stesso modo, un artista visuale geniale, un grande pittore, un illustratore talentuoso, per quanto posseggano raffinati strumenti tecnici e grafici, senza la conoscenza della “grammatica” del fumetto non potranno essere degli efficaci fumettisti. Si tratta di regole che hanno a che fare con dimensioni e posizione delle vignette entro la pagina e delle nuvolette entro le vignette, con le inquadrature, con la modalità alchemica di sposare parole e immagini, di sfruttare la componente disegnata

35 Cfr. Della Puppa *et al.* 2021.

per sopperire alla mancanza di spazio per la componente testuale, etc. Ecco, quindi, che il *taller* tenuto a L'Avana era finalizzato all'insegnamento delle regole del fumetto, appunto. Esso, infatti, era rivolto a illustratori, designer, creativi e studenti, rivolgendosi, in prima battuta, a quelli dell'Istituto Superiore di Arte (ISA) de L'Avana – ateneo con cui da anni Ca' Foscari condivide un programma finanziato di scambio e mobilità internazionale –, spesso in possesso di capacità tecniche raffinatissime e sensibilità artistiche sviluppatissime, ma privi di esperienza con il “soffeggio dei segni”.

Il laboratorio si proponeva, da un lato, di trasmettere i rudimenti del funzionamento del linguaggio del fumetto ai giovani artisti cubano selezionati e, dall'altro lato, di dare vita a un volume a fumetti che potesse narrare la vita degli abitanti del *barrio* di Centro Habana e, specificamente, dell'area adiacente all'Avenida Italia / Calle Galiano. Nella realizzazione di questo racconto a fumetti, docenti e corsisti del laboratorio dovevano tenere in considerazione un ulteriore vincolo: la storia – o le storie – a fumetti in esso contenuta avrebbe dovuto incorporare i versi in decime di un precedente laboratorio di *repentismo*³⁶, anch'esso focalizzato su Centro Habana e l'Avenida Italia o Calle Galiano, parte del più ampio progetto “Avenida Italia”.

3.2. Un'esperienza di scambio in pratica

Dopo le consuete presentazioni, autopresentazioni e descrizione del programma, il laboratorio ha previsto un'introduzione, appunto, alle regole e al funzionamento della narrazione a fumetti, del “linguaggio sequenziale”, attraverso le vignette, e a come mescolare tra loro immagini e parole, a partire da alcune vignette di opere a fumetti più o meno celebri (Frederick Peeters, Ryan Pagelow, Marzio Lucchesi, Tom Gauld, Charles Monroe Schulz, Quino...), ma anche da opere pittoriche, come il già citato *Sacrificio di Isacco* di Alessandro Allori, mostrando come il fumetto sia un linguaggio che, a sua volta, possa assorbire diversi linguaggi – narrativo, poetico, visuale, cinematografico, etc.

³⁶ Il *repentismo* è una forma di poesia improvvisata e, al contempo, uno stile musicale, di origini andaluse, evolutosi a Cuba nell'ambito della musica popolare, soprattutto contadina, delle province centrali e occidentali dell'isola. I componimenti vengono recitati, improvvisando, su una struttura di decime, ossia, strofe di dieci ortonari (versi di otto sillabe) che seguono lo schema metrico abbaaccddc.

Nel laboratorio, si è riflettuto collettivamente sui personaggi protagonisti di una storia, sulla loro caratterizzazione psicologica, drammaturgica e visiva, sul loro ruolo di “motore” della storia; ma anche sui testi, sui dialoghi dei personaggi, su come la parola scritta debba interagire e integrarsi con l’immagine, sul “suono” dei fumetti; quindi, sulla “regia”, sul montaggio, sui tipi e sui significati dei piani e delle inquadrature, sui punti di vista.

Successivamente, il *taller* si è concentrato sulla struttura delle narrazioni e delle storie più o meno brevi, più o meno lunghe, sulla narrazione della realtà, sulla narrazione autobiografica, sulle percezioni “oggettive” e “soggettive” della realtà sociale, sfruttando alcune sollecitazioni prese in prestito dagli *Esercizi di stile* di Matt Madden. Quindi, si è passati a delle esercitazioni pratiche nelle quali i partecipanti avrebbero dovuto realizzare una storia a fumetti, di massimo due pagine, per raccontare la quotidianità della loro mattinata dal risveglio all’arrivo in aula. Si è passati, cioè, a stendere una breve scaletta della trama delle due pagine, a trasformarla in uno *storyboard* comprendente le vignette, a realizzarne un bozzetto, facendo attenzione alla sintesi richiesta dalla narrazione attraverso il fumetto. Poiché narrare la realtà significa raccontare dei fatti, ma anche delle emozioni, la quotidianità riversata sulle due pagine per l’esercitazione avrebbe dovuto veicolare anche un vissuto emotivo.

A questo punto, il laboratorio si è trasferito, per una giornata, all’aperto e, nello specifico, lungo Calle Galiano – o Avenida Italia –, nel municipio di Centro Habana, dove i partecipanti hanno potuto osservare il contesto che sarebbe stato protagonista delle loro storie a fumetti per il libro, le persone che lo vivono e lo attraversano, le relazioni e le dinamiche quotidiane, respirarne le atmosfere e, ovviamente, eseguire degli schizzi e fermare tutto su carta.

Il laboratorio si prefiggeva di stimolare e sviluppare discussioni collettive, nell’ottica di una formazione partecipata. Tale obiettivo o, per meglio dire, modalità formativa, si è rivelata come “data-per-scontata” dai corsisti, realizzandosi subito in maniera spontanea, come espressione di processi di partecipazione dal basso di cui Cuba – in ambito politico, sociale, accademico, formativo, artistico, urbanistico, etc. – ha una lunga e consolidata tradizione socialmente e storicamente costruita.

Il risultato finale è stato pubblicato nel volume *Graphic Habana*, curato da Francesco Della Puppa e Francesco Matteuzzi

e pubblicato, appunto, dall'Agenzia Italiana di Cooperazione per lo Sviluppo.

Tanto il laboratorio, quanto la pubblicazione del libro a fumetti, sono, in parte, sia uno dei frutti delle relazioni che Ca' Foscari ha costruito e coltivato con alcune università cubane, attraverso alcuni suoi docenti e, in questo caso specifico, Francesco Della Puppa; sia l'ulteriore tassello di un "ponte" che ha unito, unisce e – crediamo – unirà l'ateneo lagunare a Cuba, la cui società e le cui università sono in continua evoluzione e in continuo movimento e, ovviamente, aperte a molteplici linguaggi.

4. A mo' di conclusioni, a mo' di esempio

La lente d'ingrandimento con cui il presente intervento racconta una parte di storia del fumetto, tenta di consolidare una dinamica di scambio che da sempre caratterizza la disciplina, questa volta in relazione alla nuova funzione di ponte che Ca' Foscari, insieme alla cooperazione internazionale, cerca di assumere.

In conclusione, però, persiste ancora una domanda: il fumetto può essere dunque disciplina accademica?

Se è solo in anni recenti che quest'ultima, intesa come luogo in cui si approfondisce e produce conoscenza, riesce a dare vita a spazi di narrazione che decentrano geografie e saperi – come questo stesso contributo – è vero che il fumetto, sin dagli albori della sua storia, si configura, invece, come linguaggio artistico aperto, multiculturale nonché altamente creativo. Le aree geografiche qui messe in relazione (America latina, Cuba e Italia) possono essere assunte a mo' di esempio, nell'auspicio di dare vita a nuovi spazi di scambio, sapere e immaginazione.

Bibliografia

- Ávila, B. (1992). «Il fumetto nella stampa cubana». L.F. Bona, D. Mogno y N. Vaturi, N. (Eds), *Fumetti a Cuba: 7-12*. Bologna: Libreria dell'Immagine
- Barbieri, D. (2017). *Semiotica del fumetto*. Bologna: Carocci.
- Barrero, M. (2003). *Prensa satírica, humor gráfico e historieta en Sevilla. 1864-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Barrero, M. (2004). «El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba». Mundaiz, VII(68).
- Blanco de la Cruz, C. (2001). «Cuadros». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 1(1): 31-45.
- Blanco de la Cruz, C. (2019) *Los flujos de la imagen. Una década de animación independiente en Cuba (2003-2013)*. Madrid: Húron Azul.
- Boni, L., Mogno, D. e Vaturi, N. (1992). *Fumetti a Cuba*. Bologna Libreria dell'Immagine.
- Carrillo Zeiter, K. y Müller, C. (Eds.) (2018). *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Casaus, V. (2017). *Elpidio Valdés, los orígenes*. La Habana: Ediciones La Memoria.
- Castro Ruz, F. (1990). *Discurso pronunciado en el Acto central por el XXX Aniversario de los comites de defensa de la Revolución*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280990e.html> (23/09/2024).
- Cobas, R. (1990). *Juan Padrón et l'animation*. P.A. Paranagua (Ed), *Le cinéma cubain*: 153-158. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Colmán Gutiérrez, A. y Goiriz, R. (2004). «Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 13, (4): 53-64.
- Cortés, A.N. (1913) *Juan Martínez Villergas: bosquejo biográfico-crítico*. Ann Arbor: University of Michigan Library.
- Della Puppa, F. (2022). «La linea dell'orizzonte. La mia (prima) esperienza di sociologo a fumetti». R. Colosimo, A. Giovalè e A. Turtulici (Eds), *Draw My Life. Tratti d'umanità in cammino*: 121-126). Roma: Centro Studi Emigrazione Roma (CSER).
- Della Puppa, F. (2023a). «Raccontare le migrazioni internazionali con vignette e baloon. Un'etnografia multisituata a fumetti sull'onward migration degli italo-bangladesi a Londra». *Antropologia Pubblica*, 8(2): 123-132.
- Della Puppa, F. (2023b). «La mia (prima) esperienza etno-grafica. Una riflessione su limiti e possibilità del fumetto per l'etnografia e le scienze sociali». V. Albanese e G. Muti, G. (Eds), *Oltre la globalizzazione. Narrazioni/Narratives*: 393-398. Firenze: Società di studi geografici.

- Della Puppa, F., Matteuzzi, F., Saresin, F. (2021). *La linea dell'orizzonte. Un ethnographic novel sulla migrazione tra Bangladesh, Italia e Londra*. Padova: Becco Giallo.
- Dorfles, G. (2005). «Il fumetto tra disegno e racconto». N. Giannetto (Ed), *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*: 3-8. Milano: Mondadori.
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- Eisner W. (1997). *Fumetto e arte sequenziale*. Torino: Edizioni Studio 901.
- Elvy, J. (2008). «Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba». *Revista latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 8(30): 61-74.
- Favaro, A. (2017). *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*. Buenos Aires: Biblos.
- Favaro, A. (2018). «Nota per uno studio sulle forme di rappresentazione delle mutazioni sociali nel fumetto: diseguaglianza ed emigrazione». A. Favaro e I. Incarico (Eds), *Eurofumetto & Globalizzazione. Studi su graphic novel e linguaggi dei comics*: 145-154. La Spezia: Cut-up.
- Favaro, A. (2020a). «Quando la poesia incontra il fumetto: trasposizioni e mediazioni». *Italienisch*, 84: 62-73.
- Favaro, A. (2020b). *Rappresentazioni del corpo femminile nel graphic novel argentino*. G. Bonomi, C. Gallo, L. Scarpa, N. Spagnolli e I. Zenari (Eds), *Qua la penna! Autrici e art director nel fumetto italiano (1908-2018)*: 173-180. Roma: Comicout – Accademia Roveretana degli Agiati.
- Favaro, A. (2021). «Ay! Gulp! Splash! Una proposta di didattica delle letterature ispano-americane con il fumetto». *Educazione linguistica*, 10: 207-232.
- García Cardentey, M. (2015). «Vitrina de Valonia: la casa de la historieta en Cuba». *Cubahora*, 26.
- Giannetto, N. (a cura di) (2005). *Poema a fumetti i Dino Buzzati. Nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*. Milano: Mondadori.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jiménez Varea, J. (2016). *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.

- Mogno, D. (1995). «Vite Parallele. Fumetto e cinema d'autore a Cuba dagli esordi a oggi». *Lucca 1995: le mostre*: 32-38 <http://cubancomics.mogno.com/txt/hist.html> (23/09/2024).
- Mogno, D. (2001). «Editorial». *Revista Latinoamericana sobre la Historieta*, 1(1): 1-2.
- Mogno, D. (2008). «La historieta cubana». H. Ostuni (Ed.), *La Historia de la Historieta Latinoamericana*: 5-44. Buenos Aires: Bañadera del Cómic.
- Mogno, D. (2002). «Editorial». *Revista Latinoamericana sobre la Historieta*, 2(8): 189-190.
- Ortiz, F. (2007). *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*. Troina: Città Aperta.
- Scull Suárez H., (2003). «¿Hay una escuela de cómic cubano?». *Revista Blast*, 3 mayo.
- Scull Suárez, H. (2003). «Elpidio Valdés, ícono de la cultura cubana». *Revista Blast*, 24 enero.
- Skłodowska, E (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Vázquez Albertino J.M. (1999). «El origen de la historieta española, 1862-1936». *Viñetas desde o Atlántico*, Catalogo del Comic Festival Banda Deseñada. A Coruña.
- Zizek, S. (2008). *Violence. Six sideways reflections*. UK: Picador.

Riferimenti sitografici

Historieta cubana: <http://cubancomics.mogno.com/>

Fundación Canaria Cine + Comics:

<https://www.fundacioncinemascomics.com/>

Fundación María de los Ángeles:

<https://fundacionmariadelosangeles.net/>

LAMBIEK comics–strips: <https://www.lambiek.net/>

Revista BLAST: <https://revistablast.com/>

Tebeosfera cultura gráfica: <https://tebeosfera.com/>

Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta: <http://rlesh.mogno.com/>