

CAMERE OSCURE E MEMORIE MIGRANTI IN *DARKROOM: A MEMOIR IN BLACK AND WHITE* DI LILA QUINTERO WEAVER

Mattia Arioli*

Questo saggio analizza il modo in cui Lila Quintero Weaver, nel suo graphic novel *Darkroom: A Memoir in Black and White*, sfrutta le differenze ontologiche che separano la fotografia dal fumetto al fine di ricostruire e problematizzare l'esperienza migratoria della propria famiglia, che negli anni Sessanta lascia l'Argentina per trasferirsi a Marion, in Alabama. In molte delle pagine che compongono il fumetto, le vignette sono strutturate in modo tale da rievocare e imitare graficamente fotografie inserite in un album familiare. Ben presto queste fotografie ri-mediate attraverso il tratto a matita dell'autrice si mescolano con altre foto, quelle dei documenti ufficiali, necessari all'emigrazione, ma anche quelle presenti sulle riviste patinate, simboli dell'*American Way of Life* e delle spinte all'assimilazione a cui la famiglia è sottoposta. Questi scatti domestici vengono, inoltre, giustapposti a immagini appartenenti all'archivio pubblico, tra cui quelle che ritraggono gli eventi di Selma e che ricordano al lettore il complesso momento storico in cui la famiglia dell'autrice si trova a dover migrare. In particolare, questo saggio vuole dimostrare come, attraverso la ri-mediazione di fotografie, il fumetto crei spazi di contatto tra storie private (la migrazione della famiglia Quintero) e storia (il Movimento per i diritti civili). Si vuole altresì riflettere sul ruolo del visivo nel costruire/rinsaldare gerarchie, domestiche (attraverso l'album di famiglia) e sociali (la linea del colore). Infine, oltre ad osservare il potere delle immagini di creare relazioni, identità e forme di riconoscimento, il saggio si interroga sui *biases* e le caratteristiche ontologiche del fumetto e della fotografia.

Parole chiave: fotografia, fumetto, memoria, migrazione, Lila Quintero Weaver.

Darkrooms and Migrant Memories in Darkroom: A Memoir in Black and White by Lila Quintero Weaver

This essay discusses how Lila Quintero Weaver, in her graphic novel *Darkroom: A Memoir in Black and White*, exploits the ontological differences that separate photography from comics, in order to reconstruct and problematize the migratory experience of her own family, that left Argentina in the 1960s to move to Marion, Alabama. In the comics, the panels are often structured in such a way as to graphically recall and imitate photographic images which are inserted in the family album. These family photographs are here remediated through the author's graphic style. Their meaning is complicated by their juxtaposition to other photos: those that appear on official documents, necessary for emigration; and those that are found in glossy magazines, which invite consumers to adopt the *American Way of Life*, and testify to the assimilation drives that the family is subjected to. Finally, these domestic shots are juxtaposed to images that belong to the public archive, including the Selma to Montgomery marches, implicitly reminding the reader of

* Università di Bologna.

the complex historical moment in which the author's family migrated to the US. In particular, this essay aims to demonstrate how, through the re-mediation of photographs, comics show spaces of contact between private stories (the migration of the Quinteros) and History (the Civil Rights Movement). It also discusses the role of the visual in building/reinforcing domestic (through the family album) and social (the color line) hierarchies. Finally, while acknowledging the power of images in creating relationships, identities and forms of recognition, the essay also reflects on the *biases* and ontological characteristics that define comics and photography.

Keywords: comics, Lila Quintero Weaver, memory, migration, photography

Darkroom: A Memoir in Black and White. Fumetto, memoir e migrazione

Come suggerisce il titolo dell'opera, il graphic novel di Lila Quintero Weaver *Darkroom: A Memoir in Black and White* problematizza il valore documentale inscritto nelle immagini fotografiche attraverso la loro "ri-mediazione" (45), per dirla con Bolter e Grusin, in formato fumetto. L'autrice sfrutta le differenze ontologiche che separano la fotografia, un medium caldo, dal fumetto, un medium freddo, secondo la nota definizione di McLuhan¹, al fine di ricostruire l'esperienza migratoria della propria famiglia, che negli anni Sessanta lascia l'Argentina per trasferirsi a Marion, in Alabama. In molte delle pagine che compongono il fumetto, le vignette sono strutturate in modo tale da rievocare e imitare graficamente immagini fotografiche inserite in un album di famiglia o altri media, mescolando storie pubbliche e private. Tale pratica non è certo nuova. Dato il valore testimoniale associato al medium, la ri-mediazione di fotografie è un espediente ricorrente sia nei fumetti storici² sia nei *graphic memoir*³, due generi che raggiungono la propria piena maturità durante l'esperienza *underground* degli anni Sessanta e Settanta (Hatfield; El Refaie)⁴, diffusisi successivamente

1 Nel suo classico *Understanding Media* del 1964, Marshall McLuhan distingue i media tra "caldi" e "freddi" in base al grado di partecipazione richiesta all'utente (40). Mentre i media caldi, tra cui la fotografia e il cinema, forniscono molte informazioni all'utente e richiedono un basso livello di interazione, i media freddi, tra cui i fumetti, richiedono un'alta partecipazione in quanto il lettore deve "riempire" (cognitivamente e sensorialmente) le informazioni mancanti. Questa caratteristica è particolarmente interessante nel caso dei fumetti storici o che narrano eventi traumatici in quanto la storia è presentata come frammentata e pertanto pongono attenzione su ciò che manca, è stato dimenticato, è andato perduto o è stato editato per fornire una narrazione lineare.

2 Per una introduzione a questo genere si vedano, tra gli altri, Witek (1989) e Chute (2016).

3 Per una disamina del genere si vedano El Refaie (2012) e Kunka (2018).

4 Sebbene il genere storico fosse presente fin dalle origini del medium, ciò che inizia a emergere a partire dagli anni Sessanta è un nuovo modo di approcciarsi alla storia. Si osserva un abbandono del didatticismo e di toni apertamente nazionalistici. Questa nuova sensibilità è responsabile anche della nascita di un nuovo stile confessionale, che ispirerà *Binky Brown Meets the Holy*

tramite pubblicazioni alternative e oggi divenuti riconoscibili e riconosciuti sia dal grande pubblico che dal mondo accademico (Kunka), anche grazie al successo, tra gli altri, di *Maus* e *Persepolis*. L'espansione del genere *graphic memoir* ha poi permesso lo sviluppo di sottogeneri, tra cui i fumetti autobiografici che raccolgono storie di migrazione⁵. Il fumetto di Quintero Weaver appartiene sia a questo genere sia a quello storico. Questa doppia possibilità di classificazione è giustificata dalla compresenza nel fumetto di due narrazioni: la storia della migrazione della famiglia Quintero, che segue alcuni cliché consolidati dell'*immigrant narrative* (Sollors), mostrando la presenza di frizioni tra “consenso” e “discendenza” (149-173), causate da pulsioni assimilazioniste; la ricostruzione storica di alcuni eventi chiave del Movimento per i diritti civili e le resistenze dei bianchi alla fine della segregazione. Questi eventi si ricollegano alla storia dei Quintero in quanto appare evidente come, la razzializzazione binaria dell'epoca, che opponeva bianco e nero, facesse sì che la loro identità latina fosse schiacciata, se non negata.

Sebbene la ri-mediazione di fotografie sia una pratica consolidata del genere⁶, ciò che rende innovativo il fumetto di Quintero Weaver è il modo in cui quest'ultimo si dimostra consapevole e sfrutta molte osservazioni provenienti dai *Visual Studies*. Infatti, come si cercherà di dimostrare, attraverso la ri-mediazione di fotografie, il fumetto crea spazi di contatto tra storie private (la migrazione della famiglia Quintero) e storia (il Movimento per i diritti civili). Si rifletterà anche sul ruolo del visivo nel costruire/rinsaldare gerarchie, domestiche (attraverso l'album di famiglia) e sociali (la linea del colore). Infine, oltre ad osservare il potere delle immagini di creare relazioni, identità e forme di riconoscimento, ci si interrogherà sui *biases* e le caratteristiche ontologiche del fumetto e della fotografia.

Foto e fumetto, memorie pubbliche e private

La complessa relazione tra fotografia e disegno è evocata fin dal prologo dell'opera, intitolato “Home Movies”, che narra dell'abitudine, in casa Quintero,

Virgin Mary (1972) di Justin Green, considerato da molti studiosi il primo fumetto autobiografico dell'*underground*.

⁵ Una discussione di questo genere è fornita dal volume curato da Serrano (2021).

⁶ L'inclusione di fotografie nei *graphic memoir* è stata affrontata, tra gli altri da Chute (2016), El Refaie (2012) e Kunka (2018). Tuttavia, è opportuno notare come il *graphic memoir* di Quintero Weaver non si limiti a includere e ri-mediare qualche sporadica foto, ma costruisca la propria narrazione attorno a esse, rendendole l'asse portante.

di guardare la sera alcune pellicole amatoriali girate dal padre dell'autrice. Il fumetto adatta in modo grafico l'elemento cinematografico attraverso una soluzione visiva che evoca la cronofotografia (2), "registrando" in un'unica striscia di vignette contigue – senza alcuno spazio di separazione bianco⁷ – varie posizioni di un medesimo soggetto in movimento in corrispondenza di diversi momenti temporali⁸. Questo espediente non ha solo lo scopo di ricordare come la fotografia sia parte integrante del medium cinematografico, seguendo un principio importante dell'ecologia dei media, secondo il quale il contenuto di un medium è sempre un altro medium (McLuhan 19-20; Strate 100-103), ma serve anche a rallentare il tempo narrativo. Diversamente dai filmati, le immagini non si sovrappongono, ma si accostano l'una all'altra, permettendo al lettore di dilatare il tempo di fruizione. Tale manipolazione ha l'effetto di far emergere in modo manifesto attraverso soluzioni meta-fotografiche ciò che Walter Benjamin ha definito come «inconscio ottico» (42), in quanto grazie all'allargamento del campo visivo, allo zoom e al rallentamento del tempo narrativo (attraverso l'uso di vignette di diversa dimensione o l'impiego di *bleed*¹⁰), è possibile osservare dettagli generalmente non percepibili dall'occhio umano. Infatti, secondo Benjamin, «attraverso la fotografia egli [l'uomo] scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo» (62-63). Pertanto, tramite la fotografia è possibile rendere visibile vari network di relazioni, anche visive.

Tale caratteristica viene riconosciuta e sfruttata dal fumetto, che "ri-media" dettagli fotografici. Spesso, l'autrice si sofferma su particolari anatomici (mani, sguardi, bocche, ecc.) per conferire una caratterizzazione psicologica ai suoi personaggi, oppure si dedica a rappresentare oggetti e dettagli marginali di una scena che rimandano in modo metonimico o simbolico a situazioni più complesse. Ad esempio, un cartone di latte e una boccetta di inchiostro sono usate come metafore visive che alludono alla questione razziale attraverso un gioco di giustapposizioni visive (89). L'eterogeneità dei due composti rimanda alla loro presunta incapacità di miscelarsi e la goccia d'inchiostro che cade nel latte simboleggia la regola della goccia ("one-drop rule"), ovvero uno strumento di classificazione razziale che definiva come "nera" qualsiasi persona che avesse

7 La "gutter" (66), secondo la celebre definizione McCloud.

8 In *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Jared Gardner sostiene che sia stato il cinema e non la fotografia a dare origine alla sequenzialità nei fumetti (1-28).

9 Per Benjamin la fotografia dischiude elementi visivi percepiti che raramente vengono messi a fuoco dallo spettatore, in quanto l'occhio umano tende ad avere una visione di insieme. Tramite la fotografia l'osservatore può, infatti, concentrarsi su singoli dettagli.

10 Il *bleed* è una vignetta non contenuta da griglie e che si estende spesso sull'intera pagina, dilatando il tempo narrativo. Questa tecnica è comune nei manga.

anche solo un antenato africano. Allo stesso modo, l'arresto di numerosi manifestanti afroamericani, presenti alle marce per i diritti civili, tra cui il famoso percorso da Selma a Montgomery, è qui rappresentato da una serie di vignette, su un'unica striscia, che rappresentano mani ammanettate. Tale selezione di segmenti di immagine ha probabilmente lo scopo di indirizzare lo sguardo del lettore verso ciò che l'autrice considera il «punctum» (49), ovvero l'elemento di quelle immagini che cattura l'attenzione di uno spettatore, secondo la famosa definizione di Barthes.

Sebbene la relazione tra fotografia e disegno sia lunga e duratura e, spesso, si posizioni lungo quello che Diarmuid Costello definisce come «pictorial continuum» (80), Thierry Smolderen suggerisce che nel suo rapporto con le altre arti, l'immagine fotografica sia (stata) «the reference by which all graphic representation was instinctively measured» (121). Tale rapporto complesso e reciproco si è spesso misurato sul terreno della verosimiglianza, nella consapevolezza che, citando Susan Sontag, un disegno «non può mai essere altro che un'interpretazione strettamente selettiva», mentre «una fotografia può essere considerata una trasparenza strettamente selettiva» (15). Pertanto, il passaggio dalla fotografia al disegno ha l'effetto di cancellare ogni pretesa di indessicalità, rivelando la mediazione dell'autrice. E, come ricordato da Hillary Chute nella sua disamina del rapporto tra fotografia e disegno, «drawing's connection to "reality" is perceived as immeasurably weaker than the photograph's, which is often understood to be an index of a certain truth because it possesses mechanical objectivity» (20). Difatti, seppur Lila Quintero Weaver utilizzi uno stile mimetico, realista, non caricaturale, che imita la fotografia, è incapace di nascondere la propria mediazione, resa visibile, prima che dal testo, che commenta e narrativizza le immagini, dal proprio stile e segno grafico, ovvero ciò che Philippe Marion definisce come «graphiation» (36). Tale espediente non testimonia soltanto il diverso valore attribuito alla fotografia e al disegno, ma contribuisce a rivelare indirettamente il *bias* di ciascun media, anche quello fotografico, in quanto, come ricordato da Sontag e Barthes, la fotografia non è il frutto di una semplice corrispondenza tra segno e oggetto, ma è creata in congiunzione a sistemi di mediazione culturalmente consolidati e a strategie testuali di rappresentazione.

Il fumetto rende quindi esplicito il proprio ruolo di mediatore fin dal prologo: mentre la prima sequenza di vignette, usando uno stile cronofotografico, ritrae due ragazzine intente a lanciarsi palle di neve, adottando un ordine cronologico, le immagini successive vanno a ritroso, imitando il riavvolgimento della bobina (figura 1). Tale espediente ha lo scopo di rivelare la distanza temporale che separa autrice e voce narrante dalla sua rappresentazione diegetica. La possibilità di riavvolgere il passato è indagata e sfruttata anche in altri passaggi del racconto, in cui l'autrice immagina di poter riavvolgere il tempo per recuperare

dettagli e informazioni perdute o per immaginare eventi alternativi, dei “*what if*” narrativi che le permettono di speculare su cosa sarebbe accaduto se avesse agito diversamente. Ad esempio, in una scena del fumetto, l'autrice si immagina di affrontare direttamente il fratello al fine svelarne il razzismo internalizzato, dettato dalla volontà indotta di assimilarsi alla cultura dominante.

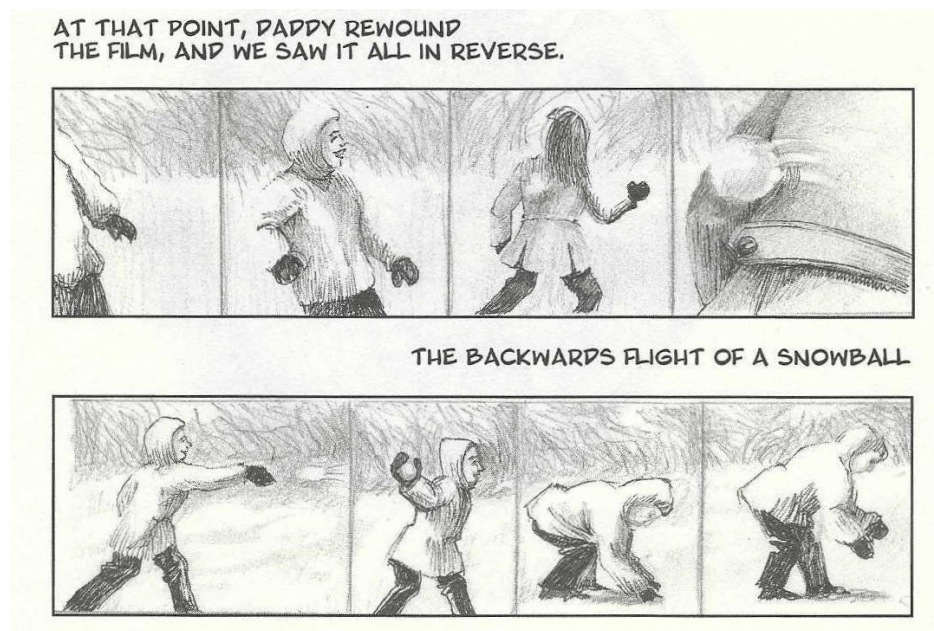


Figura 1 Riavvolgimento di una bobina in *Darkroom: A Memoir in Black and White* di Lila Quintero Weaver (Tuscaloosa: University of Alabama Press) p.2 © 2012 Lila Quintero Weaver

Oltre ai filmati, il memoir adatta anche le foto scattate da José Nestor Quintero, il padre dell'autrice, durante la sua attività di fotografo amatoriale (che ha documentato le tensioni razziali presenti in Alabama negli anni Sessanta, scattando foto delle marce per i diritti civili) e quelle appartenenti all'album familiare (che ritraggono momenti intimi e quotidiani), creando una sinergia tra memorie pubbliche e private. L'uso della fotografia spezza il flusso del tempo in istantanee, creando frammenti non contigui che il fumetto mette in relazione sulle proprie pagine, mostrando così la natura narrativa e relazionale della storia e delle storie private, rendendo evidenti i tasselli mancanti. Il fumetto rimarca la presenza di momenti non fissati su pellicola (talvolta simboleggiati da interruzioni, vignette nere o *non-sequitur*), che necessitano di essere discussi

e ricostruiti, attraverso ricerche documentali o atti di proiezione finzionale e metanarrativi (che non hanno lo scopo di invalidare la veridicità del racconto, ma di dimostrare la natura narrativa della storia). Ad esempio, in una scena che ritrae una marcia per i diritti civili, l'autrice integra le immagini dei filmati girati dal padre con tre vignette che ritraggono la reazione nauseata di alcuni spettatori bianchi presenti all'evento, al fine di rendere visibile il razzismo presente in Alabama (6-7). Tuttavia, la consapevolezza dei limiti dei due media non inficia il valore documentale dell'opera. Non è un caso, quindi, che il primo capitolo presenti il padre dell'autrice nell'atto di sviluppare foto, quasi a voler validare, in questo modo, la veridicità del racconto, ricordando al lettore come molte delle immagini scattate siano confluite nel fumetto.

Il potere dello sguardo: identità, fotografia e album familiare

Darkroom non traccia soltanto i punti di intersezione tra storie private e storia pubblica, ma sembra altresì riflettere sul potere dello sguardo e l'esistenza di griglie interpretative (tra cui canoni e cliché estetici) e visive (la vignetta, la cornice delle foto, ecc.), capaci di imporre e/o perpetuare determinate ideologie (tra cui, le gerarchie familiari, le strutture sociali, il razzismo sistemico) codificate anche attraverso l'immagine. A tal proposito, si possono ricordare le osservazioni di Victor Burgin che nota come: «the structure of representation—the point-of-view and frame—is intimately implicated in the production of ideology» (146). Tale processo è garantito dalla reciprocità relazionale che unisce il fotografo e l'osservatore. Infatti, sebbene il fotografo gestisca e orienti, anche in modo ideologico, ciò che l'osservatore può vedere e il modo, quest'ultimo non ha un ruolo prettamente passivo, poiché proietta sull'immagine le proprie conoscenze del mondo, i propri preconcetti, narrazioni dominanti, se non addirittura veri e propri miti. Questo è particolarmente vero nel caso dell'album di famiglia che, nel presentarsi come una cronaca lineare di eventi importanti, restituisce un'immagine di coesione idealizzata. Come ricordato da Silvia Albertazzi, «è soprattutto attraverso la moda dell'album di famiglia che il privato invade il pubblico: la famiglia, già asse portante del romanzo borghese ottocentesco, si autorappresenta in fotografia, secondo un immaginario che ne esalta le qualità sociali e morali» (8). Il fumetto, recuperando una dimensione narrativa, può quindi complicare queste costruzioni ideologiche e selettive, creando nuove prospettive, date dalle relazioni tabulari e panottiche che si creano sulla pagina e che chiedono al lettore di interagire in modo attivo alla costruzione di significato.

Considerato il potere delle immagini, e in particolare delle foto, di creare network relazionali attraverso processi identificativi e, in alcuni casi, affiliativi,

come avviene per gli album di famiglia, *Darkroom* indaga il modo in cui i soggetti rappresentati e l'osservatore negoziano la propria identità anche attraverso lo sguardo. Come ricordato da Marianne Hirsch, nella sua indagine sul ruolo dell'album di famiglia nella costruzione di memorie condivise, «[t]he familial look, then, is not the look of a subject looking at an object, but a mutual look of a subject looking at an object who is a subject looking (back) at an object» (9). Appare così evidente come l'identità dell'osservatore sia costruita in termini relazionali assumendo al tempo stesso il ruolo di soggetto (che osserva) e di oggetto (che viene osservato). Il rapporto con le foto è, quindi, anche un processo di validazione della propria identità attraverso un atto di riconoscimento. Tuttavia, nella sua discussione sul ruolo dell'album di famiglia, Patricia Holland ha osservato la natura contraddittoria della sua consultazione, che, al tempo stesso, «construct[s] a fantastic past and set[s] out on a detective trail to find other versions of a "real" one» (14). Pertanto, la studiosa attribuisce alle foto la capacità di instillare sentimenti contrastanti nell'osservatore. Se, da un lato, esse testimoniano la ricerca di un passato indelebile attraverso tracce storiche, dall'altro, si riscontra nell'osservatore la tentazione a completare le informazioni contenute nelle immagini tramite proiezioni che romanzano quel passato. In particolare, l'osservatore cerca di dare senso alle foto dell'album, riempiendo vuoti e selezionando episodi considerati rilevanti. In *Darkroom*, tali interventi sono resi espliciti sia attraverso soluzioni visive (giustapposizioni, metafore visuali, uso alternativo dei colori), sia attraverso elementi metanarrativi in cui l'autrice riflette sulla propria esperienza: «Now and then images from those years come into alignment, and I see something... How all the pieces fit together, leaving Argentina, entering an unknown world, looking for a place to call home and people of my own...and the curious role of race in who I would become» (28). Le foto familiari hanno, quindi, il ruolo di permettere il recupero di memorie non esperite o dimenticate attraverso proiezioni prostetiche¹¹. Ciò appare evidente se si considera il fatto che, per quarantaquattro anni, Lila Quintero Weaver ha potuto ricostruire le immagini del proprio paese natale solo attraverso le foto scattate dal padre e i dipinti fatti dalla madre: «every image I have of Argentina is faded, borrowed, inherited, outdated, or imagined» (246). È grazie alle fotografie (esistenti e mancanti) che riesce ad entrare in contatto

11 Come sostenuto da McLuhan, i media possono essere considerati delle "protesi", ovvero estensioni tecnologiche dei nostri sensi e delle nostre capacità mentali. Pertanto, secondo lo studioso, i media non sono meri strumenti di comunicazione, ma alterano la nostra percezione del mondo e influenzano le nostre interazioni sociali (5-6). In modo simile, riflettendo sulla capacità dei media di imprimere nella memoria collettiva esperienze e memorie non esperite, Landberg parla di "memorie prostetiche" (28-32).

con la propria storia migratoria e a ricostruire il viaggio e l'esperienza dei propri genitori.

Tale ricostruzione è resa possibile anche dalla consultazione e ri-mediazione di foto usate nei documenti ufficiali, create per essere sottoposte allo scrutinio delle autorità federali o degli uffici di immigrazione. In questo caso, la validazione identitaria non avviene tramite un rapporto filiale in cui l'osservatore, attraverso la prospettiva dell'autrice, cerca una presenza affettiva, in grado di riconoscere il soggetto, ma attraverso un atto ufficiale, spesso impersonale, che attraversa la linea che separa la sfera pubblica da quella privata. Tuttavia, l'inclusione delle fotografie presenti sui documenti ufficiali ha l'effetto di dare un volto e un nome alla migrazione, che nella percezione pubblica viene spesso ridotta a numeri e statistiche. La presenza di fotografie pubbliche (e private) che si spostano attraverso lo spazio, seguendo i destini della famiglia, attraversando nazioni, dimostra che memoria e migrazione spesso interagiscono tra loro. A tal proposito, riflettendo sul rapporto tra migrazione e memoria, Julia Creet osserva come «movement is what produces memory» in quanto «migration has an effect on how and what we remember and that displacement intensifies our investment in memory, illuminating the *topos* of memory itself» (10). Allo stesso tempo, la giustapposizione dell'immagine della carta di identità del padre dell'autrice con il ritratto di alcuni Nativi americani, con cui condivide alcuni tratti somatici, ha lo scopo di rivelare una genealogia che confuta ogni argomento nativista; viene così ricordato implicitamente al lettore che molti americani sono discendenti di migranti. Pertanto attraverso un gioco di giustapposizioni è possibile evocare relazioni che superano l'albero genealogico.

In *Darkroom*, il rapporto tra fotografia e ideologia identitaria nella costruzione di narrazioni familiari, spesso unitarie e non problematiche, non è visibile soltanto attraverso la ricostruzione in formato fumetto dell'album di famiglia dei Quintero, ma anche attraverso la riproduzione di una foto controversa che ritrae una famiglia caucasica e sorridente, con indosso le iconiche tuniche bianche con cappuccio del KKK (196). L'adattamento di quest'ultima immagine, originariamente apparsa su un giornale nazionale, ha tre scopi principali: mostrare come i membri del Klan non fossero esterni alla comunità, ma assomigliassero, nelle fattezze, a molti dei vicini di casa della famiglia Quintero; far vedere come il KKK non arruolasse tra le sue fila "mostri crudeli", ma gente comune; rivelare la relazione esistente tra le visioni reazionarie del Klan e il concetto di famiglia, qui declinato come un ideale da proteggere e preservare da contaminazioni esterne. La protezione della donna bianca era spesso usata come giustificazione per atti di violenza, tra cui il linciaggio, contro le minoranze razziali e razzializzate. In alcune pagine precedenti (192-193), l'autrice anticipa il punto riproducendo alcune pagine del libro di storia adottato dalla sua classe; mostra in tal modo

come la visione patriarcale e le gerarchie razziali sottese all'immagine familiare (se non pastorale) del KKK affondassero le proprie radici nel mito dell'Old South. In alcune pagine successive, la ri-mediazione di una foto di un linciaggio (195) testimonia l'uso della violenza da parte dei suprematisti bianchi come strumento per ristabilire un ordine sociale e ripristinare uno status quo, ponendo in contemporanea domande etiche sul ruolo dell'osservatore e del fotografo, in quanto la foto immortalava un mancato intervento per fermare la scena e, allo stesso tempo, pone interrogativi su cosa lo spettatore abbia diritto di vedere.

Infine, il fumetto mostra come la nozione di famiglia fosse evocata in modo più o meno diretto anche da alcune pubblicità dell'epoca, prontamente "ri-mediate" dal fumetto. Tali immagini rievocavano scenari domestici che venivano legati all'*American Way*, senza che quest'ultima fosse effettivamente definita, se non attraverso oggetti di consumo (l'auto, la casa, le vacanze, gli orologi, ovvero *status symbols*), prerogative offerte dalla celebrata libertà americana. Queste pubblicità creavano un'identificazione tra il cittadino libero, il bene materiale pubblicizzato e la nazione. Indirettamente, ma in modo pervasivo, la propulsione all'acquisto stimolata da queste immagini pubblicitarie contribuisce all'americanizzazione dei giovani Quintero, i più esposti alla seduzione dei *magazine*. Eppure, come evidenziato dal fumetto, questa fabbrica di sogni era razzialmente codificata, una «blond wonderland of sparkling promise» (38). In *Darkroom*, questo mondo patinato viene messo in discussione sia dal conflitto razziale in atto, sia dalla memoria olfattiva, tattile e materiale attivata dai cibi preparati dalla madre dell'autrice, che inevitabilmente rimandano all'origine etnica della famiglia. Tale contrasto rivela in modo oppositivo l'artificialità delle foto, che possono essere costruite per veicolare miti, nonostante la loro natura indessicale.

Linea e colore

La natura ideologica delle fotografie (e delle immagini) non influenza soltanto il modo in cui l'osservatore concettualizza il mondo, ma anche le modalità secondo le quali il soggetto costruisce la propria identità in relazione ad esse. Questa caratteristica è resa manifesta dal modo in cui la famiglia Quintero è costretta a omologarsi ad un mondo in bianco e nero, laddove la bicromia non è solo legata al mondo delle foto, ma anche alle politiche razziali presenti, negli anni Sessanta, negli Stati Uniti, specialmente in Alabama. L'uso da parte dell'autrice del bianco e nero non vuole soltanto evocare il mondo delle fotografie, ma riflettere sullo sviluppo da parte dei Quintero di una coscienza razziale a partire dall'elemento visuale. A tale riguardo, Jorge J. Santos Jr. nota che «Weaver's desire to create space for her Latina identity within the larger narrative of the

civil right movement forces her to reconcile her position outside the racial dichotomy of Alabama society» (90). E la stessa autrice ricorda come «Long before the term “hispanic” gained recognition in the South, no suitable categories for our ethnic type existed» (86). Tale dicotomia cancellava qualsiasi identificazione preesistente. Sebbene, in Argentina, la madre dell'autrice fosse identificata come bianca, il padre veniva definito dai documenti di identità argentini come *trigueño*, un termine, ci rivela l'autrice, derivato dalla parola spagnola *trigo* (grano), usata per identificare «a palette of skin tones belonging to mixed-race people in Latino cultures» (82). Da un punto di vista visivo, tale riduzionismo è evocato dalla riproduzione di tre tubetti di tempere (bianco di titanio, giallo ocre e terra di Siena bruciata), che, quando vengono mescolati, restituiscono la pigmentazione dei *trigueño*. Tuttavia, la riproduzione in bianco e nero elimina la complessità e la ricchezza dei colori. Pertanto, il fumetto riflette sulle linee del colore che separano gli statunitensi, mostrandone l'artificialità, da un punto di vista biologico, e discutendo, al tempo stesso, delle istituzioni politiche che le hanno create e mantenute per ragioni socio-economiche e bigottismo. Non a caso, la discussione sulle implicazioni della linea del colore termina con un'immagine che ri-media l'effigie del Governatore George C. Wallace, insieme a parti di un discorso pubblico da lui pronunciato il 14 gennaio del 1963, in cui asseriva: «From this cradle of the Confederacy, from this very heart of the Great Anglo-Saxon Southland... I draw the line in the dust and toss the gauntlet before the feet of tyranny, and I say segregation now, segregation tomorrow, and segregation forever» (90). Il fumetto riflette, inoltre, sui paradossi del suprematismo bianco e sull'ossessione nei confronti dell'idea di purezza, un ideale al contempo pericoloso e irraggiungibile.

Come argomentato in precedenza, tale ideologia si riflette sia sulla società sia nell'album di famiglia. Pertanto, il fumetto rivela come le fotografie riproducono ideologie anche attraverso i canoni estetici con cui vengono valutati i soggetti. Questo aspetto diventa manifesto nel momento in cui il fumetto si focalizza sul modo in cui Lissy, la sorella dell'autrice, posa e sorride davanti alla fotocamera. La fotografia, in questo contesto, non diventa rivelatrice di una realtà, ma la proiezione di un desiderio, in quanto «only in photos could she do anything about her mouth» (81). Ritraendo le labbra in modo innaturale, Lissy cerca di nascondere le proprie caratteristiche etniche al fine di risultare più attraente, conformandosi, di fatto, ai canoni estetici dell'epoca, codificati a partire dai tratti fisionomici di donne bianche (figura 2). A tal proposito, si può ricordare come gli studi condotti da Kenneth Clark sull'identificazione razziale furono alla base della decisione della Corte Suprema, nota come *Brown v. Board of Education* (1954), che pose fine alla dottrina segregazionista del “*separate but equal*”. Con l'ausilio di bambole di colore diverso, Clark studiò i meccanismi di

identificazione razziale notando come molte bambine, pur identificandosi nelle bambole dalla pelle scura, preferivano giocare con quelle dalla pelle bianca in quanto considerate più belle¹². Pertanto, come le ragazze del suddetto esperimento, Lissy dimostra di aver internalizzato i messaggi razzisti prodotti dalla società e per questa ragione la sua autostima ne risulta danneggiata.

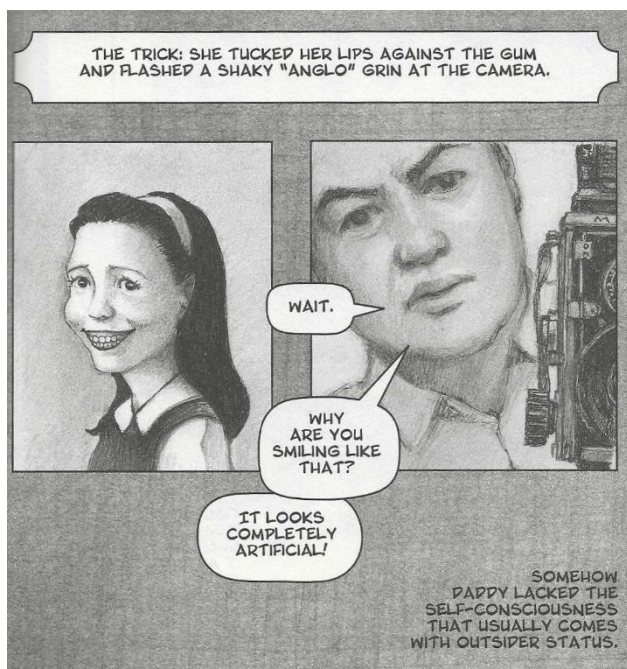


Figura 2 José Nestor Quintero scatta delle foto alla figlia Lissy in *Darkroom: A Memoir in Black and White* di Lila Quintero Weaver (Tuscaloosa: University of Alabama Press) p.81 © 2012 Lila Quintero Weaver

Dunque, il fumetto si mostra conscio del potere del visuale e delle dinamiche di potere sottese allo sguardo che determinano quali caratteristiche siano considerate marcate. Infatti, come ricordato da bell hooks, «in white supremacist society, white people can “safely” imagine that they are invisible to black people since the power they have historically asserted, and even now collectively assert over black people, accorded them the right to control the black gaze» (340). Questo controllo è evidente nella riproduzione di ritratti di studenti afroame-

12 Per una disamina dell'argomento si veda Bergner (2009).

ricani, talvolta attraverso un focus su tratti somatici “esotici”, che imita ciò che avveniva nei *World Fair*; eppure attraverso la messa in sequenza delle immagini e la presenza del dialogo questi personaggi acquisiscono una capacità di azione, diventando personaggi a tutto tondo, non più meri soggetti fotografici. Inoltre, come notano Breckenridge e Peterson, sovvertendo dinamiche visive e di potere, nel suo ritratto di personaggi razzisti, «Weaver frequently utilizes thin gray contour outline with sparse facial detail and little or no infill shading» (118). Allo stesso tempo, per esprimere il proprio disappunto, l'autrice utilizza anche dei *close-up* estremi che esagerano i contorni facciali degli abitanti di Marion quando questi esprimono commenti razzisti, con l'effetto di enfattizzarne la rozzezza e il bigottismo.

L'elemento visivo diventa, quindi, un simbolo dell'acquisita consapevolezza dell'autrice del pregiudizio razziale presente nella società. Ad esempio, Weaver illustra un primo piano degli occhi della giovane Lila dopo aver osservato un episodio di segregazione in una clinica sanitaria locale (68); questa stessa inquadratura riappare molto più tardi (183), quando la protagonista nota la pervasività del razzismo in altri luoghi pubblici (tra cui la scuola e la chiesa). La ripetizione di immagini è spesso impiegata per rappresentare la memoria, un ritorno del rimosso, o per simboleggiare una nuova consapevolezza, un riconoscimento ritardato della discriminazione. Tale consapevolezza è, inoltre, massimizzata dalle intersezioni della storia privata con quella pubblica, in quanto Quintero Weaver ridisegna fotografie iconiche entrate nella memoria collettiva degli Stati Uniti, simboli che ricordano il Sud nell'era delle leggi Jim Crow. La presenza di fotografie che documentano i conflitti razziali esistenti e che esacerbano in alcuni momenti storici chiave (le marce per i diritti civili, l'omicidio di Jimmy Lee Jackson, la strage di Birmingham, la fine della segregazione nelle scuole pubbliche) vuole al tempo stesso contestualizzare la storia migratoria della famiglia Quintero e rendere lo spettatore un testimone secondario. Come evidenziato da Rifkin, la ri-mediazione di queste foto è in linea con il modo in cui i leader dei diritti civili mobilitarono le fotografie per attuare una politica di riconoscimento che richiedeva agli americani bianchi di vedere con i propri occhi quanto accadeva e, quindi, di assumersi le proprie responsabilità (217).

Infine, *Darkroom* mostra come la fine della segregazione non coincida con la fine del razzismo, osservando come alcuni studenti bianchi (e neri) adottino pratiche di *gatekeeping*, poiché la protagonista viene invitata a identificarsi e frequentare soltanto una delle due comunità. Nel fumetto, l'autrice-protagonista cerca di soddisfare le aspettative generate dai due mondi che si trova ad attraversare: quello domestico, culturalmente argentino, e quello pubblico, culturalmente statunitense. Il tentativo di mantenere un equilibrio attraverso la separazione degli ambiti (domestico e pubblico) spesso fallisce, creando frizioni

identitarie. Talvolta, l'autrice confessa di aver appreso «how to sneak» (49) al fine di guardare cartoni, leggere libri proibiti, ascoltare musica nera, ovvero di aver consumato quei prodotti che le erano proibiti o dall'ambiente domestico (che temeva l'americanizzazione dei figli) o da quello scolastico (che rinforzava politiche segregazioniste). Tali atti di ribellione, mostrano la volontà di superare logiche assimilazioniste e dualistiche attraverso pratiche di attraversamento di confini, necessari per lo sviluppo del proprio posizionamento.

Conclusioni

Attraverso la ri-mediazione di fotografie appartenenti sia all'album familiare sia all'archivio pubblico, il *graphic memoir* di Quintero Weaver stimola interrogativi importanti sull'etica delle immagini e sul posizionamento dell'osservatore rispetto alle scene, nella consapevolezza che lo sguardo rinforza e costruisce gerarchie sociali. La questione del posizionamento diventa ancora più rilevante nel momento in cui si interseca con discorsi sulla razza, l'etnia e il genere. Tuttavia, come si è voluto dimostrare in questo contributo, il visuale non ha solo il potere di rinforzare discorsi egemoni, ma ha anche la capacità di articolare contronarrazioni sfruttando una poetica del frammento che richiede al lettore di completare i buchi narrativi facendosi, a sua volta, agente di rimemorazione.

Opere citate

- Albertazzi, S. (2017): *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- Barthes, R. (1980): *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard & Seuil.
- Benjamin, W. (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1955. Trad. E. Filippini. Torino: Einaudi.
- Bergner, G. (2009): Black Children, White Preference: Brown v. Board, the Doll Tests, and the Politics of Self-Esteem. *American Quarterly*, vol. 61, n. 2, pp. 299-332.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Breckenridge, J. & Peterson, M. (2013): Lila Quintero Weaver's *Darkroom: a Memoir in Black and White*: Envisioning Equality. *Confluencia*, vol. 29, n. 1, pp. 109-125.
- Burgin, V. (1982): Looking at Photographs. In V. Burgin (Ed.) *Thinking Photography*. Houndmills: MacMillan.
- Chute, H. L. (2016): *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University.
- Costello, D. (2007): After Medium Specificity chez Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer. In J. Elkins (Ed.) *Photography Theory* (pp. 75-89). New York & London: Routledge.
- Crete, J. (2011): Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration. In J. Crete & A. Kitzmann (Eds.) *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Me-*

- mory Studies* (pp. 3-26). Toronto: University of Toronto.
- El Refaie, E. (2012): *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University of Mississippi.
- Gardner, J. (2012): *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford: Stanford University.
- Hatfield, C. (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University.
- Holland, P. (1991): Introduction: History, Memory and the Family Album. In J. Spence & P. Holland (Eds.) *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* (pp. 1-15) London: Virago.
- hooks, b. (1992): Representing Whiteness in the Black Imagination. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. A. Treichler (Eds.) *Cultural Studies* (pp. 338-346). New York: Routledge.
- Kunka, A. J. (2018): *Autobiographical Comics*. New York: Bloomsbury.
- Landsberg, A. (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University.
- Marion, Ph. (1993): *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve: Academia.
- McCloud, S. (1993): *Understanding Comics. The Invisible Art*. Northampton: HarperCollins.
- McLuhan, M. (2017): *Understanding Media: The Extensions of Man, 1964*. Berkeley: Ginko.
- Rifkind, C. (2021): Immigration, Photography, and the Color Line in Lila Quintero Weaver's *Darkroom: A Memoir in Black & White*. In N. L. Serrano (Ed.) *Immigrants and Comics* (pp. 204-224). New York: Routledge.
- Santos, J. J. Jr. (2019): *Graphic Memories of the Civil Rights Movement. Reframing History in Comics*. Austin: University of Texas.
- Serrano, N. L. (Ed.) (2021) *Immigrants and Comics. Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. New York: Routledge.
- Smolderen, T. (2014): *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay, 2000*. B. Beaty & N. Nguyen (Transl. by). Jackson: University of Mississippi.
- Sollors, W. (1986): *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University.
- Sontag, S. (2004): *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società, 1977*. E. Capriolo (Trad.). Torino: Einaudi.
- Strate, L. (2017): *Media Ecology. An Approach to Understanding the Human Condition*. New York: Peter Lang.
- Weaver, L. Q. (2012): *Darkroom: A Memoir in Black and White*. Tuscaloosa: University of Alabama.
- Witek, J. (1989): *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University of Mississippi.