

**Laura Giurdanella**

*Il privato è pubblico - Graphic novel e impegno civile: gli iconotesti femminili della migrazione*

**Come citare questo articolo:**

Laura Giurdanella, *Il privato è pubblico - Graphic novel e impegno civile: gli iconotesti femminili della migrazione*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 60, no. 15, dicembre 2025, [doi:10.48276/issn.2280-8833.13741](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.13741)

**1. Per una premessa sulle scritture femminili della migrazione**

Negli ultimi decenni, il *graphic novel* si è affermato come forma narrativa di rilievo, capace di coniugare parola e immagine in un linguaggio ibrido che si presta a una molteplicità di letture e interpretazioni<sup>1</sup>. In particolare, nell'ambito della letteratura della migrazione, questo *medium* ha assunto una funzione cruciale nel dare visibilità a soggettività altrimenti marginalizzate, soprattutto quelle femminili. Il presente saggio intende allora indagare come i *graphic novel* femminili della migrazione costituiscano non solo una forma di rappresentazione, ma anche uno strumento di impegno civile, poiché mettono in scena rapporti di potere, identità multiple e pratiche di resistenza quotidiana.

Tuttavia, prima di procedere con un quadro teorico sul rapporto tra letteratura disegnata e impegno civile e analizzare alcuni iconotesti in questa prospettiva, è necessaria una precisazione epistemologica nell'ambito delle scritture femminili della migrazione.

Nel contesto delle dinamiche globali contemporanee, le "scritture femminili della migrazione" rappresentano un punto d'intersezione tra esperienza esistenziale, esilio culturale e produzione letteraria, collocandosi in una posizione liminale sia rispetto al canone dominante sia alle narrazioni tradizionali di genere<sup>2</sup>. La "migrazione" si esprime allora non solo come *dispatrio*, ma, a dire di Bhabha, anche come esclusione culturale e letteraria da una cultura forte e dominante<sup>3</sup> e da una tradizione canonica ancora marcatamente maschile. Come sottolinea Tatti, «alla tradizionale marginalità autoriale femminile si sommano le difficoltà dovute alla perdita di riferimenti linguistici, culturali e identitari legati all'allontanamento da casa<sup>4</sup>;» tuttavia, questa doppia esclusione può tramutarsi in

un'occasione generativa: lo spaesamento si fa stimolo alla scrittura, l'esilio diventa possibilità espressiva.

In questa prospettiva, le loro opere si configurano come "scritture di resistenza", che mettono in scena una soggettività spezzata, ma al tempo stesso resiliente, elaborando linguaggi nuovi per dare senso alla condizione di "entre-deux", ovvero del vivere tra culture, lingue e appartenenze. Come afferma Storini, è proprio l'assunzione della «differenza sessuale» che contribuisce a una riscrittura del simbolico, influenzando la letteratura non solo nei contenuti, ma anche nei suoi codici semiotici e linguistici<sup>5</sup>. Le scritture femminili della migrazione, dunque, non si limitano a testimoniare, ma agiscono: sono atti creativi e politici che contestano l'ordine esistente e propongono nuovi orizzonti discorsivi, come emerge nei ritratti tracciati da Ball nella sua analisi delle *moving women*, figure emblematiche di un femminismo intersezionale che trasforma lo sradicamento in forma espressiva e mobilitazione critica<sup>6</sup>.

In questo contesto di sperimentazione formale e ibridazione identitaria, risulta particolarmente significativa la scelta, da parte di alcune autrici migranti, della forma del *graphic novel*. Questo medium, per la sua natura visiva e verbale insieme, consente di articolare narrazioni complesse, capaci di rappresentare la frattura, la stratificazione e la pluralità delle identità diasporiche. In questo senso, il ricorso al linguaggio delle narrazioni grafiche può essere letto alla luce di quanto affermato da Deleuze e Guattari: nella loro visione, la scrittura minoritaria - nata ai margini della lingua, della cultura e del canone dominante - è quella che riesce a «forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità<sup>7</sup>,» sovvertendo codici prestabiliti e dando vita a forme nuove di soggettività. Il *graphic novel* si rivela allora un territorio privilegiato per esplorare il vissuto migrante al femminile, restituendone visivamente le fratture identitarie, le tensioni tra appartenenza e dislocazione, tra memoria e riscrittura di sé.

## 2. Letteratura disegnata e impegno civile: una cornice teorica

### 2.1 Il *graphic novel* come dispositivo critico

Nel panorama narrativo del XXI secolo, il *graphic novel* si impone come forma espressiva privilegiata per rappresentare la complessità sociale contemporanea, grazie alla sua vocazione politica e sociale<sup>8</sup>. Fin dalle origini - come sottolineato da Claude Beylie nella definizione di *neuvième art* - il fumetto instaura un legame strutturale con le grandi questioni sociali, tra cui la migrazione, configurandosi come medium capace di interrogare l'esperienza del soggetto diasporico<sup>9</sup>. La sua grammatica multimodale consente un dialogo profondo tra testo e immagine, generando un linguaggio ibrido che rispecchia la natura meticcica e transnazionale delle identità rappresentate.

Seguendo la riflessione di Mitchell, il *graphic novel* produce un'esperienza sinestetica e partecipativa, in cui il lettore è chiamato a ricomporre i significati attraverso la *closure* e a partecipare attivamente alla costruzione del senso<sup>10</sup>. Tale struttura translineare e non gerarchica si presta alla rappresentazione di soggettività marginali o in transizione, sfuggendo alla linearità del canone narrativo dominante.

La costante ibridazione con altri linguaggi - letteratura, cinema, fotografia - potenzia la capacità del medium di restituire il vissuto migrante nella sua dimensione affettiva e storica<sup>11</sup>, mentre il corpo disegnato diventa una superficie politica su cui si inscrivono identità, traumi e desideri<sup>12</sup>. In tal senso, la forma stessa del *graphic novel* si configura come atto politico: un dispositivo di resistenza simbolica che mette in crisi i confini tra arte alta e bassa, tra visibile e dicibile e che invita il lettore a un esercizio di empatia e responsabilità interpretativa.

## 2.2 Gli iconotesti dell'attivismo femminista

Nel contesto delle pratiche culturali contemporanee, il *graphic novel* può essere inteso come una piattaforma narrativa che si presta alla costruzione di discorsi ideologici e alla messa in discussione delle egemonie culturali, diventando uno spazio di produzione discorsiva profondamente connesso alle dinamiche dell'attivismo<sup>13</sup>.

Laddove l'industria del fumetto tradizionale ha storicamente riprodotto stereotipi sessisti, razziali e classisti, il *graphic novel* d'attivismo, e in particolare quello femminista, a dire di Lund, ha rappresentato una rottura e una presa di parola politica, rispondendo alla necessità di riorientare il *medium* verso istanze di giustizia sociale<sup>14</sup>.

Sin dagli anni Settanta, quando l'*underground comix* statunitense iniziava a essere contestato, le donne hanno utilizzato il fumetto per denunciare le dinamiche patriarcali che permeano tanto la società quanto l'ambiente culturale stesso del fumetto<sup>15</sup>. Questo utilizzo politico del mezzo si radica nella consapevolezza che le esperienze individuali, in particolare quelle legate al genere, alla razza, alla sessualità e alla classe, sono sempre anche l'effetto di strutture sociali più ampie. In questo senso, la formula "il personale è politico", resa celebre da Carol Hanisch<sup>16</sup>, assume nel *graphic novel* una concretezza narrativa e visiva, traducendosi in storie che connettono l'intimità del vissuto quotidiano alle lotte collettive contro le oppressioni sistemiche.

I *feminist comics*, quindi, non si limitano a esprimere posizioni ideologiche, ma attivano un processo di consapevolezza che trasforma lettrici e lettori in soggetti potenzialmente politicizzati. Tale politicizzazione si manifesta tanto nel contenuto - con temi come la violenza di genere, la medicalizzazione del corpo femminile, la discriminazione - quanto nella forma, che spesso rifiuta modelli narrativi canonici per privilegiare strutture frammentate, non per forza discorsive come il romanzo o sequenziali come il fumetto stesso,

diaristiche, collettive o sperimentali. Tali scelte estetiche e strutturali non sono neutre, ma fanno parte dell'intervento politico del *medium*, che si muove su un doppio binario: da un lato, quello della rappresentazione di soggettività marginalizzate; dall'altro, quello della sovversione delle logiche di fruizione e di produzione culturale dominanti.

In questo senso, il *graphic novel* femminista può essere interpretato come un dispositivo di resistenza culturale, nel quale l'attivismo si declina non come un'adesione astratta a un'etichetta, ma come una pratica situata, collettiva e trasformativa<sup>17</sup>.

Anche alla luce delle critiche mosse da teorici come Jonathan Smucker al concetto di "attivismo" - accusato di essere un'etichetta troppo generica o autoreferenziale<sup>18</sup> - è possibile, a dire ancora di Lund, rivendicare, sul piano teorico, il valore euristico del termine nel contesto dei fumetti: esso permette infatti di distinguere tra produzioni che si limitano a rispecchiare l'ordine simbolico dominante e opere che, invece, intervengono attivamente per decostruirlo e modificarlo<sup>19</sup>. Gli iconotesti dell'attivismo si collocano precisamente in quest'ultima categoria: rendono visibili i rapporti di potere, espongono le contraddizioni del sistema e propongono nuove forme di immaginazione politica.

Nell'ambito specifico del femminismo, questo tipo di produzione si estende ben oltre la denuncia, assumendo anche una funzione costruttiva e propositiva: documenta lotte, costruisce genealogie alternative, celebra alleanze tra soggettività differenti e immagina futuri radicalmente più equi. In tal modo, il *graphic novel* diventa non solo strumento di rappresentazione, ma anche pratica di militanza estetico-politica, capace di incidere sull'immaginario collettivo e di radicare il discorso femminista in forme culturali accessibili, emotivamente coinvolgenti e profondamente trasformative.

### **2.3 Scrivere con il corpo: ribellioni visive**

Proseguendo sulla natura politica del *graphic novel* femminista, emerge con chiarezza come questa forma narrativa si sia affermata come uno dei mezzi più potenti per l'espressione di istanze identitarie e di rivendicazione. Esso offre uno spazio narrativo capace di accogliere soggettività marginali, costruendo un linguaggio accessibile, diretto, ma anche intimo e complesso. La sua forza risiede nell'integrità del segno grafico che, unito alla narrazione autobiografica o finzionale, permette di articolare una critica profonda alle strutture patriarcali, ai tabù del corpo e alla normatività di genere.

Il corpo, infatti, è uno dei fulcri concettuali più significativi di questa forma espressiva: non più oggetto passivo di rappresentazione, ma soggetto narrante e performativo. Nel *graphic novel* femminista, il corpo diventa il luogo del linguaggio, della memoria, della trasformazione e del conflitto. È un corpo che parla attraverso cicatrici, desideri, frammentazioni e rinascite; un corpo che si fa pagina e immagine, spazio fisico e simbolico della scrittura di sé. Questo approccio rovescia la logica tradizionale della rappresentazione

femminile: non c'è idealizzazione, ma incarnazione piena e consapevole<sup>20</sup>.

La narrazione si emancipa così da qualsiasi rigidità ideologica o estetica, per aprirsi a una pluralità di esperienze che rifiutano la linearità e la coerenza come criteri di validazione. L'identità femminile non è rappresentata come un'entità fissa e definitiva, bensì come una condizione fluida, mutevole, intersezionale. In questa prospettiva, il *graphic novel* diventa lo strumento ideale per raccontare l'oscillazione tra ruoli, il dissenso verso i modelli imposti, la ricerca di un'espressione autentica della propria esistenza.

Un altro elemento cardine di questa produzione è la rottura del silenzio su ciò che è stato storicamente rimosso o considerato indegno di rappresentazione: la sessualità, il ciclo mestruale, i disturbi mentali, la maternità non idealizzata, il desiderio non normativo, le forme di amore non eterosessuale, l'inadeguatezza e la solitudine. Parlare di sé diventa così un atto politico, un gesto di liberazione e autoaffermazione, una scrittura del corpo che non chiede legittimazione, ma si impone con la forza della verità soggettiva. Come scrive Curti, la scrittura diviene «a un tempo sopravvivenza e resistenza, è legame con il corpo, è lotta contro invisibilità e silenzio<sup>21</sup>.»

Infine, il *graphic novel* femminista si configura come una pratica estetica che sfida la gerarchia tra generi narrativi e tra forme artistiche, ibridando autobiografia, diario intimo, memoria collettiva e riflessione sociale. Non si tratta solo di raccontare storie "al femminile", ma di mettere in discussione i presupposti stessi della narrazione tradizionale. È una pratica politica che agisce sul linguaggio, sull'immaginario, e sul modo in cui costruiamo e trasmettiamo significati: una modalità di pensiero incarnato che reclama il diritto di essere molteplici, disordinate, contraddittorie, in continua trasformazione.

### 3. Trame migranti: il *graphic novel* tra testimonianza e finzione

Nel campo delle narrazioni grafiche contemporanee, si delinea una distinzione fondamentale tra diversi tipi di *graphic novel* in base al grado di aderenza alla realtà e al posizionamento dell'autore rispetto all'esperienza rappresentata. Si identificano, in particolare, i *graphic novel* della memoria e della post-memoria, i *refugee comics* e il *graphic journalism*, ognuno dei quali risponde a logiche rappresentative e obiettivi etici differenti<sup>22</sup>. Questi sottogeneri non si distinguono solo per il contenuto tematico - la migrazione come esperienza personale o fenomeno collettivo - ma per la modalità di costruzione narrativa, per la forma del sé autoriale che li attraversa, e per il tipo di verità a cui ambiscono.

I *graphic novel* della memoria si fondano su un'identità autobiografica, un'esperienza diretta del fenomeno migratorio, e privilegiano un approccio introspettivo, intersoggettivo, spesso finalizzato alla ricostruzione identitaria; mentre i *graphic novel* della post-memoria intendono riallacciare le fila di una storia migratoria familiare, vissuta indirettamente e

volta alla riappropriazione di una genealogia diasporica. La memoria individuale si intreccia con la memoria collettiva, attivando uno spazio narrativo in cui il ricordo diventa dispositivo critico e mezzo di resistenza. I *refugee comics*, al contrario, nascono da una distanza, epistemologica ed esperienziale, che spinge l'autore a posizionarsi come testimone mediale o interprete etico della sofferenza altrui. In questo caso, la narrazione tende ad assumere una funzione documentaria e pedagogica, costruendo un'immagine dell'altro che è al contempo oggetto di empatia e di riflessione politica.

A questi si affianca il *graphic journalism*, che si configura come una modalità di narrazione che unisce l'inchiesta giornalistica alla potenza comunicativa del linguaggio grafico, cercando di rappresentare la realtà attraverso una sintesi di osservazione diretta, interviste e forme visive altamente codificate. Tuttavia, anche in questo caso, la questione della veridicità non può essere ridotta alla mera adesione al reale, poiché ogni selezione narrativa implica un'operazione di montaggio, una prospettiva interpretativa e una tensione etica che definisce il significato stesso dell'atto di rappresentare.

In tutti questi casi, emerge una riflessione teorica più ampia sul rapporto tra fiction e realtà, tra narrazione e responsabilità <sup>23</sup>. Le narrazioni grafiche migratorie, pur aspirando a dare voce a soggettività silenziate o marginalizzate, sono sempre il risultato di un atto di mediazione - visiva, linguistica, ideologica - che solleva interrogativi sulla possibilità di restituire l'esperienza dell'altro senza ricadere in forme di esotizzazione, semplificazione o appropriazione. In tal senso, il *graphic novel* si pone come dispositivo teorico oltre che narrativo: una forma che problematizza il proprio statuto di verità, che mette in scena l'autore non come garante dell'oggettività, ma come figura implicata in un'etica della rappresentazione.

La relazione tra migrazione, impegno civile e narrazione grafica apre così uno spazio critico in cui l'estetica diventa inseparabile dalla politica. La rappresentazione dell'alterità migrante non è mai neutrale: è sempre attraversata da scelte stilistiche, strutturali e assiologiche che incidono sulla costruzione del senso. Da qui l'urgenza di un ripensamento dei confini tra documentario e finzione, tra testimonianza e invenzione, tra memoria soggettiva e cronaca collettiva, in un contesto culturale globale in cui la narrazione dell'esperienza migratoria si configura come terreno di negoziazione simbolica, identitaria e morale.

#### **4. Il *graphic novel* come spazio di *agency* femminile**

Negli ultimi decenni, il *graphic novel* si è affermato come uno strumento privilegiato per la narrazione di esperienze marginali, intime e politicamente impegnate, diventando un vero e proprio spazio di espressione alternativa rispetto ai linguaggi egemonici. In particolare, nell'ambito delle narrazioni migratorie al femminile - avvenute in un cronotopo specifico,

quale quello del Mediterraneo -, questo *medium* si configura come un dispositivo capace di accogliere e valorizzare le voci di chi è spesso esclusa dai discorsi pubblici e istituzionali <sup>24</sup>. Parlare di *agency* femminile in relazione al *graphic novel* significa riconoscere a questo genere la funzione di piattaforma per l'autodeterminazione narrativa: uno spazio in cui le autrici - o le protagoniste delle storie - possono rivendicare la propria soggettività, raccontare la propria esperienza di migrazione, mettere in discussione gli stereotipi e ridefinire i confini della rappresentazione<sup>25</sup>. In questo senso, il *graphic novel* diventa non solo luogo di narrazione, ma anche di azione, riflessione critica e resistenza simbolica, in cui la scrittura del sé - sia testuale che visiva - assume un valore profondamente politico.

#### 4.1 Una prospettiva femminista sugli iconotesti migratori

Analizzare i *graphic novel* della migrazione attraverso la lente degli studi di genere significa non limitarsi all'esplorazione delle tematiche femminili o delle esperienze delle donne migranti, ma implica anche un'attenta considerazione delle dinamiche di potere tra i sessi. In questo contesto, è doveroso citare *Etenesh* di Paolo Castaldi, considerato un'opera pionieristica nel panorama italofono sulle donne migranti<sup>26</sup>. Dal punto di vista narratologico, è significativo che la storia non inizi con un'inquadratura esterna che oggettivizzi la protagonista, bensì con una prospettiva soggettiva che mostra il mondo attraverso i suoi occhi. Questa scelta corrisponde a una pratica spesso sottolineata dalla critica femminista, che privilegia la voce e l'esperienza delle donne, evitando il filtro della 'voce maschile dominante' e restituendo complessità e autonomia al personaggio femminile. Fin dalle prime tavole, il lettore è condotto a condividere emozioni, timori e percezioni della giovane donna, attraverso una focalizzazione interna che crea un'immediata empatia. In questo modo, il gesto di soccorso compiuto dagli altri viaggiatori sulla barca nel cuore del mar Mediterraneo sembra rivolgersi non solo al personaggio, ma anche direttamente a chi legge. Il linguaggio visivo delle *migration graphic narratives* gioca così un ruolo fondamentale nel favorire il decentramento dello sguardo, permettendo al lettore di accedere a una narrazione che si sviluppa da punti di vista spesso marginalizzati. Questo tipo di narrazione non solo facilita la comprensione delle esperienze migratorie femminili, ma favorisce anche un coinvolgimento empatico del lettore, che si ritrova a "vedere con gli occhi" il vissuto delle protagoniste. In un'ottica di valorizzazione delle voci autoriali e narranti delle donne migranti, si passeranno ora in rassegna i principali temi legati al genere, soffermandosi in particolare su come il corpo femminile venga rappresentato in rapporto a identità, alterità, affetti, memoria e resistenza.

##### 4.1.1 Le sfide dell'integrazione tra pregiudizi e sguardo sociale

Dalla prospettiva di indagine propria dell'attivismo femminista, in due dei *graphic novel* scelti, *I was their American dream*<sup>27</sup> e *Il mio migliore amico è fascista*<sup>28</sup>, le esperienze scolastiche di Malaka e Takoua mettono in luce la complessità dell'intersezione tra genere, razza e appartenenza culturale nei contesti educativi, rivelando dinamiche di esclusione e resistenza che coinvolgono i corpi e le identità delle giovani donne migranti. Entrambe le protagoniste si confrontano con l'imposizione di modelli normativi che mirano a disciplinare la differenza, evidenziando quanto gli spazi scolastici non siano mai neutrali, ma spesso riproducano gerarchie di potere legate all'etnia, alla cultura e al genere.

Malaka - figlia di padre egiziano e di madre filippina, emigrati negli Stati Uniti - tenta inizialmente di adattarsi agli standard estetici e comportamentali delle sue coetanee americane («I tried to be more outgoing and confident<sup>29</sup>»; «And I tried to look more like them...<sup>30</sup>»), ma riceve in cambio accuse di non autenticità («whitewashed», «poser<sup>31</sup>»), che sottolineano come l'integrazione, per le soggettività razzializzate, sia sempre condizionata e ambigua. L'esperienza di esclusione vissuta dalla protagonista rivela il meccanismo attraverso cui la società dominante chiede conformità ma non concede appartenenza, e trova una sua risposta nella riaffermazione visiva della propria identità etnicamente marcata («I wasn't trying to be white. I mean, just look at me!<sup>32</sup>»), in una forma di *body politics* che riconduce il volto e i tratti somatici al centro della narrazione come spazio di resistenza e rivendicazione.

Nel caso di Takoua, di origine tunisina, la scuola diventa il luogo in cui il razzismo e il sessismo islamofobo si intrecciano in modo più esplicito. Non solo i compagni di classe, ma anche figure adulte come le insegnanti - e in particolare donne - diventano vettori di un femminismo egemonico, bianco e universalista, che, pur presentandosi emancipatorio, finisce per delegittimare l'autodeterminazione delle donne musulmane e il significato politico e spirituale del velo. I loro interventi paternalistici, sotto forma di «sermoni» sulla libertà e sull'emancipazione, evidenziano una visione coloniale e orientalista della donna araba, che viene implicitamente percepita come subordinata e bisognosa di "salvezza"<sup>33</sup>. A un certo punto della narrazione, durante la presentazione della nuova docente di matematica, la risposta della protagonista assume un valore fortemente politico e critico, poiché mette in discussione proprio quella contraddizione interna al discorso femminista occidentale che, mentre proclama la libertà, tende a negarla quando non coincide con i propri parametri culturali. Difatti, alle parole della docente sulla presunta oppressione patriarcale («Noi donne abbiamo lottato per decenni per conquistare la libertà e spogliarci dalle usanze patriarcali e maschiliste. Quindi devi toglierti quel velo e non metterlo più!<sup>34</sup>»), Takoua replica riaffermando il principio della libertà di scelta e di pensiero («Pensavo che libertà volesse dire fare le proprie scelte di vita<sup>35</sup>») e smontando il pregiudizio orientalista, secondo cui le famiglie musulmane costringerebbero le proprie figlie a indossare il velo («in realtà loro erano decisamente contrari alla mia scelta di indossarlo<sup>36</sup>»).

In questo contesto, Takoua oppone una resistenza quotidiana che si esprime attraverso la narrazione grafica: raccontare la propria esperienza significa sottrarre la propria voce e il proprio corpo allo sguardo dominante, riconfigurando l'identità diasporica come spazio di *agency*. Ancora a proposito di pregiudizi di genere e culturali, sempre in *Il mio migliore amico è fascista* Takoua e la sua famiglia sono oggetto di stereotipi che riducono la complessità delle loro identità a etichette semplicistiche e limitanti. In particolare, alcuni insegnanti nutrono l'idea errata che sua madre, essendo straniera, sia automaticamente poco istruita e relegata a ruoli tradizionali e subalterni. Questo pregiudizio si riflette in un passaggio emblematico in cui si legge:

«Che mia mamma sia  
una casalinga che cucina e pulisce tutto il giorno  
e mio papà un maschilista retrogrado...  
Anche loro hanno i soliti pregiudizi, insomma! <sup>37</sup>»

Questa denuncia diretta sottolinea come tali stereotipi non solo riducono le donne migranti a ruoli marginali, ma rafforzano anche narrazioni maschiliste che influenzano negativamente la percezione della loro autonomia e capacità. Tale rappresentazione evidenzia l'importanza dell'attivismo femminista nel contrastare questi pregiudizi, promuovendo una visione più complessa e rispettosa delle donne migranti, riconoscendo il loro diritto a essere viste e trattate come soggetti agenti, capaci di autodeterminazione e protagoniste della propria storia.

#### **4.1.2 La difesa dei diritti umani tra madrità e sororità**

Ancora Takoua, ispirandosi all'impegno dei genitori - attivi nella difesa dei diritti umani durante la dittatura di Ben Ali in Tunisia<sup>38</sup> - si impegna a sua volta in manifestazioni di protesta. Attraverso una pagina di denuncia contro i pregiudizi che subisce, il suo coinvolgimento politico si configura come un atto di resistenza e affermazione della propria identità, evidenziando il legame tra lotta sociale e rivendicazione femminista:

Ho seguito le orme dei miei genitori e dei miei fratelli: all'inizio  
non capivo bene di cosa si trattasse,  
ma pian piano ho iniziato a interessarmi sempre più  
e ho compreso che le guerre causano morte, fame,  
sfollati, violenza, emarginazione.  
Nessuno sa che faccio VOLONTARIATO per i  
senzateo e i più bisognosi nella moschea dove  
mio padre è imam<sup>39</sup>.

In questo passo, l'esperienza di Takoua mostra come l'impegno per la difesa dei diritti umani non sia separabile dalla dimensione relazionale e affettiva: l'eredità familiare - intesa come forma di *madrità*, ovvero di trasmissione etica e politica attraverso la cura e la responsabilità tra una generazione e l'altra - si trasforma in solidarietà verso i più vulnerabili, in una sorta di femminismo della prossimità, fondato sull'empatia.

Anche in *Chez toi*<sup>40</sup> la voce della lotta per i diritti delle migranti - e non solo - è incarnata da due donne. Si passa dalla relazione verticale di maternità descritta da Ben Mohamed, in cui madre e figlia si uniscono per un obiettivo comune, a una relazione orizzontale e paritaria di sororità in *Martin*. L'ostetrica Monika, amica di Mona, una donna incinta all'ottavo mese, lotta per garantirle il diritto a un parto naturale, sfidando la pressione delle altre operatrici sanitarie, che, sopraffatte dal lavoro e dai ritmi frenetici, vogliono imporle un cesareo senza consultarla. Questo diritto rappresenta il principio fondamentale di autonomia femminile, ovvero la possibilità per la donna di decidere consapevolmente sulla propria gravidanza e parto. Infatti, Monika aveva già discusso con Mona i pro e i contro dell'intervento, tanto che Mona afferma chiaramente: «Je ne veux pas de césarienne. Au moins pas aujourd'hui. Je veux que le bébé décide quand il va naître, et comment<sup>41</sup>». Nonostante la sua resistenza, le operatrici persistono nel tentativo di dissuaderla («Madame, je vous en prie, ne vous entêtez pas<sup>42</sup>»), fino a spingerla a fuggire dall'ospedale. La scena si inserisce in un quadro più ampio, già anticipato nel testo, in cui si sottolinea come la Grecia presenti il più alto tasso mondiale di parti cesarei - circa il «60%» - a fronte di un reale fabbisogno stimato attorno al 15%, dato che riflette una tendenza strutturale alla medicalizzazione e alla sottrazione di autonomia nella gestione del parto, con evidenti implicazioni di genere e di potere<sup>43</sup>.

#### **4.1.3 Voci e resistenze dell'emancipazione femminile**

Ancora Monika incarna la lotta per l'emancipazione e l'autonomia all'interno della sfera familiare e lavorativa. Nonostante le difficili condizioni economiche del marito, che rendono la famiglia dipendente economicamente dai suoceri, questi ultimi cercano di esercitare un controllo sulle scelte della donna, avanzando richieste sulla maternità («Ce serait bien que vous pensiez à faire un petit frère ou une petite sœur à Anastasia. Elle a presque trois ans, c'est le bon moment...»<sup>44</sup>) e cercando di influenzare le sue decisioni professionali («Tu ne devrais pas quitter ton travail chez Médecins du Monde. C'est une bonne position<sup>45</sup>»). Monika, tuttavia, pur avendo un buon contratto, vuole lasciare il suo impiego, rifiutando una linea sanitaria che sminuisce il valore etico del suo ruolo («Et c'est parce que le rôle de la sage-femme est complètement sous-estimé. Je suis bien placée pour le savoir!<sup>46</sup>»). Questo genera conflitti con il marito, ma lei rimane ferma nella sua scelta e alla fine abbandona il lavoro, affermando così la propria autodeterminazione.

Ritornando all'iconotesto *I was their American dream*, si segnalano almeno due tavole in cui

l'autrice mette in scena un efficace commento critico (anche in chiave postcoloniale) sui modelli di emancipazione femminile veicolati dai media occidentali. La prima introduce una contrapposizione strutturale tra l'immaginario televisivo, luogo della rappresentazione idealizzata del benessere bianco borghese, e la realtà quotidiana della protagonista, segnata da precarietà economica e da un diverso codice culturale («On tv, kids got allowances for doing extra chores. In my family, there was no such things<sup>47</sup>»). Sul piano grafico, questa dicotomia è resa visivamente dal contrasto tra la vivacità cromatica della protagonista - vestita di rosso e bianco, in movimento, con gesti energici in cerca di attenzione (e integrazione) - e la postura rigida, stanca e monocromatica della madre, immersa nelle faccende domestiche, esausta. Il tono ironico e brusco della madre («[...] Do you want me to smack you?<sup>48</sup>») decostruisce il modello di maternità accomodante propagato dai media, sostituendolo con una figura femminile realistica e resiliente, che esprime la propria soggettività attraverso il linguaggio del lavoro. Questa voce rappresenta una forma di emancipazione silenziosa ma concreta, inscritta nel quotidiano.

La seconda tavola propone una riflessione ironica e critica sempre sul potere dei media occidentali nella costruzione di modelli femminili idealizzati e, in particolare, sulla loro capacità di condizionare l'immaginario delle giovani donne, soprattutto quando queste appartengono a contesti culturali minoritari. La voce narrante apre con una constatazione apparentemente neutra («Like all kids in America, we were very heavily influenced by TV, movies, and pop culture»<sup>49</sup>) che, tuttavia, sottintende una tensione: quella tra il desiderio di appartenenza a una cultura dominante e la consapevolezza della sua distanza rispetto all'esperienza reale del personaggio. Finanche il livello grafico costruisce un vero e proprio mosaico dell'immaginario pop occidentale (MTV, *The Simpsons*, *Buffy the Vampire*, ecc.) in cui la protagonista vorrebbe indentificarsi: «I was especially into the TV show Felicity. I wanted what she had!<sup>50</sup>». Il suo desiderio di emancipazione si traduce in un desiderio di assimilazione.

#### 4.1.3 Il corpo come luogo di desiderio, controllo e resistenza

A questo punto, strettamente collegata alle voci femminili è la rappresentazione del corpo della donna. E ciò può avvenire in rapporto all'identità, alla maternità, alle relazioni familiari, come sinora dimostrato, ma anche alla sfera della sessualità.

Difatti, *Chez toi* affronta il tema della contraccezione attraverso l'esperienza professionale di Monika. L'autrice francese utilizza questo racconto per sensibilizzare sull'importanza dell'uso dei contraccettivi come strumento per evitare gravidanze indesiderate, evidenziando come spesso il corpo femminile venga ridotto a mero oggetto del desiderio maschile, privato della sua capacità di scelta e autonomia rispetto alla salute riproduttiva<sup>51</sup>. In netto contrasto, Ben Mohamed propone una riflessione critica sui pregiudizi legati alla

maternità nelle donne migranti. Nel suo *graphic novel*, la madre della protagonista, portando il suo ultimo neonato, si definisce «neomamma <sup>52</sup>» per sfuggire alle etichette imposte dalle donne italiane che giudicano negativamente le frequenti gravidanze delle donne musulmane. Questa scena denuncia la pressione sociale e culturale che limita la libertà delle donne di gestire il proprio corpo e la propria maternità secondo scelte personali, sottolineando come la lotta per un corpo libero debba includere anche la decostruzione degli stereotipi sulle donne migranti e la maternità.

Il corpo della donna migrante nei *migration graphic novel* viene spesso rappresentato come oggetto del desiderio sessuale maschile <sup>53</sup>, luogo di controllo e dominio <sup>54</sup>. La narrazione grafica di tali tematiche ha una funzione doppia: da un lato, denuncia i soprusi e le violenze subite, dall'altro, promuove la consapevolezza e il sostegno alle lotte per l'*empowerment* sessuale femminile, affermando il diritto all'autodeterminazione e alla libera gestione del proprio corpo.

## 5. Conclusioni sul potenziale trasformativo dell'iconotesto femminile migrante

Alla luce dell'analisi condotta, appare evidente come i *graphic novel* che tematizzano l'esperienza migratoria femminile si configurino non solo come strumenti narrativi di restituzione memoriale e denuncia politica, ma anche e soprattutto come dispositivi di rinegoziazione simbolica e soggettiva, che pongono in crisi le retoriche dominanti sull'alterità, sul genere e sulla mobilità forzata. Letti attraverso l'angolazione teorica fornita dai *Women's Studies* e dai femminismi postcoloniali, questi iconotesti agiscono come pratiche discorsive di decostruzione dell'ordine epistemologico eurocentrico, producendo uno spostamento semantico e affettivo nella rappresentazione del corpo migrante. Se, da un lato, le narrazioni grafiche rendono visibili i segni della violenza sistemica e strutturale - inscritta nei corpi femminili migranti sotto forma di controllo, stigmatizzazione, sfruttamento e invisibilizzazione -, dall'altro lato, esse rivelano la possibilità di una politicizzazione radicale dell'esperienza attraverso l'attivazione di nuove forme di *agency* visiva, narrativa e corporea. Il corpo femminile migrante, lungi dall'essere ridotto a luogo passivo di oppressione, diviene così teatro di resistenza e articolazione di soggettività non normate, che attraversano lo spazio dell'immagine per rivendicare autonomia, desiderio e diritto alla parola.

Come suggerisce Darda, la forza etico-politica del *graphic novel* della migrazione non risiede nella semplice possibilità di generare un'empatia identificativa, bensì nell'istituzione di uno spazio di prossimità relazionale tra sé e altro, tra lettore e soggetto rappresentato, che problematizza la fruizione stessa del testo e introduce una postura critica fondata sull'ascolto, sulla sospensione del giudizio e sulla consapevolezza della propria parzialità interpretativa <sup>55</sup>. In tale cornice, la *closure* - intesa non solo come spazio interstiziale tra le

vignette, ma anche come apertura semantica e interrogazione ontologica - si configura come *locus* privilegiato di attivazione del pensiero critico e dell'interazione trasformativa. La letteratura grafica della migrazione, nella misura in cui rifiuta un approccio monologico e autoritario alla narrazione, diviene allora campo di esercizio di una pratica (femminista) dell'alterità, che interroga le condizioni materiali e simboliche della marginalità e ne restituisce la complessità, l'ambivalenza, la tensione. Non si tratta, come afferma giustamente Campbell, di aspettarsi che il fumetto in sé possa determinare rivoluzioni strutturali; eppure, è proprio nella capacità di aprire fratture nel senso comune, di sovvertire immaginari consolidati, di svelare ciò che è stato silenziato, che risiede la sua potenzialità trasformativa<sup>56</sup>.

Il *graphic novel* diventa così un laboratorio estetico e politico in cui si configura un nuovo vocabolario della cittadinanza diasporica, in cui soggettività subalterne e voci tradizionalmente escluse dalla sfera pubblica acquisiscono centralità e *agency*. In questo senso, la produzione iconotestuale femminile e femminista che riflette sulle migrazioni non solo inscena il conflitto tra visibilità e potere, tra corpo e discorso, ma propone una pedagogia radicale della solidarietà, capace di generare forme di coscienza critica e di immaginazione collettiva.

Nel tempo della crisi permanente delle frontiere, delle identità e dei diritti, questi racconti disegnati ricordano che non esiste giustizia senza ascolto, né rivoluzione senza riforma delle immagini. E che ogni pagina sfogliata, ogni corpo tracciato con inchiostro, può essere un atto di insubordinazione silenziosa. Un gesto minimo, ma non per questo meno necessario, verso la possibilità di un mondo altro.

## Note

1. Cfr. Stefano Calabrese, Elena Zagaglia, *Che cos'è il graphic novel?*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 37.
2. Secondo Comberiatì e Mengozzi, parlare di "letteratura della migrazione" potrebbe presentare delle criticità, poiché non solo gli autori e le autrici con esperienza diretta possono tematizzare la migrazione, eppure questa etichettatura può fungere da «strumento di identificazione, di riconoscimento e di (auto)promozione», in Daniele Comberiatì, Chiara Mengozzi, *Introduzione*, in *Storie condivise nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2023, p. 15.
3. Cfr. Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London-New York, Routledge, 1994.
4. Silvia Tatti, *Introduzione. La scrittura necessaria*, in Ead., *Esuli: scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 13.

5. Cfr. Monica Cristina Storini, *Studi di genere e saperi delle donne: una questione di canone*, in Stefania Sini, Franca Sinopoli (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2021, pp. 462-463.
6. Anne Ball, *Moving women, moving stories*, in Ead., *Forced Migration in the Feminist Imagination. Transcultural Movements*, London-New York, Routledge, 2022, edizione digitale.
7. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 1996 (1975), p. 29.
8. Cfr. Ralf Kauranen, Olli Löytty, Aura Nikkilä, Anna Vuorinne (a cura di), *Comics and Migration. Representation and Other Practices*, New York-London, Routledge, 2023.
9. Sul legame tra migrazione e fumetto: cfr. Vincent Marie, Gilles Ollivier (a cura di), *Albums des Histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration (1913-2013)*, Paris, Futuropolis-Musée de l'Histoire de l'Immigration, 2013. Per un contesto comparato che includa anche la produzione italo-fonata: cfr. Laura Giurdanella, *Fumetti e graphic novel: figli della migrazione?*, in Ead., *Figure e parole dell'erranza. Graphic novel e migrazione nel Mediterraneo*, Cuneo, Nerosubianco, 2024, pp. 37-74.
10. Cfr. William John Thomas Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visual ed estetica dei media*, trad. it. di Federica Cavaletti, Milano, Johan & Levi Editore, 2018 (2015), p. 26.
11. Sul concetto di rimediazione: cfr. Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando, 2011.
12. Cfr. Rita Monticelli, *Introduzione*, in Raffaella Baccolini, Vita Fortunati, Maria Giulia Fabi, Rita Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 205-220.
13. Cfr. Elisa Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvatori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2020.
14. Martin Lund, *Comics Activism. A (Partial) Introduction*, in "Scandinavian Journal of Comic Art", 3, 2018, pp. 39-54.
15. Cfr. *Ibidem*, p. 45.
16. Attivista femminista statunitense che nel 1969 inserì questa espressione in un pamphlet durante il cosiddetto "femminismo della seconda ondata", concentrato sulle *Sexual Politics*.
17. Cfr. Lidia Curti, *La voce della subalterna*, in Ead., *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Milano, Meltemi Editore, 2018, pp. 83-125.
18. Cfr. Jonathan Matthew Smucker, *Hegemony How-To: A Roadmap for Radicals*, Chico, AK Press, 2017.
19. Cfr. M. Lund, *Comics Activism. A (Partial) Introduction*, cit., p. 41.
20. Cfr. R. Monticelli, *Introduzione*, cit., p. 208.

21. L. Curti, *Introduzione. Ai confini: donne, straniere, scritture*, cit., p. 11.
22. Cfr. Barbara Spadaro, *Migrazioni, memoria e transnazionalità*, in D. Comberiati, C. Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 217-240.
23. Cfr. Yolaine Parisot, Charline Pluvinet, *Avant-propos. Force et vertu de la fiction face à l'histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent*, in Y. Parisot, C. Pluvinet (a cura di), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 7-18.
24. Cfr. Mirjana Morokvasic, *Femmes et genre dans l'étude des migrations: un regard rétrospectif*, in "Le Cahiers du CEDREF", 16, 2008, pp. 35-56.
25. Cfr. bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984.
26. Cfr. Paolo Castaldi, *Etenesh. L'Odissea di una migrante*, con una prefazione di Moni Ovadia, Padova, BeccoGiallo, 2023 (2011), p. 12.
27. Malaka Gharib, *I was their American dream*, New York, Clarkson Potter, 2019.
28. Takoua Ben Mohammed, *Il mio miglior amico è fascista*, Milano, Rizzoli, 2021.
29. M. Gharib, *I was their American dream*, cit., p. 94.
30. *Ibidem*, p. 96.
31. *Ibidem*, pp. 73 e 75.
32. *Ibidem*, p. 74.
33. T. Ben Mohamed, *Il mio migliore amico è fascista*, cit., pp. 92-93.
34. *Ibidem*, p. 93.
35. *Ibidem*, p. 92.
36. *Ibidem*, p. 95.
37. *Ibidem*, p. 75.
38. *Ibidem*, p. 20.
39. *Ibidem*, p. 166.
40. Sandrine Martin, *Chez toi*, Paris, Casterman, 2021.
41. *Ibidem*, p. 149.
42. *Ibidem*.
43. *Ibidem*, p. 84.
44. *Ibidem*, p. 81.

45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*, p. 84.
47. M. Gharib, *I was their American dream*, cit., p. 29.
48. *Ibidem*.
49. *Ibidem*, p. 68.
50. *Ibidem*.
51. Sandrine Martin, *Chez toi*, cit. , p. 104.
52. T. Ben Mohamed, *Il mio migliore amico è fascista*, cit., p. 144.
53. Anche in *Juju*, il corpo della donna protagonista era rappresentato come oggetto di desiderio sessuale maschile e come strumento per l'affermazione del suo potere di controllo in un contesto come quello della prostituzione. Cfr. Chiara Abastonotti, *Juju*, in Gianluca Costantini (a cura di), *Back way: viaggi di sola andata con ritorno*, con una prefazione di Igiaba Scego, Messina, Mesogea, 2020, pp. 65-80.
54. In *Etenesh* è presente il drammatico tema dello stupro di giovani donne nelle prigioni libiche, a volte anche sposate e con mariti inermi di fronte ai soprusi.
55. Cfr. Joseph Darda, *Graphic Ethics: Theorizing the Face in Marjane Satrapi's Persepolis*, in "College Literature: A Journal of Critical Literary Studies", 2, 2013, pp. 31-51.
56. Cfr. Bill Campbell, *Introduction*, in B. Campbell, Jason Rodriguez, John Jennings (a cura di), *APB: Artists Against Police Brutality: A Comic Book Anthology*, Greenbelt, Rosarium Publishing, 2015.