

“Sometimes, a fight you cannot win is still worth fighting”: legge, giustizia e soggettività diasporiche in *The Shadow Hero* di Gene Luen Yang e Sonny Liew

Fulvia Sarnelli*

Fin dalla pubblicazione di *American Born Chinese* nel 2006, Gene Luen Yang si è presentato al pubblico come autore di fumetti che, sfidando la pervasività delle rappresentazioni orientaliste degli asiatici nella cultura visiva americana, denunciano l'apparato ideologico razzista che le sottende.¹ Nel 2009 il progetto di Yang di revisione delle narrazioni dominanti che storicamente hanno definito la tipologia sociale dell'asiatico americano approda al mondo dei supereroi nel quale ancora oggi è molto attivo con la serie di *New Superman* per DC Comics. Dalla collaborazione con l'illustratore di Singapore Sonny Liew nascono così “The Blue Scorpion & Chung”, incluso nell'antologia *Secret Identities: The Asian American Superhero Anthology* (2009) curata da Jeff Yang, Parry Shen, Keith Chow e Jerry Ma, e poi nel 2014 *The Shadow Hero*. Entrambi i lavori si inscrivono nella precedente tradizione del fumetto americano incentrato sui supereroi, ma in una chiave marcatamente etnica, focalizzandosi la prima volta sul collaboratore coreano nell'ombra dell'eroe americano bianco, e la seconda sull'eroe-ombra. Entrambi i lavori rispondono sia alla necessità di aprire uno spazio per la rappresentazione degli asiatici americani nell'iconologia nazionale e internazionale connessa ai supereroi, sia a quella di provare che gli asiatici americani hanno sempre avuto un ruolo nel panorama artistico del fumetto fin dalla sua nascita alla fine degli anni Trenta. Tuttavia, con *The Shadow Hero*, Yang e Liew stabiliscono una differenza significativa non solo nella modalità di rapportarsi alla monocultura bianca anglofona degli Stati Uniti, ma anche nell'intento di determinare le deviazioni, le rotture e i nuovi inizi nella connessione tra saperi e poteri su base transnazionale. Per questo progetto, i due autori riaprono l'archivio storico-culturale americano riportando alla luce il personaggio di Green Turtle, che a oggi sembra essere il primo supereroe asiatico americano e, nel riscriverne la storia, lo rendono deliberatamente un soggetto della diaspora asiatica negli Stati Uniti.

The Shadow Hero è strutturato come una raccolta in cui confluiscono sei numeri ispirati a un fumetto degli anni Quaranta, *Blazing Comics*, poi totalmente dimenticato anche dagli appassionati del genere. In *The Shadow Hero* sono presenti molti temi che pertengono alla storia della letteratura e della critica asiatica americana, quali le dinamiche storiche, politiche e giuridiche legate all'immigrazione, la riflessione sulle reti di appartenenza nazionali e transnazionali, i paradigmi culturali che riguardano le identità etniche, le pratiche di assimilazione e demascolinizzazione, il mito della minoranza modello. Come sostiene Monica Chiu, in questo fumetto il supereroe

combatte, letteralmente, contro gli stereotipi (incarnati) (donne-drago, personaggi à la Fu Manchu, sgherri in giacche Nehru), tutti presenti nell'archivio visivo della storia dei cinesi americani nella cultura popolare. I suoi personaggi danno corpo in modo performativo a Orientalismi presunti naturali, trasformando tracce visive in apparenza solidificate per dimostrare come le immagini eccedono, o giocano con, significati originari o in apparenza naturalizzati.²

Nelle pagine che seguono, dopo aver ripercorso l'avvincente riscoperta di un personaggio unico – il primo supereroe asiatico americano – proporrò un'analisi legata alle tematiche e ai contenuti del fumetto, formulando una serie di ipotesi sulle scelte degli autori rispetto a questioni legate alle rappresentazioni, alla spettacolarizzazione e alla performatività delle forme di potere e di leadership carismatica. Scopo di questo saggio è mostrare che *The Shadow Hero* non è solo un'operazione di riapertura degli archivi che recupera una vicenda storica e artistica passata sotto silenzio, o un tentativo di negoziare la presenza culturale asiatica americana all'interno del canone letterario nazionale, ma che nella loro riscrittura attraverso le parole e le immagini Yang e Liew ricontestualizzano la storia del supereroe situandola nella diaspora cinese. In tal modo, i due autori conferiscono un raggio d'azione transnazionale alle relazioni di potere e di subalternità che il fumetto (tanto nella sua versione originaria, quanto nella riscrittura) pone in primo piano.

La genealogia di Green Turtle viene a coincidere con una riflessione sulle forme di governo che partendo dalla Cina dinastica coinvolge gli Stati Uniti attraverso l'idea del patto fondativo e, infine, si concentra sulle dinamiche di potere e sul funzionamento della giustizia in una Chinatown americana. È in questo luogo diasporico, extra-nazionale ed extra- ma anche ultra-giuridico, che la gestione del potere assume il carattere dello *stato di eccezione* descritto da Giorgio Agamben. Come tenterò di mostrare nella seconda parte di questo saggio, la doppia contestualizzazione – asiatica e americana – che incornicia il romanzo porta alla luce i punti di innesto transnazionali tra narrazioni della governamentalità apparentemente eterogenee. La dinastia e il patto fondativo convergono infatti in una concezione assolutista della sovranità che ha come nuclei operativi lo stato di eccezione e il sistema affaristico sregolato e violento del capitalismo globalizzato.

Come hanno ben mostrato Nickie Phillips e Staci Strobl, i fumetti dei supereroi “consistono primariamente in narrazioni di violenza, crimine e giustizia” che danno vita a un prodotto culturale in cui la finzione spesso incontra la realtà e in cui i lettori “assorbono, riproducono e oppongono resistenza a specifiche concezioni della giustizia”.³ Per il loro significato culturale e simbolico nella cultura popolare, i supereroi dei fumetti costituiscono uno spazio vitale per l'esplorazione delle rappresentazioni, e quindi della circolazione e del consumo, di un'architettura della giustizia che pone particolare enfasi sulle nozioni di eroismo e sull'uso della violenza come mezzo per l'esecuzione della giustizia. Nelle pagine finali di questo articolo proporrò una prospettiva diversa dalla quale considerare l'eroismo del supereroe, un eroismo che, riaffermando il valore della legge, tenta

di ricongiungerne lo spirito e la lettera in modo da ottenere una giustizia che riempia il vuoto delle istituzioni e dia quindi battaglia allo stato di eccezione.

Riscritture tra *facts* e *rumors*

Nella coda, Gene Luen Yang e Sonny Liew inscrivono *The Shadow Hero* in una storia che consta di *facts* e *rumors*. I fatti riconducono a un fumettista sconosciuto, Chu Hing, che nel 1944 ha creato il personaggio di Green Turtle per la serie *Blazing Comics* voluta dalla Rural Home, una casa editrice altrettanto sconosciuta. In linea con il fumetto della Golden Age,⁴ Green Turtle è un supereroe che durante la Seconda guerra mondiale difende la Cina, e quindi indirettamente gli Stati Uniti suoi alleati, contro i giapponesi. Nei cinque numeri usciti prima che la serie venisse dismessa (il primo dei quali è integralmente ristampato alla fine di *The Shadow Hero*), Green Turtle combatte contro l'armata giapponese accompagnato da un'ombra nella forma di una tartaruga silenziosa, ma sempre raffigurata con un sorrisetto beffardo, e da un giovane aiutante cinese chiamato Burma Boy, la cui funzione nell'economia della storia è quella di reiterare la domanda sull'identità di Green Turtle e le sue origini come supereroe. La risposta, sempre differita al prossimo episodio, non arriva mai nel fumetto originario. Ed è qui che Yang e Liew intervengono con il loro progetto, che ricostruisce l'origine di Green Turtle nella storia di Hank Chu, un ragazzo cinese americano che vive nella Chinatown di una fittizia città americana chiamata San Incendio, e dei suoi genitori immigrati dalla Cina a inizio secolo.

The Shadow Hero funziona anche e soprattutto come risposta, alle voci e alle ipotesi che riguardano le scelte di Chu Hing sul piano della rappresentazione. Se negli anni Quaranta, trent'anni prima della nascita della categoria identitaria e politica di *Asian American*, Chu Hing definiva se stesso e la sua comunità in termini di nazionalità e quindi esclusivamente come cinese, le sue tavole mostrano una profonda consapevolezza del discorso razziale poi esaminato e contestato dalla critica asiatica americana, tanto da giustificare le voci: "Presumibilmente, Hing voleva che il suo personaggio fosse cinese. Presumibilmente, l'editore riteneva che un supereroe cinese non avrebbe venduto bene e disse a Hing di rendere il suo personaggio bianco. Presumibilmente, Hing si è ribellato proprio là, sulla pagina".⁵ La ribellione alla richiesta dell'editore di cancellare l'identità cinese del protagonista in un'epoca in cui tutti gli asiatici rappresentavano il "pericolo giallo" consiste nel produrre una serie di prove visive che denunciano le rappresentazioni razziste e l'attribuzione di ruoli morali – i buoni e i cattivi – in base a identità nazionali ed etniche. Il costume di Green Turtle, composto quasi unicamente da una maschera e un mantello forgiato come il guscio di una tartaruga, espone il supereroe a un processo visivo a metà tra il rivelare e il tenere nascosto: è rappresentato quasi sempre di spalle o con il viso coperto da qualcosa, anche soltanto un'ombra o il suo stesso braccio. Di contro, la sua pelle appare colorata di una tinta di rosa molto acceso che segnala tanto l'imposizione coercitiva del colore da parte dell'editore, quanto la non naturalezza del discorso razziale. Alla dinamica di esibire nascondendo il cor-

po e l'identità del protagonista corrisponde l'uso ingente degli stereotipi razziali nella rappresentazione dei nemici giapponesi, secondo immagini caricaturali che significativamente riguardano tutti gli asiatici: la carnagione giallastra, gli occhi a mandorla, i denti sporgenti in avanti, il ghigno maligno.

Questa strategia, che da una parte avvicina i buoni ai cattivi, defamiliarizzando la contrapposizione solitamente costruita su base razziale, e dall'altra mette insieme in parallelo il difetto e l'eccesso di visibilità a cui gli asiatici americani sono (stati) storicamente soggetti, rende innaturale l'elemento visivo e quindi rivela i dispositivi ideologici circolanti nella cultura americana. *The Shadow Hero* adotta e fa propria questa procedura di rappresentazione in molti modi su cui mi soffermerò nelle pagine seguenti, a partire dal titolo: "Il nostro Green Turtle è un eroe (nell')ombra. Non è solo la sua identità a essere segreta, ma anche la sua razza" (158). E tuttavia, la versione contemporanea di Green Turtle non si presenta soltanto come un deliberato atto di appropriazione di una narrazione tenuta nell'ombra, in un gesto che negozia continuamente e ironicamente lo scarto fra le rappresentazioni degli asiatici come il nemico o l'eternamente *altro* e la propria immagine dell'eroe. In questa riscrittura, Yang e Liew prendono apertamente posizione e fanno di Hank Chu il primo supereroe chiaramente asiatico americano.

La storia di Green Turtle ha inizio con la storia dei suoi genitori cinesi e della loro immigrazione negli Stati Uniti. Nel 1911 il padre, che in Cina era un campione di pugilato⁶ la cui forza traeva però origine dall'alcool, viaggia ubriaco, quasi incosciente e presumibilmente clandestino nella stiva di una nave dove era stato gettato da un avversario, e in America inizia una nuova vita, realizzando il sogno di avere una famiglia e aprire un minimarket. Due anni più tardi la madre di Hank, Hua, arriva a San Incendio come immigrata regolare grazie a un permesso speciale che il governo americano ha concesso a suo padre in quanto studioso rispettabile. Nonostante l'immaginario di Hua-bambina proietti sulla pagina l'esotizzazione dell'America come terra di meraviglie moderne e fascinosi, il riscontro con la realtà scolora in uno scialbore diffuso e monotono, in cui persone e macchine diventano caricature "grigie, rumorose e sgarbate" (5), mentre il quartiere cinese di San Incendio è un luogo iperaffollato e sudicio. Laddove gli Stati Uniti rappresentano una nuova opportunità per il padre di Hank, l'immigrazione dà avvio alla rassegnazione della madre in ogni ambito della propria vita: matrimonio, maternità e domesticità, riprodotta anche nel lavoro alle dipendenze di una famiglia americana bianca, sono gli assi di una vita disincantata. Almeno fino all'avventuroso incontro con *The Anchor of Justice*, il supereroe in volo sulla città che la salva da un rapinatore di banche in fuga, riportando così il colore e l'entusiasmo nella vita di Hua. L'avventura della madre cambia anche il destino di Hank da "bravo, bravo ragazzo" (21) che non si caccia nei guai, studente modello e infaticabile lavoratore nel negozio del padre, a paladino della giustizia.

Hank sembra assumere su di sé di buon grado lo stereotipo della minoranza modello e sogna di riprodurre con la propria vita l'esempio paterno. L'idea di Hank di una "vita felice e fortunata" (10) si traduce in una successione patrilineare alla guida di Yu Quai ("Tartaruga di giada", il nome cantonese del supermarket di famiglia), e nell'inserimento all'interno delle dinamiche relazionali di Chinatown.

Il padre funge da modello per Hank, che desidera una vita poco ambiziosa scandita dal lavoro, dagli amici e dalle partite di mahjong: “una vita”, sostiene Hank in un riquadro contenente la sua voce fuoricampo, “in cui mi sveglierei ogni mattina sapendo esattamente qual è il posto a cui *appartengo*” (10). Anche quando la sua vita devia rispetto all’ideale paterno, l’appartenenza a una comunità rimane uno dei punti focali del fumetto, sebbene il concetto di comunità, come si vedrà più avanti, si espanda e geograficamente si indetermini. Tuttavia, l’idea di fare di Hank un supereroe asiatico americano non nasce dalla necessità di proteggere la comunità da un male esterno, quanto piuttosto dalla fantasia opposta della madre di sottrarsi alla vita di Chinatown. Il primo capitolo, “The Green Turtle Chronicles”, racconta parallelamente la cronistoria della vita quotidiana di Hank a Chinatown e gli sforzi di Hua di donargli un’identità che porti entrambi al di fuori di essa. Così, Hank non diviene immediatamente Green Turtle; anche in *The Shadow Hero* la rivelazione della sua origine viene differita. Piuttosto, l’ultima vignetta chiude il capitolo sull’immagine della madre che solleva trionfante il costume da supereroe che ha cucito per il figlio, dando vita a Golden Man of Bravery. In alto sullo sfondo è appeso un drappo rosso sul quale sono riportati in oro i caratteri *Zhongguo minguo*, “Repubblica di Cina”, che fanno da didascalia alla scena, sebbene il loro significato risulti intelligibile solo a un pubblico che legge il cinese.⁷

Invero, la storia di Hank Chu, il ragazzo e il supereroe, inizia anche con la storia della Repubblica di Cina, la forma di governo nazionale nata dalla Rivoluzione del 1911 che con l’appoggio delle nazioni straniere destituì la dinastia Qing ponendo fine a due millenni di regime imperiale. Le prime tavole di *The Shadow Hero* sono infatti ambientate in un luogo altro, “tra il nostro mondo e quello successivo” (1) dove abitano gli spiriti cinesi, il cui compito è quello di sorvegliare e proteggere la nazione: il dragone, la fenice, la tigre e la tartaruga. Disegnati come figure nere con gli occhi gialli su fondo rosso, gli spiriti-animali formano con la Cina quella “indiscriminata coinonia” che Ernesto De Martino definisce come la fusione di presenza e mondo che caratterizza il magico, per cui un “essere presente” esprime la propria volontà di esserci in una comunione derivante dall’intima partecipazione con gli altri enti e con il mondo.⁸ Il rapporto di coinonia implica che la perdita definitiva della sovranità cinese, già messa in crisi dalle Guerre dell’oppio e dal conseguente imperialismo europeo e giapponese sul territorio cinese, comporterebbe l’esaurirsi della funzione degli spiriti e quindi la loro morte.

Il dibattito tra gli spiriti al fine di trovare una soluzione al caos politico e alle dispute tra le fazioni⁹ diviene una discussione sulla miglior forma di governo in grado di assicurare ordine e stabilità alla nazione. Il dragone, simbolo del potere imperiale, afferma la necessità di ripristinare la dinastia affidando il Mandato del cielo a una “worthy bloodline” (2), una stirpe di sangue che sia degna. Si fa cioè portatore del concetto di sovranità tradizionalmente utilizzato per legittimare le dinastie regnanti che, secondo il principio del Mandato, guadagnavano il diritto di trasmettere il potere in base a criteri ereditari e di sangue, in quanto all’origine erano state meritocraticamente investite dal cielo sulla base delle virtù del sovrano. Privilegiando il discorso culturale, la tigre insiste sulla necessità di riportare i cittadini sulle “tre vie della fede” (2) – Confucianesimo, Buddismo, Taoismo – che

di fatto rappresentano l'insieme dei saperi che sostiene lo stesso principio di legittimazione del potere. La fenice, invece, opta per "i pugni della gente comune" (2), una posizione che richiama le contemporanee società segrete di base popolare. La tartaruga, infine, non interviene nel dibattito, ma nella pagina successiva la si vede imbarcarsi su una nave diretta negli Stati Uniti insieme ai migranti cinesi, optando così per la ricerca di un'alternativa transnazionale alla crisi politica cinese. Nella stiva della nave, la tartaruga stringe un patto con il padre di Hank che consente a entrambi di sopravvivere in un'esistenza diasporica condivisa: lo spirito-animale viene ad abitare l'ombra del padre in cambio della promessa di allontanarlo per sempre dall'alcool, trasformandolo così in un uomo sobrio, felice e non più in lotta.

Il patto stipulato sulla nave per un nuovo inizio sul continente americano, con gli obblighi reciproci che comporta, si iscrive nella tradizione dei patti fondativi alla base tanto della società civile quanto dell'ideologia politica americana. A partire dai patti sulla *Mayflower* e sull'*Arbella* che istituiscono il corpo politico e civile rispettivamente della collettività di Plymouth e della Massachusetts Bay Colony, la formula del patto, come è ben noto, diviene la prassi politica nell'America coloniale. La vocazione al contratto è inoltre presente nella matrice filosofica illuminista e liberale alla base della Dichiarazione di Indipendenza, nonché nella sua struttura retorica di contratto sottoscritto dal corpo della nazione ("We the people") davanti a Dio e al consesso delle altre nazioni. In *The Shadow Hero*, tra pagina uno e due sembra quindi che abbia luogo una dislocazione "reale", un transito che marca e segnala una discontinuità assoluta. Il problema della sovranità cinese e della sua difendibilità comporta la necessità di spostarsi altrove alla ricerca di una migliore logica della governamentalità. Alle discussioni circolari e senza seguito degli altri spiriti-animati – dopo la pagina d'apertura il *graphic novel* non ritorna più sulla situazione politica in Cina – corrisponde il silenzio d'azione della tartaruga, agito individualmente all'americana.

Tuttavia, il patto, che fondando la nuova vita in America ricorda quello sottoscritto tra Dio e il popolo alla base della nazione, diviene in questa riscrittura un'alleanza tra lo spirito-animale e un giovane clandestino cinese, il quale si manda poi al figlio. Durante il funerale del padre, infatti, lo spirito della tartaruga migra nell'ombra di Hank che, in cambio dell'"ospitalità", chiede il potere di sopravvivere alla morte del padre: da quel momento Hank diviene immune ai colpi di pistola e di lì a poco si trasforma in Green Turtle. La stipula del patto, in una breve sequenza di tavole che inscenano una riflessione sui paradigmi di *governance*, da un lato pone l'impero cinese in continuità con la tradizione liberale degli Stati Uniti e con l'eccezionalismo americano che ne costituisce l'*ethos*, e dall'altro porta in primo piano la condizione diasporica come una posizione sulla quale agiscono una molteplicità di saperi e poteri transnazionali. A cominciare dal sistema giuridico che regola l'ingresso degli immigrati negli Stati Uniti: la legislazione federale, comprendente le misure governative volte a controllare e contenere le minoranze asiatiche sul territorio nazionale, traspare come la narrazione-ombra che riempie di significato le vicende e le dinamiche raccontate nel fumetto.¹⁰ In questo modo *The Shadow Hero* colloca il soggetto *Asian American* in un contesto globale, inquadrando Cina e Stati Uniti in un comune orizzonte storico-geografico

di imperialismo transnazionale che parte dalla metà dell'Ottocento per arrivare fino al presente di chi legge.

Chinatown, una parabola dello stato di eccezione

Dalla terza pagina in poi, il fumetto racconta una storia ambientata a Chinatown, per definizione luogo *tra* Cina e Stati Uniti, luogo soglia in cui la cultura, la lingua e le strutture relazionali di appartenenza si ibridano e si indeterminano. Ma soprattutto la Chinatown di San Incendio è un luogo in cui governa il crimine organizzato con le sue regole e i suoi rituali, dove le estorsioni si susseguono secondo un calendario preciso, la corruzione è endemica, la violenza è pervasiva e l'omertà è una consuetudine condivisa anche dalle istituzioni americane. Nella sua prima versione di supereroe, Hank non ha compreso il funzionamento del sistema in cui vive e quindi sottovaluta le conseguenze del suo intervento. Se nella prima battaglia Golden Man of Bravery ha la meglio su Mock Beak, il leader dei *tong* di bastoni, subito dopo questi si vendica sparando a bruciapelo al padre sotto gli occhi del ragazzo e di sua madre. La morte del padre deve servire da monito delle regole di Chinatown: chi sbaglia muore. Lo sanno bene anche i poliziotti americani bianchi che giungono sul luogo del delitto. In una serie di vignette straordinariamente icastiche, al solo sentir nominare Mock Beak, il capo della polizia intima al detective Lawful, nuovo del distretto, di sbrigarsi ad archiviare il caso. Laddove sul momento il detective dà a Hank la sua parola che non abbandonerà le ricerche finché giustizia sarà fatta, poco dopo deve confessare che "la realtà è solo... molto *più brutta* di quello che mi aspettavo" (76), manifestando l'impossibilità di rispettare il proprio ruolo di rappresentante della legge e garante della giustizia. Il problema è che nel fumetto non esiste affatto un sistema istituzionale a norma di legge a cui riferirsi.

Quartiere di una città degli Stati Uniti e pertanto sottoposto al diritto positivo americano, Chinatown si profila come uno *stato di eccezione* in cui vige la sospensione dell'ordine giuridico. In quanto interruzione della validità delle norme previste dall'ordinamento costituzionale e applicate dalle istituzioni, lo stato di eccezione come descritto da Agamben è uno "spazio vuoto di diritto, una zona di anomia in cui tutte le determinazioni giuridiche – e, innanzi tutto, la stessa distinzione fra pubblico e privato – sono disattivate".¹¹ La realtà è più brutta di quello che sembra: il sistema criminale è la dimensione ordinaria di Chinatown, ma non limitata al suo territorio. La sua *forza di legge* ha ramificazioni anche nei quartieri "americani" in quanto è in continuità con le istituzioni legali degli Stati Uniti. Non si parla di quartieri *bianchi*, ma *americani* e quindi il discorso non è posto in termini etnici, ma di nazionalità. Laddove Chinatown è sempre rappresentata come un luogo *altro*, cinese, per quanto interno alla nazione americana, Yang e Liew disegnano una topografia in cui le distinzioni tradizionali tra interno ed esterno vengono sospese. Ognuno dei sei capitoli di cui si compone il *graphic novel* inizia con una mappa che zoomando fuori e dentro gli spazi del fumetto – la Cina, i vicoli e le attività commerciali di Chinatown, gli Stati Uniti – li fa reagire gli uni contro gli altri, relativizzando le distanze. In *The Shadow Hero*, Chinatown racchiude una

parabola esemplare dello stato di eccezione permanente *all'interno* degli stati contemporanei, nonché del sistema di mercato.

Apprendiamo dal detective Lawful che “Chinatown è un dannato *vespaio* [...] i *tong* di bastoni e i *tong* di pietre sono la parte più visibile di un *impero* sotterraneo” (88). Non semplice struttura verticista, come ogni sistema criminale, ma vero e proprio impero con una sede amministrativa centrale localizzata nel Palazzo delle Fortune Proibite – Bar e Casinò. L’edificio si presenta come la riproduzione al neon di un palazzo imperiale cinese, secondo una rappresentazione stereotipica che è a sua volta *mise en abyme* di Chinatown come spazio *altro* in cui l’idea del covo di malviventi e del ghetto dalle malsane condizioni di vita si salda a quella del consumo, con ristoranti e negozi che vendono ai turisti pezzi esotizzati di cultura cinese dall’interno del porto sicuro che è la società americana bianca. Denunciando questa “crisi della rappresentazione”, Sau-ling Cynthia Wong descrive Chinatown come un luogo *contested*, nel duplice senso di conteso e messo in discussione, dove la cinesità è sempre già appropriata ed esibita.¹² Così, nel Palazzo delle Fortune Proibite, frequentato dalle autorità della città, tutti personaggi bianchi tra cui il sindaco e il capo della polizia, va in scena uno spettacolo in cui la maschera dell’imperatore cinese intrattiene gli ospiti con battute preconfezionate in inglese, ma ridondanti di riferimenti e termini orientaleggianti. Come sostiene Jeffrey Partridge, Chinatown “è una comunità immaginata, non nel senso di Benedict Anderson, ma nel senso orientalista di Edward Said: è una comunità immaginata da altri – per i propri scopi e a loro piacimento”.¹³

Il casinò è anche il simbolo della spettacolarizzazione del sistema capitalistico globalizzato, e segnala un’evidente corrispondenza tra logica di mercato e affari criminali, che in esso vanno a coincidere. Luogo proibito di spettacolo e intrattenimento a più livelli, il centro del potere di Chinatown è nascosto nelle caverne rocciose di un isolotto in mezzo alla baia, un’ambientazione che restituisce l’elemento infernale stereotipicamente associato al quartiere e, al contempo, incrementa l’impulso voyeuristico. Come se ce ne fosse bisogno, visto che l’isolotto è l’attrazione più visitata della città di San Incendio: una roccia nella forma del tradizionale cappello dei contadini cinesi, da cui prende il nome di “Coolie Hat Rock”. La celebrazione del monumento traduce in termini di esotizzazione turistica l’esperienza storica americana di colonialismo e sfruttamento dell’immigrazione asiatica, che diviene un altro bene vendibile.¹⁴ Parallelamente, attraverso i cliché riprodotti nelle cartoline per turisti che raffigurano i cinesi gialli e dentoni, felici della loro condizione di *coolie*, il territorio americano viene marcato in termini di spazio culturale in cui emerge il sottotesto imperialista, razzista e orientalista delle rappresentazioni dell’America asiatica.

In *The Shadow Hero*, Yang e Liew spingono fino al parossismo il meccanismo che codifica e mercifica l’immagine di quello che Lisa Lowe ha chiamato lo “straniero dentro di sé”, facendo esplodere le narrazioni razziste che ricacciano gli asiatici americani in un presunto essenzialismo storico.¹⁵ Il primo incontro di Hank con l’Imperatore, che il ragazzo cattura al posto del detective Lawful in cambio dell’arresto dell’assassino di suo padre, si rivela essere un falso, una messa in scena e una mistificazione razzista. L’imperatore portato alla centrale di polizia è in realtà Moe

Bender: di giorno ladruncolo del Mick, il quartiere irlandese; di notte sostituto personale dell'Imperatore Ten Grand, "portento della malavita di San Incendio", come spiega con orgoglio ribattendo ai commenti sarcastici di Lawful sul fatto che "i cinesi non sono riusciti a trovare un cinese per recitare Fu Manchu" (117). Moe Bender si vanta di aver "superato i musì gialli quanto a cinesità" (117), e il suo arresto, definito una ragazzata, è la dimostrazione lampante della sua abilità di performer. D'altronde, così infantilizzata in un gioco per bambini, l'azione eroica di Hank diviene semplicemente un'altra performance, che fa il paio con la drammatizzazione dell'Imperatore. Si assiste insomma a una performativizzazione a tutto tondo che invade il mondo della finzione come la realtà, i buoni e i cattivi, il crimine e il mercato, la Cina e gli Stati Uniti, e che in ultima analisi risponde a una sempre più capillare smaterializzazione delle istituzioni e degli ordinamenti legali di entrambe le nazioni.

L'incontro con la differenza, come ha scritto David Palumbo-Liu, "rende manifesta una storia [story] che è stata raccontata e passata sotto silenzio, repressa, data persino per morta, e quella storia [story] è la Storia [history] della produzione del razzismo".¹⁶ La rinuncia alla giustizia da parte di Lawful così come la sua presupposizione che i cattivi siano "subdoli bastardi dagli occhi a mandorla" (118), mentre il supereroe buono sia necessariamente di razza bianca, mettono in luce la storicità delle sovrastrutture culturali, etiche e politiche. Così, se Ten Grand, il vero Imperatore, ha "una predisposizione al drammatico" (128), la sua storia personale dimostra che la somiglianza con l'irlandese Moe Bender e con lo stesso Hank ha innanzitutto ragioni storiche. È Red Center, la figlia di Ten Grand, a rivelare la nascita dell'impero di Chinatown, raccontando ad Hank la storia di suo padre durante un appuntamento galante. Ancora una volta siamo in un contesto di immigrazione tra Cina e Stati Uniti: il futuro Imperatore immigra negli Stati Uniti a dodici anni con il proprio padre, che nei racconti sulla Gold Mountain aveva intravisto la possibilità di una vita di fortune e che invece finisce ammazzato da un bianco in una lavanderia. Di conseguenza, il padre di Red cresce in una banda di orfani cinesi diseredati, guidati e protetti da Uncle Useless, un vecchio cinese che era stato un eunuco al servizio della famiglia imperiale fino a quando l'imperatore era diventato un "burattino" nelle mani dei governatori militari delle province. A quel punto Useless era immigrato negli Stati Uniti, dove, abitato dal dragone, aveva iniziato la ricerca di una "worthy bloodline" con la quale fondare una nuova dinastia. L'impero criminale di Chinatown affonda dunque le sue radici nella storia geopolitica internazionale, e trae giustificazione tanto dalla situazione di crisi delle istituzioni in Cina quanto dalle vicende connesse all'immigrazione negli Stati Uniti.

Ragionando con Agamben, si direbbe che l'impero criminale nasce come "condizione di necessità" che deriva dallo stato *kenomatico* (il "vuoto di diritto" opposto allo stato *pleromatico* ovvero la *plenitudo potestatis* formulata dal diritto canonico) delle due nazioni. E *necessitas legem non habet*. L'impero a Chinatown non è quindi lo stato di eccezione criminale all'interno di (o espulso da) un altrimenti perfettamente funzionante apparato di potere statale; piuttosto è quanto emerge nel momento in cui l'ordine sociale e giuridico ufficiale viene meno e prevale la

sfiducia nelle istituzioni, nei dispositivi di rappresentanza e di potere tradizionali. Il vuoto giuridico crea delle zone di indeterminazione in cui ogni distinzione sembra revocata e gli opposti vengono a coincidere o a cancellarsi a vicenda. La condizione di anomia, l'assenza di leggi universali, è lo spazio in cui agisce la forza di legge fuori dalla legge (nella sua scrittura doppiamente sbarrata): "Una tale 'forza-di-legge', in cui la potenza e l'atto sono radicalmente separati, è certamente qualcosa come un elemento mistico o, piuttosto, una *fictio* attraverso cui il diritto cerca di annettersi la stessa anomia".¹⁷

La scelta del primo imperatore della nuova dinastia funziona precisamente come allegoria della forza-di-legge. Anzitutto, comincia con un sacrificio di sangue: Uncle Useless rinchiude i suoi figli in una stanza senza finestre finché non ne sopravvive uno soltanto, il vero leader al quale vengono conferiti onori e doni. La dinastia che inizia con il padre di Red ha carattere mitico, si fonda cioè sull'archetipo classico che pone l'origine del potere in un atto di violenza familiare, in questo caso il massacro dei fratelli per decreto paterno. I regali che investono il nuovo imperatore della sua autorità sono la ricchezza, una scatola con i testicoli di Useless come prova della sua sottomissione, e lo spirito del dragone che aveva ispirato il progetto di conferire il Mandato celeste a uno degli orfani immigrati negli Stati Uniti. La rivelazione della fonte del carisma (nel senso etimologico di "dono divino") dell'Imperatore crea, come si vedrà meglio nella terza parte di questo lavoro, una significativa corrispondenza da una parte tra Ten Grand e Hank, in virtù della loro coabitazione con uno spirito-animale ereditato dalla figura paterna, e dall'altra parte tra l'ideologia del Mandato del cielo e quella del patto, nella misura in cui entrambe sono condizione del potere dell'Imperatore. In questo caso, il Mandato legittima l'amministrazione della violenza, seguendo a pieno la nota definizione di Max Weber dove è appunto il monopolio sull'uso legittimo della violenza a definire lo stato, mentre il patto con lo spirito-animale si fonda sulla promessa dell'eterna vittoria del capo.

La genealogia dell'impero di Chinatown si conclude con la stabilizzazione del potere quando Ten Grand pone fine alla guerra tra le *tong* rivali che minacciava la sicurezza dei cittadini senza che la polizia americana avesse alcun potere di intervento. Ma l'Imperatore non si limita a sconfiggere Mock Beak e Big Cookie, i capi delle *tong*; la sua presa di potere diviene finale ed effettiva soltanto attraverso uno spettacolare atto simbolico, che consiste nello strappare via a mani nude un occhio a ciascuno. Infine, per suggellare la vittoria, recita di fronte ai due in ginocchio la propria legge, che ha uno spiccato tono confuciano: "dovete trovare l'armonia l'uno con l'altro. Solo allora sarete in grado di vedere veramente" (128). Il primo gesto dell'Imperatore è dunque quello di riportare l'ordine nel territorio e tra la popolazione su cui esercita la sovranità, ponendo fine alla condizione di anomia attraverso l'imposizione di una nuova legge. Dopodiché la sua gestione del potere rispecchia il principio della governamentalità, tanto del governo imperiale quanto dello stato moderno, che prevede una serie di benefici sociali per la comunità – nello specifico pace e sicurezza dalle guerre tra i cinesi e dalla violenza razzista dei bianchi – in cambio dell'obbedienza a determinate regole e del pagamento delle

“tasse”, su cui vigila un sistema riconosciuto di tutori della “legge” che agiscono in termini prescrittivi e sanzionatori.

Tuttavia, come la tartaruga rimarca a più riprese, quello che viene fuori non è un potere politico, una monarchia o uno stato democratico, ma la loro versione parodica, ossia un’organizzazione criminale violenta e affarista. Le deliberazioni di Ten Grand sono a tutti gli effetti atti aventi forza di legge (transnazionale), ma disancorati da qualsiasi legge nazionale. In *The Shadow Hero*, si assiste insomma alla riproduzione di un governo, la cui “necessità” si concreta nella celebrazione della grandezza del potere globalizzato e capitalista proprio nel luogo simbolo della ghettizzazione e della costrizione dei cinesi americani. Come Fredric Jameson ha più volte osservato, il capitalismo postmoderno riannette gli elementi “esterni”, prosperando su quegli spazi fantasmatici, i luoghi della fame, della discriminazione, dei campi profughi o di concentramento. Le zone vuote, underground ed extra-legali, vengono colonizzate, riempite e a quel punto reinserite nelle maglie del capitalismo globale. In ultima analisi la Chinatown di Yang e Liew è un luogo soglia di continue indefinibilità, in cui tutto è performativo e commerciabile tranne la forza di legge. Essa espone a quell’effetto che Agamben chiama “il tentativo del potere statale di annettersi l’anomia attraverso lo stato di eccezione” che è stato “smascherato da Benjamin per quello che è: una *fictio iuris* per eccellenza”,¹⁸ e che di fatto è un non luogo senza diritto, contemporaneamente espulso e ricompreso all’interno di diverse nazioni.

Perché l’uomo più potente del paese non si rende imperatore

La storia di conciliazione delle *tong* mafiose che riporta la sicurezza e l’ordine a Chinatown sancisce letteralmente la legge dell’occhio per occhio. In questo ritorno a un’organizzazione tribale, si fa strada l’idea del leader carismatico che, forte del suo “dono divino”, detta la legge rendendo superflui gli organismi di rappresentanza e difesa dell’ordine giuridico e burocratico. Attraverso un’iconografia a carattere mitico e totemico, Ten Grand, che ha preso il sangue dei suoi fratelli e l’occhio dei suoi nemici, si presenta come l’unico che possa svolgere la funzione del capo. Del resto l’essere *peerless* è uno dei requisiti dell’imperatore ideale sanciti da Uncle Useless, l’autorità paterna originaria: “Un imperatore deve essere forte e feroce, scaltro e saggio. Deve dimostrarsi *senza pari*” (126). Per Max Weber l’unicità nel carisma è il prodotto della compenetrazione tra una serie di qualità personali distintive, prima fra tutte la devozione a una missione che ha come fine ultimo la creazione di un nuovo universo di principi morali e interessi specifici, e l’eccezionalità del contesto sociale.¹⁹ Seguendo uno schema molto comune nei fumetti dei supereroi secondo il quale l’eroe e il cattivo incarnano due figure perfettamente speculari benché moralmente opposte, in *The Shadow Hero* è il concetto di carisma che produce l’effetto di rispecchiamento straniante tra lo spietato Ten Grand e l’apparentemente poco ambizioso Green Turtle, e tra la missione del primo – la creazione e la conservazione di un impero personale – e quella del secondo – il ripristino della giustizia attraverso la punizione dell’assassino di suo padre.

Difatti quando Red rivela al padre l'eccezionalità dell'identità di Hank come *Chinese Superhero*, l'Imperatore lo vuole come candidato misterioso alla cerimonia che deve decretare il proprio successore. Riuniti in una stanza che ha la forma circolare di un'arena, Green Turtle, Mock Beak e Big Cookie devono lottare l'uno contro l'altro finché non ne sopravvive uno soltanto, e costui diventerà il nuovo imperatore. Ma prima di iniziare, le presentazioni: quando ancora una volta viene rivelata l'identità di Hank come supereroe cinese, il ragazzo viene deriso per il suo costume occidentale: "Pensavo che solo i *gavillo*²⁰ fossero tanto sfacciati da indossare un costume come quello" (133). Sebbene nell'ultimo capitolo l'idea che un supereroe possa essere cinese abbia ancora bisogno di essere riaffermata, giacché non viene mai postulata come una possibilità o non viene mai presa sul serio, Hank ha fatto molta strada da quando vestiva i panni di Golden Man of Bravery assecondando il desiderio della madre. Nella sua idealizzazione della figura del supereroe – maschio, bianco e giustiziere trionfante – la madre si adopera per dotare Hank degli attributi e dei superpoteri dei quali il ragazzo è decisamente sprovvisto. I suoi metodi poco ortodossi includono spingerlo in un liquido tossico, fargli bere intrugli verdastri, e sottoporlo al morso di un cagnone appena uscito da un laboratorio. Tuttavia, non ottenendo i risultati sperati, Hua recluta il suo amico Wun Too, maestro di un particolare tipo di lotta che ha come unico obiettivo la vittoria sull'avversario e che per il suo fine ritiene lecito ogni mezzo. La prima versione di Hank come supereroe, materialmente fabbricata e battezzata dalla madre sul modello del supereroe bianco, è quindi in linea con la concezione teleologica del leader di Useless, impersonata da Ten Grand: intraprendere unicamente le battaglie che si è in grado di vincere, battersi esclusivamente per vincere, e vincere a qualunque costo.

In *The Shadow Hero*, non solo il supereroe e il supercattivo hanno davvero molto in comune, ma viene sempre ammessa almeno in potenza la doppia possibilità che le cose sarebbero potute essere diverse se Ten Grand non fosse diventato un orfano cinese negli Stati Uniti, e che Hank diventi come Ten Grand qualora il suo desiderio di giustizia si concreti in una punizione retributiva e vendicativa. Eppure per Hank questa strada di lotta violenta si rivela non solo fallimentare – la sua prima avventura è una caricatura grottesca della missione del supereroe, in cui Red, la ragazza da salvare, finisce per salvarsi da sola e l'eroe viene malmenato prima che la madre lo riporti a casa con la macchina di servizio – ma anche la causa che innesca la serie di reazioni che conducono alla morte del padre. Quantunque rigettata nel fumetto, la potenziale interscambiabilità tra Green Turtle e l'Imperatore porta in primo piano la relazione tra violenza, giustizia e diritto. Il *graphic novel* di Yang e Liew condivide con molte altre narrazioni dei fumetti un ampio discorso sul crimine e la giustizia negli Stati Uniti. Le mie ultime osservazioni in questo saggio si focalizzano sulla rappresentazione del supereroe che *sceglie* di essere "qualcosa di nuovo", un'alternativa rispetto alle figure di potere e autorità sovrana dello stato di eccezione, mettendo in questione la validità della violenza come giustificazione dell'azione umana.

Green Turtle si qualifica anzitutto come un'alternativa rispetto ai supereroi bianchi che, sostengono Phillips e Strobl, nell'amministrare la giustizia

producono lungo il percorso valutazioni riguardo al “meritare la morte”, decidendo se uccidere i cattivi o lasciarli vivere [...] È attraverso queste valutazioni che troviamo la nozione di giustizia contestuale. Le decisioni sul meritare la morte, invece di essere prese soltanto sulla base della colpevolezza legale del trasgressore, ci sembra che siano incentrate sulla natura intrinseca dell’eroe o dell’eroina.²¹

Contrariamente a questa versione personalistica di supereroe, Green Turtle compendia un’idea comunitaria di eroismo. Se il duro lavoro con Wun Too si profila come un utile meccanismo di autodifesa, Hank eredita il proprio carisma dal padre, il personaggio sempre femminilizzato e sempre definito un codardo. È infatti la coesistenza con la tartaruga che trasforma Hank da candidato eroe altamente improbabile a eroe vincente. Simbolo cinese della tenacia e della longevità, animale protettore della famiglia e delle relazioni personali secondo i principi del Feng Shui, la tartaruga viene ad abitare lo stesso spazio di esistenza di Hank, diventandone il doppio. L’idea del doppio animale come metafora della condizione di alterità delle minoranze è un tropo ricorrente di molta arte letteraria e figurativa occidentale e sicuramente è pertinente al genere del *graphic novel*.²² Tuttavia, in *The Shadow Hero* l’alterità assoluta del duo animale-supereroe cinese rispetto all’umano è racchiusa nel loro essere una comunità in miniatura, unita in una relazione intima e collaborativa. Nei confronti di Hank la tartaruga svolge il ruolo della compagna di giochi spiritosa e a volte sardonica, della protettrice premurosa e della guida saggia che gli mostra un senso differente del combattere, riassunto nella formula: “a volte una battaglia che non si può vincere vale comunque la pena di essere combattuta” (84). Tale insegnamento pone Hank di nuovo sulla strada dei supereroi, questa volta in modo attivo. Infatti, prendendo alla lettera le parole spaventate della madre dopo la morte del marito – “se proprio vuoi essere un supereroe, dovrai farlo *nudo*” (86), Hank cuce da sé il proprio costume riducendolo alla maschera verde e al mantello ricavato dal telo raffigurante una tartaruga appeso nel retrobottega. Così (s)vestito, alla fine di una sequenza di tre pagine in cui compare sempre di spalle o nell’ombra, Hank rinasce come Green Turtle. Si completa quindi l’identificazione con l’animale, riaffermando e insieme ribaltando il senso delle parole di Jacques Derrida quando scrive che “la caratteristica delle bestie, e ciò che in ultima istanza le differenzia dall’uomo, è quella di essere nude senza saperlo”.²³ Hank si avvicina all’animale spogliandosi delle sovrastrutture del supereroe, e così nudo e doppio diventa un vero eroe al servizio della legge.

Come abbiamo visto, nel mondo del fumetto la legge appare totalmente svuotata di forza; esiste solo la giustizia contestuale che opera in base al potere sovrano del singolo di esigere la retribuzione o imporre la propria forza di legge. Sul piano narrativo, per Hank fare giustizia equivale a garantire la punizione di Mock Beak per l’assassinio di suo padre, più che allo smantellamento del sistema criminale in sé. La giustizia per Ten Grand, invece, si identifica con l’imposizione violenta della sua legge, l’unica in grado di conservare l’ordine. Tuttavia, *The Shadow Hero* riproduce il paradigma prevalente del fumetto dei supereroi bianchi minandolo dall’interno. Il successo della missione dell’eroe dipende infatti da una sua scelta tra concezioni antitetiche della giustizia: da una parte la legge come garante dello

stato di diritto e dall'altra la legge del più forte basata sulla violenza. Le due prospettive sono rispettivamente sostenute dal detective Lawful, americano e letteralmente "pieno di legge", e da Red Center, il cui nome denota una gamma di significati che vanno dalla passione-seduzione, al sangue e anche alla Cina. In due scene successive, entrambi pongono Hank di fronte a un interrogativo. Lawful chiede a Hank cosa abbia intenzione di fare di Mock Beak una volta catturato e, lanciandogli un paio di manette, gli ricorda dell'esistenza delle leggi: "Decidi tu allora: le nostre leggi si applicano a Chinatown o no?" (119, il corsivo è mio). Al contrario, Red seduce Hank e gli espone la prospettiva dell'Imperatore che "non riusciva a capire perché l'uomo più potente del paese non si rendesse imperatore! Pensa solo al bene che potrebbe fare! La pace che potrebbe imporre! [...] potresti agire tu in questo modo?" (130). Che la figlia del capo, una donna vicina al cuore istituzionale del potere ma che in quanto donna non può assumere il potere in prima persona se non sposando un uomo, scelga il suo campione in un maschio *outsider* pure è un archetipo classico (Medea che salva Giasone, Arianna e Teseo, Pocahontas e John Smith) che avvalorava lo scenario di conquista del territorio.

La scelta tra l'applicabilità del diritto positivo e l'imposizione della volontà del sovrano sembra quindi sovrapporsi a una scelta di campo e di appartenenza: *insider* o *outsider*, impero di Chinatown o legge americana. Più di una volta Hank è tentato dal cedere alla logica della vittoria a ogni costo e della violenza retributiva, più di una volta estrae il coltello per impartire una lezione e vendicare col sangue la morte del padre secondo la legge di Chinatown, definendosi così un *insider*. Alla fine, però, Green Turtle sceglie la legge: "Porto Mock Beak alla stazione di polizia. Voglio che sia messo sotto processo per l'omicidio di mio padre. Questo è ciò che fanno i supereroi" (141). Così nell'ultima battaglia, non potendo vincere combattendo contro Ten Grand poiché questi ha ricevuto dal dragone la promessa dell'eterna vittoria, Hank semplicemente si arrende materializzando la promessa e ponendo fine alla lotta. Green Turtle ricava dalla resa una vittoria non violenta nel rispetto dei termini del patto, che riporta nella legge anche l'Imperatore; questi infine ammette: "Ti sei guadagnato il diritto di fare ciò che vuoi con Mock Beak!" (147). Vincendo la guerra attraverso l'applicazione della formula del contratto, Hank da una parte rifiuta la logica del vendicatore, ovvero del difensore onnipotente e fuori dalla legge che combatte il male con il male, rompendo uno degli assi portanti del genere dei supereroi, e dall'altra prova a ricongiungere lo spirito e la lettera della legge, e quindi a ripristinare lo stato di diritto come base della giustizia.

Ciò che lo qualifica come "qualcosa di nuovo" è il cortocircuito che Hank crea con le forme di autorità che sostengono lo stato di eccezione.²⁴ Il detective Lawful, metonimia della polizia come rappresentante della legge, è colui che spinge Hank a sottostare allo spirito della legge laddove il sistema stesso di cui è esponente ne contraddice la lettera. Sul versante opposto, Ten Grand ricorre alla narrazione della vittimizzazione e del trauma come giustificazione per la costituzione di un impero extra-legale basato sul carisma personale e la forza di legge. Mettendo in pratica quello che per Lawful rimane puro principio astratto, Hank opera il ricongiungimento tra la giustizia e le procedure legali (l'arresto e il diritto a essere processato) nonostante sia consapevole di quanto la strada per

la giustizia attraverso la legge possa essere lenta e frustrante: la sua ultima promessa a Lawful è che riporterà Mock Beak in centrale “tutte le volte che servirà” (148). Pur condividendo con l’Imperatore di Chinatown il dono dello spirito e la condizione di immigrato ai margini della società americana bianca, Hank non si sostituisce a lui, ma rifiutando di installarsi come figura sovrana porta la missione del leader dotato di carisma all’interno di un discorso di giustizia secondo procedure legali. Ten Grand rimane così il potenziale doppio di Green Turtle che Hank disconosce.

Il che sembrerebbe dirci, in conclusione, che il trionfo del bene consiste nello scegliere la legge americana e quindi nel collocarsi in una struttura di appartenenza ancorata alla nazione. Sebbene sospetti che il fumetto caldeggi, almeno in parte, una posizione nazionalista di questo tipo, tuttavia attraverso una marcata indeterminazione dei pronomi personali e possessivi, le ultime tre pagine complicano il concetto stesso di identità nazionale. Nel finale Chinatown è diventata un luogo più sicuro, Mock Beak è in prigione e l’Imperatore è morto senza una discendenza potente (maschile). Gli ultimi pannelli del fumetto contengono la riflessione di Hank sulla domanda di Red: “Hank, sii onesto. Davvero pensi che vestirti con quello sciocco costume ti faccia accettare da loro? Davvero pensi che ti renda parte di loro?” (150). Nelle strisce finali, Green Turtle incontra The Anchor of Justice. Il supereroe, che per tutto il *graphic novel* è stato il termine di paragone per Hank, gli rivolge l’appello del Presidente a unirsi alle truppe militari in difesa degli alleati. La richiesta è posta in questi termini: “Stai seguendo le notizie dall’Europa e dall’Asia? Quanto prima, l’America sarà chiamata a difendere i nostri alleati. Il Presidente me ne ha già parlato. Loro avranno bisogno di persone come te e me per rinforzare le nostre truppe. Se il tuo paese ha bisogno di te, saresti disposto a dare una mano?” (151, miei corsivi). Per quanto dal punto di vista grammaticale *nostro-loro-tuo* potrebbero rimandare al sostantivo America e inscrivere i due interlocutori all’interno del suo referente, tuttavia nella loro disomogeneità creano una dissonanza marcata e cacofonica. D’altra parte, durante la Seconda guerra mondiale la Cina e gli Stati Uniti sono alleati e quindi l’espressione “persone come te” potrebbe anche indicare un’alleanza politica strategica quanto temporanea, che infine riconferma l’alterità di Hank e la sua non appartenenza a un’identità americana. Considerato, infine, che in questa stessa scena The Anchor smonta la propria maschera, ossia la sua faccia umana, rivelando la propria identità di alieno – “i miei genitori non sono di qua, neanche loro” (152) – l’intero discorso subisce una torsione che ci fa quantomeno dubitare dei significati dei segni di appartenenza. A partire dal discorso di Red, chi sono i loro ai quali Hank vuole appartenere? Gli americani bianchi? I cinesi di Chinatown? I supereroi senza nazionalità e senza un’etnia umana? *The Shadow Hero* si chiude con il mandato della nazione americana che però viene trasmesso attraverso un alieno che, a sua volta, si rispecchia in un soggetto diasporico, figlio di immigrati cinesi.

L’ulteriore doppio che il finale ci consegna, insieme al gioco di rispecchiamento di pronomi tutt’altro che univoci, problematizza l’ideologia multiculturale dell’infinita inclusività della nazione americana che l’idea del patto racchiude, persino nel caso dei supereroi. Al contempo, i pannelli finali incrinano le narrazioni do-

minanti di appartenenza che danno priorità alle comunità delimitate dalle nazioni. Hank Chu, che infine si riconosce apertamente soltanto nella comunione con l'animale, la tartaruga che è diventata parte di lui, incarna il paradosso del soggetto diasporico. L'eroe nudo sembra funzionare come un emblema di quella che Agamben, riprendendo ancora un concetto di Benjamin, chiama *nuda vita* o vita "sacra", ossia una vita inclusa nell'ordinamento giuridico solo nella forma della sua esclusione e che per questo è stata associata da più parti alla vita dei migranti. Rimarcando costantemente il discorso dei confini geopolitici, *The Shadow Hero* produce una riflessione sui paradigmi di territorialità e diaspora, che mettono in circolazione narrazioni transnazionali sulla sovranità come *imperium* della nazione e sulla condizione di esclusione materiale della soggettività diasporica. Attraverso il personaggio di Hank Chu, Yang e Liew creano una serie di cortocircuiti tra il soggetto fuori dalla legge e quello escluso dalla legge (il criminale, il supereroe, l'immigrato, l'autorità dello stato di eccezione) e tra questi e il soggetto che nella legge cerca uno strumento per la giustizia intesa come pratica sociale. Una battaglia che vale davvero la pena di essere combattuta.

NOTE

* Fulvia Sarnelli ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature Comparete (Università di Napoli "L'Orientale", 2016) e insegna Letterature angloamericane all'Università "Sapienza" di Roma. Ha studiato e insegnato negli Stati Uniti e nella Repubblica Popolare Cinese e si è occupata, tra le altre cose, di letteratura asiatica americana e dell'estetica modernista fra Cina e Occidente. È autrice del volume *Panda in the Promised Land. Soggettività cinese americana tra multiculturalismo liberale e nuove alleanze* (La scuola di Pitagora, 2019).

1 Il *graphic novel* che è valso a Yang una lunga serie di premi, tra cui l'Eisner Award nel 2007, ha in realtà prodotto anche molte critiche e letture contrastanti rispetto al reale potere trasformativo delle strategie rappresentative impiegate dall'autore. Si veda soprattutto Michael Cadden, "'But You Are Still a Monkey': American Born Chinese and Racial Self-Acceptance", *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, XVII, 2 (2014), <https://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/477/427>, ultimo accesso il 9/9/2020.

2 Monica Chiu, "Who Needs a Chinese American Superhero? Gene Luen Yang and Sonny Liew's *The Shadow Hero* as Asian American Historiography", in Martha J. Cutter e Cathy J. Schlund-Vials, a cura di, *Redrawing the Historical Past: History, Memory, and Multiethnic Graphic Novels*, University of Georgia Press, Athens 2018, pp. 87-105, qui pp. 88-89 (dove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie).

3 Nickie D. Phillips e Staci Strobl, *Comic Book Crime: Truth, Justice, and the American Way*, New York University Press, New York 2013, p. 7 e p. 2.

4 L'epoca d'oro del fumetto convenzionalmente racchiude il periodo che va dalla creazione di *Superman* nel 1938 ad opera di Jerry Siegel e Joe Shuster alla metà degli anni Sessanta in cui hanno fatto il loro debutto i *Fantastic Four* (1961) e *Hulk* (1962).

5 Gene Luen Yang e Sonny Liew, *The Shadow Hero*, First Second, New York 2014, p. 155. Per le citazioni successive si indicherà il numero di pagina tra parentesi nel testo. Si restituiranno in corsivo le parole evidenziate in grassetto nel fumetto. Tutte le traduzioni da questo testo sono mie.

6 Sebbene non venga definito come tale, il suo essere un *fistfighter* nella Cina di inizio Novecento fa immediatamente pensare ai Boxer, il primo esteso movimento di resistenza all'imperialismo

occidentale e giapponese, per quanto ideologicamente tradizionalista e politicamente immaturo. La repressione della Rivolta dei Boxer con l'aiuto delle nazioni occidentali nel settembre del 1901 e la stipula del protocollo che impone alla Cina il pagamento di un enorme indennizzo, la perdita del controllo sulle dogane, e il diritto di permanenza di truppe straniere, porta a compimento il processo di trasformazione della nazione in una semicolonìa iniziato dalla metà dell'Ottocento.

7 A tal proposito si veda Kai Hang Cheang, "Restaging the Superhero Spectacle: Green Turtle's Shame, *The Shadow Hero's Reparative Aesthetics, and the Chinese Diaspora's Speculative Historiography of Golden Age Comics*", *MELUS*, XLIII, 4 (Winter 2018), pp. 80-103. Cheang conduce un'analisi accurata del sistema di ideogrammi cinesi disseminati nel fumetto che, nella sua lettura, funzionano come un ordine linguistico complementare all'inglese, ma privilegiato, in quanto accessibile soltanto a determinati lettori. Cheang sostiene che tale linguaggio parallelo da una parte si oppone all'egemonia visiva e al monolinguisimo della cultura bianca *mainstream* e dall'altra parte replica il gesto di Chu Ying di rivelare nascondendo che nel fumetto è iscritto un secondo discorso più veritiero di quello riconoscibile attraverso una lettura di superficie.

8 Ernesto De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 221. Secondo De Martino, il mondo magico consta di due poli: il crollo della presenza (il *Dasein* heideggeriano, l'unità sintetica dell'appercezione per Kant) in un'indiscriminata coinonia con il mondo e il riscatto della presenza che vuole esserci nel mondo, attraverso la creazione di forme culturali definite.

9 Sebbene la Rivoluzione del 1911 avesse una propria motivazione ideologica condivisa nei tre "Principi del popolo", nazionalismo, democrazia e benessere, tuttavia la forte mobilitazione pubblica condotta dalle élite politiche di tendenza monarchico-costituzionale e timorose di una vera e propria rivoluzione si basava sull'unione di patriottismo cinese e difesa di interessi privati. Difatti, l'abdicazione della dinastia Qing, storico obiettivo dei rivoluzionari, è parte di una trattativa che porta alla presidenza repubblicana del filo-monarchico Yuan Shikai. In maniera altrettanto contraddittoria, il nascente nazionalismo cinese mostra una decisa componente anti-straniera in risposta alla penetrazione commerciale delle potenze estere e alla legislazione anti-cinese introdotta negli Stati Uniti, ma di fatto la Repubblica nasce senza mettere seriamente in discussione l'imperialismo in Cina.

10 Nel fumetto si trova un riferimento esplicito al *Page Act* del 1875 con il quale si proibiva l'ingresso delle donne cinesi negli Stati Uniti, e al *Chinese Exclusion Act* del 1882 che definiva per legge "indesiderati" tutti i cinesi in quanto gruppo etnico-nazionale.

11 Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 66.

12 Sau-ling Cynthia Wong, "Ethnic Subject, Ethnic Sign, and the Difficulty of Rehabilitative Representation: Chinatown in Some Works of Chinese American Fiction", *Yearbook of English Studies* 24 (1994), pp. 251-262, qui p. 252.

13 Jeffrey Partridge, *Beyond Literary Chinatown*, Washington University Press, Seattle 2007, p. ix.

14 Soprattutto se si considera che il reale Chinaman's Hat è un isolotto localizzato a largo della costa delle Hawaii (isola di O'ahu) e fa parte del Kualoa Regional Park.

15 Lisa Lowe, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Duke University Press, Durham 1996, p. 5.

16 David Palumbo-Liu, "Assumed Identities", *New Literary History*, XXXI, 4 (2000), pp. 765-780, qui p. 768.

17 Agamben, *Stato di eccezione*, cit., p. 52.

18 Ivi, p. 76.

19 Si veda Max Weber, *Economia e Società*, Edizioni Comunità, Milano 1961.

20 Letteralmente "uomini spirito", *guilao* o *gwailo*, in cantonese, viene spesso tradotto come "diavoli stranieri". Si tratta di un termine *slang* per indicare gli occidentali in senso spregiativo e offensivo.

21 Phillips e Strobl, *Comic Book Crime*, cit., p. 8.

22 Si veda ad esempio Michael Chaney, "Alterità comiche, teschi e lettori: il *graphic novel* e gli animali", *Ácoma*, XVI, 38 (Primavera 2009), pp. 27-43.

23 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaka Book, Milano 2006, p. 39.

24 Cheang offre spunti interessanti a proposito della novità che il personaggio di Hank incarna. Il saggio legge Green Turtle come modello per una mascolinità diasporica che si disidentifica dalle narrazioni eteronormative della mascolinità: sia dalla discendenza patrilineare cinese sia dal patriarcato dello stato-nazione americano; sia dalla performance militante in senso nazionalista sia da quella imperialista. Nella lettura di Cheang, la mascolinità proposta come eroica in *The Shadow Hero* si presenta invece come una posizione fluida e costruita nel contesto globale in cui l'asiaticità e l'americanità possono convivere. Kai Hang Cheang, "Restaging the Superhero Spectacle", cit. Il *graphic novel* non sembra altrettanto innovativo nei confronti delle rappresentazioni della femminilità.