

Adrian Tomine tra *geek-chic* e *gekiga*

Rebecca Suter

Il termine "geek chic" si riferisce all'adozione di caratteristiche tipiche dei cosiddetti "geek", come occhiali da vista, fumetti e videogiochi.

Una questione fortemente dibattuta è se questo abbia contribuito in alcun modo a migliorare la percezione dei "veri geek", o se non rappresenti invece una aggiunta superficiale di elementi "nerdy" a tendenze della moda contemporanea. Molti elementi che definiscono la "geekiness", come un maggiore o minore grado di asocialità, buone capacità matematiche, un forte interesse per la scienza o fantascienza, e un grado variabile di disinteresse per il proprio aspetto, rimangono impopolari [manca citazione]. Il fenomeno non è unico nel suo genere, e ne sono esistiti di simili in passato: per esempio, l'Orientalismo francese e l'esotismo del diciannovesimo secolo incorporarono elementi visivi dalle culture dell'Asia e dell'Africa, ma questo non si tradusse in una reale accettazione delle persone provenienti da tali culture.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Geek_chic, 5/1/2009)

Alice: E non ti sei mai sentito maltrattato o... discriminato?

Ben: Certo! Ma non perché fossi orientale. Semmai perché ero un nerd con un brutto carattere e incapace di interagire!

(Adrian Tomine, *Shortcomings*)

Adrian Tomine inizia a disegnare fumetti nel 1991, a sedici anni. Fin dai primi volumi di *Optic Nerve*, venduti in venticinque esemplari fotocopiati da Kinko's, Tomine si colloca nella tradizione della "second wave" del fumetto underground nordamericano, citando come fonti di ispirazione Daniel Clowes, Gilbert e Jaime Hernandez, e le riviste *RAW* di Art Spiegelman e Françoise Mouly e *Weirdo* di Robert Crumb. Tanto nell'aspetto grafico quanto nei contenuti, anche nei numeri successivi di *Optic Nerve*, pubblicati dall'editore canadese Drawn and Quarterly a partire dal 1995, Tomine adotta uno stile che in un articolo-intervista del 2002 Melissa Hung definisce "Geek Chic": un fumetto di élite, che capitalizza sulla propria mancanza di popolarità per indirizzarsi a un pubblico ristretto di lettori "dorky but sty-

* Rebecca Suter ha conseguito il dottorato di ricerca all'università di Napoli "l'Orientale", ha insegnato a Harvard e alla Brown University, e dal gennaio 2008 è *Lecturer* nel dipartimento di studi giapponesi alla Sydney University. Si occupa di letteratura e cultura popolare giap-

ponese e comparata, con particolare interesse per la circolazione transnazionale del manga. Il suo libro *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States* è stato pubblicato nel luglio 2008 dalla Harvard University Press.

lish” come l’autore e i suoi protagonisti.¹ La scelta di rifarsi al fumetto nordamericano degli anni Ottanta è una componente significativa di questa strategia estetica e ideologica. Lo stile grafico e narrativo volutamente fuori moda contribuisce a connotare come “geek chic” tanto i testi quanto l’autore. Come nota Hung, “Tomine è stato influenzato tanto profondamente dai fumetti della generazione degli anni Ottanta che sembra, e si sente, un uomo nato un decennio troppo tardi”.²

Oltre che nato con un decennio di ritardo, per appartenere a buon diritto al gruppo degli autori di RAW e *Weirdo* Tomine sembra essere nato nella razza sbagliata. Giapponese americano di quarta generazione, nelle numerose storie di taglio autobiografico Tomine disegna se stesso come uno stereotipico *nerd* angloamericano: nella sua uniforme di maglietta a righe e occhiali spessi che nascondono gli occhi, il protagonista e narratore autodiegetico della maggior parte dei racconti di *Optic Nerve* è etnicamente neutro e facilmente leggibile come bianco. Con pochissime eccezioni, i protagonisti “geek chic” di Tomine sono maschi bianchi nord-americani di classe media.

Nella prima serie di *Optic Nerve* (1991-94, ripubblicata in volume da Drawn and Quarterly nel 2004 con il titolo *32 Stories*), troviamo una voce narrante/protagonista femminile in sette storie su trentadue, e nessun protagonista di colore. In quattro di queste ultime è protagonista lo stesso personaggio, Amy, che Tomine dichiara di avere creato come alter ego femminile di se stesso:

In questo numero ho fatto il mio primo serio tentativo di creare un personaggio di finzione realistico. Amy, la voce narrante di “Solitary Enjoyment”, è ispirata a una ragazza che vedevo sempre leggere lunghi romanzi nel Tower Books in centro, ogni volta che passavo di lì la sera tardi. Presentare la storia da questo punto di vista immaginario mi piacque tanto che decisi di continuare la storia di Amy nel numero tre. A quel punto, scoprii l’utile trucco di prendere un’esperienza personale e velarla con uno o due cambiamenti di sesso.³

I numeri 1-4 della seconda serie (1995-97, ripubblicati in volume nel 1997 con il titolo *Sleepwalk and other stories*) presentano una distribuzione simile, con un leggero incremento delle protagoniste femminili (sei storie su sedici) e nuovamente nessun protagonista di colore. Un’eccezione parziale è rappresentata dal brevissimo “Drop” (nel vuoto),⁴ il cui protagonista, padre del narratore, potrebbe essere giapponese americano (anche se il testo lascia una certa ambiguità al riguardo). Il personaggio, per la prima volta in Giappone a trovare dei lontani parenti, buca una gomma nel cuore della notte su una strada secondaria, inciampa nel guard-rail, al-

1. Melissa Hung, *Geek Chic: Comic artist Adrian Tomine made himself a winner by appealing to the loser in all of us*, “East Bay Express”, 16 ottobre 2002, pagina 1 di 7. www.eastbayexpress.com/gyrobase/geek_chic/Content?oid=284211&page=2

2. *Ibidem*.

3. Adrian Tomine, Introduzione a *32 Stories: The complete Optic Nerve mini-comics*, Drawn and Quarterly, Montreal 2004, p. 9, traduzione mia.

4. Tutte le edizioni italiane conservano i titoli originali seguiti da traduzione fra parentesi.

lunga un piede al di là della sbarra per riprendere l'equilibrio, e precipita nel vuoto.⁵ Graficamente, la storia è contenuta in una sola pagina, quasi interamente nera: nelle quattro vignette su fondo nero si vedono rispettivamente la silhouette del volto del protagonista; la silhouette della sua figura intera, dell'auto e del guard-rail; il tronco e la testa, di spalle, nell'atto di cadere; e la silhouette della mano sinistra, con un anello nuziale. L'identità etnica del protagonista, il primo giapponese a comparire su *Optic Nerve*, è letteralmente avvolta nelle tenebre. Non caratterizzato fisicamente in alcun modo, Tomine senior appare per un istante, solo per morire immediatamente, cadendo "all'indietro nel buio, incredulo".⁶

In *Summer Blonde*, che raccoglie i numeri 5-8 della seconda serie di *Optic Nerve* (1998-2002), per la prima volta un personaggio femminile e di colore è protagonista e voce narrante di un'intera storia di venti pagine. Hillary Chan, narratrice autodiegetica di "Hawaiian Getaway" (partenza per le Hawaii), è un esempio paradigmatico della "generazione X", un altro alter ego dell'autore "con uno o due cambiamenti di sesso". Terminato da poco il college, Hillary lavora in un call center, impiego che perde dopo poche pagine dall'inizio della storia; apparentemente priva di una qualsiasi vita sociale, condivide un appartamento a San Francisco con Lloyd, biondo *geek chic* che esce di scena a metà della storia per andare a vivere con una fidanzata antipatica e aggressiva.

Caratterizzata come *Asian American* a livello grafico, Hillary nasconde la sua appartenenza etnica sul piano diegetico: la sua goffaggine e inettudine sociale scompaiono miracolosamente quando parla al telefono. In modo simile a Tomine, che crea la propria immagine di "geek chic" cancellando la propria identità razziale e disegnanandosi con tratti caucasici o "neutri", Hillary fa emergere una personalità brillante solo quando annulla il proprio corpo, e con esso la propria etnicità. Quando diventa pura voce, si trasforma in una persona affascinante e sicura di sé, per poi tornare insicura e piena di risentimento quando si trova faccia a faccia con l'interlocutore. specularmente, la madre di Hillary, immigrata taiwanese di prima generazione, è caratterizzata come asiatica attraverso la voce: il personaggio appare principalmente in conversazioni telefoniche, in cui snocciola tutti i cliché della "model minority" asiaticoamericana. Il testo si prende gioco simultaneamente dell'inglese zoppicante della madre e della sua mentalità da immigrante: "Hm. I want you to go visit grandma... she not doing ver well. She ass about you," "Have you been exacising? You getting so heavy"? "You don't appreciate. Your father and I struggled ver hard to move from Taiwan so you and Grace have best life possibo".⁸

Tanto piena di stereotipi negativi è la caratterizzazione del personaggio della

5. Tomine, *Sonnambulo*, traduzione di Marica Abiuso, Coconino Press, Bologna 2001, p. 29 (ed. or. *Sleepwalk and Other Stories*, Drawn and Quarterly, Montreal 1997, p. 25).

6. *Ibidem*.

7. "Hm. Voglio che tu vada a trovare la nonna... non sta molto bene". "Hai messo su altri chili? Stai diventando grassa". *Summer Blonde*, traduzione di Elena Fattoretto, Coconino Press,

Bologna 2003, p.67, (ed. or. *Summer Blonde*, Drawn and Quarterly, Montreal 2003, p. 73). La traduzione italiana non rende la storpiatura dell'inglese della madre. Manca anche la frase che segue la prima battuta: "Chiede di te".

8. "Sei ingrata. Io e tuo padre abbiamo fatto sacrifici per anni per andarcene da Taiwan e far avere una vita migliore a te e a Grace." Ivi, p. 68 (74).

madre che se il testo non fosse di un autore giapponese americano è probabile che sarebbe interpretato come semplicemente razzista. I pochi personaggi secondari di colore (tutti asiatici) che compaiono nelle altre storie sono similmente al confine tra stereotipo e razzismo, come Maureen, fondamentalista cristiana coreana americana che il protagonista si ritrova per collega in "Summer Job" (lavoro estivo),⁹ o il "Korean motherfucker" proprietario di un mini-market, che tira fuori una mazza da baseball e attacca il protagonista taccheggiatore in "Lifter".¹⁰ In alternativa, sono completamente de-etnicizzati, come Kristin Ozawa, amica di lunga data in cui i protagonisti si imbattono per caso in un bar in "Sleepwalk" mentre vaga per la città di notte aspettando che le faccia effetto l'acido che ha preso poco prima.¹¹ Rappresentata con corti capelli biondi, piercing al sopracciglio e rossetto scuro, Kristin è un perfetto esempio dell'altra tipologia di personaggi asiatici nei testi di Tomine: personaggi che, nelle parole di Hung, sono "sottilmente Asiatici – ovvero, la loro asiaticità non ha niente a che vedere con la storia, e i lettori meno attenti potrebbero prenderli per caucasici con i capelli scuri".¹² Per tutti gli anni Novanta e nella prima parte del nuovo millennio, i fumetti di Tomine rimangono popolati di una élite di "geek chic" nordamericani etnicamente caucasici e/o "neutri".

Geek-chic e otaku

Nello stesso periodo, un fantasma si aggirava per il Nord America: il *manga*, fumetto giapponese, le cui prime traduzioni appaiono negli Stati Uniti negli anni Settanta, e che vede una vera e propria esplosione alla fine degli anni Novanta e agli inizi del nuovo millennio.¹³ Il primo negozio a importare e distribuire *manga* negli Stati Uniti è Graphic Story Bookshop, rivenditore creato nel 1972 per vendere fumetti internazionali tramite ordine postale, pubblicizzandoli sulla *fanzine* *Graphic Story World*, rinominata *Wonderworld* nel 1973. La pubblicazione e distribuzione di *manga* negli Stati Uniti rimane un fenomeno relativamente di nicchia, legato principalmente a *fanzine* di fantascienza, fino all'inizio degli anni Novanta, quando il numero di traduzioni aumenta in modo esponenziale con la creazione di tre distributori specializzati in *manga*, Viz Media, Dark Horse e Mixx (in seguito rinominata Tokyopop).

Il boom editoriale del fumetto giapponese è accompagnato dalla nascita di una vasta e appassionata comunità di fan, la cui fascinazione per il *manga* si traduce

9. Tomine, *Sonnambulo*, pp. 35-49 (31-45).

10. Tomine, *32 Stories*, p. 50.

11. "Beh, mi sono fatta 'sta roba.. dovrebbe essere un acido naturale. Sto ancora aspettando che mi prenda... ma mi sa che mi hanno fregato": Tomine, *Sonnambulo*, p. 16 (12).

12. Hung, *Geek Chic*, p. 6.

13. Secondo lo *ICv2 Manga and Anime Conference White Paper* del 2007, il mercato del *manga* negli Stati Uniti è stimato a 200 milioni

di dollari nel 2006, 175 milioni nel 2005, e 135 milioni nel 2004. Nel 2002, quando ICv2 ha cominciato a raccogliere dati, lo stesso mercato era stimato a 60 milioni di dollari, che sono saliti a 100 milioni l'anno successivo. In termini di numero di volumi pubblicati, ICv2 ha registrato l'uscita di 1,088 volumi individuali di *manga* nel 2005, 1208 nel 2006, e 1468 nel 2007, e stimava 1731 volumi per il 2008. (*ICv2 Guide #48: Anime/Manga*, ICV2, subsidiary of GCO, LLC, 2007).

in un morboso interesse per tutto ciò che è giapponese, dalla lingua alla cultura all'abbigliamento al cibo. Insoddisfatti della pur crescente offerta sul mercato americano, molti *otaku*, come si definiscono i fan di *manga* e *anime*, adottando il termine giapponese per "geek", studiano la lingua giapponese per avere accesso ai testi non tradotti, e iniziano a pubblicare "scanlation", traduzioni amatoriali che caricano in forma di solo testo per download gratuito su siti di fan club e tramite torrent. Oltre alla quantità e varietà, è la qualità delle traduzioni a lasciare il popolo degli *otaku* insoddisfatto, e siti specializzati iniziano a ritradurre testi già tradotti, reintegrando i riferimenti culturali eliminati nell'adattamento in lingua inglese.

Tale de-domesticazione è uno degli elementi più interessanti del fenomeno degli "Western *otaku*": l'interesse per la cultura giapponese generato nella comunità dei lettori si riflette nel corso degli anni Novanta in una crescente richiesta di autenticità, che porta anche gli editori commerciali a riorientare le proprie strategie di traduzione e adattamento. Nel 2002 Tokyopop crea il cosiddetto "100% authentic manga", una nuova piattaforma editoriale secondo la quale i disegni non vengono più "floppati" (ovvero ribaltati a specchio in modo che sia possibile leggerli da sinistra verso destra, come nei libri occidentali, anziché nel formato giapponese destra-sinistra), e le onomatopée e gli effetti di suono nel testo non sono più tradotti, ma bensì lasciati in originale, con l'aggiunta di una nota, a beneficio dei lettori che sanno leggere un po' di giapponese e possono apprezzarne le sottigliezze, o semplicemente desiderano goderne l'effetto grafico.

Il mondo del fumetto americano underground si era brevemente interessato al *manga* alla metà degli anni Ottanta, con la pubblicazione nel maggio 1985 di un numero speciale di *RAW* intitolato "Tokyo RAW" che conteneva storie di Tsuge Yoshiharu, noto autore di *manga* underground. In generale, tuttavia, il *graphic novel* e le traduzioni americane di *manga* si sviluppano in modo indipendente, e si indirizzano a diverse fasce di pubblico. "Geek chic" e *otaku* sono popoli separati, che non sembrano avere molto interesse l'uno per l'altro.

Japan's Gross National Cool

Agli inizi del nuovo millennio, Adrian Tomine sembra rendersi conto del vantaggio competitivo che la sua appartenenza etnica gli può offrire grazie a quello che Douglas McGray definisce "Japan's Gross National Cool" [il *cool* interno lordo del Giappone],¹⁴ e attorno al 2004 si reinventa mediatore culturale tra Giappone e Stati Uniti, dichiarando di essere stato influenzato, ancor più che dagli Hernandez Brothers e da Daniel Clowes, da Yoshihiro Tatsumi, genio incompreso del fumetto giapponese ingiustamente ignorato in patria e all'estero. È interessante confrontare le due versioni della nascita dell'ispirazione fumettistica di Tomine, nella sovra-

14. Douglas McGray, *Japan's Gross National Cool*, "Foreign Policy", CXXX, maggio-giugno 2002, pp. 44-54.

citata intervista su *East Bay Express* del 2002, e nell'introduzione alla prima raccolta di traduzioni di Tatsumi, nel 2005.

Nel 2002, Melissa Hung ci spiega che:

Quando Adrian passò alla fase dello skateboard (suo padre gli costruì una plancia nel cortile), si lasciò i fumetti alle spalle per qualche anno, pensando che fossero roba da bambini. Poi, a tredici anni, si trovò tra le mani una copia di *Love & Rockets*, di Gilbert e Jaime Hernandez, che narrava le vicende realistiche e complesse di un gruppo di punk rockers messicano-americani a Los Angeles. Affascinato, Adrian capì che non aveva perso interesse per i fumetti, ma solo per il genere dei supereroi.¹⁵

Tre anni dopo, Tomine inizia la prefazione di *The Push Man and Other Stories* con una diversa versione di questo episodio cruciale della sua carriera:

Nel 1988, all'età di quattordici anni, attraversai una crisi spirituale. Non avevo perso alcuna fede religiosa, ma improvvisamente mettevo in dubbio l'amore per i fumetti che coltivavo da una vita. Al pensiero che i fumetti fossero un altro hobby da bambini, come lo skateboard o le figurine, per il quale ormai ero troppo grande, caddi in depressione. In un disperato tentativo di resuscitare il mio interesse e giustificare i miei frequenti viaggi in fumetteria, diedi inizio a un processo di sperimentazione estrema, provando qualunque testo che sembrasse atipico o "alternativo". Ogni cinque (o dieci) delusioni, di solito trovavo una perla, e una di tali scoperte fu *Good-Bye and Other Stories* di Yoshihiro Tatsumi.... All'epoca, l'opera di Tatsumi mi parve un'eccitante e illuminante ribellione contro tutto quello che avevo sempre pensato dei fumetti.¹⁶

Tomine procede quindi a riscrivere la storia della sua formazione artistica, legando l'unicità dell'opera di Tatsumi alla propria. Tanto i fumetti del misconosciuto autore giapponese, che Tomine descrive come *graphic novels* ante-litteram, quanto i lavori di Tomine stesso, autore di underground comix "nato nel decennio sbagliato", sono simultaneamente appartenenti di diritto alla categoria del fumetto underground e qualcosa di più e di meglio, *primi inter pares*:

Nel tono e nello stile, queste opere hanno molto in comune con i fumetti "alternativi" o "letterari" che cominciarono a proliferare in Nord America alla metà degli anni Ottanta (e continuano a fiorire ancora oggi), eppure li anticipano di quasi trent'anni.... I critici vogliono sempre identificare le influenze così evidenti nei miei fumetti, e io stesso non ho mai negato il mio debito nei confronti di artisti americani come i fratelli Hernandez e Daniel Clowes. Nel rivisitare l'opera di Tatsumi, ho capito chiaramente quanto forte sia stato l'impatto che i suoi fumetti hanno avuto su di me, e sono sicuro che elementi del suo stile continuano a influenzare il mio lavoro ancora oggi.¹⁷

15. Hung, *Geek Chic*, p. 3.

16. Adrian Tomine, introduzione, in Yoshihiro Tatsumi, *The Push Man and Other Sto-*

ries, traduzione di Yuki Onishi, *Drawn and Quarterly*, Montreal 2005, p. 1, traduzione mia.

17. Ivi, p. 2.

Una lieve imperfezione

Contemporaneamente alla presentazione delle traduzioni inglesi di Tatsumi, Tomine serializza su *Optic Nerve* un *graphic novel* di più ampio respiro rispetto ai precedenti, che occupa tre volumi della rivista (9-11) e viene ripubblicato in volume nel 2008 con il titolo *Shortcomings*. Per la prima volta l'autore non solo introduce protagonisti asiaticoamericani, ma pone questioni di etnicità e politica dell'identità al centro della trama.

Il primo capitolo comincia in maniera metatestuale, con sei vignette che illustrano le scene finali di una rassegna di cinema indipendente asiaticoamericano, mentre una voce narrante recita:

Per la maggior parte della mia vita mi sono sentita lontana da mio nonno forse perché scambiavo la barriera del linguaggio per freddezza. Ma standogli accanto nella sua vecchia fabbrica di biscotti della fortuna ho cominciato a percepirlo in modo differente. Mi sono resa conto che era proprio molto simile a ciò che aveva prodotto per tutta la sua vita: un guscio duro e protettivo che conteneva una saggezza simile a uno haiku.¹⁸

La banalità retorica del film è immediatamente messa in prospettiva dal protagonista nelle pagine successive. Ben Tanaka, giapponese americano, trentenne, gestore di una sala cinematografica e compagno dell'organizzatrice dello "Asian-American digi-fest", Miko Hayashi, procede a una critica impietosa del film, e della vigliaccheria e conformismo del pubblico che lo ha applaudito solo "perché lo ha fatto una ragazza cinese di Oakland".¹⁹ I commenti sarcastici di Ben danno inizio a un'accesa discussione con Miko, la prima di una lunga serie nel testo. La convergenza di rancori personali e questioni politiche è alla base di tutte le liti della coppia, e della trama stessa di *Shortcomings*. Ben è irritato dall'impegno politico di Miko, che non condivide, e dal fatto che Miko sembra trasformare ogni discussione generale in un attacco personale contro di lui. Miko, dal canto suo, accusa Ben di vergognarsi della propria identità asiatica e di avere un'attrazione morbosa per le donne bianche, che Ben smentisce a parole e conferma nei fatti, corteggiando una bionda impiegata neoassunta nel suo cinema. La tensione cresce fino ad arrivare a una svolta con la partenza di Miko per New York per uno stage di quattro mesi allo "Asian-American Independent Film Institute". Dopo l'ennesima lite sulla via per l'aeroporto, Ben rientra a casa e immediatamente telefona a Autumn, l'impiegata angloamericana ventenne oggetto della "ingiustificata gelosia" di Miko. Così si conclude il primo capitolo.

Il secondo capitolo espone una dopo l'altra le debolezze e i lati più imbarazzanti del personaggio di Ben: il patetico corteggiamento e tentativo fallito di andare a letto con Autumn, che lo rifiuta disgustata; la sua ossessione per le donne bianche; e

18. Adrian Tomine, *Una lieve imperfezione*, RCS libri, Milano 2008 (ed. or. *Shortcomings*, Drawn and Quarterly, Montreal 2008), p. 9; da ora in poi *Shortcomings*; i numeri di pagina del-

l'edizione italiana e di quella canadese corrispondono.

19. Ivi, p. 13.

non ultimo il complesso per le dimensioni del proprio pene, implicitamente introdotto fin dal titolo della novella:

Ben: Se voglio provare a... mettermi con una ragazza bianca per la prima volta forse è un'ottima cosa se è lesbica.

Alice: Lei non è... Te l'ho detto. Non sta né di qua né di là! E non riesci proprio a capire quanto sembri idiota?

Ben: Sì, ma anche così... Forse non sarà così, ehm... esperta sulle dimensioni.

Alice: Oh cristo fottuto. È così che funziona la tua mente malata?²⁰

Nella prima parte, il personaggio di Miko è presentato in una luce positiva, come una donna indipendente, intelligente, brava nel suo lavoro e dotata di una chiara coscienza politica, mentre Ben appare per contrasto passivo-aggressivo, inconcludente e ipocrita. Con la graduale esposizione degli "shortcomings" del protagonista, tuttavia, il testo invita il lettore a simpatizzare con Ben per la sua fragilità e confusione, simpatia rispecchiata a livello diegetico dal benevolo sarcasmo della sua migliore (e unica) amica Alice Kim.

Nel terzo e ultimo capitolo, la situazione viene capovolta: Ben diventa l'eroe positivo, e Miko assume il ruolo del *villain*. La sezione comincia con un altro metatesto: sei vignette raffiguranti fotografie di Miko in varie pose sensuali, più o meno spogliata, che sono esposte nella vetrina di un negozio di moda di New York. Scopriamo quindi che Miko ha mentito per tutto il tempo: non ha vinto nessuna borsa di studio, né ha fatto alcuno stage al centro per il film asiaticoamericano indipendente. È venuta a New York esclusivamente per seguire un fotografo/designer di moda conosciuto a San Francisco, con cui ora convive. Per giunta, l'amante è bianco, con grande indignazione di Ben, e parla giapponese (in caratteri giapponesi nel testo).²¹ L'eclatante tradimento di Miko la marchia quindi come il "cattivo" della storia, giudizio avallato ancora una volta da Alice, specchio del lettore nel testo. Il passaggio ufficiale di Ben al ruolo di vittima innocente, unito alla connotazione negativa di Miko, dà credito all'indignazione del protagonista, invitando nuovamente il lettore a simpatizzare con la sua posizione e a soprassedere sui suoi *double standards* e sull'ipocrisia delle sue argomentazioni:

Ben: Cioè, ditemi che quando vedete un bianco con una ragazza orientale la cosa non ha inevitabilmente... certi connotati.

Meredith: E quando vedi un orientale con una ragazza bianca cosa pensi?

Ben: Buon per lui! Ottimo per entrambi!

20. Ivi, p. 56.

21. È interessante anche notare che il lettering dei testi in giapponese nei dialoghi tra il "rice king" Leon e Miko, così come il coreano nel breve dialogo tra Alice e i suoi genitori, è fatto a mano e contiene alcuni errori. Un caso ancora più particolare lo troviamo nella storia

"An Everyday Triumph", in cui il protagonista fora una gomma e si perde a Chinatown, dove incrocia una coppia di asiatici di mezz'età che parlano solo cinese: in quel caso, l'autore incolla nel balloon un testo stampato in giapponese, il frammento di una brochure privo di senso compiuto. (Tomine, *32 Stories*, p. 41)

Meredith: Ci sto arrivando...

Ben: Dai. Lo sapete che c'è qualcosa di disgustoso quando un grosso bianco s'infoia per una minuta ragazzina orientale. Dico, una cosa del genere cosa pensate che sia?

Meredith: Be', se ti riferisci implicitamente a... cosa? Feticismo? Pedofilia? Allora qual è l'altra faccia di questa teoria? La tua attrazione per le donne bianche non sarà una forma sublimata di integrazione? Non starai cercando di emanciparti agli occhi della società attraverso...

Ben: Forse. Cristo... non devi trasformare tutto quanto in un attacco personale a me! Sto solo...

Meredith: No no... penso solo che sia un po'... arrischiato quando fai generalizzazioni moralistiche basate sul tuo ego ferito.

Ben: sigh

Alice: Dai, ha avuto una giornata difficile

Meredith: Hai ragione. Ben, non ho intenzione di aggredirti.²²

Come emerge da questo dialogo, la confusione tra piano personale e politico è il luogo principale in cui si esplica l'ambiguità ideologica del testo e la sua funzione di contenimento del dissenso. Miko, che comincia la storia come una donna politicamente impegnata e consapevole della propria identità etnica, denunciando l'ossessione di Ben per le donne bianche come una questione ideologica e non solo personale, al termine della storia finisce a convivere con una "faccia di merda alla Steven Seagal" che "ha studiato la lingua solo per potersi fare le ragazze giapponesi",²³ e che la sfrutta e reifica in foto sexy che espone nelle vetrine dei propri negozi. Ben, che rifiuta sistematicamente di vedere la propria vita in termini politici e riporta costantemente tutto al piano individuale, esce vincitore dal racconto "facendo appello al perdente in ognuno di noi".²⁴ La convinzione di Ben che sia inutile e sbagliato indagare le cause sociali dei propri problemi è confermata da Tomine nei suoi commenti a *Shortcomings* in un'intervista del 2008, in cui dichiara che il suo obiettivo principale nel testo non è discutere questioni di identità etnica, ma denunciare chi traveste lagnanze personali da rivendicazioni politiche:

C'è un sacco di roba sull'Asia e sulla convergenza cultura bianca e asiatica, ma solo perché deriva dalla mia particolare esperienza. Se venissi da un background diverso, avrei riempito la storia con dettagli diversi, e penso che avrebbe funzionato altrettanto bene. È più una questione di identità in generale, e soprattutto non tanto una particolare etnicità o questione politica, ma il modo in cui la gente tende a confonderle con i propri più ignobili desideri o le proprie egoistiche necessità, e come a volte li mascheriamo in termini politici per giustificarli.²⁵

22. Tomine, *Shortcomings*, pp. 91-3.

23. Ivi, p. 97, p. 91.

24. Hung, *Geek Chic*, titolo dell'intervista.

25. Adrian Tomine, Kiera Butler, *The Real*

Adrian Tomine, intervista, "Mother Jones", 11 gennaio 2008, www.motherjones.com/arts/qa/2008/01/the-real-adrian-tomine.html.

Coerentemente con questa scelta, *Shortcomings* prende a tema questioni di politica dell'identità per svestirle di ogni valenza ideologica e presentarle come problemi meramente personali.

Tra geek-chic e gekiga

Se letta in parallelo alla presentazione dell'opera di Tatsumi negli stessi anni, tale strategia di de-politicizzazione dell'identità etnica assume ulteriore significato. L'operazione editoriale condotta da Tomine in collaborazione con Drawn and Quarterly e le sue scelte narrative e grafiche nei recenti volumi di *Optic Nerve* hanno vari aspetti in comune.

Un primo elemento che le avvicina è la costante oscillazione tra identificazione e distanziamento. Il ruolo di Tomine nella pubblicazione dei testi di Tatsumi è di per sé abbastanza misterioso: non leggendo il giapponese, ovviamente non è in grado di selezionare gli originali, e tantomeno di tradurli: di fatto, come Tomine spiega in un'intervista per *News-a-rama*, è Tatsumi stesso a scegliere tra i propri testi quelli che vuole antologizzare nelle raccolte, che vengono poi resi in inglese da un traduttore professionista. Il compito di Tomine è quindi quello di

... mettermi al tavolo con la traduzione di Yuji Oniki e l'originale giapponese, e prendere decisioni pagina per pagina su ogni sorta di cose, da come tradurre gli effetti sonori a se sia o meno opportuno 'floppare' una vignetta. Infine, curo il design e layout del volume, un'altra operazione che presenta una serie di difficoltà.²⁶

Insomma, è quasi completamente superfluo: tuttavia, i testi di Tatsumi sono commercializzati come "edited and designed by Adrian Tomine" e nei paratesti il suo ruolo di divulgatore viene continuamente enfatizzato.²⁷

Nei paratesti, introduzioni e interviste, Tomine capitalizza simultaneamente sulla propria "giapponesità", presentandosi come *native informant* e mediatore culturale, e sulla propria "non-giapponesità", rafforzando l'identificazione con i lettori con i quali osserva dall'esterno questa cultura esotica, come quando si rallegra del-

26. *Adrian Tomine: Editing and Presenting Tatsumi's Goodbye*, intervista con Michael C. Lorah, "Newsarama.com", 10 giugno 2008, <http://www.newsarama.com/comics/080610-Tomine-Goodbye.html>, ripubblicato sul sito di Drawn and Quarterly, www.drawnandquarterly.com/newsList.php?item=a48500fc78b393

27. È interessante notare come, negli anni in cui Tokyopop fonda la propria espansione editoriale sul formato "100% authentic manga" abbandonando il "flopping", Tomine spiega le scelte grafiche e di editing nei seguenti termini: "Forse non lo sapete, ma i fumetti

giapponesi sono fatti per essere letti in un modo che i lettori occidentali considererebbero al contrario... Purtroppo c'è ancora una sorta di pregiudizio culturale contro i fumetti in Nord America, e se un fumetto (o "graphic novel") vuole raggiungere il pubblico più vasto possibile, l'ultima cosa di cui ha bisogno è un altro ostacolo che i lettori debbano superare. Quindi dopo aver consultato vari fumettisti, editori e Mr. Tatsumi stesso, abbiamo deciso che la soluzione migliore fosse ri-formattare il volume in stile occidentale." Tomine, introduzione a *The Push-Man*, p. 7.

la pubblicazione del primo volume di traduzioni di Tatsumi perché “dato che sfortunatamente non leggo il giapponese, questa sarà la mia opportunità di leggere altre storie di uno dei miei autori di fumetti preferiti. Spero che le apprezzerete quanto le ho apprezzate io”.²⁸

Nella creazione del personaggio di Ben Tanaka troviamo simili strategie di identificazione e dis-identificazione, giocate più esplicitamente sull’identità etnica. Come abbiamo visto, le storie di *Optic Nerve* erano nella maggioranza dei casi fortemente autobiografiche, con personaggi costantemente de-eticizzati. Quando Tomine finalmente introduce un personaggio giapponese americano, che ha la sua stessa età, il suo stesso aspetto fisico, vive nella stessa città, e ha lo stesso stile di abbigliamento e di vita, ne prende le distanze in tutti i modi e si dichiara stupito se non offeso che i lettori lo confondano con il protagonista delle sue storie.

Sul piano testuale, la situazione è altrettanto complessa e ambigua: mentre in quasi tutti i testi precedenti una narrazione in prima persona aveva un ruolo centrale, in *Shortcomings* non c’è voce narrante, ma solo dialoghi, un approccio apparentemente più oggettivo. Nello stesso tempo, il punto di vista è chiaramente quello di Ben: non ci sono scene in cui Ben non sia presente, e il lettore ha accesso unicamente alla sua visione degli eventi, in senso letterale e per estensione ideologico. E tanto la *Weltaunschaung* di Ben Tanaka quanto vari minuti dettagli biografici (dall’allergia alle arachidi al modello di occhiali) coincidono con quelli di Tomine descritti in varie interviste.

Tale ambivalenza tra distanziamento e identificazione si collega al secondo elemento che accomuna la pubblicazione di *Shortcomings* e l’introduzione di Tatsumi sul mercato americano: in entrambi i casi, le strategie editoriali e testuali utilizzate sono funzionali ad affrontare temi politicamente e socialmente sensibili per reinscriverli in una cornice ideologica di taglio conservatore. Nel caso delle traduzioni di Tatsumi, questo elemento emerge in due modi: nei paratesti delle edizioni di *Drawn and Quarterly*, quali prefazioni, interviste all’autore, e commenti di Tomine sul significato dell’opera, e nella scelta stessa di tradurre questo specifico autore e questi specifici testi.

Yoshihiro Tatsumi, nato nel 1935 e tuttora attivo come autore di fumetti, è considerato l’inventore del termine *gekiga*, letteralmente “immagini drammatiche”. L’espressione definisce un genere di *manga* di contenuto politico, indirizzato a un pubblico di studenti e giovani operai, che nasce e si sviluppa negli anni Sessanta. L’esponente più noto di questo genere è Shirato Sanpei, autore delle due saghe *Ninja Bugeichô* (Cronaca delle arti marziali segrete dei ninja, 1959-62) e *Kamuiden* (La leggenda di Kamui, 1970), entrambe storie di lotta di classe mascherate da drammi storici ambientati nel Giappone premoderno.²⁹

Pur avendo coniato il termine *gekiga* per descrivere questo genere, Tatsumi non

28. *Ibidem.*

29. Per un’analisi dello sviluppo del genere *gekiga*, vedi Sharon Kinsella, *A Short History of Manga*, in id., *Adult Manga*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2000, pp. 19-49, in par-

ticolare pp. 25-34, e Frederick Schodt, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Kodansha International, Tokyo 1983, in particolare pp. 70-74.

è particolarmente rinomato tra i suoi autori; come nota Frederick Schodt nell'introduzione a *Good-bye*, "tranne un numero esiguo di intenditori, sono probabilmente pochi oggi in Giappone i lettori di *manga* che abbiano sentito parlare di Tatsumi; fino al 1 gennaio 2008 c'era una voce Tatsumi sul sito di Wikipedia in inglese, mentre non ce n'era ancora nessuna su Wikipedia in giapponese".³⁰ Un'opinione analoga è espressa nell'introduzione di Koji Suzuki, autore giapponese di romanzi horror tra cui il noto *The Ring*, alla raccolta *Abandon the Old in Tokyo*:

Mi ha sorpreso venire a sapere della recente pubblicazione in inglese dell'opera precedente di Tatsumi, *The Push Man and Other Stories*, dato che non conoscevo l'opera di Tatsumi neanche in giapponese.... Com'era possibile che i lettori nordamericani comprendessero le perversioni di questa banda di stranieri, quando i giapponesi stessi non le capivano; soprattutto quando l'autore stesso era una sorta di recluso privo della minima celebrità?³¹

Nel gennaio 2009, al momento della stesura di questo articolo, una pagina di Wikipedia per Tatsumi esiste³² e i suoi testi sono meglio noti in Giappone, quasi a confermare la speranza di Schodt che grazie alla pubblicazione di queste traduzioni da parte di Drawn and Quarterly, non solo "sempre più lettori inglesi potranno apprezzare lo straordinario talento di Tatsumi", ma "questo possa valere anche per i lettori giapponesi di *manga*".³³

L'immagine di Tatsumi come un autore ingiustamente ignorato in patria, e scoperto e riportato alla meritata gloria da Tomine e dai suoi collaboratori, ricorre nelle introduzioni e nelle interviste a Tatsumi che chiudono i tre volumi, nonché nelle interviste e commenti pubblicati su riviste e siti web. Tutti i paratesti insistono sulla mancanza di riconoscimento di Tatsumi in Giappone, dove il *gekiga* è oscurato dalla popolarità di *shōnen* e *shōjo manga*, *manga* per ragazzi e per ragazze, rispettivamente, e sulla scoperta del suo talento negli Stati Uniti, opportunità straordinaria per la quale l'autore non perde occasione di esprimere la propria sorpresa e gra-

30. Frederick Schodt, introduzione a Yoshihiro Tatsumi, *Good-Bye*, Drawn and Quarterly, Montreal 2008, p. 5.

31. Koji Suzuki, introduzione a *Abandon the Old in Tokyo*, Drawn and Quarterly, Montreal 2006, p. 5.

32. <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%BE%B0%E5%B7%B3%E3%83%A8%E3%82%B7%E3%83%92%E3%83%AD>, consultato 8 gennaio 2009.

Nel gennaio 2009, esiste anche una pagina dedicata alle sue opere da un blogger indipendente, http://homepage2.nifty.com/chem-tech/all/tatsumi/framepage_tatsumi.htm, e un sito ufficiale di Tatsumi stesso, con un link al suo negozio di *manga* usati, "don komikku", www.don-tatsumi.com/index.html

33. Schodt, introduzione a *Good-Bye*, p. 7.

34. AT: Come si sente a essere pubblicato in NordAmerica?

YT: Innanzitutto, sono estremamente grato a Adrian. Mi sento davvero fortunato ad avere i miei lavori pubblicati negli Stati Uniti (*The Push Man*, p. 206).

AT: nell'ultimo anno, ho parlato con un sacco di persone che mi hanno detto quanto gli sia piaciuto *The Push Man*. Sono sicuro che avrebbero preferito parlare direttamente con lei, ma volevo trasmetterle il loro entusiasmo e farle sapere che c'è un pubblico di estimatori per il suo lavoro in Nord America.

YT: Devo tutto a lei e a Drawn & Quarterly. Sono profondamente grato che abbiate pubblicato queste meravigliose edizioni delle mie

titudine, recitando il ruolo dell'orientale sottomesso e riconoscente fino al punto di citare "antichi proverbi giapponesi" per meglio esprimere la propria gratitudine.³⁴

Everyman ed everywoman

La scelta di un autore semiconosciuto, che ha bisogno di un editore nordamericano che lo "scopra" e lo aiuti a conquistare fama all'estero e in seguito ottenere riconoscimento anche in patria, è rafforzata dalla sovraccitata introduzione alla raccolta del 2008, *Good-Bye*, scritta da Frederick Schodt, noto studioso statunitense di *manga*. Sulle orme di Koji Suzuki, che apriva la sua introduzione a *Abandon the Old in Tokyo* con un elogio della nostalgia suscitata dalle storie della raccolta, Schodt dichiara di apprezzare i testi di Tatsumi soprattutto per la loro qualità malinconica, che rievoca un Giappone povero e sottomesso, assai diverso dal paese industrializzato che sta invadendo gli Stati Uniti con la sua cultura pop. I testi di Tatsumi, spiega Schodt, ci raccontano di un periodo in cui "il Giappone ancora faticava a ricostruirsi dopo la seconda guerra mondiale", e non era ancora diventato "il prospero gigante delle manifatture e della tecnologia (e produttore di *manga*, *anime*, e 'j-pop') che conosciamo oggi".³⁵

Significativamente, Schodt nella sua introduzione contrasta l'opera di Tatsumi con il *manga* contemporaneo, di cui deplora la superficialità, specialmente nel campo del fumetto scritto da e per donne:

Leggere l'opera di Tatsumi oggi significa quindi ricordare quanto ossessionati dal "nuovo" siano i lettori, quanto siano cambiati i tempi e gli stili, e come l'intero mondo del *manga* maschile sia stato trasformato dallo *shojo manga*, un genere che appena esisteva quando Tatsumi cominciò a scrivere.³⁶

Il riferimento allo *shôjo manga*, fumetto scritto da e per ragazze, è particolarmente illuminante. Se il genere "appena esisteva" alla metà degli anni Cinquanta quando Tatsumi inizia a scrivere, è tuttavia all'apice della creatività e del successo commerciale all'epoca in cui vengono pubblicate le storie tradotte nei volumi di Drawn and Quarterly, la prima metà degli anni Settanta.

Gli anni Settanta sono il periodo della nascita del cosiddetto *24nengumi*, "Gruppo 24", così chiamato perché la maggior parte delle scrittrici che vi partecipano erano nate nel 1949, anno 24 dell'epoca Shôwa. Il *24nengumi* si sviluppa attorno allo Ôizumi, l'appartamento in cui Hagio Moto e Takemiya Keiko abitano e lavorano insieme, nel quartiere di Ôizumi Nerima-ku, negli anni 1970-1973, diventando il centro di un vasto gruppo di autrici di *manga* le cui esponenti più note sono Ikeda Riyoko, Ôshima Yumiko, Yamagishi Ryoko e Yamada Mineko.

opere. Non riesco a credere di avere un pubblico affezionato in America, ma se è vero, non posso dormire con i piedi in quella direzione. Sa, i giapponesi hanno un detto: "Non dormire

con i piedi rivolti verso il tuo benefattore" (*Abandon the Old in Tokyo*, p. 199).

35. Schodt, introduzione a *Good-Bye*, p. 5.

36. *Ibidem*.

Le rappresentanti del Gruppo 24 si appropriano del medium del *manga*, fino a quel momento dominato da autori e lettori maschi, rivoluzionandolo tanto nel contenuto quanto nello stile grafico. Le *mangaka* del 24^{nengumi} si cimentano in una grande varietà di generi, con l'intento di infrangere la regola non scritta che le donne siano confinate al genere romantico per ragazze: una delle serie più rinomate di Takemiya, *Tera e...* [Verso la Terra], del 1977-80, è una lunga saga fantascientifica, mentre *Berusayu no bara* [La Rosa di Versailles], 1972, noto in Italia come *Lady Oscar*, è un romanzo storico che riscrive la Rivoluzione Francese in termini omoerotici attraverso il personaggio di Oscar, figlia di un aristocratico allevata come un uomo e divenuta capitano delle guardie reali della regina Maria Antonietta.

Takemiya e Hagio sono note soprattutto per la creazione del cosiddetto genere *shōnen ai*, oggi noto anche come *Boys'Love* (BL), un sottogenere di *shōjo manga* che prende a tema relazioni sentimentali / erotiche omosessuali tra adolescenti maschi, per un pubblico prevalentemente di ragazze. Il genere è inaugurato da Hagio Moto con *11gatsu no gimunajiumu* [Il Ginnasio di Novembre] (1971), tormentata storia d'amore tra Eric e Thoma, entrambi studenti in un collegio tedesco, e viene cristallizzato da *Kaze to ki no uta* [Canzone di vento e alberi] (1976), di Takemiya Keiko, similmente ambientato in una *boarding school* europea. Caratteristiche tipiche del genere comprendono un'ambientazione esotica e protagonisti maschili giovani, belli ed effeminati, oltre che un tono marcatamente erotico e spesso improntato al sado-masochismo. Molto popolare in Giappone ancora oggi, dagli anni Novanta il genere è tra i più letti tra gli adolescenti nordamericani, insieme alla sua controparte *yuri*, che si concentra invece su storie erotico-sentimentali tra lesbiche.³⁷

Una componente significativa dello sviluppo dello *shōjo manga* negli anni Settanta è il rapporto tra autrici e pubblico: molte delle scrittrici del Gruppo 24 iniziano la propria carriera come disegnatrici amatoriali, pubblicando sulle cosiddette *dōjinshi*, *fanzine* che contengono anche fiction originale. Il mercato delle *dōjinshi* alimenta una relazione emotiva e professionale particolarmente intensa tra pubblico e autori/ autrici: l'entusiasmo delle lettrici e la facilità di riprodurre i testi in fotocopia dà origine a una produzione vastissima di *shōjo manga* amatoriali, che a sua volta produce un forte investimento emotivo delle fan nell'oggetto del loro interesse. Nella circolazione transnazionale del *manga* in generale e dello *shōjo* in particolare, questo elemento viene ulteriormente enfatizzato. *Shōjo manga*, BL e *yuri* sono oggi tra i generi più popolari in occidente, e alla base delle comunità di fan più entusiaste e agguerrite.

37. Per un'analisi in lingua inglese, vedi Mark McLelland, *Why are Japanese Girls' Comics Full of Boys Bonking?* "Intensities: The Journal of Cult Media", Spring/Summer 2001; id., *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Rowman & Littlefield, 2005, e *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*, Curzon Press, Richmond, 2000. In italiano, Veruska Sabucco, *Shonen Ai: Il nuovo immaginario erotico femmini-*

le tra Oriente e Occidente, Castelvechi, Roma 2000. Per uno studio della *fandom* internazionale del genere, vedi Mark McLelland, *No Climax, No Point, No Meaning? Japanese Women's Boy Love Sites on the Internet*, "Journal of Communication Inquiry", XXIV, 3 (Luglio 2000), pp. 274-291, e id., *Local Meanings in Global Space: A Case Study of Women's 'Boy Love' Web Sites in Japanese & English*, "Mots Pluriels", ottobre 2001.

Oltre che nelle tematiche, lo *shôjo manga* nato negli anni Settanta è innovativo dal punto di vista grafico. Le vignette vengono continuamente spezzate, frammentate e ricomposte; figure intere attraversano la pagina, i balloon e le onomatopée che indicano il suono diegetico escono dai margini della vignetta o si fondono con l'immagine; il disegno è elaborato e ricco di particolari ed esperimenti grafici.

Al confronto, i *manga* di Tatsumi sono estremamente conservatori sia dal punto di vista visivo che da quello contenutistico, specialmente per quanto riguarda i rapporti di genere. Il disegno è realistico e stilizzato, la divisione della pagina in vignette scrupolosamente rispettata, le figure umane disegnate con tratti semplici e stereotipici, con scarsa attenzione ai dettagli e concentrazione sulla trama e sul dialogo più che sulle immagini. Anche a livello contenutistico, le storie sono ripetitive e poco inventive. Le tematiche dominanti sono povertà, degrado e misoginia.

Le storie sono molto simili tra di loro: il protagonista è invariabilmente un ragazzo o un uomo di mezz'età, operaio, studente, o disoccupato, e la trama si incentra sulla sua "caduta" al fondo sociale e morale. I personaggi femminili si dividono in due categorie: donne crudeli, avidi e/o sessualmente perverse (il gruppo di gran lunga più rappresentato, in venticinque storie su trentatre), e innocenti vittime della società, perlopiù incinte a seguito di uno stupro o di una relazione illecita e/o mentalmente ritardate (quattro storie su trentatre). L'intento di denuncia sociale si sovrappone a una visione fortemente misogina: le storie accennano alle cause economiche e politiche della miseria dei protagonisti, per poi concentrarsi sulle nefandezze delle loro madri, mogli, fidanzate e figlie, che emergono come i veri mostri del Giappone moderno. I pochi personaggi femminili positivi sono vittimizzati a livello diegetico ancora più dei protagonisti maschili, e generalmente finiscono in modo orribile.

Due storie, "Make-up" (in *The Push-Man*) e "Woman in the mirror" (in *Good-Bye*) presentano una visione più sfumata dei rapporti di genere e prendono a tema omosessualità e travestitismo, elementi centrali dello *shôjo manga* dello stesso periodo. In contrasto con l'esuberante ed euforico proliferare di ambiguità sessuale e di genere nel fumetto per ragazze, i due testi di Tatsumi presentano il travestitismo del protagonista maschile come una forma estrema della perversione e del degrado della corrotta società moderna. È emblematica la conclusione del narratore / punto di vista di "Woman in the mirror", compagno di scuola del protagonista, ragazzino che si traveste da donna con i *kimono* delle sorelle, causando una reazione di profondo shock e disgusto nell'amico. Anni dopo, l'amico in questione riflette sulla vicenda:

Perché si vestiva da donna?

Ecco la mia spiegazione: le donne nella sua famiglia lo costringevano a comportarsi da uomo, e non resistette alla pressione.

Tentò di sfuggirvi abbandonando la sua mascolinità. Era la sua unica via di uscita.³⁸

38. Tatsumi, *Good-Bye*, p. 132.

In modo analogo a *Shortcomings*, anche in questi testi le vicende dei protagonisti vengono ricondotte su un piano personale e al tempo stesso universale, cancellandone ogni specificità storica e socioeconomica. Nelle parole di Schodt, in queste storie “Tatsumi non descrive specifici individui, ma uno Everyman o Everywoman esistenziale”.³⁹ Tra lo Everyman e la Everywoman, tuttavia, c’è una chiara polarizzazione di valori, tutta a sfavore della seconda. Tale misoginia è in ultima analisi funzionale ad attenuare la valenza politica dei testi: con la presenza preponderante di personaggi femminili estremamente negativi e con il peso dato loro nella trama, le storie sembrano volerci convincere che i veri problemi sono personali e non politici, e la causa principale delle nevrosi e del degrado dei protagonisti sono le donne.

Conclusione

Tomine parla dell’operazione editoriale di Drawn and Quarterly come di un tentativo di allargare gli orizzonti del pubblico americano e liberarlo dall’immagine convenzionale del *manga* come un genere infantile e superficiale.⁴⁰ La sua scelta di uno degli autori meno sperimentali e innovativi fa sorgere inevitabilmente degli interrogativi sul senso dell’operazione. Agli inizi del nuovo millennio, all’apice della popolarità dello *shōjo manga* negli Stati Uniti, Tomine riscopre Tatsumi e lo promuove come simbolo del Giappone di una volta: degradato, sottomesso e maschilista, oggetto di una nostalgia condiscendente.

Analizzata in questa prospettiva, l’operazione editoriale di introduzione delle opere di Yoshihiro Tatsumi al pubblico anglofono ci permette di comprendere meglio le scelte narrative e grafiche di *Shortcomings*. Riscrivendo questioni di politica dell’identità in termini di “debolezze” personali dei personaggi, e in particolare del protagonista, il fumetto di Tomine ne attenua il potenziale sovversivo e le reinscrive in un quadro conservatore, riflesso a livello grafico nelle tre per tre vignette della maggior parte delle pagine (con l’occasionale variazione di due-tre-due o tre-due-tre), e nel solido bianco e nero minimalista.

Come spiega l’autore stesso in un’intervista, il suo obiettivo dichiarato è evitare di trasmettere un messaggio politico esplicito, e raccontare gli “shortcomings” della propria generazione senza giudicarli:

Ci sono artisti e registi che, mi sembra, si vantano di quanto cattivi riescono a essere i loro personaggi, quanto sono immorali. Ma nello stesso tempo si ha l’impressione che ci sia una presenza quasi divina che li condanna, dicendo, “Vedi questi uomini? Sono così sessisti e razzisti. Ma io no. Io li sto criticando”. Sto entrando in una fase della mia vita in cui il mio atteggiamento nei confronti del rapporto con il pubblico è completamente diverso. È davvero liberatorio. Questa è una storia che non

39. Schodt, introduzione a *Good-Bye*, p. 5.

40. “News-a-rama”, <http://www.newsarama.com/comics/080610-Tomine-Goodbye.html>

avrei mai potuto scrivere dieci anni fa, perché avevo paura di quello che avrebbe pensato la gente di me.⁴¹

Tale effetto liberatorio è precisamente ciò che accomuna le scelte narrative e ideologiche di *Shortcomings* all'operazione editoriale che ruota attorno all'opera di Tatsumi. Il "coming out" etnico di Tomine, espresso nella scoperta dell'influenza di Tatsumi e nella creazione di un alter ego giapponese americano, gli consente di capitalizzare sul "Gross National Cool" del Giappone e nel contempo neutralizzarne il potenziale sovversivo. Se Ben Tanaka è stato oggetto di discriminazione da adolescente in Oregon, non è perché fosse l'unico studente asiatico del suo liceo, ma perché era un nerd asociale. E Adrian Tomine, comunque, non è Ben Tanaka.

41. Intervista per "The Believer", Ottobre 2007, www.believermag.com/issues/200710/?read=interview_tomine
