

La versione di Nnedi Okorafor: *Black Panther* tra *Afrofuturism* e *Africanfuturism*

Marco Petrelli

Just because you are American does not make you American. This is your home.
(Nnedi Okorafor, *Lagoon*)

In un tweet del 23 febbraio 2021, l'autrice nigeriana statunitense (o *Naijamerican*, come lei stessa preferisce essere definita) Nnedi Okorafor affermava: "I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. The distinction MATTERS, dammit".¹ Okorafor aveva già dedicato all'argomento un breve articolo, pubblicato sul suo sito *Nnedi's Wahala Zone Blog* il 19 ottobre 2019, a oggi l'ultimo intervento apparso sulla piattaforma. Nel testo viene spiegato come il termine *Africanfuturism* sia stato coniato dalla scrittrice come reazione all'utilizzo dell'aggettivo *Afrofuturist* in relazione alla sua opera. Contrariamente all'*Afrofuturism*, che Okorafor lega principalmente alla produzione fantascientifica della comunità afroamericana a partire dalla classica definizione data dal critico Mark Dery in "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose",² nelle intenzioni dell'autrice l'*Africanfuturism* descrive una

1 Nnedi Okorafor, post di Twitter, 23/02/2021, 10:33 PM. "Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. La differenza è IMPORTANTE, maledizione".

2 Mark Dery, "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", in Mark Dery, a cura di, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham University Press, Durham e Londra 1994, pp. 179-222, qui p. 180. Il passaggio a cui Okorafor fa riferimento definisce l'afrofuturismo come "speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future", ovvero "speculative fiction che tratta temi afroamericani e si interessa di questioni afroamericane nel contesto della tecno-cultura del Ventesimo secolo; e, più in generale, una modalità afroamericana della significa-

congerie artistica che offre “visions of the future [...] rooted first and foremost in Africa”.³

La scrittrice lamenta la sovraestensione della prima denominazione, a suo parere applicata in maniera indiscriminata dalla critica di settore a qualsiasi opera di fantascienza creata da autrici e autori africani e afrodiscendenti. Pur ammettendo di aver inizialmente provato a integrarla nella sua riflessione letteraria, utilizzandola come etichetta di genere per i suoi scritti in occasione di un TED Talk,⁴ e accostandola in particolare a *Lagoon* (2014) e alla trilogia della matematica *enfant prodige* Binti – *Binti* (2015), *Binti: Home* (2017) e *Binti: The Night Masquerade* (2018) – l’autrice dichiara di averla abbandonata con il tempo perché inefficace, ponendo allo stesso tempo l’accento sulla necessità di una categorizzazione più fine della *science fiction* legata a vario titolo al continente africano.

Le parole di Okorafor, ribadite dal tono battagliero del tweet (“If i [sic] sound angry, it’s because I am. What of it?”),⁵ dimostrano la ferma volontà di sfuggire alle generalizzazioni ancora troppo spesso collegate all’esegesi delle produzioni letterarie africane, raggruppate di frequente in un’unica massa indistinta in spregio alla varietà di queste ultime e alla vastità del continente. Il commento dell’autrice non esprime tanto una volizione strettamente (e sterilmente) tassonomica, quanto la necessità di adottare un approccio al testo che permetta di analizzarne e apprezzarne il portato reale, sfuggendo a prassi ermeneutiche incapaci di accomodarne la dimensione culturale in maniera soddisfacente. Proprio per il rifiuto di istituire categorie rigide, la definizione di Okorafor è spesso volutamente reticente, più vicina a un’indicazione di massima volta a una diversa comprensione che a una classificazione definitiva ed esclusiva. Se l’autrice affonda saldamente le radici

zione che si appropria di immagini tecnologiche e di un futuro implementato grazie all’utilizzo di protesi”. Dove non diversamente indicato, la traduzione è mia

3 Nnedi Okorafor, “Africanfuturism Defined”, in *Nnedi’s Wahala Zone Blog: The Adventures of Writer Nnedi Okorafor and Her Daughter Anyaugo Okorafor*, 19/10/2019, n.p., ultimo accesso il 13/12/2021. “Visioni del futuro [...] radicate innanzitutto e principalmente in Africa”.

4 Nnedi Okorafor, “Sci-fi Stories that Imagine a Future Africa”, *TED*, 08/2017, ultimo accesso il 13/12/2021.

5 Okorafor, post di Twitter, 23/02/2021, 10:45 PM. “Se sembro arrabbiata è perché lo sono. E allora?”

dell'*Africanfuturism* in Africa, ne descrive però le ramificazioni come una rete che si amplia a comprendere "all blacks of the Diaspora, this includes the Caribbean, South American, North American, Asia, Europe, Australia... wherever we are", dimostrando come il futurismo africano (al contrario dell'afrofuturismo così come definito da Dery) sia a tutti gli effetti un movimento artistico e culturale fluido, globale e in costante evoluzione: "Africanfuturism is not a wall, it's a bridge", conclude la scrittrice.⁶

Il paradigma *Black Panther*

Il confine tra i due generi si fa piuttosto labile, soprattutto se, come suggerito da critici quali Lisa Yaszek e I. Bennett Capers, l'afrofuturismo non è da intendersi come prodotto esclusivo della comunità afroamericana, ma piuttosto come espressione fantascientifica della diaspora africana *tout court*.⁷ Un criterio che tutto sommato obbedisce alle indicazioni dell'autrice *Naijamerican*, per la quale il *focus* del discrimine è da ritrovarsi nel ruolo dell'Africa nella narrazione piuttosto che nell'origine geografica degli autori. Ma è Okorafor stessa a rifiutare di prodursi in spiegazioni più dettagliate, dichiarandosi "not a scholar, [but] a writer, a creative", e fornendo un unico esempio a sostegno della necessità di creare un genere letterario *ad hoc* che si distingua dall'afrofuturismo. L'esempio in questione recita: "Afrofuturism: Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA. Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country".⁸

Va notato come, fra tutte le possibilità offerte dall'ampio spettro della fantascienza nera, la scrittrice scelga di presentare la propria posizione utilizzando la nazione immaginaria di Wakanda, parte

6 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "Tutti i neri della Diaspora, includendo i Caraibi, l'America del Sud, l'America del Nord, l'Asia, l'Europa, l'Australia... ovunque siamo. [...] L'*Africanfuturism* non è un muro, è un ponte".

7 Il riferimento è a Lisa Yaszek, "Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future", *Socialism and Democracy*, XX, 3 (2006), pp. 41-60; e a I. Bennett Capers, "Afrofuturism, Critical Race Theory, and Policing in the Year 2044", *New York University Law Review*, 94 (2019), pp. 101-157.

8 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "Afrofuturismo: Wakanda costruisce il suo primo avamposto a Oakland, California, USA. *Africanfuturism*: Wakanda costruisce il suo primo avamposto in uno stato africano confinante"

dell'universo narrativo del fumetto Marvel *Black Panther*. Interessante ma non sorprendente, perché, soprattutto a seguito della riduzione cinematografica del 2018 per la regia di Ryan Coogler, il primo supereroe africano del fumetto statunitense ha conquistato una fama strabiliante. Contrariamente ad altri esempi dell'universo fumettistico, come il cacciatore di vampiri Blade, l'ex agente della CIA e demone infernale Spawn o l'"eroe in vendita" Luke Cage – che pur godendo di una certa notorietà sono stati di recente oscurati dai supereroi più noti e attestati (e bianchi) – dopo un percorso editoriale di frequente tormentato da scarse vendite e successive cancellazioni, T'Challa (questo il nome del personaggio) si è imposto con decisione sulla cultura popolare contemporanea.

Black Panther resta nella storia del cinema supereroistico (e del cinema americano tutto) come il film di maggior successo diretto da un regista afroamericano in termini di risultati al box office e un evento di assoluta rilevanza per la cultura nera statunitense del Ventunesimo secolo. Janelle Bouie, editorialista del *New York Times*, ha definito l'opera di Coogler la più politicizzata mai prodotta dalla Marvel,⁹ mentre su *theGrio*, sito internet di informazione generalista esplicitamente dedicato al pubblico afroamericano, la giornalista Natasha S. Halford ne parla come di "a movement, a revolution in progress", aggiungendo come "at the heart of Black Panther's monumental significance is the film's cultural relevance", perché nel film "the Black community, our families, and our love for each other is front and center".¹⁰ L'affermazione di Halford implica già una sensibilità proto-futurista se si accetta l'analisi di Isiah Lavender III, per il quale una delle precondizioni necessarie allo sviluppo dell'afrofuturismo (termine che il critico utilizza principalmente in relazione alla letteratura dei neri statunitensi, non negandone però la rilevanza nella diaspora africana in generale) è da individuarsi nell'esistenza di una "black networked consciousness", basata su "communal memories

9 Janelle Bouie, "Black Panther Is a Marvel Movie Superpowered by Its Ideas", *Slate*, 15/02/2018, n.p., ultimo accesso il 17/12/2021.

10 Natasha S. Halford, "Early Review: Black Panther Is a Masterpiece. Here's Why You Need to See It for Yourself", *theGrio*, 06/02/2018, n.p., ultimo accesso il 17/12/2021. "Un movimento, una rivoluzione in corso"; "il cuore del valore monumentale di *Black Panther* è rappresentato dalla rilevanza culturale del film"; "la comunità nera, le nostre famiglie e l'amore che proviamo l'uno per l'altro sono posti in prima linea".

and traditions” e capace di costruire uno spazio in cui radicare la speranza di un futuro.¹¹

Pur nell’iperbolicità che le contraddistingue, smentire queste affermazioni risulta difficile. Se affidare a un blockbuster, creato innanzitutto come operazione eminentemente commerciale, la carica politica evidenziata dai commentatori citati in precedenza può apparire eccessivamente entusiastico, è però innegabile che *Black Panther* abbia rappresentato un punto di svolta per Hollywood e per il cinema supereroistico nello specifico: mai prima di allora la comunità afrodiscendente si era vista rappresentata come protagonista indiscussa di una pellicola occidentale di così grande budget. Meglio, da una pellicola di grande budget pensata e prodotta dalla comunità nera per la comunità nera, e che, grazie agli strumenti offerti dalla fantascienza, di cui fa un utilizzo ampio ed efficace, mostra letteralmente la diaspora africana come “a counterculture [and counter-history] of modernity”, per riprendere la nota definizione di Paul Gilroy.¹²

L’impatto sulla cultura popolare, statunitense e non, è stato enorme, ed è quindi legittimo che Okorafor abbia utilizzato l’universo di Wakanda come esempio da cui partire per la propria definizione di *Africanfuturism*, nata in polemica con la tendenza dell’afrofuturismo a fagocitare qualsiasi produzione di stampo più o meno marcatamente fantascientifico, trasformando la *speculative fiction* nera in un monolite indifferenziato nel quale Okorafor non è chiaramente a suo agio. Le parole dell’autrice non mirano a una svalutazione dell’afrofuturismo, che a suo vedere può condividere gli stessi spazi dell’*Africanfuturism* (“some works are both Africanfuturist and Afrofuturist, depending on how they are read”, scrive),¹³ ma a una rivendicazione di autonomia e identità sulla base della diversa prospettiva culturale adottata dai due generi. Seguendo il suggerimento di Okorafor, dunque, *Black Panther* diventa un caso di studio esemplare per meglio comprendere le differenze e le affinità tra

11 Isiah Lavender III, *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*, Ohio State University Press, Columbus, 2019, p. 7. “Una coscienza nera reticolata”; “una memoria e delle tradizioni comuni”.

12 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, Londra e New York 1993. Cfr. in particolare il primo capitolo, “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”.

13 Okorafor, “Africanfuturism Defined”, cit. “A seconda di come vengono letti, alcuni lavori possono essere sia afrofuturisti sia *Africanfuturist*”.

l'afrofuturismo e l'*Africanfuturism*, soprattutto grazie all'ibridismo del personaggio, vettore in costante movimento tra la cultura statunitense e le culture africane – ibridismo che si riflette anche nel modo in cui Wakanda è stata pensata e portata sulla pagina e sullo schermo. Regno dalla tecnologia avanzatissima ma impermeabile a qualsiasi intrusione esterna, l'immaginario stato africano dimostra una relazione ambigua con alcune delle ideologie che hanno caratterizzato la riflessione politica afroamericana del Ventesimo secolo. Da un lato, la sua stessa esistenza sembrerebbe consacrare l'utopia nazionalista del separatismo nero così come postulato (tra gli altri) da Martin Delany e Marcus Garvey,¹⁴ presentandosi come costruzione futurista di un domani fatto di progresso e unione fra i popoli africani e afrodiscendenti. Dall'altro, sebbene il suo isolamento forzato sia messo ripetutamente in discussione, soprattutto nel film di Coogler, mancano legami costruttivi con le molteplici realtà della diaspora – e quindi, seguendo il ragionamento di Okorafor, si nega l'esistenza di una reale dimensione panafricana autenticamente *Africanfuturist*.¹⁵ Vale la pena notare, a tal proposito, come un altro dei protagonisti del dibattito politico relativo al panafricanismo, W.E.B. Du Bois, fu anche tra gli iniziatori della tradizione afrofuturista con il racconto "The Comet" (1920), dimostrando come questo genere sia storicamente (e indissolubilmente) legato alle riflessioni sull'autodeterminazione dei popoli africani e afrodiscendenti. La visione politica di Du Bois, che rigettava le posizioni separatiste di Garvey, con il quale si scontrò a più riprese, è in un certo senso vicina all'approccio del

14 Per un approfondimento sulle varie declinazioni del *Black Nationalism* si veda il classico studio di Wilson Jeremiah Moses, *The Golden Age of Black Nationalism*, Oxford University Press, Oxford 1978.

15 In relazione all'analisi proposta in questo saggio, il termine "panafricanismo" è da intendersi nel suo significato più ampio di movimento politico-culturale atto a rafforzare i legami di tutti i popoli africani e afrodiscendenti, così come postulato tra gli altri da Hakim Adi, che scrive: "What underlies the manifold visions and approaches of Pan-Africanism [...] is a belief in the unity common history and common purpose of the peoples of Africa and the African diaspora and the notion that their destinies are interconnected". Hakim Adi, *Pan-Africanism: A History*, Bloomsbury, Londra, 2018, p. 2. "Alla base delle numerose visioni e dei vari approcci del panafricanismo c'è l'idea che i popoli africani e della diaspora africana siano sostanzialmente uniti, che posseggano una storia e un obiettivo comuni, e che i loro destini siano interconnessi".

futurismo africano così come postulato da Okorafor nell'internazionalismo che la contraddistingue. Nel perorare una resistenza globale al colonialismo che abbraccia indistintamente africani e afrodiscendenti, il programma politico di Du Bois è in qualche modo rintracciabile nell'apertura di Wakanda al mondo nero esterno a essa, una dinamica che muoverebbe quindi la rappresentazione in direzione dell'*Africanfuturism* – benché la predilezione per gli Stati Uniti come primo interlocutore criticata da Okorafor instilli un dubbio fondamentale su quale sia davvero il centro dell'attenzione delle politiche dello stato.¹⁶ Le relazioni del regno con le riflessioni sulla storia e sul futuro dell'Africa restano quindi ambigue, e con esse la reale capacità di Wakanda di ergersi a simbolo efficace non solo dell'afrofuturismo, ma del futurismo africano *tout court* – ambiguità che, come già accennato, si ritrova anche nelle diverse raffigurazioni del sovrano nella storia del personaggio.

Il campione di Wakanda, nato in Africa ma dall'educazione cosmopolita, spesso impegnato sul suolo americano sia come diplomatico sia come vigilante, in supporto al gruppo degli Avengers o in solitudine, è in un certo senso un simbolo delle diaspore africane. L'attenzione di Okorafor nei confronti del personaggio, per il quale scrive un numero di storie tra il 2017 e il 2019,¹⁷ deriva senza dubbio anche dalla possibilità di leggere in T'Challa una rappresentazione della propria esperienza rfigurata attraverso gli strumenti del fantastico. Seguendo questa intuizione, Pantera nera può essere letto come un equivalente narrativo del processo personale di costruzione identitaria a cavallo tra due continenti e in relazione al più ampio bacino delle diaspore che hanno intrecciato, e continuano a intrecciare, la storia dell'Africa e dell'America del Nord. I modi in cui Pantera nera viene rappresentato e interpretato in questo contesto rivelano i

16 A proposito dei rapporti tra Africa e Stati Uniti all'interno del movimento panafricanista, è interessante notare come, nella *querelle* che vide protagonisti Garvey e Du Bois, il secondo rimproverava al primo la predilezione per i destini degli afroamericani rispetto a quelli dell'Africa: uno squilibrio politico che si riflette nel finale di *Black Panther* così come interpretato da Okorafor.

17 Al momento, la produzione di Okorafor per *Black Panther* comprende: la serie di *Shuri* (2018-2019), il trittico *crossover* con protagoniste le Dora Milaje, le guardie del corpo di T'Challa, e una serie di altri personaggi Marvel, "Amazing Spider Man: Wakanda Forever", "X-Men: Wakanda Forever" "Avengers: Wakanda Forever" (2018), e la serie "Long Live the King" (2017-2018).

nessi – immaginari o reali – con il continente originario, e quindi le forme in cui l'identità diasporica è costruita e percepita attraverso il futurismo nero. Analizzare il ruolo del supereroe, quindi, permette di avvicinarsi al modo in cui, nell'ambito della *speculative fiction*, "diasporic and transnational movements reinforce, negotiate or negate one another" e come "the diversity of these flows subsequently produce mediations of contact, contest or conflict".¹⁸ È all'interno di queste dinamiche che si cercherà di comprendere il significato dell'*Africanfuturism* così come postulato da Okorafor.

I diversi ruoli affidati a *Black Panther* nel corso della parabola editoriale e cinematografica del supereroe svelano le dialettiche in atto tra le culture africane e quella americana, e il loro rapporto con una coscienza diasporico-futurista globale, che Okorafor definisce in contatto con il passato, consapevole del presente, e proiettata verso il futuro. "[B]lacks on the [African] continent and in the Black Diaspora are all connected by blood, spirit, history and future", scrive, riprendendo implicitamente l'affermazione di Gilroy, secondo il quale le culture della diaspora esprimono elementi di contatto riconoscibili grazie a un più ampio sguardo transnazionale e interculturale. In aggiunta, Okorafor afferma che il futurismo africano è "less concerned with 'what could have been' and more concerned with 'what is and can/will be'",¹⁹ dimostrando in questo un'attenzione particolare alla contemporaneità e alla possibilità di ampliarne i limiti nella creazione di mondi possibili, che instaurino però una relazione attiva con il presente. Come afferma Reynaldo Anderson, la fantascienza nera permette a praticanti e fruitori di creare uno spazio discorsivo in cui (ri)prendere il controllo della propria immaginazione,²⁰ e così facendo diviene uno strumento nell'elaborazione di un futuro per gli

18 Rijk Van Dijk, Kristine Krause, Emmanuel Akyeampong e Francis Nyamnjoh, "Editorial: Transnational Africa in a Global World", *Journal of African Diaspora*, 1 (2008), pp. 1-3, qui p. 2. "I movimenti diasporici e transnazionali si rinforzano, dialogano o si negano l'un l'altro"; "le diversità tra questi flussi producono mediazioni di contatto, competizione o conflitto".

19 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "I neri sul continente [africano] e quelli dispersi nella diaspora sono tutti connessi dal sangue, dallo spirito, dalla storia e dal futuro"; "meno preoccupato di 'cosa sarebbe potuto accadere' e più attento a 'cosa sta accadendo e cosa può/potrà accadere'".

20 Cit. in Ytasha L. Womack, *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago 2013, p. 16.

individui di discendenza africana – un processo che pone in dialogo attualità e possibilità, di cui *Black Panther* è senza dubbio un esempio significativo.

Discernere tra gli aspetti afrofuturisti e quelli più specificamente *Africanfuturist* del personaggio, quindi, vuol dire riconoscere nel supereroe il ruolo attivo dell’Africa (o, per contro, del mondo occidentale rappresentato dagli Stati Uniti) come sottotesto culturale essenziale della rappresentazione. L’obiettivo delle pagine che seguono è quello di individuare alcuni elementi ascrivibili a un approccio africano-futurista attraverso il confronto di diversi modi in cui il mondo di Wakanda è stato immaginato e recepito in prospettiva transatlantica. Nel tentativo di spiegare perché Okorafor ha sentito il bisogno di intervenire proprio su *Black Panther* per la definizione di *Africanfuturism*, si prenderanno in considerazione soprattutto il film di Ryan Coogler (paragone imprescindibile per via del contributo dato alla definizione contemporanea dell’universo narrativo del personaggio), e la celebrata riscrittura a opera di Ta-Nehisi Coates iniziata nel 2016 con il ciclo “A Nation Under Our Feet”. Attraverso questa analisi comparata, volta anche a far emergere gli elementi che sfuggono all’immediatezza della rappresentazione, e che decidono in definitiva del posizionamento di Wakanda nel bacino afrofuturista o del futurismo africano, è possibile illuminare il significato di Pantera nera nei processi culturali della diaspora contemporanea, giungendo così a una migliore comprensione del ruolo della *speculative fiction* come catalizzatore identitario e come esercizio politico atto a influenzare l’immaginario del presente nella costruzione di un futuro altro.

Non si tratterà quindi esclusivamente della produzione fantascientifica della nuova diaspora così come rappresentata dall’apporto di Okorafor, ma piuttosto dei modi in cui un prodotto come *Black Panther* si sia appropriato dei discorsi attorno alla fantascienza nera e, attraverso lo sguardo critico di una protagonista di questo genere, quali caratteristiche dell’universo narrativo di quest’ultimo concorrono alla definizione di un futurismo nero autenticamente globale, che fa dell’Africa il proprio perno ma che si espande per comprendere idealmente l’intera diaspora. Come nell’esempio di Okorafor, il punto di partenza ideale per questa analisi è una breve scena posta a chiusura della pellicola del 2018.

Wakanda wherever

Citando l'atto finale del film, in cui re T'Challa e sua sorella Shuri si trovano a Oakland, California, la scrittrice mette esplicitamente in evidenza uno dei momenti in cui l'appartenenza della pellicola all'*Afrofuturism* piuttosto che all'*Africanfuturism* (così come da lei definiti), è più evidente. *Black Panther* (2018) si presenta come narrazione circolare, aprendosi e concludendosi nella città statunitense, che ne diviene il centro simbolico. La scelta non è ovviamente casuale, e carica sin dall'inizio la storia di un significato esplicitamente legato alla storia afroamericana. La vicenda prende il via da un'incursione del re T'Chaka, padre di T'Challa e sovrano di Wakanda, giunto in California per smascherare una cospirazione ai danni dello stato immaginario orchestrata da N'Jobu, fratello del re e spia della corona in Occidente. La scena, ambientata in un appartamento situato in quello che ha tutto l'aspetto di un ghetto, è ricca di dettagli significativi. La televisione trasmette un notiziario che, a uno scrutinio più attento, mostra delle immagini relative alle rivolte esplose a seguito del pestaggio subito dal tassista losangelino Rodney King, vittima tristemente celebre delle violenze razziste della polizia statunitense. La didascalia posta in apertura non lascia dubbi a riguardo, posizionando l'antefatto proprio nel 1992, anno della sommossa di Los Angeles.

L'appartamento in cui N'Jobu e il suo socio sembrano pianificare un colpo (che si rivelerà in seguito essere invece un'azione di guerriglia rivoluzionaria soffocata sul nascere) contribuisce ulteriormente a definire la simbologia della scena. Sulle pareti, infatti, alcune rapide inquadrature rivelano un poster del gruppo *hip hop* Public Enemy, che solo l'anno precedente (seguendo la cronologia del film) aveva dato alle stampe uno dei suoi lavori più fortemente politicizzati in una carriera che pure abbonda di brani incendiari. Si tratta di *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*, disco che è stato equiparato a "a sociopolitical agenda for the black community", e opera mirata a "identifying and annihilating the effects of racism [...] forging a new black consciousness",²¹ obiettivo certo accomunabile a quello dell'a-

21 Anthony DeCurtis, "Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black", *Rolling Stone*, 3/10/1991, n.p., ultimo accesso il 24/02/2022. "Un programma sociopolitico per la comunità nera"; "Identificare e annichire gli effetti del razzismo [...] creando una nuova coscienza nera".

frofuturismo, che, come riporta Ytasha L. Womack, fornisce una piattaforma in grado di liberare gli individui “from mental blocks and societal limitations”.²² Il disco contiene uno dei singoli di maggior successo dei Public Enemy, “Can’t Truss It”, brano che equipara le condizioni dei neri americani nel Ventesimo secolo a quelle del Sud pre-Guerra civile, aprendo la narrazione con il *Middle Passage*. “So da dove vengo”, canta Chuck D, unendo in una dialettica indissolubile di causa ed effetto e in un saldo *continuum* storico epoche diverse della diaspora africana. La narrazione del *rapper* si accomoda in un certo senso nel solco tracciato a posteriori da Okorafor, abbracciando le due sponde dell’Atlantico e rafforzandone le relazioni culturali, anche se il punto di vista resta ampiamente centrato sugli Stati Uniti.

Il posizionamento della pellicola è quindi ambiguo, e a sottolinearlo si presenta di nuovo un dettaglio solo apparentemente secondario. Ancor più nascosto dall’oscurità che pervade il segmento narrativo, si trova un manifesto sul quale campeggia Huey P. Newton, co-fondatore del Black Panther Party, organizzazione che prese le mosse nel 1966 proprio a Oakland. La nascita del supereroe precede di pochi mesi la fondazione ufficiale delle Pantere nere (la sua prima apparizione risale infatti a un numero dei *Fantastici Quattro* del luglio 1966, tre mesi prima della fondazione del movimento), e Stan Lee, creatore del personaggio insieme a Jack Kirby, ha apertamente dichiarato che l’invenzione di T’Challa non aveva niente a che vedere con le Pantere Nere di allora, liquidando il tutto come “a strange coincidence”.²³ Il film di Ryan Coogler sembra quindi intervenire con forza nelle volontà autoriali originarie, legando esplicitamente il supereroe africano alle lotte dei neri americani nel Ventesimo secolo. Di nuovo, una prospettiva ambivalente: in apparenza in linea con l’interpretazione del futurismo africano fornita dalla scrittrice *Naijamerican*, per la quale la connessione tra le varie esperienze della diaspora e l’Africa è un elemento di definizione essenziale, ma in definitiva decisamente sbilanciata sul versante statunitense.

Torniamo nuovamente al finale oggetto della critica di Okorafor,

22 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 24. “dalle paralisi mentali e dalle limitazioni sociali”.

23 Stan Lee, “Stan Lee’s Amazing Marvel Interview! The Extraordinary 2005 Audio Sessions with the Man Who Spearheaded Marvel Comics”, *AlterEgo*, 104 (2011), pp. 3-45, qui p. 38. “Una bizzarra coincidenza”.

in cui T'Challa decide di rompere l'isolamento di Wakanda e fondare il primo "centro di assistenza internazionale" dello stato con l'obiettivo di risollevare le sorti del ghetto circostante. Nella presa di coscienza del sovrano è possibile individuare dei paralleli con le varie azioni sul territorio a opera del Black Panther Party, tra i quali la fondazione della Oakland Community School, che si occupava di fornire un'educazione a bambini provenienti da realtà svantaggiate, e il noto Free Breakfast for Children Program. Ancora una volta, il Pantera nera di Coogler muove quindi con decisione da una prospettiva diasporica ma chiaramente incentrata sull'Africa, a una più nettamente afroamericana, con l'atto finale a suggerire come sia quest'ultima a essere privilegiata, riconducendo e giustificando in ultima analisi le avventure dell'eroe all'interno di una dimensione esclusivamente statunitense (e quindi afrofuturista nel senso originario dato da Dery) che, se è in un certo senso filologicamente fedele alla storia del personaggio, ne riduce però la rilevanza come figura legata alle dinamiche più ampie dell'*Africanfuturism* così come descritte da Okorafor (da qui il disappunto palpabile della scrittrice).

Le differenze nell'approccio dell'autrice rispetto al *Black Panther* cinematografico sono evidenti nella storia da lei scritta per il ciclo del supereroe intitolata "Under the Bridge", pubblicata proprio nell'anno di lancio del film. L'albo racconta di Ngozi, ragazza nigeriana che si trova a ricoprire il ruolo di Pantera nera *ad interim* durante l'assenza di T'Challa. Fatta eccezione per la saga "Long Live the King", interamente incentrata sul sovrano di Wakanda, le storie di Okorafor per *Black Panther* mostrano una chiara preferenza per i personaggi femminili (la saga di *Shuri* ne è un esempio, così come la trilogia dedicata al corpo delle Dora Milaje, guerriere d'élite al servizio del re), attenzione che si ritrova anche nei romanzi dell'autrice, quasi esclusivamente dedicati alle avventure di giovani protagoniste. Come nota Ytasha Womack, futurismo nero e femminismo sono a tutti gli effetti inseparabili: la volontà di creare spazi narrativi autenticamente liberi non può prescindere da una prospettiva egualitaria sul genere. Alondra Nelson, antropologa afroamericana e teorica afrofuturista, afferma:

[Afrofuturism] is a feminist space [...] for women to feel empowered, because it's a way to critique the ways people associate with science and te-

chnology. I think technology inherently opens the space for women to be central figures in that.²⁴

Seguendo questa riflessione, il futurismo nero in ogni sua declinazione dovrebbe automaticamente produrre un'emancipazione delle figure femminili. Un obiettivo certo evidente nella scrittura di Okorafor, ma non altrettanto palese in *Black Panther*, in cui la maschilità dominante del protagonista finisce di sovente per oscurare i comprimari, appiattendone lo spessore e la rilevanza (un elemento evidente nelle prime fasi della storia editoriale del personaggio, ma non del tutto estraneo alle sue attuali incarnazioni fumettistiche e cinematografiche). Anche se la fantascienza africana e afrodiasporica si presenta in via teorica come spazio libero e liberatorio, dunque, la capacità di questa di veicolare rappresentazioni autenticamente emancipatrici resta in definitiva una possibilità piuttosto che una caratteristica intrinseca. Scrittrici come Okorafor e Roxane Gay (il cui contributo a *Black Panther*, "World of Wakanda", coniuga efficacemente la *sci-fi* nera a problematiche femministe e LGBTQ+) sviluppano quindi appieno le reali potenzialità del genere, utilizzandolo come piattaforma capace di dare voce a istanze di cambiamento sociale.

Un ulteriore elemento degno di nota in "Under the Bridge" è la volontà di radicare le avventure del personaggio in un'Africa che sia tanto reale quanto immaginaria: la nazione di Wakanda viene infatti accostata alla Nigeria contemporanea, canalizzando l'irruzione del fantastico in un contesto culturale solidamente ancorato alla realtà attuale che l'autrice, forte dei suoi stretti legami con la terra di origine della famiglia, presenta con minuziosa fedeltà. In "Under the Bridge" non troviamo solo un'Africa fantascientifica ricca di meraviglie tecnologiche, ma piuttosto una rappresentazione materica e credibile della città di Lagos, il cui realismo si apre ad accogliere le incursioni dell'immaginazione senza mai permettere che quest'ultima cancelli del tutto la concretezza della scena. La storia abbonda di dettagli folklorici e antropologici che si rivelano nei rituali di prepa-

24 Cit. in Womack, *Afrofuturism*, cit., p 109. "[l'afrofuturismo] è uno spazio femminista [...] in cui le donne possono emanciparsi, perché produce una critica dei modi in cui le persone si relazionano alla scienza e alla tecnologia. Credo che la tecnologia sia intrinsecamente capace di aprire uno spazio in cui le donne possano essere protagoniste".

razione del cibo in occasione di un matrimonio, nelle interazioni tra membri della stessa famiglia e nella topografia urbana, lontana tanto dall'utopia futurista di Wakanda quanto da una visione svilente dell'Africa contemporanea.

Proprio l'ampia aderenza dell'universo narrativo al reale permette a Okorafor di inserire elementi fantascientifici senza che questi risultino del tutto slegati dal contesto: la storia abbandona infatti i limiti di uno stretto realismo sociale restando però sempre all'interno di una dimensione concretamente africana. La Nigeria del fumetto si muove senza soluzione di continuità tra un approccio quasi documentaristico e una visione fantascientifica, facendo sì che i poli della rappresentazione si rafforzino l'un l'altro. In questo modo, "Under the Bridge" non pone il futurismo africano su di un piano separato, accessibile solo tramite una sostanziale sospensione dell'incredulità, ma dimostra come questo sia situato appena oltre i confini del presente. Se, come insiste Okorafor, la parola *Africanfuturism* fonde l'idea di Africa e quella di futurismo in un unico inscindibile, così che i due concetti non possano essere separati né rimpiazzati in alcun modo,²⁵ la storia di Ngozi è una raffigurazione eccellente di questo principio.

Il primo intervento della scrittrice nella serie dimostra quindi la ferma volontà di non abbandonare una prospettiva incentrata sull'Africa tanto nella forma quanto nell'essenza, e in questo si discosta sensibilmente dal film di Coogler, in cui le vicende millenarie di Wakanda sembrano trovare la loro vera ragion d'essere solo nel momento in cui vengono legate alla storia degli Stati Uniti, suggerendo la riproposizione di una visione che pone ancora una volta l'Occidente al centro nel rappresentare gli Stati Uniti come unico apogeo possibile della diaspora. Una visione tutto sommato colonialista, legata all'idea di Occidente come massima e ultima espressione della storia umana.

Non a caso, infatti, l'entusiasmo della stampa culturale e della critica specialistica statunitense non trova un corrispettivo nelle analisi provenienti dall'Africa o su di essa incentrate. Lo storico e critico letterario malawi Paul Tiyambe Zeleza ha definito il film "underwhelm[ing]", affermando che *Black Panther* "offers us an Afrocentric projection of an Africa invented by the racialized and racist realities

25 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit.

and rhetoric of American history and society”,²⁶ opinione condivisa dal fumettista keniano Patrick Gathara, che sul *Washington Post* ha definito la pellicola “a vision of Africa that could only spring from the neocolonial mind”.²⁷ Muovendo da una prospettiva religiosa, Fatima Zahrae Chrifi Alaoui e Shadee Abdi lamentano la rappresentazione che *Black Panther* fa dell’Islam: il film ne cancella di fatto la massiccia presenza nel continente, con l’eccezione di una scena che presenta un gruppo terroristico à la Boko Haram. Secondo Alaoui e Abdi, il film presenta la fede islamica solo attraverso “the violent, stereotypical imagery always already embedded in the U.S. American psyche and through American Islamophobia”.²⁸ Infine, Jonathan Ward, studioso britannico attento alle molteplicità dell’esperienza nera, individua una pletera di criticità nella rappresentazione offerta da Coogler, soffermandosi in particolare sul dominio incontrastato della maschilità, sulla superficialità con la quale l’intera storia del colonialismo europeo viene liquidata in pochi attimi di girato, e sullo svilimento implicito e paradossale della cultura afroamericana (incarnata dal *villain* Erik Killmonger) nel paragone con la nobile stirpe mitica di Wakanda, inerentemente superiore perché mai toccata dal colonialismo e dalla tratta atlantica degli schiavi africani. La presunta “rivoluzione” esemplificata dal film, conclude Ward, “it is still a form of liberation which allows Western hegemonic rhetoric to remain unchallenged as we see with the isolationist policies of Wakan-dan governance”.²⁹

26 Paul Tiyambe Zeleza, “Black Panther and the Persistence of the Colonial Gaze”, *Medium*, 03/04/2018, n.p., ultimo accesso il 19/12/2021. “Deludente”; “offre la proiezione afrocentrica di un’Africa inventata dalle realtà e dalle retoriche razzializzate e razziste della storia e della società americane”.

27 Patrick Gathara, “Black Panther Offers a Regressive, Neocolonial Vision of Africa”, *The Washington Post*, 26/02/2018, n.p., ultimo accesso il 19/12/2021. “Una visione dell’Africa che poteva scaturire solo da una mente neocoloniale”.

28 Fatima Zahrae Chrifi Alaoui e Shadee Abdi, “Wakanda for Everyone: An Invitation to an African Muslim Perspective of *Black Panther*”, *Review of Communication*, XX, 3 (2020), pp. 229-35, qui p. 233. “L’immaginario violento e stereotipato che l’islamofobia americana ha perennemente incassato nella psiche statunitense”.

29 Jonathan Ward, “Wakanda Liberation Is This? Interrogating *Black Panther’s* Relationship with Colonialism”, *Slavery and Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, XLI, 1 (2020), pp. 14-28, qui p. 16. “È nonostante tutto una forma di liberazione che permette alla retorica egemonica dell’Occidente di rimanere incontestata”.

Accuse di questo genere mettono in crisi non solo l'appartenenza di *Black Panther* di Coogler all'*Africanfuturism*, del resto già implicitamente sconfessata dall'intervento di Okorafor, ma anche la reale presenza di elementi futuristici al di là di una superficiale aderenza ai canoni estetici della fantascienza. O almeno, le notevoli differenze nella ricezione permettono di affermare come il film e il personaggio abbiano acquistato significati ben differenti all'interno delle culture dell'Africa e dall'Africa, sottolineando ancora una volta come, benché l'afrofuturismo e il futurismo africano appartengano a uno stesso bacino culturale (per quanto ampiamente definito) e condividano nella sostanza una missione comune, l'effettiva capacità di generare dei contesti narrativi di resistenza, ripensamento e rafforzamento dell'identità nera cambia radicalmente a seconda della prospettiva adottata.

Nella volontà di riallacciare gli Stati Uniti al continente africano contenuta nella conclusione di *Black Panther* (e, come si vedrà, caratteristica anche della versione di Coates) è possibile individuare un'iterazione del desiderio, storicamente legato alle dinamiche identitarie della comunità afroamericana, di poter radicare la propria esistenza in un passato che non sia solo mitico, ma genealogicamente ricostruito e posto in comunicazione attiva con il presente nel tentativo di riempire il vuoto creato dalla cancellazione storica legata alla tratta atlantica degli schiavi.³⁰ Nel saggio di Womack si legge: "because of our particular experience in America, we're still piecing ourselves together and we're constantly going back to grab a piece as we move forward", e "Afrofuturism is about [...] going back to ancient traditions so that we can move more correctly into the future".³¹

Ma il futurismo nero mira anche alla creazione di uno "cognitive estrangement",³² un disorientamento capace di riconfigurare l'esperienza della diaspora africana così da affidarle nuovi significati in

30 Un esempio recente di questa volontà, e dei problemi che caratterizzano i rapporti tra la cultura afroamericana e le culture africane, si trova in Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007.

31 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 159, 160. "Per via della nostra specifica esperienza in America, ci stiamo ancora ricostruendo, tornando costantemente al passato per raccoglierne un pezzo mentre ci muoviamo in avanti"; "afrofuturismo è [...] ritornare alle tradizioni antiche così da poterci muovere correttamente verso il futuro".

32 Ivi, p. 138. "Straniamento cognitivo".

grado di mettere in crisi i costrutti discorsivi che impediscono all'Africa e agli afrodiscendenti di immaginare un futuro al di fuori delle costrizioni storiche e psicologiche imposte dal colonialismo e dalla schiavitù. Ricondurre la parabola di Black Panther a una dimensione statunitense (e quindi più familiare), come quella suggerita dal film, può sollevare quindi dei dubbi sull'effettiva riuscita del progetto all'interno del contesto nordamericano, nonché sul suo reale significato al di fuori di questo. O meglio, sul reale significato per chi, come Okorafor, insiste nel porre l'accento sulla rilevanza del futurismo nero *in primis* per il continente africano. È per questo che, nell'approcciarsi ai personaggi di Wakanda e alle loro storie, la scrittrice sente la necessità di dare al suo contributo una solida base culturale africana, rifiutando di fornire ai lettori statunitensi appigli che impediscano l'instaurarsi di quella dinamica di straniamento produttivo al cuore dei meccanismi del futurismo nero.

A nation under whose feet?

Le criticità riscontrate nel film dal punto di vista dell'*Africanfuturism* sono rintracciabili anche nelle recenti storie sceneggiate da Ta-Nehisi Coates, tra le quali spicca senza dubbio il primo ciclo, "A Nation Under Our Feet", pubblicato tra il 2016 e il 2017. Nelle serie che hanno preceduto l'avvento di Coates, Pantera nera si presenta spesso come supereroe fortemente americanizzato,³³ caratteristica rintracciabile sin dall'esordio come protagonista sulle pagine Marvel. Nel suo primo arco, intitolato "Panther's Rage" e apparso sui numeri dal 6 al 24 di *Jungle Action* (1973-1976), T'Challa è fondamentalmente distaccato dall'Africa natia. Le didascalie che introducono l'eroe ("Once he was acutely attuned to this land... ..once, he was part of it and it was part of him... ..but now he is aware that there has been a subtle, undefinable change... ..and he is no longer an integral part of his heritage!"), sradicano T'Challa dalla terra di origine, assimilandolo ancora una volta a una dimensione ampiamente americana.³⁴

33 Si veda ad esempio *Jungle Action*, "Panther Vs. the Klan!" (1976), i numeri dal 50 al 62 di *Black Panther*, Vol. 3 (1998-2003), serie in cui l'ambientazione statunitense resta tutto sommato al centro delle vicende, e *Black Panther: The Man Without Fear* (2011).

34 Don McGregor e Rich Buckler, *Jungle Action*, 6 (settembre 1973), p. 6. "Un tempo era profondamente in armonia con questa terra... ..un tempo, ne era parte

È facile immaginare l'opinione di Okorafor nei confronti delle passate incarnazioni dell'universo narrativo di *Black Panther*, nelle quali (e "Panther's Rage" ne è un esempio eccellente) la rappresentazione fatica ad abbandonare l'immaginario colonialista che il futurismo nero (e l'*Africanfuturism* in particolare) dovrebbero invece smantellare. La dimensione visuale del fumetto abbonda infatti di rudimentali lance da guerra, vestiti in pelle di leopardo che coprono corpi altrimenti seminudi (presentati alternativamente come iper-mascolinizzati o iper-sessualizzati), e persino dinosauri: elemento che suggerisce come lo sguardo degli autori sia viziato da un iperbolico atavismo ancora saldamente ancorato agli stereotipi del "Continente nero", un luogo radicalmente altro caratterizzato da un'innata malvagità e allo stesso tempo misteriosamente seducente.³⁵

Con "A Nation Under Our Feet", Coates riporta invece stabilmente il sovrano nei suoi luoghi, riproponendo una delle trame più frequenti nella storia del personaggio: la minaccia all'esistenza e alla stabilità del regno di Wakanda, rappresentato questa volta senza alcun filtro primitivista ed esotizzante, ma mostrato in tutto il suo futuristico splendore tecnologico. Se però il re sembra perfettamente in armonia con la sua cultura, altrettanto non si può dire del rapporto con i sudditi. La storia porta infatti in scena una vera e propria rivoluzione popolare ai danni di T'Challa, pianificata e diretta da Tetu, ex studente di filosofia capace di controllare gli elementi, e Zenzi, mutante in possesso di abilità psichiche sovranaturali.

Laddove Okorafor sottolinea l'importanza di portare all'interno delle dinamiche del fumetto anche personaggi di umili natali, e quindi più vicini alla realtà popolare contemporanea del continente africano (così come in "Under the Bridge", nei romanzi di Binti, in *Lagoon* e nella serie *Akata Witch*),³⁶ Coates sembra invece chiaramente

ed essa era parte di lui ... ma ora si rende conto che ha avuto luogo un cambiamento sottile e indescrivibile ...e non è più parte integrante del suo retaggio culturale!".

35 Lucy Jarosz, "Constructing the Dark Continent: Metaphor as Geographic Representation of Africa", *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, LXXIV, 2 (1992), pp. 105-15.

36 Nnedi Okorafor, "To be African is to Merge Technology and Magic: An Interview with Nnedi Okorafor", a cura di Qiana Whitted, in Reynaldo Anderson e Charles E. Jones, *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*, Lexington Books, Lanham (MD)-Boulder-New York-Londra 2016, pp. 207-14, qui p. 212.

interessato a identificare il punto di vista della propria narrazione con quello della corona di Wakanda. Una scelta comprensibile ma certo paradossale, se si considera che il titolo dell'arco narrativo dimostra una probabile ascendenza dal lavoro omonimo dello storico Steven Hahn, *A Nation Under Our Feet*. Nel saggio, lo studioso prende in considerazione il periodo storico che va dalla schiavitù alla Great Migration, analizzando come la popolazione nera del Sud si sia costituita come soggetto politico dal basso, creando una coscienza condivisa che trova le sue radici nei rapporti sociali imposti dal lavoro forzato e si sviluppa lungo le ramificazioni create dai legami di parentela e di comunità basate sulla comunicazione interpersonale, sulla solidarietà e sull'alfabetizzazione.³⁷ Se, come affermato in precedenza, una dimensione attivamente comunitaria è una prerogativa essenziale del futurismo nero, la netta divisione tra potere e subalternità presentata da Coates appare come un primo ostacolo a una rappresentazione etnico-fantascientifica che rispetti il potenziale liberatorio implicito del genere.

La Wakanda di Coates sfugge in larga parte alla frequente mitizzazione romantica, mostrando piuttosto una nazione instabile e violenta, sempre sull'orlo del collasso: come ha avuto modo di notare un intervistatore, in "A Nation Under Our Feet" Wakanda "[i]t's not this perfect gleaming pan African paradise anymore".³⁸ Da questo punto di vista, l'apporto futurista di Coates, come quello di Coogler, si limiterebbe all'ambientazione e all'oggettistica di scena, colmando la rappresentazione di carica immaginifica ma negandole il potere che viene associato al movimento da praticanti attivi come Ingrid Lafleur, per la quale l'afrofuturismo è essenzialmente un modo di "activate liberation".³⁹

Se l'attenzione alle strutture di potere è una costante delle avventure di Black Panther, "A Nation Under Our Feet" pone l'idea di libertà al centro delle dinamiche narrative, producendosi in una riflessione

37 Steven Hahn, *A Nation Under Our Feet: Black Political Struggles in the Rural South from Slavery to the Great Migration*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

38 Ta-Nehisi Coates, "Spoiler Space: More from Ta-Nehisi Coates on *Black Panther*", intervista di Evan Narcisse, *Kotaku*, 04/06/2016, n.p., ultimo accesso il 23/12/2021. "Non è più il perfetto, splendente paradiso pan africano".

39 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 9. "Dare il via a un processo di liberazione".

compiuta e affatto sofisticata sui temi della legittimità dei governi, dell'oppressione e dell'autodeterminazione. Ed è proprio qui che la scrittura di Coates mostra le sue ambiguità. Se infatti lo studio di Hahn enfatizza il potere popolare nella costruzione di un apparato politico autenticamente democratico (e, in relazione alla presente discussione, capace di muovere l'immaginario sociale in direzione del futuro), nella serie gli scioperi e le rivolte popolari vengono costantemente paragonati ad azioni illegittime e addirittura terroristiche. Vero è che i metodi del gruppo rivoluzionario "Il popolo" sono a tratti indistinguibili da quelli di una qualsiasi organizzazione terroristica odierna, arrivando a comprendere anche attacchi suicidi, ma è comunque interessante notare come lo sguardo dell'autore faticosi a distinguere un'azione politica dal basso da un esercizio indiscriminato e destabilizzante della forza.

Non è certo realistico aspettarsi che l'eroe della serie abdichi al proprio potere, né che un fumetto Marvel si faccia portatore di istanze autenticamente radicali, ma è altrettanto impossibile non notare come Coates si produca in una chiara difesa dell'ordine costituito, condannando implicitamente i tentativi di instaurare uno *status quo* che sia espressione diretta della volontà popolare. Come notano Bibi Burger e Laura Engels, nel potere dei rivoluzionari di scatenare le emozioni della massa vi è un'allegoria dei mali che provengono da un esercizio indiscriminato del populismo, e in effetti il timore dell'autore nei confronti del potere della massa è palpabile lungo tutta la vicenda.⁴⁰ L'evidente diffidenza di Coates è probabilmente legata alla coeva ascesa politica di Donald Trump, che sarebbe diventato presidente solo pochi mesi dopo la pubblicazione del primo numero della serie a seguito di un periodo in cui le relazioni razziali americane attraversavano un momento particolarmente turbolento.⁴¹

La filigrana della narrazione dimostra insomma ancora una volta come Pantera nera venga spesso eletto a rappresentante di istanze che rispondono più alle preoccupazioni della comunità afroamericana che a quelle, più ampie, della diaspora. Inoltre, la visione ri-

40 Bibi Burger e Laura Engels, "A Nation Under Our Feet: *Black Panther*, Afrofuturism and the Potential of Thinking Through Political Structures", *Image & Text*, 33 (2019), pp. 1-30, qui p. 3.

41 Giovanni Russonello, "Race Relations are at Lowest Point in Obama Presidency, Poll Finds", *The New York Times*, 13/07/2016, n.p., ultimo accesso il 23/12/2021.

gidamente verticale di Coates, in cui il raggiungimento di un equilibrio democratico passa sempre attraverso la volontà del sovrano, è sostanzialmente incompatibile con quella di Okorafor, che nella sopracitata volontà di non circoscrivere la propria narrazione alle dinamiche diplomatiche e di palazzo (espressione di una *élite* non necessariamente rappresentativa della realtà popolare) dimostra invece di possedere uno sguardo tendenzialmente più orizzontale, e quindi più democraticamente futurista.

“Long Live the King” (2017), contributo dell’autrice alla saga di Wakanda, ne è in effetti una dimostrazione. Pur scegliendo in questo caso di utilizzare T’Challa come protagonista, Okorafor si produce in un sostanziale ampliamento dell’universo del personaggio, non limitandosi a mostrare la nazione in un momento eccezionale d’instabilità, ma approfondendone la struttura sociale, la topografia e la cultura, portando Pantera nera nella periferia del regno e dipingendo con accuratezza le vite quotidiane dei sudditi. In questo, Okorafor è certamente più vicina all’approccio di Hahn nel focalizzarsi sulle dinamiche che caratterizzano Wakanda dal basso. Rispetto al *Black Panther* di Coates, quello di Okorafor sembra meno interessato ad analizzare le dinamiche strettamente politiche che costituiscono il fulcro narrativo di “A Nation Under Our Feet”, e più attento a portare sulla pagina il mondo di Wakanda in tutta la sua varietà e ricchezza. In “Long Live the King” come in *Shuri* (2018), *spin-off* interamente dedicato alla sorella di T’Challa, Okorafor sembra principalmente intenzionata a dimostrare come l’Africa futuristica della serie sia il prodotto di un sistema perfettamente olistico, in cui ogni elemento concorre alla creazione di un tutto fittamente interrelato composto tanto di tecnologia quanto di magia e spiritualità. La scrittrice sembra riprodurre l’intuizione di Lavender riguardo alla necessità di una “coscienza reticolata” come sostrato di ogni rappresentazione afrofuturista, ampliandola però a comprendere il mondo naturale e trasformandola in una struttura mentale totale che, abbattendo qualsiasi barriera di classe e genere e attraversando le nomenclature biologiche, muove nella direzione di una realtà totale e post-umana.

Del resto, l’approccio africano alla conoscenza (che Okorafor rivendica apertamente e a più riprese)⁴² “è spesso più espansivo e inclusivo” rispetto ai sistemi gnoseologici ed ermeneutici

42 Si veda ad esempio Okorafor, “Technology and Magic”, cit. p. 209.

dell'Occidente, dimostrando "a more holistic approach toward comprehending reality".⁴³ Una tendenza chiaramente al centro della narrazione di Okorafor e apertamente discussa nel numero cinque di "Long Live the King", in cui T'Challa è costretto ad abbandonare una visione strettamente scienziata (e quindi tendenzialmente occidentale) per poter fronteggiare l'ennesima minaccia alla stabilità di Wakanda. La versione di Wakanda presentata dalla scrittrice predilige a tutti gli effetti un punto di vista non occidentale, facendo dell'Africa il prisma attraverso il quale riconfigurare i temi e i motivi dell'afrofuturismo nell'ottica dell'*Africanfuturism*. Fedele alle sue prescrizioni, Okorafor non crea infatti un'Africa sospesa in un vuoto pneumatico privo di influenze occidentali indesiderate, ma ne fa piuttosto il cronotopo essenziale di ognuna delle storie. In *Shuri* e nei tre fascicoli della serie *Wakanda Forever* da lei scritti, infatti, fanno la loro apparizione un numero di supereroi Marvel quali gli X-Men, l'Uomo Ragno, e gli Avengers, i quali spostano inevitabilmente le dinamiche del regno su un piano internazionale, rompendone l'isolamento caratteristico. Ma il fulcro della narrazione non si sposta mai in maniera sensibile dall'Africa, che anzi diventa un ambiente attivo in grado di dare alle azioni di questi supereroi una rilevanza negli equilibri autoctoni del continente. Un approccio radicalmente diverso rispetto a Coogler, che cerca sostanzialmente di ricondurre l'eroe all'interno della cultura afroamericana, o di Coates, nel quale le dinamiche di fondo tradiscono la loro appartenenza agli Stati Uniti pur nell'alterità esibita della rappresentazione.

Conclusione: Wakanda for ever(yone)

Il cuore delle differenze tra i *Black Panther* di Coogler e Coates rispetto a quello di Okorafor è da individuarsi, nell'opera di quest'ultima, in un'autentica preminenza dell'Africa radicata nel contemporaneo, prodotta dalla volontà di ricreare un mondo africano tanto credibile quanto capace di librarsi oltre i propri confini geografici e le costrizioni di un realismo rigoroso, appropriandosi di un mondo futuristico caratterizzato innanzitutto dalla connessione totale e profonda di tutto ciò che lo abita. Il futurismo africano così come descritto da

43 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 90. "Un approccio più olistico alla comprensione della realtà".

Okorafor è quindi caratterizzato in modo decisivo dalla coralità della rappresentazione, intesa per l'appunto non come narrazione semplicemente polifonica, ma come struttura diegetica fittamente percorsa da connessioni armoniche che compartecipano del tutto senza perdere la propria individualità (e senza per questo mostrare i tratti tipici dell'individualismo statunitense).

È una visione artistica implicitamente radicale perché, rifiutando barriere e gerarchie di ogni tipo, funziona come una matrice capace di creare spazi immaginari autenticamente liberi (missione del resto comune a qualsiasi prodotto assimilabile al futurismo nero) che non solo instaurino un dialogo con il mondo diasporico, ma che facciano del continente africano il cuore della propria riflessione. Una missione che, nell'insistenza con cui si rivolge all'Africa, rivela il desiderio di mantenere in vita una prospettiva transnazionale e interculturale sulla storia della diaspora.

Anche la volontà di superare il primato dell'Occidente, colpevole di negare la possibilità stessa di immaginare un futuro per via delle retoriche espropriative implicite, è riconducibile a una prospettiva storica e culturale transatlantica e, di nuovo, si ritrova di nuovo nell'ampio utilizzo che Okorafor fa della coralità. Notando infatti come le narrazioni *African Atlantic* tendano naturalmente al polivocalismo, Heather Russel ascrive a questa modalità la volontà di creare uno spazio narrativo comune e partecipativo, affermando che "[the] refusal to order the world (at least in the space of the text) in binary, totalizing, or exotically individualistic terms reveals [...] a desire for fluid, disruptive, flexible categories of meaning – a semantics vested with liberating political and ideological potential", potenziale diretto contro le strutture lineari, normative e teleologiche dell'Occidente.⁴⁴ Ben più di Coates, e certamente in maniera più decisiva rispetto alle incarnazioni passate dell'eroe, Okorafor applica questo principio alla narrazione, effettuando un'operazione autenticamente revisionista della serie che, abbandonando del tutto un'esistenza vi-

44 Heather Russell, *Legba's Crossing: Narratology in the African Atlantic*, The University of Georgia Press, Athens e Londra 2009, p. 13. "Il rifiuto di ordinare il mondo (per lo meno nello spazio del testo) in termini binari, totalizzanti, o [...] individualistici, svela [...] il desiderio di creare categorie del significato fluide, dirupenti e flessibili; una semantica investita di un potenziale liberatorio politico e ideologico".

caria nei confronti del mondo statunitense che l'ha generata, diventa uno strumento funzionale al ripensamento del continente africano in ottica futurista, senza per questo dover dipendere in maniera aperta o surrettizia dalle dinamiche dell'Occidente.

In passato, *Black Panther* ha spesso a malapena nascosto la propria visione unilaterale, presentandosi di frequente come sguardo sul continente privo di un effettivo confronto attivo con il proprio oggetto. Al contrario, Okorafor scrive *dagli Stati Uniti dell'Africa*, piuttosto che *degli Stati Uniti attraverso l'Africa*, gettando le basi per una poetica e un'estetica pienamente *Africanfuturist*, genere che a questo punto fa del policentrismo culturale, dell'attenzione alla realtà etnica e popolare, e della democraticità dello sguardo i suoi caratteri distintivi nel proporre una visione del futuro che, seppure coincidente in larga parte con un approccio più genericamente afrofuturista, rifiuta a un livello più profondo le ingerenze dell'Occidente, ed è in questo coscientemente, e radicalmente, postcoloniale. L'intervento di Nnedi Okorafor sul vasto universo di *Black Panther* porta quindi un ripensamento fondamentale del ruolo e del significato di questo personaggio in relazione al futurismo espresso dalle culture delle diaspore africane. Ripensamento che è tanto più significativo perché agisce al cuore della serie, riuscendo a indurre un sottile ma importante cambio di prospettiva nel passaggio decisivo dall'*Afrofuturism* all'*Africanfuturism*. Il *Black Panther* di Okorafor smette di essere un prodotto nonostante tutto incapace di esprimere con efficacia i legami ancora rilevanti tra le culture diasporiche e il continente di origine, instaurando con quest'ultimo un proficuo dialogo che, nella rivendicazione di un'identità plurale ma mai dimentica delle proprie radici, muove verso una risonanza globale.

Marco Petrelli insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bologna. Si occupa principalmente di *Southern Studies*, gotico americano, geocritica, letteratura afroamericana e *graphic narratives*. È autore di *Nick Cave. Preghiere di fuoco e ballate assassine* (Castel Negrino 2021), *Paradiso in nero. Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy* (Aracne 2020), e di diversi saggi dedicati alla letteratura statunitense contemporanea apparsi su riviste italiane e internazionali. Collabora a *il manifesto* come critico letterario.