

Un terzo spazio: *Corto Maltese in Africa* L'alterità e l'etica dell'incontro in Hugo Pratt

Gehad Mohammed Ezzat

Università di Ain Shams / Università di Bologna

gehad.mohammad2@unibo.it / gehad.itec@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0750-4175>

ABSTRACT

This article examines the representation of alterity in Hugo Pratt's comic collection *Le Etiopiche*. The analysis moves along a dual theoretical axis: on the one hand, imagology, which examines stereotyped images of the Other in literary texts as ideological and cultural constructs; on the other, postcolonialism, which deconstructs the power dynamics embedded in colonial representations, drawing on the works of Edward Said and Homi Bhabha. *Le Etiopiche* by Hugo Pratt escape the exoticizing stereotypes of the European comic tradition, offering instead a plural and complex portrayal of African identity. African characters - from Cush to the sorcerer Shamael and the Leopard Men - are no longer mere side figures, but subjects who carry memory, spirituality, and resistance. Special attention is given to clothing and visual language as cultural codes that convey belonging and relational dynamics. *Le Etiopiche* present themselves as a transcultural laboratory and a narrative reflection the decolonization of the imaginary, interrogating and without idealizing the possibility of an ethics based on respect and mutual listening. Pratt's work thus emerges as a pioneering example of postcolonial graphic literature, where the representation of alterity becomes a critical, aesthetic and political act.

Keywords

Colonialism, African imaginary, Otherness, Imagology, Stereotypes

L'alterità tra postcolonialismo e imagologia

Nell'ambito degli studi letterari e culturali, imagologia e studi postcoloniali costituiscono due prospettive critiche che, pur appartenenti ad ambiti diversi, condividono un terreno comune nell'analisi dei meccanismi di rappresentazione dell'alterità,¹ non vista come un dato statico, ma come una costruzione culturale, fluida e stratificata che va studiata nei suoi meccanismi dinamici. Entrambe le discipline si interrogano, ciascuna a modo suo, su come l'identità venga costruita in relazione o in opposizione a ciò che viene percepito come diverso, 'attraverso un continuo confronto che muove dall'identità all'alterità, giacché parlare degli "altri" è sempre anche un modo per rivelare qualcosa di sé'.²

L'imagologia prende forma all'interno della comparatistica nel secondo dopoguerra, grazie agli studi della scuola francese, e si propone di analizzare le immagini - frequentemente stereotipate - che una cultura elabora nei confronti di un'altra, attraverso i testi letterari. Ne sono esempi i cliché culturali che l'imagologia mette in luce come l'"inglese individualista", il "tedesco disciplinato", il "mediterraneo pigro", mostrando come tali figure siano frutto di accumuli storici e culturali.³ Uno degli aspetti più importanti di questo approccio consiste proprio nell'aver rilevato l'interazione tra auto-immagine ed etero-immagine, due termini discussi da Hugo Dyserinck,⁴ secondo la cui prospettiva una certa cultura arriva a definirsi pienamente solo nel momento in cui costruisce, per contrasto, l'immagine dell'altro: il "noi" si definisce molto spesso contrapponendosi a un "loro", costruito in chiave funzionale, quasi sempre connotato da tratti riduttivi. L'interesse dell'imagologia non si ferma però a questa constatazione della presenza di stereotipi; si interroga piuttosto su quali funzioni ideologiche assolvano queste immagini nei testi e, più in generale, nell'immaginario collettivo.

Su un piano convergente, benché diverso, si muove la teoria postcoloniale, che a partire dagli anni Settanta del secolo scorso ha contribuito a rendere visibili le strutture di potere implicite nelle rappresentazioni letterarie e culturali del colonialismo. Una pietra miliare in questo ambito è *Orientalismo* (1978) di Edward Said, che ha segnato una svolta decisiva nel modo di intendere l'alterità. Said spiega, con grande lucidità, come, in modo utilitaristico, l'Occidente abbia costruito una visione stereotipata dell'Oriente: un "altro" esotico, irrazionale, passivo, funzionale al rafforzamento della propria immagine (auto-immagine) di civiltà avanzata e razionale. In questa prospettiva, l'orientalismo non è solo una corrente di studi, ma un vero e proprio dispositivo discorsivo: un modo di conoscere l'Oriente attraverso paradigmi precostituiti, che ne riducono la complessità per renderlo governabile.⁵

Questo modo di rappresentare l'Oriente non riguarda soltanto la sfera della conoscenza, ma investe anche quella del controllo, poiché la costruzione dell'etero-immagine coincide con l'esercizio del potere. Il meccanismo, come chiarisce Said, è profondamente politico: costruire l'immagine di un "altro" inferiore serve a giustificare la conquista, la supremazia e la cosiddetta missione civilizzatrice

¹ Cfr. N. Moll, 'L'imagologia interculturale nell'attuale contesto culturale e mediale', in: F. Sinopoli & N. Moll (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità: Prospettive teoriche e critiche comparate*, Roma, Lithos, 2018, pp. 157-178.

² N. Moll, 'Immagini dell'"altro": Imagologia e studi interculturali', in: A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 211-249: p. 213.

³ Cfr. J. Leerksen, 'The poetics and anthropology of national character (1500-2000)', in: B. Manfred & J. Leerksen (a cura di), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 63-67.

⁴ È un rinomato comparatista e filologo belga, noto soprattutto per i suoi contributi nel campo della comparatistica e dell'imagologia. Si veda, per esempio, H. Dyserick, 'Imagology and the Problem of Ethnic Identity', in: *Intercultural Studies*, 1 (2003), pp. 1-8.

⁵ Cfr. E. Said, *Orientalismo*, trad. S. Galli, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 3-5.

dell'Europa. Come sottolinea Joep Leerssen, non è possibile ignorare tale dimensione politica dell'immagine culturale, dal momento che le rappresentazioni nazionali, etniche e coloniali condividono una medesima matrice ideologica, fondata sulla costruzione del sé attraverso la distinzione da un "altro".⁶ Si pensi, ad esempio, alla diffusione della cosiddetta 'fobia secondo la quale un paese, una cultura straniera o un gruppo umano sono considerati come inferiori'.⁷

A questo filone si collega anche la prospettiva di Homi Bhabha, uno dei teorici contemporanei più riconosciuti nel campo degli studi postcoloniali. Bhabha pone lo stereotipo al centro della sua riflessione critica, definendolo come 'una forma di conoscenza e di identificazione che oscilla tra ciò che è sempre "al proprio posto", già noto, e qualcosa che deve essere ansiosamente ripetuto'.⁸ Bhabha sottolinea che lo stereotipo coloniale è una modalità sofisticata di esercizio del potere poiché serve a fissare la differenza e a codificare l'alterità in termini rigidi e ripetuti, sempre funzionali al mantenimento di una gerarchia. Un caso particolarmente significativo, spesso sottovalutato, è quello dell'Irlanda, che l'Impero britannico ha rappresentato una sorta di "alterità interna". Si tratta di un territorio europeo ma colonizzato, geograficamente vicino e tuttavia culturalmente marginalizzato ed escluso: 'l'Irlanda ha costituito per la Gran Bretagna una colonia nel cuore stesso dell'Europa, un laboratorio di dominio che ha anticipato molte delle pratiche poi esportate oltremare'.⁹

Quello che rende particolarmente innovativa l'analisi di Bhabha è l'idea che lo stereotipo sia intrinsecamente ambivalente. Se, da un lato, relega l'"altro" in una posizione di inferiorità, dall'altro lo ripete ossessivamente, segnalando una fragilità profonda del colonizzatore, il quale avverte la necessità di ribadire costantemente la propria superiorità. Da questa ambivalenza nasce il concetto della mimesi: i colonizzatori vogliono essere imitati dai colonizzati, ma solo entro limiti precisi, perché una somiglianza eccessiva diventa minacciosa e mette in crisi l'asimmetria su cui si fonda l'intero sistema coloniale. In questo spazio di tensione Bhabha individua la possibilità di creare un "terzo spazio" culturale, nozione centrale del suo libro *The Location of Culture* (1994) (tradotto in italiano come *I luoghi della cultura*, 2001). Con il termine "spazio" egli intende la posizione del soggetto definita secondo parametri che consentono la creazione di un luogo intermedio, situato tra il collettivo di origine e quello di arrivo.¹⁰

Ripensare l'imagologia alla luce di questi concetti postcoloniali, in particolare quello di "terzo spazio", significa riconoscere le identità culturali in qualità di processi di traduzione e negoziazione. L'imagologia si propone così come 'una lente etica e interculturale, capace di smascherare gli stereotipi e restituire voce ai soggetti marginalizzati della storia letteraria'.¹¹ Tale impostazione si fonda sul fatto che entrambi i campi condividono un interesse per i meccanismi di stereotipizzazione e simbolizzazione dell'alterità, oltre a un obiettivo etico comune: decostruire gli stereotipi, mostrarne l'artificiosità, e tentare, attraverso la critica, di liberarsene. Il dialogo fra i due campi consente così di coniugare la precisione descrittiva dell'imagologia con la dimensione etico-politica propria del postcolonialismo.

⁶ Cfr. J. Leerssen, 'Imagology: History and Method', in: M. Beller & J. Leerssen (a cura di), *Imagology*, cit., pp. 17-32: p. 27.

⁷ N. Moll, 'L'imagologia interculturale nell'attuale contesto culturale e mediale', in: F. Sinopoli & N. Moll (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità*, cit., p. 166.

⁸ H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, trad. A. Perri & A. Dal Lago, Roma, Meltemi, 2001, p. 108.

⁹ E. Said, *Cultura e imperialismo: Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. S. Chiarini & A. Tagliavini, Torino, Gamberetti, 1998, p. 84.

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ P. Proietti, *Specchi del letterario: Identità, immaginario, rappresentazione*, Roma, Carocci, 2008, p. 19.

Alla luce di questo intreccio teorico, il presente studio si propone di esaminare *Le Etiopiche* (1972-1973) di Hugo Pratt, ponendo l'accento sulle modalità attraverso cui l'autore operi una sistematica decostruzione degli stereotipi dell'alterità e si orienti verso la configurazione di quel "terzo spazio" teorizzato da Bhabha. L'analisi si concentra sugli elementi che invitano una riflessione narrativa e visiva sulla Storia, capace di far emergere la complessità dei rapporti interculturali, l'ambiguità del potere coloniale e la dignità delle soggettività rappresentate.

Attraverso un'analisi testuale e iconografica, il saggio si propone di analizzare le diverse modalità tramite le quali Pratt mette in discussione la figura dell'"altro". Nell'indagare le forme di espressione dell'identità africana, non ci si sofferma solo sui dettagli geografici, antropologici o storici, ma anche sulla dimensione quotidiana, umana e relazionale. In questo senso, il lavoro di Pratt si colloca in continuità con i progetti critici dell'imagologia e della teoria postcoloniale, dimostrando come anche il fumetto possa costituire uno spazio di consapevolezza e uno strumento di decolonizzazione dell'immaginario.

Il caso dell'Africa e Hugo Pratt

Come si è ricordato, gli studi postcoloniali, in particolare nella loro fase iniziale, si sono concentrati sulle rappresentazioni dell'"altro" all'interno delle relazioni tra metropoli e colonia. La stereotipizzazione si è ulteriormente consolidata nel periodo storico della presenza coloniale in Africa, iniziata negli anni Ottanta dell'Ottocento e protrattasi fino alla Seconda Guerra Mondiale: dalla conquista di Assab (1882) e la nascita della Colonia di Eritrea (1890), alla breve espansione in Etiopia conclusasi con Adua (1896), fino alla guerra di Libia (1911-1912) e all'invasione dell'Etiopia fascista (1935-1936), culmine della propaganda imperialista e razziale.

In questi decenni, la cultura e i media italiani alimentano l'immagine dell'Africa come spazio "vuoto" e primitivo, funzionale alla definizione di un'identità nazionale civilizzatrice e moderna. Già dai primi decenni del Novecento, tale rappresentazione è stata popolarizzata per via di diverse forme espressive, tra cui la letteratura, il cinema e il fumetto. Le narrazioni dominanti hanno spesso raffigurato l'Africa come un continente dell'esotico e dell'arcaico.¹² Si è così diffusa una produzione dove è presente la retorica 'del colonialismo buonista e dell'Italia civilizzatrice'.¹³ Le culture locali dell'"altro" sono sistematicamente ignorate o semplificate, ridotte a scenari folcloristici, svuotate delle loro pratiche religiose, delle visioni del mondo e dei saperi complessi che le caratterizzano.

Una significativa discontinuità con questa narrazione dominante emerge nei fumetti di Hugo Pratt, che presentano una visione profonda e viva dell'Africa. In contrasto con le precedenti narrazioni coloniali, nelle quali il continente veniva spesso descritto come un 'luogo esotico, caldo e desertico, immobile, primitivo e senza storia, luogo di istinti irrazionali e primordiali',¹⁴ l'Africa di Pratt si presenta come un soggetto a pieno titolo, portatore di storie, memorie, culture e misteri:

La Dankalia, Aden, l'Etiopia, Massaua: le coordinate dell'avventura [...]. Quel tipo di Africa rappresentava per Hugo Pratt qualcosa di molto importante, caratterizzato, direi, da avventura

¹² Cfr. G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà: Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 11.

¹³ O. Affuso, 'Mappe di colonie e immaginari postcoloniali: Un viaggio nella lirica', in: *Im@go: Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario*, II, 1 (2013), pp. 134-159.

¹⁴ Ivi, p. 155.

e dignità, dal coraggio e dalla generosità, anche in caso di scontri privi spesso di ogni eccesso di ferocia.¹⁵

Attraverso il suo linguaggio visivo e narrativo, Pratt riesce a restituire la densità delle relazioni umane e culturali, evitando, per quanto possibile, di ricadere negli stereotipi del pensiero coloniale. I personaggi prattiani entrano in scena con complessità e con dignità, dotati di una voce autonoma.¹⁶ In questo senso, l'opera di Pratt si colloca pienamente nel filone di quelle narrazioni che non si limitano a decostruire lo sguardo coloniale, ma vanno anche oltre: verso nuove forme di racconto dell'alterità, capaci di ascoltare l'"altro" e di restituirne un'identità degna di essere rispettata.

La forza della rappresentazione prattiana dell'Africa è legata in gran parte alla sua esperienza diretta e vissuta nel continente africano. Pratt trascorre infatti sette anni della sua infanzia in Abissinia, l'attuale Etiopia, seguendo il padre, ufficiale dell'esercito coloniale italiano. In quei luoghi, il giovane Pratt sperimenta da vicino tanto il momento di apparente "trionfo" dell'espansione fascista quanto il suo esito drammatico, passando anche per l'esperienza durissima del campo di internamento di Dire Dawa. È proprio questo contatto precoce e prolungato con le popolazioni locali, unito a una conoscenza concreta delle loro culture e dei loro codici, a lasciare un'impronta profonda sulla sua sensibilità narrativa e artistica.¹⁷

Tale universo culturale trova una delle sue espressioni narrative più mature nella raccolta *Le Etiopiche*. La serie è composta da quattro fumetti: *Nel nome di Allah compassionevole e misericordioso*, *L'ultimo colpo*, *Di altri Romei e altre Giuliette e Leopardi*, ambientati tra la penisola arabica e il Corno d'Africa degli anni Venti, in un periodo in cui l'Italia fascista muove i primi passi verso l'offensiva coloniale che culminerà nella guerra d'Etiopia del 1935-1936. Lontani da qualsiasi retorica patriottica, i quattro racconti si muovono tra avventura, introspezione e memoria storica, dando vita a storie che interrogano le contraddizioni del colonialismo e i processi di costruzione dell'identità africana.

Il retroterra familiare e geografico di Pratt, segnato da radici anglo-francesi e italiane, alimenta la sua sensibilità per l'altrove e per l'ibridazione che diventa la cifra distintiva della sua opera. L'autore cresce infatti in un contesto familiare e culturale multietnico, dal quale derivano alcune delle caratteristiche centrali dei suoi lavori: 'la tensione verso una storia raccontata con una delicata, ma acuta ironia, e la linea dell'orizzonte, in direzione dell'avventura, di una meta agognata e poetica'.¹⁸

La realtà africana in questa raccolta viene narrata attraverso lo sguardo di Corto Maltese, alter ego dell'autore e protagonista della celebre raccolta *Le Etiopiche*. Come Pratt, anche Corto è un viaggiatore solitario e un cosmopolita disincantato, che attraversa territori e culture con curiosità aperta e spirito riflessivo. I loro percorsi personali, pur distinti, si intrecciano profondamente. Pratt si trasferisce in Etiopia a undici anni, seguendo il padre ufficiale coloniale, mentre Corto, all'età di diciassette anni, sale a bordo di una nave per iniziare le sue avventure. In entrambi i casi,

¹⁵ F. R. Monaco, 'Presentazione', in: P. Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt e Corto Maltese: 50 anni di viaggi nel mito: Catalogo della mostra (Bologna, 4 novembre 2016-19 marzo 2017)*, Milano, Rizzoli Lizard, 2016, p. 9.

¹⁶ Cfr. N. Labanca, 'Racconti d'Oltremare: L'immagine della società nativa nella letteratura postcoloniale italiana', in: *Zapruder*, 23 (2010), pp. 168-175.

¹⁷ R. Capoferro, *Individual soldier: Corto Maltese e l'immaginario coloniale*, in: R. Capoferro (a cura di), *Letteratura disegnata: Modelli e ideologie del fumetto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 59-79: p. 61.

¹⁸ M. Maggiore, *Le tracce dell'arte nel fumetto italiano: Hugo Pratt: La linea della libertà*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, 2019, p. 9. Si veda anche M. Pierre, 'Non sono geloso di Corto, del resto posso farlo sparire', in: V. Mollica & P. Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt: Corto Maltese: letteratura disegnata: Catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 settembre-15 ottobre 2006)*, Roma, Lizard, 2006, p. 90.

l'esperienza del viaggio non si configura come fuga dalla propria identità, ma come occasione di incontro e scambio con l'“altro”.

Questo approccio all'alterità non si fonda sul desiderio di dominare o assimilare, bensì sul rispetto e sulla ricettività verso la differenza. Nei loro viaggi, Corto e Pratt entrano in relazione con mondi culturali diversi senza perdere la propria identità, anzi arricchendola grazie al confronto. Si delinea così un'etica dell'apertura, una forma di tolleranza vissuta come scelta esistenziale. In tale prospettiva, la fuga di Corto dalla guerra verso l'Africa Orientale può essere interpretata come un tentativo di raggiungere un altrove possibile. Questo movimento, insieme fuga dal conflitto e ricerca di pace, si può anche leggere come una trasfigurazione narrativa del desiderio utopico dello stesso Pratt: un'aspirazione alla riconciliazione tra i popoli, alla possibilità di abitare il mondo in un modo più giusto.

Nella raccolta *Le Etiopiche*, Corto si muove in uno spazio attraversato da tensioni coloniali, disuguaglianze e conflitti geopolitici, ma ciò che distingue il suo sguardo è la capacità di combinare 'elementi imagotipici, volti alla definizione del sé e dell'altro, ma anche all'espressione dell'ibridazione identitaria, con elementi imagologici, atti a demistificare lo sguardo dell'altro sul sé, a denunciare i cortocircuiti fobici del linguaggio e le “parole fantasma” razziste’.¹⁹ In questa prospettiva, la figura di Corto assume un ruolo cruciale: quello dell'intermediario culturale, capace di ascoltare, osservare e restituire dignità alle culture incontrate. L'apertura mentale in questo caso veicola un messaggio politico ed etico: secondo Pratt, solo una visione cosmopolita e non gerarchica del mondo può garantire il pieno rispetto delle identità e la possibilità di una reale coesistenza.²⁰

La valorizzazione dell'identità africana in *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*

Un elemento peculiare della cultura arabo-islamica si manifesta sin dal titolo del primo racconto *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*. L'espressione, utilizzata per introdurre ogni attività significativa e le sure del Corano, è un riferimento formale che instaura un legame tematico con la narrazione. Il racconto si apre infatti con la citazione di una sura coranica, suggerendo il ruolo centrale della

spiritualità islamica nel contesto narrativo e stabilendo fin da subito un legame profondo tra narrazione e spiritualità

Fin dalle prime vignette Pratt costruisce un universo visivo denso di riferimenti simbolici, restituendo con rispetto e cura i codici iconici legati alla cultura beduina e alla geografia della penisola arabica.

L'ambiente non è più sfondo esotico



Fig. 1: La citazione di una sura coranica in apertura conferisce alla scena una forte cornice simbolica e spirituale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

per l'azione dell'“eroe bianco”, ma assume il valore di un linguaggio visivo autonomo, che invita il lettore a osservare con attenzione e senza pregiudizi. La raffigurazione del deserto, dei cammelli, delle tende e dei Dancali, evoca una dimensione quotidiana e concreta, che si avvicina quasi a un registro diaristico, capace di offrire uno sguardo intimo sulla vita delle popolazioni rappresentate. In questa direzione, Pratt restituisce all'identità africana e islamica la piena dignità di uno sguardo interno, liberandola dal filtro giudicante dell'osservatore europeo.²¹

¹⁹ Moll, 'L'imagologia interculturale', cit., p. 177.

²⁰ Cfr. Proietti, *Specchi del letterario*, cit., p. 138.

²¹ Ivi, p. 71.



Fig. 2: Si integrano in questa vignetta i riferimenti simbolici e codici iconici della cultura della penisola arabica (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

La valorizzazione dell'alterità si coglie anche nella costruzione dei personaggi. Corto Maltese non è più l'unico portatore di senso: la narrazione si apre invece a una pluralità di voci e soggetti, i quali abitano e arricchiscono lo spazio narrativo. Insieme a Corto compare il personaggio di El Oxford, un beduino che ha studiato in Inghilterra, ma resta profondamente legato al deserto, da lui definito "pulito". Nella vignetta che li raffigura fianco a fianco, Corto ed El Oxford rendono visibile un dialogo interculturale che non si riduce alla contrapposizione binaria tra colonizzatore e colonizzato.

El Oxford incarna un'identità complessa e segnata da un duplice radicamento: da un lato, la tradizione familiare e tribale; dall'altro, l'educazione ricevuta nel



Fig. 3: Corto ed El Oxford, accostati nella vignetta, incarnano un dialogo interculturale non riducibile alla dicotomia colonizzatore-colonizzato (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

più persistenti dell'immaginario coloniale: quello del colonizzato come soggetto ignorante e arretrato. Così facendo, Pratt dà voce a una specifica realtà culturale riconoscendole una complessità che va oltre i codici rigidi del discorso coloniale.

contesto europeo. Come lui stesso afferma: 'Perfino io che ho studiato all'estero, sono ancora sentimentalmente legato alla famiglia e tante altre cose'.²² Il personaggio non è semplicemente un comprimario funzionale alla narrazione, ma una figura-ponte tra due mondi, tra memoria e modernità. La sua presenza mostra come l'identità non sia qualcosa di fisso, bensì un processo aperto e dinamico, che si arricchisce grazie al confronto con l'"altro". In tal modo, Pratt decostruisce uno degli stereotipi

Identità-alterità fra paradigmi coloniali e lo spazio umano: Cush, Corto e Bradt

Nel ciclo narrativo de *Le Etiopiche*, la relazione tra Corto Maltese e Cush, il guerriero dancalo fanatico, rappresenta uno dei nodi centrali attraverso cui Hugo Pratt esplora le dinamiche dell'alterità e del conflitto culturale. Il loro rapporto nasce sotto i segni di una diffidenza reciproca, in particolare da parte di Cush, influenzata dalle ferite lasciate dall'esperienza coloniale. Nel loro primo incontro Cush, in quanto rappresentante della memoria storica dei popoli colonizzati, rifiuta apertamente Corto, definendolo 'cane infedele'.²³ Tale espressione non va intesa come un'offesa

²² H. Pratt, *Corto Maltese: L'integrale*, Milano, Mondadori, 2019, p. 141.

²³ Ivi, p. 148.

personale, bensì come un gesto di resistenza simbolica, che condensa in sé il rifiuto dell'oppressione occidentale da parte dell'Africa colonizzata: 'Non ricevo ordini da te, Corto Maltese, sei un cane infedele, non c'è amicizia tra noi!'.²⁴

L'atteggiamento ostile di Cush rispecchia una tensione profonda propria del sistema coloniale, fondata sulla dicotomia tra "umani" e "indigeni", tra civili e dominati, tra chi esercita il comando e chi è costretto all'obbedienza. Se da un lato l'atteggiamento di Cush è un esempio emblematico di odio e di resistenza radicale nei confronti dei colonizzatori, dall'altro, questi trattano gli africani con altrettanta ostilità, riducendoli a categorie spersonalizzanti come "negri" o "indigeni". Tale disprezzo reciproco è un riflesso delle dinamiche coloniali, in cui entrambe le parti si definiscono in opposizione l'una all'altra.

Questa dinamica viene approfondita nel secondo racconto, *L'ultimo colpo*, nel quale la figura dell'ufficiale britannico Bradt è funzionale alla messa in scena della complessità e dell'ambivalenza dei ruoli coloniali. Bradt non rispecchia solo la violenza del potere imperiale, ma evidenzia anche le contraddizioni interne al sistema coloniale, offrendo così una rappresentazione in cui i confini tra vittime e oppressori tendono a sfumare. La messa in discussione di questo rapporto conflittuale rappresenta una delle novità del fumetto di Pratt rispetto alle tradizioni letterarie precedenti, nelle quali 'i rapporti tra indigeni e colonizzatori sono scarsamente articolati e problematizzati'.²⁵

Il personaggio di Bradt è costruito come un emblema dell'ipocrisia e della decadenza morale del colonialismo. Ex militante irlandese convertito al servizio dell'Impero britannico, egli ha tradito il proprio fratello e i propri ideali in cambio di potere. La sua reazione violenta nei confronti di Corto che aveva consentito a Cush di accedere a uno spazio riservato ai "bianchi", oltre a rendere visibile la trasgressione dell'etica coloniale, sottolinea quanto siano profondi i confini simbolici tracciati dal potere imperiale, offrendo al tempo stesso una chiave di lettura dell'odio nutrito dal popolo africano: 'Avete fatto una sciocchezza, Corto Maltese!'.²⁶

Il culmine drammatico de *L'ultimo colpo* si raggiunge con la morte di Bradt. Legato a un albero da Cush con l'aiuto degli altri dancali, Bradt viene condannato al rogo in un atto di vendetta feroce. L'esecuzione, motivata anche attraverso richiami religiosi, sottolinea il modo in cui le tradizioni locali possono essere strumentalizzate per giustificare la violenza. In quest'episodio si manifesta tuttavia il senso di umanità proprio dell'opera prattiana, raffigurato nell'atteggiamento di Corto che decide di porre fine alle sofferenze del nemico sparandogli. Si tratta di un atto di umanità radicale che non esprime pietà nei confronti di Bradt, in quanto simbolo del colonialismo, ma piuttosto un rifiuto della brutalità in generale, e che ribadisce la possibilità di agire al di fuori delle logiche del potere e della vendetta. Corto così 'non vibra una critica ideologica, ma incarna la possibilità di una libera messa in scena della propria identità'.²⁷ È proprio questa libertà interiore a renderlo un personaggio aperto, ambiguo e talvolta contraddittorio, ma sempre mosso da una tensione profonda verso l'umano.²⁸ Da questo episodio emerge anche come la rappresentazione prattiana dell'Africa sia attraversata da una tensione complessa. La violenza rituale, la centralità etica attribuita a Corto e l'enigmaticità del paesaggio possono infatti essere lette alla luce di ciò che Edward Said definisce la persistenza di 'strutture discorsive

²⁴ Ibidem.

²⁵ Affuso, 'Mappe di colonie', cit., p. 155.

²⁶ Pratt, *Corto Maltese*, cit., pp. 164-165.

²⁷ Capoferro, 'Individual soldier', cit., p. 62.

²⁸ Cfr. G. Remonato, 'Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata', in: *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique* 13, 1 (2015). <<https://journals.openedition.org/belphegor/620>> (10 febbraio 2026).

latenti'²⁹ che continuano a informare lo sguardo europeo anche quando questo tenta consapevolmente di superarsi. Tale ambivalenza non riduce la forza critica dell'opera; al contrario, ne rivela la complessità interna, poiché la rappresentazione di Pratt nasce proprio dall'incontro, mai del tutto risolto, tra la volontà di decostruire l'immaginario coloniale e la permanenza di codici visivi e narrativi sedimentati. È un processo di avvicinamento per niente lineare, segnato da ambivalenze e momenti di rottura, ed è proprio ciò che lo rende realistico.

In questa tensione tra superamento e residuo si colloca la profondità dello sguardo di Pratt: la relazione tra Corto e Cush si apre a una nuova possibilità di attraversamento delle differenze, sviluppandosi in un terreno liminale, un vero e proprio "terzo spazio" in cui l'ibridazione culturale si fa possibilità narrativa. Questo mutamento si coglie nel dialogo fra Cush e Corto: 'Forse non sei come gli altri bianchi [...]. Ma ciò non significa che mi fidi di te'.³⁰ Si tratta una fiducia difficile, costruita attraverso esperienze comuni e riconoscimenti graduali. Lo sviluppo del loro rapporto si fa ancora più evidente in *Di altri Romei e altre Giuliette*, dove Cush difende apertamente Corto contro i dancali che, a loro volta, lo etichettano immediatamente come "cane infedele". La scena è di grande intensità visiva: gesti, sguardi e silenzi

esprimono la fedeltà di Cush molto più delle parole.

L'episodio illustra pienamente il concetto di terzo spazio, in cui i soggetti entrano in una zona di contatto che non appartiene più né all'uno né all'altro. Nessuno dei due resta confinato nelle posizioni che la storia o la geografia sembrerebbero assegnare: Cush non è semplicemente il guerriero "tribale", così come Corto non incarna il bianco civilizzatore. In questo incontro sospeso, entrambi si trasformano rispetto a se stessi. In ciò si rispecchia con chiarezza il sogno



Fig. 4: La vignetta concentra una forte intensità visiva: attraverso gesti, sguardi ed espressioni silenziose, Cush afferma la sua fedeltà e prende le difese di Corto di fronte agli altri dancali (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 189).

utopico di Pratt di un 'mondo in cui è possibile esibire identità diverse senza cadere nel conflitto'.³¹

La valorizzazione dell'aspetto culturale altrui in *Di altri Romei e altre Giuliette e Leopardi*

Il tema dell'alterità emerge nel titolo del terzo fumetto *Di altri Romei e altre Giuliette*, in cui Pratt opera un ribaltamento interculturale di uno dei miti d'amore più celebri della tradizione occidentale. La tragedia shakespeariana viene trasposta in un contesto etiope, dove l'amore impossibile non è ostacolato da rivalità familiari, ma da barriere culturali e religiose: il matrimonio tra un musulmano e una cristiana risulta inaccettabile secondo le tradizioni locali.

Tuttavia, questa motivazione iniziale si rivela presto un pretesto poiché il vero motivo del conflitto è legato all'oro e alle risorse economiche della Dancalia musulmana: 'È una scusa inventata dal Ras Yacob per attaccarci. Anche la guerra di religione è un trucco. Il fatto è che nel nostro territorio c'è l'oro'.³² Lo spostamento del focus dalla religione all'economia evidenzia l'intreccio tra cultura, territorio e

²⁹ Said, *Orientalismo*, cit., p. 78.

³⁰ Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 162.

³¹ Capoferro, 'Individual soldier', cit., p. 71.

³² Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 190.

potere, e sottolinea come l'identità collettiva sia profondamente radicata nella terra e nelle sue risorse.

La coraltà narrativa assume un ruolo decisivo in questo fumetto. I personaggi locali diventano portatori attivi di significati, saperi e memorie. Le tradizioni non sono mai ridotte a stereotipi, bensì esplorate come forme vive di espressione culturale. Attraverso piccoli oggetti simbolici, scambi di sguardi e gesti narrativi silenziosi, Pratt restituisce la complessità dell'esperienza dell'“altro”, e invita il lettore a capirne le radici prima di giudicarne i risultati.

Un esempio significativo è la presenza del personaggio dello stregone Shamael, figura misteriosa che sente le voci dei morti e dei demoni. Shamael incarna un sistema di conoscenza alternativo, fondato sulla narrazione orale, sulla spiritualità africana e sulla saggezza popolare. Lungi dall'essere sarcastico, lo sguardo di Pratt è rispettoso. La magia, infatti, in questo racconto si presenta come una forza culturale di resistenza all'imposizione dell'ordine coloniale. Lo stregone diventa simbolo di identità culturale profonda, come afferma Gubbiotti: ‘la magia rappresenta proprio la tradizione nazionale che permette di darsi un'identità’.³³ Per le dancale, Shamael custodisce le memorie, i traumi e le speranze del suo popolo. La sua figura si carica così di una valenza simbolica profonda, che ne fa al tempo stesso depositario di storia e incarnazione di una tradizione collettiva: ‘è lui che ha provocato la morte del re Theodoros, il re folle di Etiopia. Ha anche contribuito alla disfatta a Adua. a è un angelo caduto’.³⁴



Fig. 5: L'immagine presenta un ritratto fortemente espressivo dello stregone Shamael in scene rituali in cui comunica con i morti (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 185).

Proprio questa intensificazione simbolica introduce nuovamente un margine di ambivalenza. Se da un lato Pratt, tramite Shamael, valorizza la rappresentazione dell'“altro”, mostrando che esistono molteplici modi di conoscere e interpretare il

³³ V. Gubbiotti, *Corto Maltese: un uomo libero che sa molte cose*, in: V. Mollica & M. Paganelli (a cura di), *Hugo Pratt, L'autore e il fumetto 2*, Montepulciano, Editori del Grifo, pp. 103-105: p. 105.

³⁴ Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 187.

mondo, dall'altro lato rischia di rappresentare quest'“altro” attraverso ‘figure che portano con sé un eccesso di significato’,³⁵ e quindi cariche di tensione simbolizzante. In questo senso, il personaggio di Shamael può essere analizzato da una duplice prospettiva poiché mostra come l'intenzione di Pratt di dare maggiore profondità e dignità ai personaggi africani conviva ancora con alcune tracce di un immaginario esotico, che il fumetto, pur mettendolo in discussione, non riesce a eliminare del tutto. Questa ambivalenza non rappresenta un limite dell'opera, anzi è uno dei suoi aspetti più interessanti: *Le Etiopiche* mostrano infatti che la critica al discorso coloniale non avviene in modo netto e definitivo, ma passa anche attraverso il riconoscimento delle sue contraddizioni e persistenze. In questo modo, il fumetto apre la strada a una lettura più complessa e consapevole del rapporto tra identità e alterità.

Il racconto *Leopardi*, ambientato nell'Africa Orientale Tedesca, prosegue e radicalizza la stessa valorizzazione del patrimonio culturale dell'Africa e delle forme di resistenza. Qui il contrasto tra l'universo coloniale e mondo autoctono diventa ancora più netto. L'apertura è eloquente: la pelle di una zebra diventa la superficie su cui viene scritto il discorso dell'ufficiale coloniale Rosco Tenton. Si tratta di un atto simbolico che mette in scena, da un lato, il dominio coloniale sul corpo dell'Africa e, dall'altro, fa emergere la frattura tra due mondi: quello del colonizzatore, che definisce gli uomini-leopardo come “banditi” e “criminali”, e quello africano, in cui essi rappresentano un movimento di resistenza spirituale e culturale. Si tratta di un conflitto per la “supremazia” sull'identità culturale del territorio, che ‘emerge proprio nei luoghi di ambivalenza, nei segni e nei gesti in cui si mescolano resistenza e riconoscimento’.³⁶

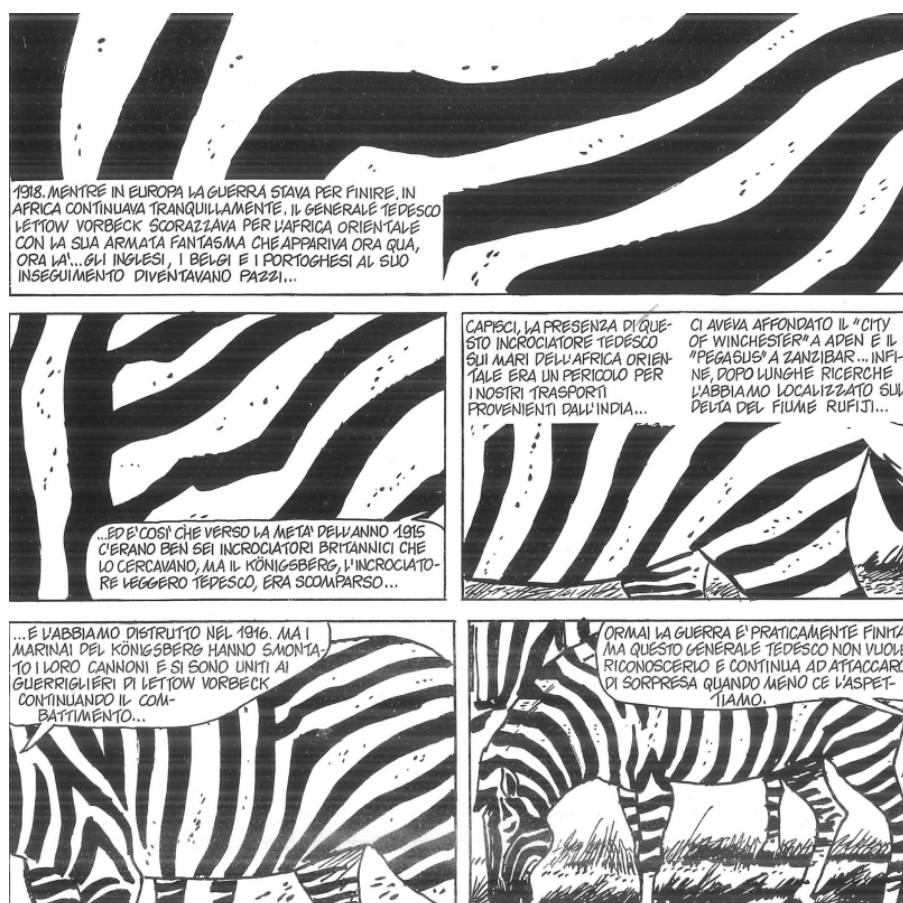


Fig. 6: La sequenza di vignette, con le strisce zebrate - richiamo simbolico agli Uomini Leopardi - fa da sfondo alle didascalie che ricostruiscono il contesto storico del 1918 e della guerra coloniale in Africa orientale. L'immagine traduce visivamente la tensione tra colonizzatori e colonizzati (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 205).

³⁵ Said, *Orientalismo*, cit., p. 32.

³⁶ Bhabha, *Luoghi della cultura*, cit., p. 100.

Rosco, portatore di una visione imperiale razionalista, riduce l'identità degli uomini-Leopardo a pericolosa irrazionalità, definendoli 'fanatici banditi, un po' di tutto insomma'.³⁷ Secondo il sistema coloniale gli uomini-Leopardo 'creano scompiglio e sembrano così abili da realizzare simultaneamente colpi in Nigeria, in Congo, in Angola'.³⁸ Tutto ciò evidenzia già un'enorme differenza nelle prospettive fra due mondi che non si incontrano mai: ciò che per il colonizzatore è caos e minaccia, per l'altro è giustizia alternativa che ripristina dignità, tradizione e sovranità.

Come nei racconti precedenti, si attua il superamento degli schemi attraverso Corto Maltese. Pur partecipando alla spedizione contro gli uomini-leopardo, Corto ne esce trasformato. In una scena onirica, Corto entra in contatto con Brukoy, capo del movimento Leopardo, che gli rivela: 'Solo chi vede con gli occhi del leopardo può capire il nostro mondo'.³⁹ È il culmine simbolico dell'immersione nell'alterità. L'"altro" non può essere compreso con le categorie della logica coloniale, ma solo attraverso un atto di empatia e di apertura spirituale.

Così, da semplice osservatore esterno, Corto diventa parte integrante di una narrazione africana: non perché ne interiorizzi meccanicamente i valori, ma perché ne riconosce la legittimità. L'incontro con Brukoy e il mondo degli uomini-leopardo segna il momento in cui Corto supera la visione occidentale e si apre a un altro sistema di significati. Come osserva Affuso, questo passaggio è tipico della poetica di Pratt in cui 'anche quando i suoi protagonisti sono occidentali, c'è sempre un comprimario che esprime il punto di vista dell'altro [...] e chiede rispetto'.⁴⁰

Il valore simbolico diventa ancora più profondo quando Corto si risveglia dal coma con accanto una zampa di leopardo. Se, per l'ufficiale inglese, tale atto rappresenta il segno della condanna: 'Questa zampa dice che sei morto per loro',⁴¹ invece per Corto assume un valore diverso: è stato accettato dal mondo dei leopardi, perché ha compreso, almeno in parte, la logica spirituale e politica della loro cultura. Ancora una volta quindi emerge il fallimento dell'Impero nel comprendere l'"altro" e nel concepirne la cultura. Mentre il colonizzatore legge quel gesto come minaccia, Corto lo riconosce come trasformazione interiore, enfatizzando che l'unico modo per entrare in relazione con l'alterità consiste nel trascendere la logica del dominio.

Insomma, attraverso questi quattro racconti, Pratt mostra che l'incontro con l'"altro" non è mai banale, ma richiede un lavoro interiore. Corto non è un eroe invincibile, ma un uomo in continua evoluzione, capace di mettersi in discussione e di lasciarsi cambiare dal confronto con l'alterità. In questo senso incarna una nuova forma di umanità, fluida e in movimento. Come osserva Zanotti: 'Corto non vuole essere un eroe e proprio per questo lo sentiamo più vicino'.⁴² È colui che riesce a creare, in ogni incontro, un terzo spazio: uno spazio di dialogo, rispetto e contaminazione.

L'identità dell'"altro" nei segni del visibile

L'abbigliamento, inteso come linguaggio visivo, costituisce uno degli elementi di rilievo attraverso cui si articola l'identità culturale di un certo gruppo o di una certa società. Come osserva Roland Barthes, 'l'abito è un linguaggio: non solo rivela la struttura di una società, ma anche il posto che l'individuo vuole occupare in essa'.⁴³ Questo codice visivo non si limita alla moda in senso estetico, ma assume una funzione

³⁷ Pratt, *Corto Maltese*, cit., pp. 207-208.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 210.

⁴⁰ Affuso, 'Mappe di colonie', cit., p. 147.

⁴¹ Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 211.

⁴² Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt e Corto Maltese*, cit., p. 10.

⁴³ R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, trad. L. Lonzi, G. Marrone & R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2006, p. 20.

comunicativa profonda nella misura in cui trasmette appartenenze etniche, sociali e simboliche. In ambito postcoloniale, inoltre, l'abbigliamento acquista un valore ancora più rilevante poiché rappresenta uno dei primi strumenti attraverso cui lo sguardo coloniale ha storicamente codificato l'alterità. Infatti, Said ricorda che 'le culture imperiali si sono spesso servite di immagini visive - tra cui l'abbigliamento - per classificare, semplificare e infine controllare l'Altro'.⁴⁴ Nella visione orientalista, la rappresentazione dell'abito tradizionale diventa il simbolo di una differenza culturale irrigidita, un segno che tende a rendere esotica l'identità dell'"altro" e ridurla a un cliché visivo. Nei fumetti di Pratt, l'alterità si manifesta in modo tangibile e potente attraverso la rappresentazione visiva dei corpi, dei gesti, dei costumi. In tal modo il disegno diventa uno strumento critico e culturale che interpreta con rispetto e attenzione etnografica, in netto contrasto con la tradizione fumettistica coloniale.

Un confronto tra le tavole di Pratt e le vignette grottesche e caricaturali di inizio Novecento permette di cogliere pienamente la rottura stilistica e politica. Le vecchie illustrazioni coloniali, con i loro africani dai tratti deformati, labbra esagerate e pose animalesche, avevano contribuito a cristallizzare uno stereotipo visivo dell'"altro" come primitivo, infantile o ridicolo. Nell'opera di Pratt, invece, dettagli visivi come costumi, acconciature, oggetti rituali, armi e ambienti diventano codici culturali che raccontano appartenenze, memorie e relazioni. Il fumetto si fa così mezzo di storicizzazione e riconoscimento, ponendo in luce la profonda connessione tra individui e territorio, in linea con la prospettiva dell'imagologia, che studia 'l'immaginario di un gruppo, di una società, di una cultura, in una data epoca'⁴⁵ e il modo in cui lo sguardo sull'"altro" si costruisca attraverso simboli, linguaggi e rappresentazioni visuali.

Emerge dalla raccolta una diversità dei codici culturali, dalle uniformi coloniali europee alle vesti tradizionali dei Dancali, dai fez ottomani dei soldati turchi alle divise dell'esercito scozzese. Un esempio significativo è Cush, con l'abbigliamento tipico dei Dancali, sempre accompagnato dal fucile. Qui il vestiario non esotizza, ma distingue e afferma identità. Come osserva ancora Proietti: 'Grazie al disegno si colgono i tratti culturali che i gruppi utilizzano nella società per affermare e mantenere una loro distinzione culturale e identitaria'.⁴⁶ Allo stesso modo, le ambientazioni, ossia deserti, villaggi, accampamenti, fortezze, sono rese con un'accuratezza documentaristica, immergendo il lettore in uno spazio culturale complesso e vivo.

⁴⁴ Said, *Orientalismo*, cit., p. 121.

⁴⁵ Proietti, *Specchi del letterario*, cit., p. 47.

⁴⁶ Ivi, p. 46.



Fig. 7: Nell'inquadratura si vedono due personaggi in abbigliamento militare che richiamano visivamente le uniformi ottomane durante la Prima guerra mondiale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 147).



Fig. 8: L'abbigliamento di Cush richiama il contesto locale e tradizionale dei danicali (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 179).



Fig. 9: L'abbigliamento qui costruisce l'immagine della figura dello stregone Shammel, in cui ogni dettaglio contribuisce a evocare autorità spirituale e legame con il mondo rituale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 185).



Fig. 10: La vignetta mostra due soldati europei riconoscibili dalle loro **uniformi coloniali**. Indossano giacche strutturate con tasche e cinturoni, e alti stivali o fasce alle gambe, elementi tipici dell'abbigliamento militare impiegato nei territori africani durante l'età coloniale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 145).

In questa linea di frontiera tra culture si colloca anche la figura di Corto Maltese, il cui abbigliamento assume un valore simbolico fondamentale. Lontano da ogni vincolo identitario rigido, il suo modo di vestirsi riflette la sua natura aperta, priva di appartenenze precostituite. Come il suo carattere, anche il suo abito è liminale e capace di attraversare confini senza esserne imprigionato. La scelta di indossare l'abbigliamento locale accanto a El Oxford o la divisa militare britannica in *L'ultimo colpo* esprime visivamente una forma di identità porosa, capace di osservare e comprendere tanto il mondo coloniale quanto quello colonizzato, senza aderire pienamente a nessuno dei due.



Fig. 11: La vignetta raffigura Corto in abiti locali, analoghi a quelli indossati da El Oxford (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 140).



Particolarmente emblematica è l'ultima vignetta di *Leopardi*, in cui Corto, vestito con l'uniforme dell'esercito britannico su cui campeggia la scritta "RAMC East Africa", tiene in mano la zampetta di un leopardo, simbolo potente della setta anticoloniale degli uomini-Leopardo.

Fig. 12: Qui Corto appare in divisa militare britannica, assumendo visivamente i tratti dell'autorità coloniale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 166).

L'immagine condensa la complessità del suo pensiero: l'uomo bianco che indossa l'abito del potere imperiale riesce ad attraversare, ascoltare e comprendere, o almeno in parte, la spiritualità e la giustizia di un altro mondo.



Fig. 13: Corto, vestito con l'uniforme dell'esercito britannico recante la scritta 'RAMC East Africa', tiene in mano la zampetta di un leopardo, potente emblema della setta anticoloniale degli Uomini Leopardo (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 224).

Corto diventa così un corpo narrativo ibrido, icona di quel “terzo spazio” in cui ‘l'identità si forma non nella purezza, ma nella contaminazione, nell'intervallo culturale, nel luogo dell'incontro’.⁴⁷ Il suo abito, mai definitivo, accompagna questa logica della soglia, dove l'incontro con l'“altro” non conduce né all'assimilazione né all'esclusione, ma al dialogo e alla metamorfosi.

Conclusioni

I quattro racconti della raccolta *Le Etiopiche* non sono semplici episodi d'avventura, ma si configurano come un dispositivo narrativo complesso, capace di mettere in scena, con eleganza grafica e profondità simbolica, le contraddizioni dell'epoca coloniale e le sfumature dell'incontro interculturale. La storia non è quella presentata in modo didascalico, ma ‘una versione un po' manipolata che evidenzia i suoi aspetti fantastici ed esotici’,⁴⁸ in cui si mischiano realtà e invenzione, personaggi storici e figure immaginarie, elementi documentari e dimensioni visionarie.

Attraverso questo intreccio narrativo, Pratt costruisce un quadro culturale e politico multiplo: si evocano le bandiere dei poteri coloniali, le tensioni religiose mascherate da interessi economici, le rivolte anticoloniali in Africa e Asia, ma anche la resistenza quotidiana di popoli come i Dancali, gli Afar, i guerrieri somali e le comunità locali che abitano le “periferie dell'impero”. In questo scenario, il rapporto identità/alterità non è mai cristallizzato in dicotomie rigide, bensì è continuamente

⁴⁷ Bhabha, *Luoghi della cultura*, cit., p. 56.

⁴⁸ M. Prandi & P. Ferrari, *Guida al fumetto italiano: Autori personaggi storie*, Bologna, Odoja, 2014, p. 353.

negoziato. L'Occidente non è rappresenta l'unico punto di vista e il Sud globale non è più un semplice teatro muto di conquista.

Le Etiopiche sfruttano inoltre le potenzialità del fumetto come linguaggio ibrido, ossia visivo, verbale e simbolico, per veicolare messaggi profondi e di attualità. Le tematiche dell'identità, dell'appartenenza e dello sguardo sull'"altro" emergono con forza attraverso ogni scelta grafica, dialogica e narrativa. La posizione etica di Corto, protagonista antieroico e cosmopolita, incarna la poetica di Pratt: decostruire gli stereotipi, coltivare l'ascolto, abitare gli spazi liminari tra culture.

La lettura dell'opera in base al quadro teorico integrato di imagologia e studi postcoloniali consente di coglierne la piena complessità. L'imagologia permette di comprendere come Pratt lavori sulla costruzione e sulla trasformazione delle immagini dell'"altro", mentre il postcolonialismo colloca tali rappresentazioni entro le dinamiche storiche e ideologiche del dominio coloniale. È proprio nella loro intersezione che diventa possibile leggere l'opera come un continuo processo di negoziazione identitaria, in cui Pratt tenta, dentro i limiti della propria posizione occidentale, di mettere in crisi le categorie tradizionali della rappresentazione coloniale.

Non si tratta di idealizzazione, in quanto la narrazione non nasconde la violenza, il fanatismo e le contraddizioni, rivelando così la persistenza di ciò che Said definisce 'le strutture discorsive latenti dell'orientalismo'.⁴⁹ In questo senso, la raccolta può essere considerata una sorta di romanzo di formazione 'anticoloniale',⁵⁰ ovvero un percorso di apertura e trasformazione in cui l'Europeo attraversa l'Africa non per dominarla, ma per comprenderla e per lasciarsi, almeno in parte, cambiare da essa, liberandosi dagli stereotipi. L'opera di Pratt non propone soluzioni semplici né ricette ideologiche. Invita piuttosto il lettore a pensare criticamente l'alterità, a riconoscere la complessità delle relazioni umane in un mondo segnato da disuguaglianze storiche e a scomporre l'arroganza dell'impero accettando la pluralità del mondo.

⁴⁹ Said, *Orientalismo*, cit., p. 70.

⁵⁰ P. Borruso, *Il PCI e l'Africa indipendente: Apogeo e crisi di un'utopia socialista (1956-1989)*, Firenze, Le Monnier, 2009, p. 134. Per una riflessione sul romanzo di formazione in prospettiva postcoloniale e decoloniale si vedano, tra gli altri: C. Iacucci, 'Il romanzo postcoloniale tra realismo, corpo e tragedia', in: *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5 (2016), pp. 331-346; C. Romeo (a cura di), *Riscrivere la nazione: La letteratura italiana postcoloniale*, Roma, Carocci, 2018.