

DA *DRAWING THE WAR* (2002) A *SALĀM* (2019):
LINGUAGGI, MEMORIE E IDENTITÀ NELLA PRODUZIONE
DI LENA MERHEJ

ILENIA LICITRA *

Lena Merhej (Līna Mirhiġ) is a visual storyteller, born in Beirut to a German mother and a Lebanese father. She is a co-founder of the artistic collective “Samandal”, which published the first magazine of adult comics in the Arab world. In her works, largely focused on the exploration of family and personal memories, the author often addresses the issue of conflict, linking her personal crisis to the collective events of the multi-religious and multi-ethnic reality of Lebanon. She deals expressly with it in the short film Drawing the War (2002) and in the graphic novel Salām (Peace, 2019), two works distant in time and even more distant in terms of style and content, which mark the extreme points of a personal and artistic journey, conducted in the last twenty years. Between these two poles, in addition to the experience gained within the “Samandal” collective, there are two other works dealing with the same topic: A‘taqīdu annanā sa-nakūnu hādi’īna fī ‘l ḥarb al-muqbilah (I think we will be calmer in the next war, 2006) and Murabbā wa laban (aw kayfa ašbahat ummī lubnāniyyat^{an}) (Jam and Yogurt, or How My Mother Became Lebanese, 2011). My contribution intends to analyse, through the reading of these autobiographical texts, the evolution of verbal and iconic languages related to the narration of social and personal crisis, where the process of defining the individual and collective identity of the author also passes through the search for a linguistic and cultural belonging.

Introduzione

La produzione artistica di Lena Merhej (Līna Mirhiġ)¹ è in larga parte incentrata sulla definizione della propria identità, ricercata attraverso l’esplorazione delle memorie familiari e personali. L’esperienza della guerra ritorna in diversi momenti della storia familiare di questa artista, *visual storyteller* nata a Beirut nel 1977, da madre tedesca e padre libanese. Nelle sue opere,

* Università per Stranieri “Dante Alighieri” di Reggio Calabria.

¹ Ringrazio vivamente Lena Merhej per l’intervista rilasciatami il 29/11/2021 (della quale pubblico, in questa sede, alcuni estratti in una mia traduzione italiana) e per avermi autorizzato a corredare questo testo con le tavole tratte dalle sue opere, tanto nella presente versione per la stampa quanto durante le prime presentazioni della ricerca. Una prima versione di questo testo, infatti, è stata presentata nell’ambito del XV Convegno SeSaMO (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 22-24 giugno 2022), all’interno del panel “Il linguaggio della crisi e la crisi del linguaggio ieri e oggi”, coordinato da me e Cristina La Rosa.

l'autrice affronta spesso il tema del conflitto, raccordando la sua crisi personale alle vicende collettive della realtà pluriconfessionale e multietnica del Libano. Lo tratta espressamente in *Drawing the War* (2002) e *Salām* (Pace, 2019), due opere distanti nel tempo e ancor più lontane sul piano stilistico e contenutistico, che segnano i punti estremi di un percorso di maturazione personale e artistica, condotto in quest'ultimo ventennio dalla Merhej. Tra questi due poli, si collocano altre due opere: *A 'taqīdu annanā sa-nakūnu hādi 'īna fī 'l ḥarb al-muqbilah* (Penso che nella prossima guerra saremo pronti, 2006) e *Murabbā wa laban (aw kayfa aṣbaḥat ummī lubnāniyyat^{an})*, (Marmellata con *laban* [o come mia madre è diventata libanese]), del 2011, due opere maturate in seno all'esperienza del collettivo artistico "Samandal" (Salamandra) di cui Lena Merhej è stata co-fondatrice insieme a Omar Khouri ('Umar al-Ḥūrī), Hatem Imam (Ḥātīm al-Imām), Fdz e Tarek Naba'ah (Ṭāriq Naba'ah). Dal 2007, anno della sua istituzione, l'attività di "Samandal" è stata volta a supportare la creazione e la diffusione dell'arte del fumetto come forma di libera espressione, con l'obiettivo di riunire insieme e sostenere disegnatori d'ogni provenienza e dare loro uno spazio di espressione attraverso la pubblicazione dell'omonimo magazine, di opere monografiche e di antologie tematiche. Come affermano i suoi fondatori: «sentivamo che i fumetti fossero un mezzo sotto-rappresentato nella nostra parte del mondo [...]. "Samandal" è stato creato proprio per fornire uno spazio alternativo per diversi tipi di dialogo, molto più ricco nel linguaggio e sfumato nell'articolazione delle sottigliezze del mondo che ci circonda»².

Questa complementarità tra parola e immagine, tra le diverse sfumature che arricchiscono la comunicazione laddove intervengano lingue e codici differenti, rimane un parametro costante nelle opere di Lena Merhej lungo tutto l'arco della sua produzione e, come vedremo, è anche il tema centrale delle sue ricerche accademiche. In particolare, le quattro opere prescelte scandiscono alcuni dei momenti più salienti di tale percorso, tanto sul fronte artistico quanto in ambito personale, come l'autrice stessa rivela in alcune tavole di *Murabbā wa laban* e come ha confermato, peraltro, nell'intervista rilasciatami nel novembre del 2021. Attraverso la lettura di questi quattro testi, pertanto, si delinea un'evoluzione del linguaggio verbale e del linguaggio iconico della Merhej in relazione alla narrazione della crisi, individuale e sociale. Di volta in volta, infatti, in queste quattro opere disegno e parola rinegoziano i propri spazi di pertinenza e le loro modalità di interazione, in linea con il processo di definizione dell'identità individuale e collettiva dell'autrice.

² *Samandal's statement on the censorship case*, 30/10/2015, <https://grandpapier.org/1/samandal-701/la-revanche-condamnee?lang=en>.

La prima guerra e la prossima guerra

This project is a recollection of the Lebanese war, a story of unfolding pages and memories. I was one year old when the South was invaded. I was five when the invasion spread to the capital, Beirut. I had my first bomb to collect when I was nine. I do not recall the succession of the events after that. I only remember images. Bits, and pieces. This piece is about that experience. I am on a mission to tell this story. I am on a mission to remember³.

La nota esplicativa dell'autrice, che correda il cortometraggio *Drawing the War* sul canale YouTube di Lena Merhej, guida lo spettatore a una fruizione consapevole del video, un disegno animato di breve durata (3m e 21s), realizzato con una sequela di immagini in bianco e nero in *stop motion*. Sul piano visivo, i due opposti cromatici creano un gioco di vuoto e pieno, con ampie macchie nere metamorfe che si stagliano sul bianco della pagina, disegnando le incerte *silhouettes* di personaggi cangianti. Le immagini danno forma alle parole del testo audio, un breve racconto autobiografico recitato in lingua inglese dall'autrice. Nello spazio indefinito della pagina bianca si dissolve il confine tra personaggio e autore, tra realtà esperita e realtà rappresentata, in una complementarità di codici che rende coeso e imprescindibile il vincolo tra linguaggio verbale e linguaggio iconografico:

Many times I walked on a blank page, where the lines got either faint or raised. Many times I wondered on those pages and wanted to see the lines, wanted to know what was drawn underneath.

Many people have discouraged me, told me that there was nothing to look for, that the lines never existed and that I only imagined it all, but walking on a blank page made me nauseous, unbalanced.

It felt like I was going to fall every time I walked on it, so I had to draw myself a rope and hang on to it, but this rope always changed into something else, into something that reminded me of holding my mom's hand and of running towards the movie theater. That movie theater was called "Cinema Yasmin", as my sister Yasmin records.

White pages I figured were just there for me to watch and to search into, and to think about cotton candy and citizen watches, about gas lamps and candles, about queuing for water and carrying gallons on the stairs.

And our mountain house, where we took refuge, about our handmade toys, dolls that we made with paper bags and cardboard, and the ruins: new playgrounds where we collected shrapnel and remains from bombs and gunfire.

Then someone turns the page and the first thing that makes me blink and look elsewhere and follow another line of calling the school in the morning, to see if the school is open or not; the line that follows children on the steps after a scare, a line that takes me to another blank page and another, where parents come to take their children from school: join now, you can pack backpack now.

³ Disponibile alla pagina <https://youtu.be/zimpHm1ITd0>.

And another, and here I am, drawing on these pages making these lines and watching them, watching the beggar who is begging in front of the American Hospital, watching the National Museum Road, where people crossed from East to West and West to East, and our car parked, and our bags and boxes, like all refugees at that time, drawing our neighbors and how we played it in garages, and walkways and antidotes with Merlin Labs and corrugated cardboard, and how we played cards in the shelter, around the melting candle, and our elderly around us, little silent, listening to the swift silent wails of the radio. Big thank to my family, my friends, thank you⁴.

In *Drawing the war* Lena Merhej anticipa i temi che caratterizzeranno la sua produzione artistica negli anni successivi, espressi in una forma abbozzata, condensata e dirompente a un tempo. Il cortometraggio veicola, difatti, l'accorato proclama dell'autrice: una dichiarazione di intenti che prelude all'avvio di un lungo processo di analisi volto, come vedremo, alla risoluzione della propria crisi personale. L'urgenza di avventurarsi nell'esplorazione delle memorie familiari risponde al bisogno di definire la propria identità, rinvenendone i tratti distintivi nel rapporto tra passato e presente, tra individuo e collettività, nel contesto di una realtà nazionale poliedrica e complessa. Nelle sue tavole, la storia personale di Lena Merhej si intreccia indissolubilmente con la Storia del Libano, un Paese segnato da tensioni interconfessionali connaturate al tessuto sociale stesso della nazione e attraversato dalle crisi politiche che hanno interessato la regione siro-libanese negli ultimi decenni.

Talvolta sullo sfondo, talaltra in primo piano, gli eventi della Guerra civile libanese (1975-1990) e della Guerra del Libano (1982-1985) confluiscono nelle memorie dell'infanzia, richiamate in causa a più riprese nelle tavole della Merhej⁵. Questa nota costante costituisce una chiave di lettura essenziale di tutta la sua produzione: un nucleo coriaceo che attira a sé le ansie e le tensioni delle esperienze successive. Il conflitto è un motivo di fondo che a tratti riacquista vigore, caricandosi di intensità laddove al riverbero dei ricordi si sommano le esperienze del presente e i presagi del futuro. Così, quando nell'estate del 2006 i bombardamenti e i cannoneggiamenti della Seconda guerra israello-libanese raggiungono la capitale, Lena Merhej sceglie di affidare alla matita il racconto di un nuovo capitolo della sua vicenda personale. In *A 'taqīdu annanā sa-nakūnu hādi'īna fī 'l ḥarb al-muqbilah*⁶ la veste autobiografica del testo non occulta l'intento di raccontare un nuovo capitolo del-

⁴ *Ibid.*

⁵ Tra i recenti studi sul tema delle memorie di guerra nel Libano contemporaneo, si rimanda a Elias 2018, che propone un'analisi dei processi di assimilazione delle traumatiche esperienze del conflitto nella cultura collettiva del Paese attraverso la rielaborazione di artisti contemporanei. Per una più specifica lettura sulle narrazioni grafiche del conflitto in Libano, anche per la bibliografia, si rimanda a Calarge, Gueydan-Turek 2014; Calarge 2017; Chatta 2020.

⁶ Disponibile alla pagina <https://grandpapier.org/lena-merhej/> - أعتق-أن-سنكون-هادئين-هادئين-في-الحرب-المقبلة?lang=fr.

la storia del Libano. Come in *Drawing the War*, Lena Merhej adotta una narrazione in prima persona, descrivendo attraverso la propria prospettiva come gli eventi di quell'estate si siano ripercossi su di lei e sulla sua cerchia stretta di familiari e amici⁷. A differenza dell'animazione del 2002, tuttavia, sceglie di adoperare una diversa caratterizzazione dei personaggi e delle scene, affidando appena l'indefinitezza delle figure che, comunque, risultano spiccatamente connotate.

È, dunque, già in essere quella convenzione rappresentativa che contraddistinguerà le tante tavole pubblicate negli anni successivi: una descrizione sommaria dei caratteri e delle scene che predilige gli aspetti umorali dell'individuo, lasciando emergere la psicologia dei personaggi attraverso variazioni tangibili dei loro tratti essenziali⁸. Eppure, il taglio rimane spiccatamente umoristico, segno di un'ironia necessaria, di una leggerezza autoimposta che, solo a tratti, si sospende per lasciare il posto alla tenerezza, al cordoglio, alla rabbia. Così, ad esempio, nella tavola unica di quarta pagina, un'ampia immagine priva di testo e di cornice, corredata della sola didascalia «Ilà aṣāfir al-Ġannah» (Agli uccelli del Paradiso).

I disegni sono qui collocati su due piani di rappresentazione: un riquadro, probabilmente un graffito su una parete, con un circolo di uccelli in volo, attoniti dinnanzi ai volti dei bambini vittime del conflitto; nello spazio antistante, vi è invece un singolo ritratto di bambina, incorniciato, poggiato davanti alla parete e girato di tre quarti. Dinnanzi a esso uno degli uccelli uscito dal pannello di fondo si sofferma per recare in omaggio un ramo fiorito.

Il modo in cui l'autrice dosa silenzi e parole, è un altro elemento di stile che connota l'esperienza artistica di Lena Merhej: quando il racconto diventa particolarmente intenso, la narrazione verbale tende a scomparire per lasciare spazi esclusivi al linguaggio iconografico. Talvolta anche le immagini mostrano un grado di dissoluzione crescente che, in certi passaggi cocenti della storia, le riconduce alla forma primigenia di mera campitura di colore, di macchia nera su pagina bianca, di nuovo.

Lo si vede alla pagina 7, dove l'autrice riporta le sue reazioni al racconto mediatico del conflitto (Fig. 1). La pagina è organizzata in quattro strisce dalla struttura ben precisa, ordinata secondo una chiara funzione semiotica della cornice⁹. La striscia 1, bipartita, accosta una vignetta più ampia – che riferisce

⁷ Sulla prospettiva dell'Io narrante nei racconti autobiografici a fumetti, si veda Whitlock 2006.

⁸ Sulle strategie di semplificazione dei tratti e delle figure umane, si vedano McCloud 1993: 45-59 e Barbieri 2021³: 67-74.

⁹ Tra gli elementi micronarrativi propri della nona arte, la gabbia grafica che accompagna e struttura la disposizione di immagini e parole è uno dei tratti più caratterizzanti, propriamente correlato con la narrazione sequenziale nel fumetto. Alla cornice sono, infatti, demandate, funzioni comunicative essenziali spesso dettate dalla necessità di assegnare un ordine grafico alla rappresentazione del tempo, dei punti di osservazione o dell'impatto emotivo degli eventi che si succe-

della tragica morte di un conoscente dell'autrice, ripresa dalla televisione – a un riquadro più stretto in cui Lena-personaggio appare sconvolta da tale visione. La didascalia spiega l'immagine: «Avevo evitato le notizie e la TV dal giorno in cui vidi il mio professore morire sulla LBC... l'invasione di Baghdad aveva solo rafforzato la mia convinzione». Nella striscia 2, il modulo sembra replicato in modo identico, con due riquadri delle stesse proporzioni. Tuttavia, le due vignette sono qui contigue, la cornice è ridotta a una linea pasticciata che a stento separa la sequela di immagini sconcertanti trasmesse dalla televisione e il volto di Lena, fisso nell'identica espressione attonita della riga sovrastante. Il testo della didascalia recita: «Ma oggi passavo da un canale all'altro, da una notizia flash a un bollettino... dai programmi d'inchiesta ai talk-show politici...». Il personaggio è, così, progressivamente trascinato dentro la sua stessa visione e, nell'unica vignetta della striscia 3, la sua figura si ripete nei tre stadi di un movimento drammatico, con uno sconforto crescente rappresentato dalla crescente curvatura del busto mentre porta le mani davanti agli occhi. In alto scorre una didascalia: «Tutto questo era vita reale, stava succedendo adesso... adesso... adesso», e la ripetizione verbale scandisce i tre momenti del movimento, come rintocco di un tempo che scorre ma che resta bloccato nelle maglie di un assurdo presente, replicandosi all'infinito.

Poi il nero. Assoluto, su tutta la striscia 4, anch'essa con un'unica vignetta. È lo sguardo occluso dalle mani, è l'interruzione autoimposta all'atto del vedere nel tentativo di arginare l'intrusività della guerra nella quotidianità della vita. Nessuna didascalia a precisare quello che accade, evidente pur nella semplicità totale di una macchia scura sul foglio bianco.

A dispetto della drammaticità di alcune tavole, il taglio del racconto rimane chiaramente autoironico, improntato a un umorismo commisurato, senza eccessi d'ilarità. Così, a pagina 8, l'assenza d'acqua e gli effetti sull'igiene personale forniscono l'inaspettato pretesto per una riflessione sul velo che, tuttavia, rimane estranea alle annose questioni identitarie e di genere. E ancora, a pagina 10, una sequela di istruzioni sullo smaltimento dei rifiuti riporta la narrazione alla quotidianità di un presente sconvolto, che irrompe

dono nella storia (si veda al riguardo Eisner 1985: 38-97). In particolare, lo spazio bianco tra le vignette, quello «iato temporale tra l'evento rappresentato da un'immagine e quello rappresentato nella successiva» (Barbieri 2021³: 49) assume funzioni semiotiche complesse nell'articolazione del discorso, strettamente connesse con la fruizione del testo da parte del lettore e la dimensione planare della pagina. Pertanto, se quel «vuoto grafico sta per un vuoto di rappresentazione temporale» (Barbieri 2021³: 49) che, nella narrazione sequenziale, assume di consueto il valore di una pausa cadenzata e regolare, laddove l'autore opta invece per l'assenza della cornice o per la soppressione dello spazio bianco, si crea come una sincope nel ritmo della narrazione che perturba la successione delle immagini suggerendo una maggiore coesione tra gli eventi rappresentati.

non più dallo schermo, dai grandi eventi, ma che si palesa piuttosto attraverso la sovversione di piccole consuetudini.

Il lettore percepisce, dunque, un altalenarsi di emozioni che diventa esplicito a pagina 11: due sole strisce, una con Lena-personaggio che passa dalla tristezza alla felicità e dalla felicità alla tristezza, l'altra con due immagini simmetriche che mostrano, da un lato i corpi esanimi di vittime troppe giovani, affidati all'indegna sepoltura di sacchi di plastica; dall'altra bambini festanti a scuola, in una danza allegra intorno alla loro maestra che scuote un tamburello. Poi, nuovamente, il bisogno di stemperare l'intensità del vissuto apre le porte a un carosello di memorie che si intrecciano al presente, la visuale si amplia ed entrano nel racconto le voci di familiari, amici, conoscenti, ciascuno portatore di un racconto, di una sua visione degli eventi e di una sua lista di espedienti per resistere alle privazioni imposte dallo stato di guerra.

A pagina 15, anche Lena Merhej propone il suo personale rimedio: «Io ho preferito resistere nel modo che conosco, così ho disegnato: un camioncino per Ibrāhīm, un orsacchiotto per Zahrā', un palloncino per Usāmah», una lista di "beni necessari" per ricordare ai piccoli che c'è una normalità alla quale fare ritorno. Nel momento della crisi emerge, dunque, un tratto identitario dell'autrice che riconosce sé stessa attraverso la sua modalità di comunicazione, una sorta di "disegno, quindi, sono", che tutto si esprime in quel *fa-rasamtu* (così ho disegnato).

Il potere di sintesi delle immagini viene nuovamente ribadito alla pagina successiva, che reca l'esplicito titolo *al-Nikāt* (barzellette), dove l'autrice riassume in sole tre strisce tre fattori di crisi della società libanese: il rapporto con Israele, i segni della distruzione sul territorio urbano, la coesistenza tra gruppi confessionali differenti. Il tutto affidato all'ironia e all'immediatezza di una rapida battuta, tratto identitario, stavolta, non solo dell'individuo, dell'artista, ma della collettività. Una digressione che consente un distanziamento momentaneo dalla narrazione autobiografica del testo, così da creare l'effetto di una sospensione che lascia spazio a un allargamento della prospettiva e permette di abbracciare in una visione simultanea l'intero gruppo familiare di Lena. In tal modo, l'autrice predispone una chiusura a effetto: nelle ultime vignette, la calma apparente degli anziani genitori, avvezzi a fronteggiare momenti di crisi, fa da contraltare alla disordinata reazione di Lena e dei suoi fratelli; infine, anche i giovani vestono la medesima espressione dei vecchi, perché tutto si ripeterà, ancora, ancora, ancora, ma per lo meno sapranno essere "pronti" anche loro per la prossima guerra.

Retrospectiva familiare e autoanalisi personale

Il passato, dunque, che si proietta nel futuro, il presente che costantemente guarda, attinge e recupera dal passato: un continuo andirivieni dalle memorie – rassicuranti, in qualche misura, perché riferite a esperienze oramai proces-

sate – alle urgenze dell’oggi – riconosciute e, quindi, fronteggiate, sulla scorta di esperienze già maturate o ereditate dal vissuto familiare.

A un certo punto del percorso artistico di Lena Merhej, la costante rivisitazione del passato non può più compiersi attraverso rapide e occasionali incursioni ma necessita di un’ esplorazione sistematica, una retrospettiva cosciente e organizzata che consenta di rinvenire e intelligere gli elementi identitari dell’Io e della società. Il racconto esteso di questo percorso si dispiega tra le pagine del romanzo grafico *Murabbà wa laban (aw kayfa aṣḥaḥat ummī lubnāniyyat^{an})*¹⁰.

Nel cimentarsi con la narrazione più estesa e articolata concessa da questa tipologia testuale, l’autrice sceglie di organizzare la materia secondo una ripartizione tematica in capitoli che, apparentemente, segue la cronologia degli eventi della protagonista, la madre di Lena, dall’infanzia alla vecchiaia. Il romanzo è, così, dedicato alla vita di Waltraud, detta “Wali”, pediatra tedesca originaria di Hannover, che nel 1967 decise di trasferirsi e lavorare a Beirut. Il racconto si snoda prevalentemente dagli anni della Guerra civile al presente, con finestre sull’infanzia e sulla gioventù di Wali, restituendo il ritratto di una donna forte e risoluta che «ha sempre trasformato il suo dolore in una specie di accanimento che la spingeva ad agire»¹¹, dotata di una creatività e un’intraprendenza fuori dal comune, tanto nella vita familiare quanto nel lavoro¹².

¹⁰ Quest’opera, da molti considerata la prima *graphic novel* pubblicata in Libano, ha i suoi antesignani nei lavori pubblicati negli anni ’80 da Georges Khoury (Ġūrġ al-Ĥūrī), altrimenti noto come JAD. Pioniere del fumetto per adulti, JAD realizzò dapprima *Carnaval* (1980), seguito da tre album tematici: *Abū Šanab* (1981), *Alf Laylah wa laylah* (1982) e *Sigmünd Frūyd* (Sigmund Freud, 1983). A lui si deve, inoltre, la fondazione del *JAD Workshop* (1986), un collettivo artistico che riuniva insieme le sperimentazioni di una prima generazione di fumettisti levantini: Lina Ghaibeh (Līnā Ġaybah), Wissam Beydoun (Wissām Baydūn), Edgar Aho (Idġār Aḥū), May Ghaibeh (Mayy Ġaybah) e Shoghig Dergoghassian (Šūġīk Ġūġsyān) (Chatta 2020: 599-600). A distanza di un trentennio da queste prime e fondanti esperienze, *Murabbà wa laban* vanta comunque il primato di essere la prima *graphic novel* ad essere stata tradotta dall’arabo in francese (Merhej 2015a), successivamente pubblicata anche in spagnolo (Merhej 2018) e in italiano (Merhej 2021). La pubblicazione del testo arabo, peraltro, è di pochi anni posteriore alla prima edizione di *Metro* (2008), il celebre romanzo grafico dell’egiziano Magdy El Shafee (Maġdī al-Šāfi‘ī). Tuttavia, a seguito di una forte azione di censura da parte del regime di Mubarak, poco dopo la sua pubblicazione l’edizione originale venne ritirata dagli scaffali e soltanto a partire dal 2010 tornò ad essere distribuito, tradotto in varie lingue europee (Comito 2020: 20).

¹¹ Merhej 2021: 32.

¹² Oltre alle collaborazioni con diversi ospedali e associazioni attive in Libano, all’operato della dottoressa Waltraud Grote si deve anche la fondazione (1974) di una scuola per bambini con bisogni speciali nel quartiere Mossaitbeh, a West Beirut, divenuta poi nel 1993 l’associazione FiSTA (First Step Together Association).

In realtà, questa progressione lineare della vicenda non soppianta la visione ciclica del tempo, che abbiamo visto essere tratto peculiare dell'universo concettuale dell'artista. Infatti, le continue intrusioni dei ricordi nei ricordi si insinuano con cadenza regolare nella trama del racconto, originando una sorta di "albero della vita" che si sviluppa dal basso verso l'alto ma che, al contempo, si apre a narrazioni, brevi o complesse, interpolate tra i suoi contorti girami. La strategia narrativa, dunque, si avvale di un effetto riverbero che perturba, volutamente, l'ordine sequenziale delle tavole e induce sovente il lettore a ritornare, anch'egli, sulle pagine già scorse, in cerca di dettagli identificativi o di risponderne esplicative disseminati, per lo più, nelle frequenti vignette mute che costellano il romanzo grafico¹³.

Anche in questo testo, come già in *A'taqidu annanā sa-nakūnu hādi'īna fī 'l harb al-muqbilah*, l'interazione tra codice verbale e codice iconografico si modula in funzione dell'intensità emotiva della storia; si percepisce, tuttavia, un equilibrio più stabile tra didascalie, *baloons* e vignette mute, frutto di un'organizzazione preordinata della materia narrata e di una realizzazione meno estemporanea rispetto a quanto avveniva, ad esempio, nelle tavole preparate per i numeri di "Samandal".

Questo principio d'ordine, oggetto di ricerca già nella dichiarazione d'intenti che corredeva *Drawing the War*, è finalmente raggiunto in quest'opera, che sorraggiunge non solo in una fase di maturità artistica di Lena Merhej ma, anche e soprattutto, al culmine di un percorso terapeutico e di autoanalisi: «Stavo attraversando un periodo difficile. Mi ero affidata a uno psicologo. Stavo cercando di capire quello che volevo. [...] dopo un periodo di chiusura in me stessa è arrivata la fase del lasciarsi andare. "Al diavolo tutto...". E lì ho capito davvero cosa vuol dire esprimersi»¹⁴.

La rivelazione di un disagio, di una fase critica che acuisce il malessere già presagito nei lavori precedenti, assume qui forma esplicita e l'immagine che accompagna la battuta finale di questa confessione è connotata, nuovamente, da un'estrema semplificazione grafica del personaggio, ridotto a tratti essenziali eppure straripante di drammaticità espressiva: come in una matriosca esplosa, Lena-personaggio si triplica e fuoriesce dalla sua stessa bocca, accompagnando la furiosa risalita dell'imprecazione, censurata appena, «*yahriq... [dīn-ak]*» (Fig. 2).

L'espressione idiomatica, tipica del vernacolo levantino, è di difficile traduzione: letteralmente potrebbe essere resa come "Possa [Dio] bruciare la tua religione!", ma è comunemente usata per esprimere esasperazione, in maniera del tutto svincolata dall'ambito semantico del culto e della fede. La scelta di troncarla con i punti di sospensione non è affatto casuale: come ho

¹³ Sulla rappresentazione temporale degli eventi narrati nelle forme di arte sequenziale, si vedano Eisner 1985: 25-36; McCloud 1993: 45-59 e Barbieri 2021³: 94-100.

¹⁴ Merhej 2021: 96-98.

avuto modo di approfondire altrove¹⁵, nel 2009 Lena Merhej aveva pubblicato il racconto a fumetti *Wasfāt lubnāniyyah li 'l-intiqām* (Ricette libanesi per la vendetta), all'interno del numero 7 della rivista "Samandal", un volume collettaneo dal titolo *Revenge*. Il testo di Lena ospitava una serie di strisce dedicata alla rappresentazione iconografica di alcuni modi di dire del dialetto libanese. Ognuna di esse era organizzata come una sorta di ricetta culinaria, i cui ingredienti erano piccoli personaggi umanoidi, simili ai Lemmings di un noto videogioco degli anni '80. Questi omini sostenevano tutti insieme un'imponente figura femminile che li tiranneggiava e, man mano che essi morivano, uccisi dalla violenza verbale delle espressioni rappresentate in ogni striscia, la postura della grande donna sopra di loro diveniva sempre più precaria fino a stramazze rovinosamente al suolo.

In quel lavoro, la trasposizione iconografica di "*ḥaraqa al-dīn*" era stata resa da Lena Merhej assecondando il significato letterale dei due lessemi coinvolti e, pertanto aveva disegnato un omino-lemming prete e un omino-lemming imam, entrambi inzuppati di benzina che bruciavano (Fig. 3). A questa specifica vignetta di Lena Merhej e alle tavole di "Ecce Homo" di Valfret¹⁶, pubblicato nel medesimo volume, fanno riferimento i capi d'imputazione contro la rivista "Samandal" e i suoi editori, accusati di incitamento al conflitto confessionale, denigrazione della religione cristiana, pubblicazione di notizie false, diffamazione e calunnia.

Il caso di censura di "Samandal" ha avuto una risonanza mondiale e, come effetto collaterale, ha dato un grande impulso alla produzione e alla divulgazione del fumetto in Libano e nelle altre regioni del mondo arabo. Aldilà delle ricadute sul sistema editoriale e sulla comunità di fruitori di questi testi, la vicenda ha avuto delle ripercussioni immediate anche nel processo creativo di Lena Merhej, coinvolta in qualità di autrice e di editrice, eppure mai chiamata in causa personalmente durante l'intero iter processuale. In risposta a questa duplice censura, Lena Merhej era prontamente intervenuta pubblicando un altro lavoro, *Allaḍī ḥaṣala* (Cos'è successo, 2010), volto a spiegare intenti e modalità rappresentative della serie di vignette incriminate, così da riappropriarsi di un diritto di replica che le era stato negato. Questa vignetta di *Murabbā wa laban* si avvale, dunque, di un rimando intertestuale a quel lavoro, a quell'esperienza e a quel momento critico della sua vita personale e professionale, instaurando una duplice relazione: da un lato, la vi-

¹⁵ Licitra 2020: 81-95.

¹⁶ Il fumetto è ambientato nell'antica Palestina, agli albori del Cristianesimo, e ha come protagonista un centurione romano che assassina un legionario per occultare la relazione omosessuale intrattenuta con costui. Per deviare da sé i sospetti, lascia che vengano incolpati del delitto alcuni cristiani. La scena dell'ultima pagina raffigura il centurione che guarda uno dei condannati innalzato sulla croce pensando «C'est toi qui est PD», lett. "Sei tu il deviato" (disponibile alla pagina <https://grandpapier.org/valfred/ecce-homo?lang=fr>).

gnetta rappresenta la rivendicazione del diritto alla parola, dall'altro interpreta iconograficamente il senso dell'imprecazione incriminata, non più ripercorrendone il significato letterale ma, bensì, dando forma alla funzione connotativa che l'espressione assume nella lingua vernacolare levantina.

“Convivenza pacifica delle contraddizioni”

Immagine e parola intervengono, dunque, in risposta a un bisogno espressivo che è, al contempo, una riappropriazione dell'identità individuale, dell'unicità di una persona che viene definita dall'intersezione tra la memoria collettiva e l'esperienza del singolo¹⁷. *Murabbà wa laban* già dal titolo preannuncia il sincretismo che caratterizza lo sguardo della Merhej sul mondo (Fig. 4):

Di solito noi mangiamo il *laban*, lo yogurt sgocciolato, con il sale e i cetrioli grattugiati. Quindi non c'è da stupirsi se sono rimasta perplessa la prima volta che ho visto mia madre mangiare il *laban* con la marmellata! [...] Ho pensato che quest'abitudine, che mi sembrava solo di mia madre, fosse un'usanza tedesca. A me, come libanese, non veniva in mente di farlo, magari un giorno... Non mi piaceva mischiare i due sapori, il dolce e l'agro. Con il tempo, però ho capito che mia madre mischiava molti sapori senza un criterio preciso [...] e che lo fa quotidianamente. Oggi la chiamo: “convivenza pacifica delle contraddizioni”¹⁸.

Nell'osservare questo gesto peculiare della madre, Lena Merhej stabilisce implicitamente un confine, una linea di demarcazione tra i modi di Wali e quelli dei suoi figli. Un “noi” e un “lei” che rimandano a precipue identità nazionali e che, una volta chiamate in causa, aprono le porte a riflessioni che trascendono il limite della cerchia familiare. Eppure, come il dolce e l'agro di yogurt e marmellata, così lo statuto di straniero della madre in Libano si amalgama a un consolidato sistema di relazioni, professionali e affettive, che la rende cittadina di quel Paese multietnico e multiconfessionale. L'autrice avvia, allora, una rilettura del suo rapporto con la madre e una revisione delle loro memorie comuni, recuperando coscienza dei momenti salienti di un percorso personale, che la definiscono come individuo e come artista. Il talento artistico viene comunque rivendicato da Lena Merhej come carattere ereditario, associato all'ascendenza materna, trasposizione di quegli esercizi di fantasia e creatività praticati insieme a Wali e della propensione per le arti visuali, ereditata invece dalla nonna materna, pittrice dilettante. A ciò si coordina una visione dell'arte come esperienza necessaria, salvifica soprattutto in tempo di guerra, quando rifugiarsi nell'immaginario diviene un espediente per agire e reagire al reale: «Oggi, la mia capacità di immaginare mi fa paura. Dal luglio 2006, a volte vedo la strada trasformarsi improvvisamen-

¹⁷ Sul rapporto tra autobiografia e memoria collettiva nelle narrazioni grafiche, si vedano Chute 2010; Ead. 2016; El-Refaie 2012.

¹⁸ Merhej 2021: 62.

te nel campo di battaglia di una guerra civile. Con la mia immaginazione sono anche capace di fare altro: elimino invece di aggiungere. Così non vedo più tutto ciò che non voglio vedere. L'immaginazione è anche questo»¹⁹.

Lingue e linguaggi in crisi: Salām

L'integrazione del linguaggio figurativo e del linguaggio verbale è un obiettivo fondamentale nel percorso formativo ed espressivo di quest'artista, argomento al quale è peraltro dedicata la sua tesi dottorale in Philosophy in Visual Studies (discussa nel 2015)²⁰ dal titolo *Analysis of Graphic Narratives: War in Lebanese Comics*. La ricerca prende in esame un ampio corpus di oltre 2000 tavole, tratte da ben 29 fumetti sul tema del conflitto, prodotti in Libano tra il 2003 e il 2011. Tra gli obiettivi più rilevanti, vi è anche l'elaborazione di un sistema di analisi iconografico-testuale, chiamato *Amphibian*, un software pensato per indagare aspetti semiotici e narratologici delle narrazioni visuali. Il riconoscimento della natura anfibia del fumetto – caratteristica che fu d'ispirazione anche per il nome della rivista "Samandal" – impone strategie di conciliazione tra i linguaggi differenti coinvolti nei testi multimodali, quali appunto fumetti e *graphic novels*. In queste opere, che fondono codici diversi (verbale, iconico, cromatico, ecc.) al lettore è richiesto di fare appello simultaneamente a capacità interpretative sia visive che verbali, per poter cogliere un messaggio articolato su più piani di significato.

È una modalità che non differisce molto da quanto avviene in poesia, dove il significato del testo coinvolge la semantica delle parole ma anche aspetti prosodici, ritmici, fonetici coinvolti simultaneamente nella realizzazione di metafore multisensoriali: un'affinità che Lena Merhej esplora attraverso le pagine di *Salām* che con la poesia intesse un rapporto speciale. L'opera si configura come un *silent book*, tipologia testuale in cui la narrazione è affidata esclusivamente alle immagini, scevra da didascalie e *balloons*. Anche il tratto grafico è notevolmente differente rispetto ai lavori precedenti di Lena Merhej: non più sagome abbozzate, caricature e ridotte ai tratti essenziali, ma una lunga linea che si contorce e si intreccia su sé stessa disegnando figure complesse. Una linea tecnica, che governa lo spazio fino a darsi da sola spessore, alternando campiture fitte e rarefatte: vuoti e pieni, come in *Drawing the War*, ma qui ordinati a uno schema prestabilito, coerente anche laddove risulti di più difficile lettura.

L'approdo a questa tipologia testuale indurrebbe a concludere che, in *Salām*, il dualismo tra linguaggio verbale e linguaggio iconico, tema tanto caro all'autrice, venga soppiantato dal predominio assoluto della matita sulla pen-

¹⁹ Merhej 2021: 87-88.

²⁰ La ricerca, condotta presso il Visual Communication and Expertise Research Center della Jacobs University di Brema, è consultabile alla pagina <https://opus.jacobs-university.de/frontdoor/index/index/docId/600>.

na, come se la natura “anfibia” del fumetto, alla fine, soccombesse dinnanzi a una spietata legge evolutiva che riconosce all’immagine una maggiore capacità comunicativa e di sintesi. In realtà, quel che si realizza in questo volume, è una diversa coniugazione di immagini e testo, giacché i due linguaggi convivono e si alimentano di una forte complementarità ma viene meno quella caratteristica di simultaneità di lettura propria del fumetto. L’autrice, infatti, colloca tra le pagine di apertura un ampio testo bilingue in arabo e francese²¹ una sua poesia che racconta l’onnipresenza del conflitto nella sua vita:

Sono nata durante la guerra

La guerra mi accompagna
a casa, a scuola e per strada e come voi, l’ho sentita alla radio
L’ho vista in TV
L’ho letta sui giornali.
Beirut...

Fino a tredici anni, la pace è un’idea,
un poster dell’UNICEF,
bambini di tutto il mondo
felici mano nella mano.

Anche quando è finita,
non finisce mai.
I raid bombardano
la morte prevale.

Diciotto,
Qānā e i figli di Qānā.
Rifiuti nella montagna,
i beni di un ricco paese del Mediterraneo.

I bambini di tutto il mondo
li incontro due anni dopo.
Condivido persino il cerchio con loro.
Cantiamo insieme i miei ventiquattro anni
fino alla mattina dell’11 settembre. New York...

E dalle macerie
imparo ad allungare la mano
capisco i limiti della violenza
mi rendo conto della mia capacità di ignorare il dolore
per disumanizzare me stesso e gli altri.

²¹ Tra le due versioni sussistono minime variazioni. Di seguito riporto una mia traduzione dal testo arabo all’italiano.

Ventinove,
 sotto il bombardamento
 immagino me stessa come una bomba che esplode,
 un'immagine di Google della mia palazzina, della mia stanza, di me.
 Carne e ferro e ossa e fuoco e sangue
 occupo la mia immaginazione immaginando il peggio.
 fino a quando finalmente mi addormento.
 Beirut...

Da quel momento in poi, corro. Brema Durham Beirut
 e adesso Marsiglia. Il mare, la luce, la speranza.
 Beirut è nella mia mente e la speranza giunge con le onde.
 Li immagino lì a contemplare il mare, i figli del mio Mediterraneo.
 Qui ho cominciato a imparare, a imparare a guardare la morte, faccia a faccia.

Il poema in versi sciolti, sembra riecheggiare l'enunciato verbale di *Drawing the War* ma lo scenario è cambiato: la città, Beirut, rivendica una sua piena identità e così anche le piazze e i monumenti, i litorali di altri luoghi che hanno segnato le tappe cruciali di una lunga ricerca²². Il risultato è un flusso di coscienza che si dipana a partire da una visione astratta, dalla pareidolia che trasforma le nuvole cariche di pioggia nelle coste del Mediterraneo, poi nei corpi di due amanti fusi in un appassionato amplesso che genera ricordi, antichi e recenti, patrimonio della memoria collettiva dell'umanità intera (Fig. 5).

La scena centrale, tanto nel testo poetico quanto nelle tavole di *Salām*, ruota attorno all'immagine del corpo di Lena che fluttua sulla superficie del mare e che, a un certo punto, esplode, come una bomba che deflagra lasciando macerie di: «Carne e ferro e ossa e fuoco e sangue». Eppure, dall'esperienza perpetua delle macerie, di una guerra che: «Anche quando è finita, non finisce mai», discende quella capacità di superare il dolore con l'immaginazione e di protendere la mano verso un'idea di pace che non trova più forma in uno stereotipato girotondo di bambini ma che si appropria delle sembianze martoriate del piccolo Ālān Kurdī, dapprima riverso sulla spiaggia, come tutti lo abbiamo visto, poi pian piano in piedi, in cammino verso un approdo carico di speranza.

²² L'analisi del rapporto tra l'artista e lo spazio urbano di Beirut, oggetto di un'altra mia ricerca in corso d'opera, esula dalle finalità del presente contributo. Il tema è assai caro alla generazione di fumettisti libanesi a cui appartiene Lena Merhej, basti citare tra tutti *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* (2007) e *Je me souviens. Beyrouth* (2008) di Zeina Abirached (Zaynah Abī Rāshid), o ancora le opere di Barrack Rima (Barrāk Rīmā) *Beirut* (1995), *Beirut bye bye* (2015), e *Beirut rewind* (2017), raccolti in un'unica edizione in *Beyrouth: la trilogie*, (2017): narrazioni grafiche che intrecciano una visione diacronica degli eventi con frequenti incursioni dal passato al presente e dal sogno al reale. Per un'analisi di queste opere, si rimanda nuovamente a Calarge, Gueydan-Turek 2014; Calarge 2017; Chatta 2020.

Considerazioni conclusive

In *Salām*, dunque, più delle parole è l'immagine a veicolare sensazioni e stati d'animo. È, di nuovo, l'atto di disegnare a interpretare i pensieri ancor prima che questi assumano forma di parola, utilizzando un linguaggio primordiale che attraversa e supera le barriere linguistiche. Eppure, da queste quattro opere e, in particolare, dalle pagine mute di quest'ultima, il rapporto che Lena Merhej instaura con il proprio patrimonio culturale e linguistico emerge come una marcata nota identitaria. Lo chiarisce bene l'autrice in un'intervista che mi ha rilasciato (29/11/2021)²³:

All'inizio, *Murabbà wa laban* l'ho fatto per incoraggiare la gente a fare fumetti, [...] così, ogni volta che preparavamo la rivista ["Samandal"], io scrivevo in arabo anche perché non c'era molto arabo nella rivista. Così, diciamo, per compensare. Certo il libro l'ho scritto, lo sai, perché volevo comprendere mia madre [...] ma anche perché volevo vedere i miei ricordi su carta. Però non avevo tempo, quindi l'ho fatto davvero in fretta: stavo insegnando, stavo lavorando ai libri per bambini, perciò, non avevo tutto il tempo che volevo da dedicare ai fumetti. [...] Invece *Salām* è venuta fuori con un sacco di tempo, ma anche di insicurezza... avevo appena terminato il mio dottorato e sentivo di non sapere come scrivere e con quale voce... avevo come perso la mia voce... anche perché allora vivevo in Germania [...] con scarsa padronanza della lingua, così adoperavo la lingua in modo molto superficiale. Anche quando vivevo in Francia, sentivo che non avrei potuto provare a farlo in francese. Quindi è certamente [una scelta] legata al pubblico e a ciò che posso comunicargli, ma anche alla sicurezza, di avere qualcosa al disotto del disegno e di permettergli di trovarlo. [*Salām*] è un libro sulle memorie ma anche, molto importante, è un libro sulle immagini trasmesse dai media, che guardiamo molto rapidamente perché sono penose o perché sono come uno stereotipo. Volevo riportarle in superficie, e volevo raccontare una storia, poiché mi trovavo in Francia e mi sentivo come una rifugiata e come una migrante, parlavo con molti migranti attorno a me e vivevo con i migranti. Ho sentito che volevo scrivere una storia della migrazione, guardando alle diverse migrazioni e al perché e al come esse vengono arginate e cosa possiamo fare a riguardo.

Ma volevo anche sperimentare qualcosa senza parole perché tutte le mie ricerche, lo sai, sono sulla relazione tra testo e parola e [...] sulla tensione che esiste tra di loro. In definitiva era una specie di esperimento.

[...] *Salām* è dedicato ai poeti della *Ġāhiliyyah*, perché c'è un punto in cui ho disegnato Ḥawmal, come nel poema *Qifā nabki min dīkrā ḥabīb^m wa manzil'*, (Fermatevi e piangiamo al ricordo di un'amata e di un accampamento)²⁴ vi è una pagina in cui c'è Ḥawmal, c'è quel luogo e sta piovendo, poi si va verso le rovine, così... sì, è sulla migrazione, su quando lasciamo un luogo e pianiamo per averlo lasciato...

²³ Seguono alcuni estratti di questo documento inedito nella mia traduzione.

²⁴ Amaldi 1991: 33.

[...] Quando ero giovane amavo la poesia, la poesia araba, ma il mio arabo non era buono. [...] Sono stata in grado di leggere fluentemente l'arabo dopo la scuola, così mi sono messa a leggere un sacco, cercando di esercitarmi, quindi, è stata una grande occasione per me inserire il contesto di quei poemi.

L'elaborazione del trauma della guerra giunge, pertanto, insieme alla ridefinizione della propria identità, di quella "voce" narrante che meglio interpreta e trasmette il pensiero creativo dell'autrice. Dal patrimonio culturale e linguistico della sua composita identità, infatti, Lena Merhej recupera in quest'opera della maturità il rapporto con la componente araba, chiamata in causa attraverso riferimenti letterari autorevoli. In *Salām* il disegno, seppure senza parole, intesse con la letteratura araba classica una stretta relazione, fungendo esso stesso da didascalia grafica che dà forma ai luoghi simbolo della poesia della *Ġāhiliyyah*, alla celeberrima *mu'allaqah* di Imru' al-Qays (Fig. 6), al motivo del compianto sulle tracce dell'accampamento e, più in generale, al tema della nostalgia per la terra natia²⁵. Attraverso il filtro dell'esperienza personale, dunque, l'autrice propone una sua reinterpretazione contemporanea di questi *topoi* letterari, portando a compimento un percorso introspettivo e artistico che si coniuga a una lunga ricerca sulla complementarità tra codici e linguaggi²⁶. La sperimentazione di forme multimodali (cortometraggio, fumetto, romanzo grafico) e il plurilinguismo intrinseco alla sua formazione familiare, scolastica e sociale, solo apparentemente capitolano dinnanzi alla scelta del *silent book*. A preservare questi tratti caratterizzanti della sua produzione artistica, infatti, non è solo la scelta di anticipare le immagini con una narrazione verbale bilingue, ma anche il rapporto intertestuale soggiacente con la letteratura araba, essenziale soprattutto per la comprensione di quelle tavole di *Salām* che non trovano corrispondenza nel preambolo poetico dell'autrice.

Nel tradurre in immagini elementi testuali propri della tradizione letteraria araba classica, Lena Merhej aggira il confine della padronanza linguistica e li ri-semantizza, declinandoli in funzione del tema attuale delle migrazioni. Il risultato è un messaggio di ampia portata comunicativa, che l'autrice veicola a un pubblico più vasto e multiculturale la potenza espressiva delle grandi odi della *Ġāhiliyyah*, facendosi così "narratrice visiva" di un universo immaginativo remoto eppure ancora fortemente capace di dare voce ai moti dell'animo umano.

Bibliografia

Abirached, Z. (2007), *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, Cambourakis, Paris.

²⁵ Per una riflessione sui motivi peculiari della poesia preislamica e sul valore simbolico dei riferimenti geografici e ambientali, rimando a Capezio 2021: 48-57; 79-89.

²⁶ Oltre alla sua tesi dottorale, Lena Merhej ha dedicato al binomio guerra-linguaggio anche un saggio dal titolo eloquente *Men with Guns. War Narratives in New Lebanese Comics* (Merhej 2015b).

- Ead. (2008), *Je me souviens. Beyrouth*, Cambourakis, Paris.
- Amaldi, D. (a cura di) (1991), *Le Mu'allaqāt. Alle origini della poesia araba*, Marsilio Editori, Venezia.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humour*, Mouton de Gruyter, Berlin-NewYork.
- Barbieri, D. (2021³), *Semiotica del fumetto*, Carocci editore, Roma.
- Calarge, C. (2017), *De la fabrique du réel (apocalyptique) dans la bande dessinée Beyrouth Bye Bye... de Barrack Rima*, in "International Journal of Francophone Studies", 20, 1, pp. 57-72.
- Calarge, C.; Gueydan-Turek, A. (2014), *La guerre du Liban a/et l'ecran des souvenirs dans: Le Jeu des hirondelles et Je me souviens. Beyrouth de Zeina AbiRached*, in "French Cultural Studies", 25, 2, pp. 202-220.
- Capezio, O. (2021), *La poesia araba preislamica*, Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, Roma.
- Chad, E. (2021), *Posthumous Images: Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*, Duke University Press, Durham-London.
- Chatta, R. (2020), *Conflict and Migration in Lebanese Graphic Narratives*, in *The Sage Handbook of Media and Migration*, edited by K. Smets, K. Leurs, M. Georgiou, S. Witteborn, R. Gajjala, Sage Publishing, London.
- Chute, H. L. (2010), *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, Columbia UP, New York.
- Ead. (2016), *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Harvard University Press, Cambridge.
- Comito, C. (2020), *È il momento del romanzo arabo?*, in *Arabpop. Arte e letteratura in rivolta dai Paesi arabi*, a cura di C. Comito e S. Moresi, cit., pp. 15-40.
- Davies, D. (2019), *Urban comics: infrastructure and the global city in contemporary graphic narratives*, Routledge, New York.
- Eisner, W. (1985), *Comics and sequential art*, Poorhouse Press, Tamarac.
- El-Refaie, E. (2012), *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, University Press of Mississippi, Jackson (MS).
- Gabai, A. (2014), *Samandal: Comics from Lebanon*, in S. Boustani, I. Camera d'Afflitto; R. El-Enany; W. Granara (eds.), *Desire, Pleasure and the Taboo: New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*, in "Rivista degli Studi Orientali", Supplemento 1, LXXXVII, pp. 95-102.
- Ead. (2020), *Si scrive fumetto, si dice rivoluzione*, in *Arabpop. Arte e letteratura in rivolta dai Paesi arabi*, a cura di C. Comito, S. Moresi, cit., pp. 85-108.
- Gentner, D., Bowdle, B.F. (2001), *Convention, Form, and Figurative Language Processing*, in "Metaphor and Symbol", 16, 3/4, pp. 223-247.
- Ghajibeh, L., Mercier, J.P. (2018), *Introduction*, in *Nouvelle génération. La bande dessinée arabe aujourd'hui. Arab Comics Today*, Alifbata-American University of Cairo-Tosh Fesh, [Marseille-Cairo-Beirut], pp. 12-21.
- Kelley, B. (2010), *Sequential Art, Graphic Novels, and Comics*, in "SANE Journal, Sequential Art Narrative in Education", 1, 1, pp. 3-26.

Licitra, I. (2020), *A Lebanese Recipe to Say the Unspeakable: Verbal and Figurative Language Against the Censorship*, in *L'indicibile: linguaggio volgare, insulti, discriminazioni e tabù tra Oriente e Occidente*, a cura di L. Benedetti, A. R. Suriano, P. Villani, Orientalia Editrice, Roma, pp. 81-95.

McCloud, S. (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Collins, New York.

Merhej, L. (2011), *Murabbà wa laban (aw kayfa ašbahat ummī lubnāniyyat^{an}*, Samandal, Bayrūt.

Ead. (2015a), *Laban et confiture ou comment ma mère est devenue libanaise*, traduit par S. Gabrieli, M. Babut, Alifbata, Marseille.

Ead. (2015b), *Men with Guns. War Narratives in New Lebanese Comics*, in *Postcolonial Comics. Texts, Events, Identities*, edited by B. Mehta, P. Mukherji, Routledge, New York, pp. 204-222.

Ead. (2018), *Yogur con mermelada: o cómo mi madre se hizo libanesa*, traducción de M. Carrión, Azulejos, Guadarrama (Madrid).

Ead. (2019), *Salām*, Samandal, Bayrūt.

Ead. (2021), *Marmellata con laban (come mia madre è diventata libanese)*, traduzione di E. Battista, Mesogea, Messina.

Prorokova, T., Tal, N. (2018), *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick.

Rima, B. (2017), *Beyrouth: la trilogie*, Alifbata, Marseille.

Whitlock, G. (2006), *Autographics: the seeing "I" of the comics*, in "MFS Modern Fiction Studies", 52, 4, pp. 965-979.

Sitografia

Merhej, L. (2002), *Drawing the War*, <https://youtu.be/zimpHm1ITd0> (ultima consultazione 10/06/2022).

Ead. (2006), *A 'taqīdu annanā sa-nakūnu hādi 'īna fī 'l ḥarb al-muqbilah*, <https://grandpapier.org/lena-merhej/أعتق-أن-سنكون-هادئين-في-الحرب-المقبلة>, lang=fr (ultima consultazione 10/06/2022).

Ead. (2009), *Wašfāt lubnāniyyah li 'l-intiqām*, <https://grandpapier.org/lena-merhej/recettes-de-vengeances-libanaises?lang=fr> (ultima consultazione 10/06/2022).

Ead. (2010) *Allaḍī ḥašala*, <http://www.samandalcomics.org> (ultima consultazione 07/02/2018).

Ead. (2015c), *Analysis of Graphic Narratives: War in Lebanese Comics*, PhD dissertation, Jacobs University (16/02/2015), <https://opus.jacobs-university.de/frontdoor/index/index/docId/600> (ultima consultazione 10/06/2022).

Samandal's statement on the censorship case (30/10/2015), <http://www.samandalcomics.org/#article24> (ultima consultazione 10/01/2019).

Illustrazioni



Fig. 1. L. Merhej, *A'taqidu 'annanā sa-nakūnu hādi 'īna fi 'l-harb al-muqbilah* (2006), p. 7.



Fig. 2. L. Merhej, *Murabbā wa laban (aw kayfa ašbahat ummi lubnāniyyat^{am})* (2011), p. 88.



Fig. 3. L. Merhej, *Wašfāt lubnāniyyah li 'l-intiqām* (2009), p. 5.



Fig. 4. L. Merhej, *Murabbā wa laban (aw kayfa ašbahat ummi lubnāniyyat^{am})* (2011), p. 52.



Fig. 5. L. Merhej, *Salām* (2019), pp. 11-12.

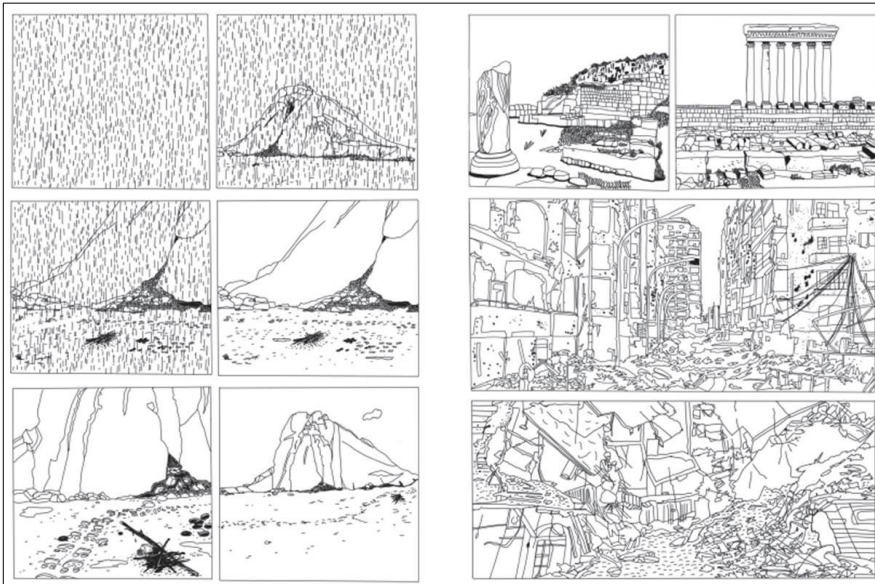


Fig. 6. L. Merhej, *Salām* (2019), pp. 19-20.