

9/

## Immaginazione malgrado tutto

### La Shoah e l'esperienza dei lager nei graphic novel contemporanei

Alessandro CATTUNAR \*

---

*In che modo ci si può avvicinare ai ricordi, ai racconti di vita dei testimoni col fine di immaginare e narrare la Shoah e in particolare l'esperienza del campo di concentramento? Alla fine dell'era del testimone si apre un'epoca in cui i media stanno assumendo un ruolo sempre più importante nella conservazione, rielaborazione e trasmissione della memoria. È allora necessario iniziare a interrogarsi sui rapporti che si possono instaurare tra storia, memoria, media e immaginazione. Lo scopo di questo breve saggio è quello di provare ad analizzare, in questa prospettiva, il fumetto, un linguaggio particolare e spesso poco considerato, ma che si è posto in maniera critica e problematica la questione della rappresentazione della Shoah accogliendo la sfida lanciata da Didi-Huberman, secondo il quale, nonostante tutto, "dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz".*

---

**P**iù volte si è ripetuto che Auschwitz è impensabile<sup>1</sup>. Che la Shoah non è rappresentabile. Che l'esperienza del campo di sterminio è un limite invalicabile per l'immaginazione e per la narrazione. Tali constatazioni hanno contribuito a creare, attorno al problema dei campi di concentramento e dello sterminio degli ebrei, una sorta di aura, relegandolo quasi in una dimensione di sacralità, in un universo a cui bisognava accostarsi con prudenza e riverenza. Tale aura ha spesso rappresentato un

---

1 Si vedano, ad esempio, alcune riflessioni in AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 e in DIDI-HUBERMAN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.

enorme ostacolo per tutti coloro che intendevano, con i mezzi (e i media) più diversi, avvicinarsi alla Shoah con l'intenzione di "raccontarla", di tramandarla, di avvicinarla alle nuove generazioni attraverso metodi e linguaggi che si discostassero da una rigorosa trattazione storiografica. Ma, come ci ricorda George Didi-Huberman nel suo *Immagini malgrado tutto*<sup>2</sup>, confinare la questione all'interno dell' "impensabile" vuol dire, in un certo senso, sbarazzarsi del problema. Firmare una vera e propria dichiarazione di impotenza. Per non lasciarsi sopraffare da questo sentimento, Hannah Arendt ha insistito sul fatto che «là dove il pensiero fallisce, proprio là il pensiero deve insistere e persistere, tentando magari vie diverse»<sup>3</sup>.

Non bisogna quindi parlare di inimmaginabile, ma bisogna anzi essere disposti a riconoscere che per sapere, per comprendere e per comunicare è innanzitutto necessario immaginare. «Dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz»<sup>4</sup>. Bisogna aprirsi *all'immaginazione, malgrado tutto*.

Immaginare vuol dire fare uno sforzo di pensiero, di ragionamento. Significa provare a fare propria un'esperienza, inserendosi al suo interno, rapportandosi direttamente ad essa. Vuol dire, in un certo senso, abbattere le barriere che fanno percepire un determinato evento storico come definitivamente passato ed estraneo. Ritengo che sia fondamentale aprirsi alle possibilità dell'immaginazione soprattutto nel momento in cui si vuole "spiegare", "raccontare" alle nuove generazioni cos'è stata la Shoah. Ed è ancora più importante farlo oggi, mentre probabilmente ci si sta dirigendo verso la fine dell'*era del testimone*, nel senso inteso da Annette Wieviorka<sup>5</sup>, e ci si comincia a domandare cosa fare *dopo l'ultimo testimone*<sup>6</sup>. Come si può tramandare, rielaborare e mantenere vive le memorie dei testimoni ancora oggi, a sessant'anni di distanza dai fatti, ma soprattutto come sarà possibile farlo domani, quando i testimoni ormai non ci saranno più?

In che modo ci si può approcciare ai ricordi, ai racconti di vita dei testimoni col fine di immaginare e narrare la Shoah e in particolare l'esperienza del campo di concentramento? È prevedibile che dopo l'era del testimone, della testimonianza diretta, si apra un'epoca in cui i media assumeranno (stanno già assumendo) un ruolo sempre più importante nella conservazione, rielaborazione e trasmissione della memoria<sup>7</sup>. È allora

---

2 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

3 ARENDT, Hannah, *L'immagine dell'inferno, Scritti sul totalitarismo*, Roma, Editori riuniti, 2001, p. 109 anche cit. in DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 41.

4 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 15.

5 WIEVORKA, Annette, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

6 BIDUSSA, David, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.

7 Sull'argomento si veda ORTOLEVA, Peppino, «Storia e mass media», in GALLERANO, Nicola, *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli, 1995; SILVERSTONE, Roger, *Perché studiare i*

necessario iniziare a interrogarsi sui rapporti che si possono instaurare tra storia, memoria, media e immaginazione.

Lo scopo di questo breve saggio è quello di provare ad analizzare un medium particolare e spesso poco considerato, ma che si è posto in maniera critica e problematica la questione della rappresentazione della Shoah e soprattutto della possibilità della narrazione e raffigurazione dell'esperienza della prigionia nei campi di sterminio. Questo medium è il fumetto, in particolare nella forma del *graphic novel*.

Come ha fatto giustamente notare Annette Wievorka – nonostante la centralità assunta dal testimone, soprattutto a partire dal processo Eichmann, all'interno dello studio della Shoah – le testimonianze, scritte e orali, dei sopravvissuti hanno sempre suscitato una certa diffidenza negli storici perché «le testimonianze sono per definizione soggettive e condannate all'inesattezza. Esse intrattengono con la verità di cui rendono testimonianza un rapporto frammentario e lacunoso [...]»<sup>8</sup>. Ma, come ha sottolineato sempre la Wievorka, le testimonianze orali «sono in fondo tutto ciò di cui noi disponiamo per capire e *immaginare* la vita concentrazionaria dall'interno»<sup>9</sup>. In aggiunta a questo, gli storici si sono spesso dimostrati diffidenti, se non esplicitamente ostili, nei confronti della narrazione mediale della storia e della memoria. E questo atteggiamento diventa ancora più evidente e intransigente nel momento in cui si parla di Shoah. «Lo storico ne trae la sensazione che “il sistema concentrazionario non si illustra”: che “le immagini, di qualunque natura esse siano, non possono raccontare ciò che è accaduto”; e infine che l'universo concentrazionario semplicemente non si può “mostrare”, poiché “non esiste alcuna ‘verità’ dell'immagine, né dell'immagine fotografica, filmica, né di quella dipinta o scolpita”. Ecco come lo storicismo riesce a fabbricarsi il proprio inimmaginabile»<sup>10</sup>. Solo di rado, quindi, gli storici si sono posti problemi di linguaggio, si sono interrogati sulle potenzialità che i differenti media (e i linguaggi su cui si basano) possono mettere a disposizione della narrazione storica. Raramente, cioè, hanno cercato di «sciogliere il nodo di come si racconta l'oggetto che si è studiato»<sup>11</sup>, dimenticandosi che «lo storico della contemporaneità racconta per essere letto, scrive per comunicare. La narrazione non avrebbe senso fuori dalle esigenze che nascono dalla trasmissione

---

*media?*, Bologna, Il Mulino, 2002; THOMPSON, John B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media* (1995), Bologna, Il Mulino, 1998; VITALI, Stefano, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era dei computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

8 Cit. in DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 52.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, p. 53.

11 DE LUNA, Giovanni, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Milano, La nuova Italia, 2001, p. XI.

del sapere storico»<sup>12</sup>.

Eppure, proprio nel caso di un oggetto di studio complesso come la Shoah, che chiama in gioco un universo di questioni estremamente ampio, il problema dei linguaggi da adottare diventa fondamentale. Diventa centrale soprattutto nel momento in cui ci si inizia a domandare come trasmettere, come raccontare anche la dimensione psicologica ed emozionale, come raccontare la vita concreta all'interno di un campo di concentramento, come far immaginare oggi le sensazioni provate allora. Non è un caso se Giovanni De Luna afferma, ad un certo punto, che: «l'impotenza, l'incapacità di comunicare con il proprio lettore e quindi di trasmettere conoscenza e sapere, affondano le radici in una sorta di narcisismo metodologico che induce lo storico a prescindere dai desideri, dalle speranze, dalle paure, dai progetti di coloro le cui azioni egli tenta di spiegare»<sup>13</sup>. Il problema centrale per uno storico dovrebbe quindi essere anche quello di cercare una «narrazione efficace, un racconto che oltre ad essere veritiero [sia] anche in grado di colpire, emozionare, scuotere»<sup>14</sup>.

Coloro che si sono maggiormente posti questo tipo di questioni, probabilmente, sono gli storici orali. Infatti nel momento della raccolta di una testimonianza, ma soprattutto nel momento in cui ci si trova a doverla rielaborare e trasmettere, si avverte un senso di inadeguatezza: si percepiscono, in un certo senso, i limiti della parola scritta. Soprattutto se inserita all'interno di una trattazione di tipo storiografico, la scrittura risulta spesso inadeguata a trasmettere tutta la complessità della testimonianza orale. Le storie di vita, infatti, ci dovrebbero aiutare a comprendere non solo i fatti, ma anche la percezione che il singolo e i gruppi hanno avuto degli eventi, una percezione in cui si insinuano «l'immaginario, il simbolico, il desiderio»<sup>15</sup>, tutti elementi che entrano in stretta relazione con le identità, con la propria definizione e percezione di sé. E la semplice parola scritta spesso risulta insufficiente. Si inizia a sentire la necessità di un'immagine. Potremmo dire che «è perché la parola dei testimoni sfida la nostra capacità di immaginare quello che ci racconta che noi dobbiamo tentare *malgrado tutto* di farlo, per cercare di capire meglio la parola testimoniale»<sup>16</sup>. Capirla meglio e a nostra volta poterla raccontare e tramandare.

Ancora Didi-Huberman ci fa notare come in «ogni atto di memoria i due – linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine

---

12 *Ibidem*, p. XI.

13 *Ibidem*, p. 51.

14 *Ibidem*, p. 66.

15 PORTELLI, Alessandro, cit. in BERMANI, Cesare (a cura di), *Introduzione alla storia orale*, Roma, Odradek, 1999, p. 154.

16 DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 87.

sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione. La "verità" di Auschwitz, se questa espressione ha un senso, non è né più né meno inimmaginabile di quanto sia indicibile. Se l'orrore dei campi sfida l'immaginazione, tanto più preziosa e necessaria sarà allora ogni immagine strappata a una simile esperienza!».

Didi-Huberman poneva al centro della sua trattazione l'analisi di alcune fotografie scattate all'interno del campo di concentramento, ma credo che lo stesso discorso possa valere nel momento in cui ci si avvicina ad una narrazione della memoria a fumetti.

Parole e immagini, nel fumetto, risultano "assolutamente solidali". Collaborano, si intrecciano, si soccorrono a vicenda. Proprio per questo motivo, in molte occasioni, il fumetto si è rivelato il medium e il linguaggio ideale per comunicare e rendere immaginabile la memoria. «Nella storia dei media il fumetto si qualifica per le modalità con cui fa interagire scrittura e immagine; per come al suo interno queste due aree di produzione semiotica, cognitiva ed emozionale, sono compresenti senza alcuna riduzione dell'una sull'altra e, anzi, valorizzando una duplice, biunivoca reciprocità che scombina e riordina su diversi piani le loro "originarie" valenze»<sup>17</sup>. Il connubio tra parola e immagine, l'interazione tra linea, vignetta e pagina, una scansione temporale variabile e discontinua, rendono il linguaggio del fumetto particolarmente adatto alla narrazione della memoria che già originariamente è costituita da immagini, suoni, parole e colori. La rappresentazione del ricordo si avvicina «alle produzioni dell'inconscio quali sogni e fantasie»<sup>18</sup> e dovrebbe quindi essere «non continua e non sequenziale»<sup>19</sup>, prevedere elementi frammentari e elementi sincronici allo stesso tempo. Proprio come il fumetto.

Il linguaggio del fumetto, come vedremo fra poco, si rivela ancora più adatto alla narrazione della memoria del trauma (come può essere la prigionia nei campi di sterminio), alla rappresentazione di ricordi la cui elaborazione è sicuramente stata un processo lungo e travagliato e la cui narrazione, per forza di cose, non può essere "semplice" e lineare. Nella narrazione dei racconti di vita, e in particolare in quelli relativi ad esperienze traumatiche, il silenzio, le pause, le ellissi assumono un ruolo fondamentale. Ciò che rimane nell'ambito del non detto spesso è più significativo di ciò che viene esplicitato. E spesso, nella mente del testimone, si formano e si sovrappongono molte immagini che non è possibile rendere con le parole. La difficoltà del raccontare è un elemento fondamentale.

17 FREZZA, Gino, *Le carte del fumetto*, Napoli, Liguori, 2008, p. 19.

18 KUHN, Annette, *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*. New York, New York University Press, 2002, p. 160.

19 KUHN, Annette, «Memorie e lavoro della memoria: rappresentazioni della memoria nei e con i media visuali», *Archivio trentino*, 1/2009, p. 18.

Il fumetto, grazie alla sua capacità di gestire piani temporali diversi e di sovrapporre e intrecciare diverse linee narrative, sembra essere particolarmente adatto a gestire il complesso intreccio che si viene a creare tra la memoria degli eventi e delle emozioni vissuti dal singolo, le memorie collettive e le riflessioni, emozioni e relazioni che riguardano la contemporaneità e le conseguenze che i ricordi hanno sull'oggi.

Impossibile non pensare, in questa prospettiva, innanzitutto al *Maus* di Art Spiegelman<sup>20</sup> che, oltre ad essere ormai un classico della storia del fumetto, è diventato anche un punto di riferimento all'interno della storiografia e della memorialistica sulla Shoah, in quanto affronta la questione cruciale della «difficoltà di raccontare e individuare l'intera verità»<sup>21</sup> (White, 2006, 91).

«Il fumetto rappresenta il tema della Shoah nelle sue tragiche sfumature politico-sociali ed etico-morali. [...] Il fumetto di Spiegelman attraversa quell'abissale esperienza per comprendere l'attualità, il confine tra ciò che è morale e ciò che sopravvive del bene e del male»<sup>22</sup>.

Ma il modo di affrontare la memoria dei campi di concentramento attraverso il linguaggio del fumetto proposto da Spiegelman non è certo l'unico. In questa sede vorrei concentrare l'analisi, oltre che su *Maus*, su altri due lavori: *Yossel. 19 Aprile 1943* di Joe Kubert<sup>23</sup> e *Auschwitz. Un racconto a fumetti di Pascal Croci*<sup>24</sup>. I tre autori, appartenenti a generazioni e provenienti da contesti diversi, affrontano la questione della Shoah, e in particolare il problema della prigionia, in tre modi molto differenti che rivelano diversi approcci alla relazione tra memoria individuale e Storia, e diversi intenti – che vanno dalla rielaborazione più intima e personale ad un'esplicita missione educativa –, ma soprattutto diversi rapporti tra testimone, fumettista e lettore ideale. Proprio questi rapporti diventano fondamentali se vogliamo comprendere l'importanza che un fumetto può avere nel processo di creazione di un "immaginario malgrado tutto", nel farci ragionare su come «la Shoah investa da cima a fondo il nostro mondo immaginario e simbolico, i nostri sogni e le nostre angosce, il nostro inconscio in generale [...] E fino a che punto, spesso, ci sia possibile solo immaginare, il che non vuol dire ovviamente inaridire la verità di quello che si immagina.»<sup>25</sup>.

Ma partiamo dal caso più famoso, quel *Maus* di Art Spiegelman che a tutti gli effetti può essere considerato il fondatore di un nuovo genere e il punto di riferimento indi-

---

20 SPIEGELMAN, Art, *Maus*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or., *Maus I*, New York, Pantheon Books, 1973 e *Maus II*, New York, Pantheon Books, 1986).

21 WHITE, Hayden, *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, p. 91.

22 FREZZA, Gino, *op. cit.*, p. 19.

23 KUBERT, Joe, *Yossel: 19 Aprile 1943*, Città di Castello, Free Books, 2005.

24 CROCI, Pascal, *Auschwitz*, Genova, Il nuovo melangolo, 2004, p. 84.

25 DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 87.

scusso per tutti gli autori successivi. Art – figlio di Vladek e Anja, ebrei polacchi sopravvissuti ai campi di sterminio nazisti – cerca di mettere in scena, di visualizzare, i racconti di suo padre: gli eventi ma anche le emozioni provate. I sentimenti del padre, ovviamente, emergono con difficoltà da un racconto – quello di Vladek – secco, asciutto, preciso nel descrivere date, luoghi, persone ma molto lacunoso per quanto riguarda la dimensione emotiva. Ma anche le emozioni di Art che, prendendo in prestito il titolo italiano di un altro interessante volume, si sente egli stesso «figlio dell'Olocausto»<sup>26</sup>. Il *graphic novel* riesce quindi a unire due percorsi emotivi differenti e divergenti: da un lato fa emergere un'emotività, quella di Vladek, che altrimenti sarebbe rimasta nascosta tra le righe del suo racconto e dall'altro rende esplicito il senso di inadeguatezza di Art, da cui deriva una forte esigenza comunicativa.

Spiegelman si pone in maniera esplicita un problema di linguaggio, facendo di *Maus* un'opera evidentemente metanarrativa. Il fumettista si domanda continuamente se sarà in grado di trasmettere, attraverso le sue vignette l'esperienza del padre all'interno di Auschwitz. Ma questa necessità di comunicare non nasce da una volontà didattica. Nasce dall'intimo bisogno di immaginarsi, malgrado tutto, l'esperienza vissuta dal padre. Di visualizzarla e comprenderla nel profondo. E, in questo senso, il fumetto risulta davvero essere la sua salvezza perché gli consente di mettere in scena non solo il ricordo del padre, ma anche di se stesso e del suo rapporto con il sopravvissuto. Il rapporto conflittuale fra di loro e con quella memoria così dolorosa, il suo senso di colpa, la sua incapacità e senso d'inadeguatezza nel raccontare quelle vicende. Gli permette di raccontare il costo che l'Olocausto comportò per i “salvati” ma anche per i loro figli. «Un figlio di sopravvissuti ha bisogno di trovare un modo per sopravvivere egli stesso. Leggere e disegnare fumetti gli offre [a Spiegelman] una via di salvezza...»<sup>27</sup>.

Ma partiamo dall'inizio, dagli elementi di base. Dai disegni e dalle parole. *Maus* è interamente in bianco e nero, i tratti sono stilizzati e i contrasti fra chiari e scuri molto forti. I volti dei personaggi, tutti dalle sembianze animali, solo di rado fanno trasparire emozioni. Questi espedienti visivi consentono a Spiegelman di non cadere in una facile emotività o commozione. Il racconto risulta realistico e metaforico al tempo stesso. Da un lato gli ambienti, gli oggetti, gli abiti appaiono semplici, chiari, ma estremamente dettagliati. Ogni elemento raffigurato risulta in qualche modo significativo per la comprensione e l'interpretazione di ciò che sta accadendo. Dall'altro lato le possibilità metaforiche del linguaggio fumettistico emergono in tutta la loro evidenza nell'espediente

26 EISENSTEIN, Bernice, *I Was a Child of Holocaust Survivors*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006 (trad. it., *Sono figlia dell'Olocausto*, Parma, Guanda graphic, 2007).

27 GRAVETTE, Paul, *Graphic Novels. Everything you Need to Know*, New York, Collins Design, 2005, p.56.

degli animali antropomorfi che «allontanando ogni possibilità di distrarre il lettore con fisionomie ben distinte o di identificarsi con i personaggi,»<sup>28</sup> permette di compiere un salto di scala dalla storia individuale e quella collettiva. Gli ebrei sono rappresentati come topi, i nazisti come gatti, i polacchi come maiali. All'inizio del secondo volume Art si arrovella a lungo sul modo per rappresentare i francesi: Francoise, la sua fidanzata francese convertita all'ebraismo, gli propone di rappresentarla come una coniglietta. E Art le risponde: «Noo... troppo dolce e gentile. Mi riferisco ai francesi in generale. Non dimentichiamo i secoli di antisemitismo... Insomma... e l'affare Dreyfus? I collaborazionisti nazisti!»<sup>29</sup>. Ecco allora che la metafora non può essere interpretata con il semplice gioco del gatto con il topo. E non si può nemmeno limitare alla constatazione che i rapporti tra le persone in quel periodo, soprattutto all'interno dei campi, non avevano



più niente di umano, erano puro istinto animale di sopravvivenza. La metafora degli animali antropomorfi nasconde una riflessione estremamente più complessa, che chiama in campo la questione delle responsabilità individuali e collettive e che, soprattutto, ci consente di ragionare sulle complesse dinamiche identitarie in atto in quel periodo. Questo tipo di riflessione diventa esplicita nelle occasioni in cui Vladek, per confondersi fra i polacchi non ebrei, nasconde la sua faccia da topo con una maschera da maiale. Questo “gioco identitario” ha poi dei riflessi sulla contemporaneità: nel momento in cui, all'inizio del secondo volume, Art raffigura se stesso intento a riflettere sulle ragioni del suo lavoro e del suo successo, si disegna con sembianze umane ma con una maschera da topo sul viso. Inoltre, quando sente il bisogno di andare a parlare con il suo psichiatra, il medico indosserà una maschera con il volto di Vladek.



Ma la rappresentazione degli ebrei come topi chiama in gioco dei piani d'analisi ancora più sottili, facendo riferimento, per esempio, alle dichiarazioni di matrice nazista che sottolineavano come gli ebrei fossero degli esseri non umani, pericolosi, portatori di tutti i mali. Come topi, appunto. E per questo andavano annientati. Art gioca continuamente con questi ste-

28 DI CLEMENTE, Cristian, «Maus», *Ubcfumetti* [on-line], 27 gennaio 2006,

URL: < <http://www.ubcfumetti.com/enciclopedia/maus/> >, [consultato il 3 febbraio 2009].

29 SPIEGELMAN, Art, *op. cit.*, p. 167.



reotipi per rappresentare le loro assurdità. Non è un caso che all'inizio del primo volume sia riportata la frase di Hitler «gli ebrei sono indubbiamente una razza, ma non sono umani», e all'inizio del secondo sia pubblicato uno stralcio da un giornale tedesco degli anni Trenta: «Mickey Mouse è l'ideale più penoso mai esistito... Sane emozioni rendono consapevoli tutti i giovani obiettivi e la gioventù onesta che un parassita lurido e coperto di sporcizia, il maggiore portatore di batteri del regno animale, non può costituire il tipo ideale di animale... Basta con la brutalizzazione giudaica della gente! Abbasso Mickey Mouse! Indossate la svastica!».

Anche l'uso della parola, in *Maus*, va analizzato con estrema cura. Come abbiamo già ricordato in precedenza con le parole di Gino Frezza, infatti, nel fumetto scrittura e immagine sono compresenti senza alcuna riduzione dell'una sull'altra. Interagiscono e a volte si sovrappongono ma sono portatrici di diversi significati. In *Maus* la parola viene declinata in diversi modi e su diverse dimensioni temporali. Innanzitutto, Spiegelman lavora con molta attenzione sul linguaggio utilizzato da suo padre. Soprattutto nella versione originale del *graphic novel* (ma ora anche nella nuova traduzione italiana a cura di Cristina Previtali) c'è una forte differenza tra le parole che Vladek pronuncia nel passato, all'interno dei flashback, e il linguaggio utilizzato nel presente, nel momento in cui racconta la sua storia al figlio. Nel primo caso la sua parlata appare sicura e grammaticalmente perfetta. Nel secondo caso, invece, Vladek si esprime in un inglese che ricalca le strutture grammaticali del polacco e che mostra numerose contaminazioni con elementi della lingua yiddish parlata dagli ebrei nell'Europa orientale. Come ricorda la traduttrice italiana, «nel caso di *Maus* la bellezza del testo risiede proprio nelle parole di Vladek e nel suo linguaggio sgrammaticato [...] sono proprio quelle parole e quel linguaggio così arduo da riprodurre che trasmettono l'essenza del personaggio e la gamma di emozioni che scaturiscono dal racconto della sua vita»<sup>30</sup>.

Ecco che si torna a parlare di emozioni. Proprio la dimensione emotiva legata all'esperienza del campo di concentramento e il tentativo di renderne la complessità, chiamano in gioco tutte le potenzialità offerte dal linguaggio del fumetto, e in particolare quelle offerte da diversi usi della parola rispetto alle immagini. Nel caso di *Maus*, sono evidenti le diversità fra il linguaggio utilizzato nelle didascalie dei flashback (che riproducono il discorso diretto di Vladek che racconta al figlio) e il linguaggio che appare nei fumetti veri e propri, e cioè nelle parole che Art immagina siano direttamente pronunciate dai personaggi. Dalle didascalie non sembra trasparire alcuna apparente emozione. Vengono riportati, in maniera quasi asettica, i fatti, le circostanze, le situa-

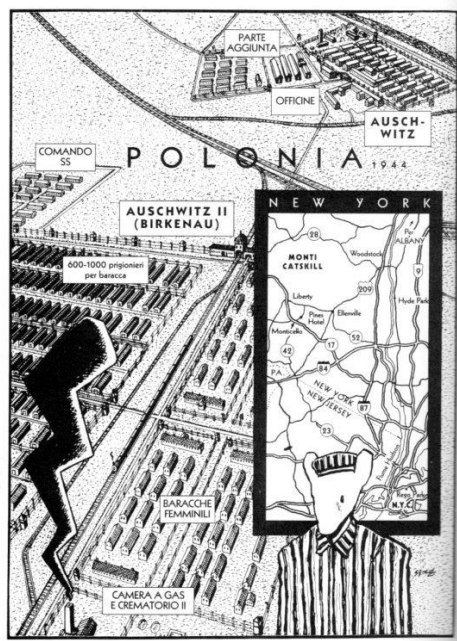
30 PREVITALI, Cristina, «Nota del traduttore», in SPIEGELMAN, Art, *op. cit.*, p. 4.

zioni. Si capisce che Vladek cerca di “spiegare” mantenendo gli eventi – e il dolore – a distanza. Le emozioni traspaiono invece in maniera evidente nei dialoghi: i termini utilizzati sono più diretti, spesso colloquiali, a volte volgari. Non mancano le esclamazioni e le onomatopee. E anche dal punto di vista grafico le parole vengono caricate di emozioni, grazie all'utilizzo del grassetto, del corsivo, di diverse dimensioni delle lettere e alle diverse forme che assumono i fumetti stessi.

Ma passiamo ad un'analisi più dettagliata di ciò che Vladek racconta della sua prigionia e di come Art “la mette in fumetto”. Tutto il secondo volume di *Maus* (seconda parte dell'edizione integrale...) si focalizza sulla vita all'interno del campo di Auschwitz. Significativamente questa seconda parte si apre con una *splash page* in cui è rappresentata, in maniera abbastanza dettagliata, la struttura dei campi di Auschwitz I e Au-

schwitz II – Birkenau<sup>31</sup>. Sul lato destro della pagina si innesta un'altra cartina, più piccola, rappresentante l'area dei monti Catskill, residenza di campagna di Vladek. La rappresentazione a mezzobusto di Vladek vestito con la divisa a righe è posta a cavallo fra le due immagini. Fra Auschwitz e gli Stati Uniti.

Il racconto di Vladek è chiaro e preciso e si struttura attorno ad alcuni coaguli, alcuni elementi ricorrenti che fanno comprendere cos'è stata, per lui, l'esperienza nel campo. Questi nodi della memoria sono essenzialmente: le violenze subite; il problema della fame e della ricerca del cibo; i metodi di sopravvivenza; e l'importanza



dei rapporti umani fra i prigionieri ma anche fra prigionieri, kapò e alcune guardie. Sono gli elementi chiave comuni a molte testimonianze di ex deportati. Fin dall'inizio i racconti e la rappresentazione delle violenze subite dai prigionieri sono continui ed espliciti: il bianco e nero e i tratti nervosi usati da Spiegelman raffigurano in maniera estremamente chiara il modo in cui i singoli corpi diventavano presto un'unica massa indistinta. I volti dei topi, tutti uguali, rendono perfettamente la perdita dell'individualità. Col trascorrere del tempo i corpi si fanno sempre più esili e gracili, le ossa si iniziano ad intravedere attraverso la pelle, le divise diventano sempre più larghe. Ad ogni errore, ad ogni segno di cedimento, ad ogni capriccio di un kapò o di una guar-

31 SPIEGELMAN, Art, *op. cit.*, p. 162.

dia ecco che compaiono i manganelli, le fruste, le pistole<sup>32</sup>. Ma lo stile utilizzato dal fumettista, sempre sospeso tra realismo e metafora, gli permette di immaginare le violenze subite dal padre, i gesti, le parole dette, senza mai cadere in un facile e pericoloso patetismo, senza cedere al gusto per il particolare macabro, senza indugiare (anzi, senza mai rappresentare) le ferite o il sangue, ma riuscendo a rendere perfettamente le sensazioni provate.



Un altro elemento ricorrente nel racconto di Vladek è la dettagliata descrizione degli espedienti e delle tecniche adottate per rendere meno difficile la vita nel campo. In alcuni punti il fumetto assume le sembianze di un vero e proprio manuale di sopravvivenza: Vladek spiega nel dettaglio come si sia servito delle sue (spesso scarse e approssimati-

ve ma preziosissime) competenze per creare situazioni favorevoli. In un primo momento approfitta della sua conoscenza dell'inglese per diventare insegnante di un kapò e assicurarsi in questo modo una maggiore quantità di cibo e un trattamento di favore. Appena Vladek vede sul tavolo uova, carne, panini e caffè non può letteralmente credere ai suoi occhi (se li strofina più volte pensando fosse una visione), pensa siano il pranzo del kapò e non siano per lui. Quelle leccornie ormai non facevano più parte del suo orizzonte mentale e Art raffigura il tavolo come un'apparizione, circondato da un bagliore<sup>33</sup>. Ma Art non esita a mettere sulla pagina, in un certo senso, anche la sfacciataggine del padre che in diverse occasioni si espone in prima persona per ottenere favori per altri prigionieri suoi amici.

Spiegelman sfrutterà ogni minima occasione per evitare le situazioni e i lavori più faticosi e pericolosi. Infatti, si improvviserà stagnaio e calzolaio, nonostante le scarse competenze. Vladek racconta (e Art



32 *Ibidem*, p. 191.

33 *Ibidem*, p. 188.

rappresenta) nel dettaglio come si svolgevano i diversi lavori attraverso delle vere e proprie “schede tecniche”, come nel caso delle operazioni necessarie a riparare la suola di uno stivale<sup>34</sup>. «Mio padre lavorò come stagnaio vicino al campo. Non ho idea degli arnesi e del materiale da disegnare. Non c'è documentazione». Queste parole sono pronunciate in un momento chiave del *graphic novel*, quando Art rappresenta se stesso mentre va a parlare con il suo “strizzacervelli”, e rende esplicito questo suo bisogno di afferrare e raffigurare i particolari più minimi, di documentarsi approfonditamente<sup>35</sup>.

Il fatto di entrare nel dettaglio in maniera così precisa dimostra da un lato come la memoria dell'ex deportato si focalizzi e sia estremamente prodiga di particolari proprio



riguardo a tutte quelle situazioni che, in un certo senso, gli hanno salvato la vita. Il fatto che Art decida di rappresentarli in maniera così accurata, invece, segnala la necessità del figlio di capire nello specifico come fosse la vita nel campo, il bisogno di comprendere come, in una situazione così estrema, l'uomo riesca ad attingere a tutte le competenze, energie e conoscenze a sua disposizione pur di sopravvivere. Lo sguardo di Art è sicuramente ammirato ma il fumettista non descrive suo padre come un eroe o come un santo, ne mette semplicemente

in evidenza la creatività, l'intraprendenza e la forza di volontà nel cercare soluzioni che potessero aiutare lui e gli altri. Art vive in modo molto problematico questa sua ammirazione, e rende i suoi dubbi espliciti, ancora una volta, nella scena con lo strizzacervelli

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 202.

li. Il medico gli domanda: «Così AMMIRI tuo padre perché è sopravvissuto?». E Art gli risponde: «Beh... certo. So che la fortuna è stata fondamentale, ma lui era straordinariamente acuto e intraprendente». «Così pensi che sopravvivere è ammirevole. Significa che non sopravvivere NON è ammirevole?». E Art: «uuff. P-penso di capire cosa intendi. È come se vivere fosse uguale a vincere e morire a perdere». «Sì. La vita si schiera sempre con la vita e le vittime in qualche modo vengono colpevolizzate. Ma non sono sopravvissuti i MIGLIORI. È stato tutto CASUALE!»<sup>36</sup>.

Attraverso questo dialogo Spiegelman rende davvero chiara ed esplicita la sua difficoltà nell'affrontare il racconto del padre, i dubbi che nascono in lui sul senso e sull'efficacia dello stesso lavoro che sta compiendo. Sulla sua utilità. Non a caso il dialogo si conclude con una battuta del medico: «Sigh. Ora non parlo del tuo libro, ma quanti libri sono già stati scritti sull'Olocausto. A che pro? La gente non è cambiata... Forse ha bisogno di un altro olocausto più grande».

Un altro aspetto ricorrente nel racconto di Spiegelman è la necessità, per i prigionieri, di affermare la propria umanità e la propria soggettività creando e mantenendo rapporti vitali con le altre persone, siano queste le mogli, gli altri prigionieri, i kapò o addirittura le guardie. Per Vladek, sapere che la moglie Anja era imprigionata a Birkenau ma che nonostante tutto era salva, era un modo per rimanere egli stesso aggrappato alla vita, per trovare una ragione di sopravvivenza. Vladek descrive accuratamente le mille peripezie necessarie per avere notizie della moglie, per comunicare con lei e, in alcuni casi, per riuscire addirittura a vederla.

Ma la necessità di non farsi sopraffare dai meccanismi di disumanizzazione messi in atto dai nazisti traspare anche dai ricordi che il testimone ha di alcuni suoi compagni di



prigionia, di come li abbia aiutati a sopravvivere o di come loro abbiano aiutato lui. La necessità di pensare innanzitutto a se stessi, di conquistarsi e mettere da parte ogni briciola in più, non riesce a sostituire interamente il bisogno dell'uomo di mantenere rapporti umani con gli altri prigionieri. E non è un caso se Art, per raffigura-

re le disumane condizioni di vita all'interno del campo e i riflessi che queste avevano sul

36 *Ibidem*, p. 201.

fisico dei detenuti, decide di disegnare un compagno di prigionia del padre, e non Vladek stesso. Un suo compagno che aveva ricevuto dei pantaloni troppo grandi, non aveva la cintura, e poteva indossare una sola scarpa, per di più troppo grande, perché l'altra, troppo piccola, doveva tenerla sotto il braccio nel tentativo di scambiarla. La vignetta – di grandi dimensioni, raffigurante l'uomo circondato dalle parole di Vladek che lo descrivono – ha un effetto emotivo fortissimo<sup>37</sup>.

Di impatto altrettanto forte sono le pagine e le parole dedicate alla descrizione dei

metodi di sterminio. Vladek Spiegelman venne impiegato direttamente nello smantellamento dei forni crematori di Auschwitz prima dell'arrivo dei russi. «Tu hai sentito di gas, ma io non parlo a te di voci, ma solo di quello che vedevo davvero. Qui ero testimone oculare»<sup>38</sup>. Nelle due pagine successive Art disegna in modo particolareggiato gli edifici, le stanze e le planimetrie delle camere a gas e dei forni crematori. Le



parole di Vladek contenute nelle didascalie e alcune frecce esplicative spiegano nel dettaglio il complesso funzionamento di quell'ingranaggio di morte<sup>39</sup>. L'asetticità del disegno, che raffigura gli edifici

vuoti, puliti, ormai deserti, senza prigionieri né cadaveri, e la perfezione dei dettagli, contribuiscono a comunicare l'idea di una macchina semplice, perfettamente funzionale allo scopo. L'effetto risulta ancora più forte se paragoniamo questa descrizione dei forni con la raffigurazione, immediatamente successiva, delle fosse comuni di Birkenau in cui i nazisti brucia-



37 *Ibidem*, p. 185.

38 *Ibidem*, p. 225.

39 *Ibidem*, p. 226.

rono migliaia di ebrei ungheresi giunti nel 1944. In questo caso Spiegelman rappresenta la scena in tutta la sua brutalità, con i cadaveri dei prigionieri, molti dei quali ancora vivi, circondati dalle fiamme con i denti digrignati. Una seconda vignetta<sup>40</sup> prende invece direttamente ispirazione da una delle immagini più famose scattate, “rubate”, all’interno del campo da uno dei membri del Sonderkommando. Proprio una delle foto su cui si concentra l’analisi di Didi-Huberman citata in precedenza.

Una scena altrettanto impattante la troviamo nel momento in cui Vladek racconta di essersi ammalato di tifo. «Di notte dovevo andare in latrina di sotto. Tutto corridoio era sempre pieno, con mucchi di morti che non si può passare... Dovevi passare su loro teste. Questo è terribile, perché pelle è così scivolosa che ti sembra di cadere. E tutte notti era così». Art rappresenta i piedi del padre che calpestano un mucchio di cadaveri



composto da topi, gatti e maiali con la divisa a righe. Le linee stilizzate dei volti e delle casacche si intrecciano fra di loro fino a comporre una superficie unica e compatta. I corpi diventano letteralmente le piastrelle del pavimento<sup>41</sup>. Poche vignette prima, inoltre, il fumettista aveva rappresentato il padre

a letto, in mezzo a tanti altri prigionieri, che si contorce dal dolore. La raffigurazione dei prigionieri ancora vivi e quella del mucchio di cadaveri si assomigliano a tal punto da portare a chiedersi quale sia la differenza tra i vivi e i morti.

Vorrei concludere l’analisi di *Maus* soffermandomi su un’ultima scena particolarmente significativa. Ad un certo punto del racconto di Vladek, Art cerca di tirare le fila del suo discorso, di riassumere e razionalizzare, di capire esattamente per quanto tempo suo padre avesse svolto i diversi tipi di lavori (stagnai, calzolaio, insegnante d’inglese, “lavoro sporco”) all’interno del campo. Per raffigurare questa sua esigenza di razionalizzazione Art disegna una linea del tempo con l’indicazione dei vari mesi e alcune parentesi quadre che indicano le mansioni svolte dal padre<sup>42</sup>. Nel dialogo Art incalza il padre con molte domande per capire l’esatta scansione temporale. Vladek, inizialmente sicuro delle sue risposte, presto entra in contraddizione, non riesce a ricordare esattamente le tempistiche. Alla fine Art, irritato per il fatto che i conti non tornassero, sbotta: «Aspetta! Ma allora i mesi [di prigionia] sarebbero 12. Hai detto che erano

40 *Ibidem*, p. 228.

41 *Ibidem*, p. 251.

42 *Ibidem*, p. 224.

10 in tutto!». E il padre, fra l'ironico e il sarcastico, gli risponde: «Beh? Metti meno per "lavoro sporco". In Auschwitz non ce l'avevamo l'orologio». Questo breve scambio di battute ci permette di ragionare su diversi aspetti. Innanzitutto evidenzia la perdita del senso del tempo da parte dei prigionieri che, privati di qualsiasi riferimento, non erano più in grado di contare il passare delle settimane e dei mesi. Ogni giorno era uguale all'altro. E quindi nel momento in cui il sopravvissuto cerca di riportare alla memoria gli avvenimenti, questi non assumono un preciso andamento e un'esatta collocazione cronologica. D'altra parte, invece, il figlio mostra una forte esigenza di collocare in maniera logica e cronologica gli avvenimenti. Questa esigenza nasce dal desiderio di capire e di inserire l'esperienza della prigionia all'interno del normale andamento del tempo. Al contrario, Vladek, con la sua affermazione finale, sembra voler affermare che Auschwitz è stato qualcosa di "altro" rispetto al resto della sua vita. Una specie di universo separato in cui l'andamento del tempo era alterato.

Un'altra opera fondamentale che ragiona in maniera esplicita sulla possibilità di immaginare la Shoah e la prigionia nei campi di concentramento è *Yossel: 19 Aprile 1943* di Joe Kubert. In questo *graphic novel* il rapporto tra fumettista, testimone e destinatario della narrazione assume caratteri molto particolari in quanto le tre figure arrivano quasi a coincidere nella persona dello stesso Kubert, nato in Polonia nel 1926 ma vissuto nello stato di New York dalla tenera età di due mesi. A settantannove anni uno dei maestri del fumetto mondiale sente l'esigenza di immaginare e raccontare (soprattutto a se stesso) come sarebbe potuta essere la sua vita negli anni di dominio nazista sulla Polonia se non fosse riuscito a emigrare. La sua è una storia di fantasia, è un tentativo di auto immedesimazione che però si fonda su documenti, testimonianze e disegni reali, con rigorosa attenzione al contesto storico. «Basandomi sulle storie che ho ascoltato dai miei genitori, sulle cose che ho letto e sui dati storici disponibili, ho scritto e disegnato questo libro. Ho incorporato notizie giunte ai miei genitori per lettera dai sopravvissuti e dai loro cari durante e dopo la guerra. Ho verificato e rivisto i riferimenti alle date, ai tempi, ai luoghi»<sup>43</sup>.

L'autore non solo riesce a rievocare la storia del ghetto di Varsavia e l'esperienza della deportazione e i terribili turbamenti che poteva vivere un bambino in quella situazione, ma si pone anche il problema del *what if*. Cosa sarebbe successo se fosse rimasto lì? La capacità identificativa di questa domanda, mediata dal linguaggio del fumetto, è incredibile.

Kubert, in tarda età, sente il bisogno di immaginarsi come sarebbe potuta essere la

---

43 KUBERT, Joe, *op. cit.*, introduzione, p. II.



sua vita se... E per farlo crea Yossel, un personaggio di fantasia, che in realtà è un alter ego dell'autore, e lo inserisce all'interno di un contesto e di fatti reali. «Yossel ha la stessa età di Joe, gli stessi genitori, la stessa famiglia, lo stesso nome e la stessa incredibile voglia di disegnare e capacità di farlo con ottimi risultati; solo che non vive negli Stati Uniti, ma ancora in Polonia. Come se la nave che ha portato la famiglia Kubert oltreoceano non fosse mai partita»<sup>44</sup>. È grazie a questo espediente che Kubert ci offre uno sguardo e una rappresentazione assolutamente inedita della Shoah e della prigionia. Uno sguardo esplicitamente sospeso tra realtà e immaginazione. Uno sguardo che, grazie alle potenzialità linguistiche del fumetto, riesce a rappresentare lo stato d'animo dell'autore – e quindi i sentimenti di una persona fortunatamente scampata al proprio destino – ma anche a immaginarsi le emozioni di un bambino costretto a vivere l'esperienza della persecuzione. «Durante i primi anni della guerra, ricordo alcuni ospiti [...]



rammento discussioni fatte a bassa voce. Parole che non mi era permesso ascoltare. Più tardi, quando gli ospiti andarono via, subissai mio padre di domande. Mi disse che a Yzeran, il nostro paese natale in Polonia, stavano accadendo cose terribili. Omicidi di massa. Uomini, donne e bambini trucidati per le strade. [...] Per me erano solo favole! Non si poteva credere a quelle storie. Orribili favole. Fu solo dopo la fine della guerra che fu dimostrato che quelle favole erano vere. E la verità era molto peggiore di quanto mio padre avesse mai sentito o avrebbe mai potuto immaginare [...] [Disegnare questo libro] è stata un'esperienza davvero personale, un po' paurosa e, in qualche modo, purificante. Era qualcosa che sen-

tivo di dover fare. [...] È un'opera di fantasia, basata su un incubo davvero accaduto. Dentro di me non ho alcun dubbio che ciò che state per leggere sarebbe potuto accade-

44 OCCHICONE, Davide, «Yossel: 19 Aprile 1943 / 8 Maggio 1943», *Lo spazio bianco* [on-line], 26 gennaio 2006, URL: < <http://www.lospaziobianco.it/2881>>, [consultato il 3 febbraio 2009].

re»<sup>45</sup>. In queste parole, con cui Kubert introduce il suo lavoro, troviamo esplicitato il complesso rapporto che si viene a creare tra realtà e finzione nel suo lavoro. Un continuo passare dall'una all'altra, dalla favola all'incubo. Ed emerge anche la necessità interiore che spinge il fumettista a imbarcarsi nell'impresa. Una vera e propria necessità di purificazione che si avvicina molto a ciò che vari testimoni ex deportati affermano di provare nel momento in cui riescono a narrare la propria esperienza.

Ma Yossel non è l'unico protagonista della narrazione del grande fumettista statunitense, l'altro personaggio principale è il fumetto stesso. Si potrebbe dire che tutto il *graphic novel* è una riflessione continua sulle potenzialità di questo linguaggio, una riflessione che si articola su due binari. Da un lato c'è Joe Kubert che si confronta, si misura, con il linguaggio che conosce meglio, di cui è considerato un maestro, per portarlo ai suoi massimi livelli espressivi, per riuscire a rappresentare "l'inimmaginabile", per riuscire a visualizzare e tramandare la memoria della Shoah, mettendo su carta la sua immaginazione. Dall'altro lato abbiamo Yossel che cerca nel fumetto una sorta di protezione, uno scudo che gli permetta di sopportare la situazione drammatica in cui si trova trasformando la realtà in fantasia, mescolando i nazisti con i supereroi dei fumetti statunitensi fino quasi a far sovrapporre, confondere, le immagini degli uni e quelle degli altri. Una protezione metaforica ed emotiva, quindi. Ma anche una via di salvezza concreta poiché il giovane riuscirà ad evitare la deportazione dal ghetto di Varsavia e a prolungare la propria esistenza proprio grazie alle sue abilità nel disegnare fumetti che piacciono ai nazisti. Attraverso i disegni di Yossel vediamo anche come si modifica il suo immaginario, il suo universo mentale. Come, dall'essere bambino, sia costretto improvvisamente a diventare adulto, cambiando il suo sguardo sul mondo. Nel passaggio dai supereroi, ai nazisti, alla rappresentazione dell'inferno di Auschwitz assistiamo alla terribile presa di coscienza della realtà da parte di un bambino.

Yossel ha quasi sempre la matita in mano. Sui suoi fogli si alternano disegni di supereroi e schizzi della realtà. Molte vignette del *graphic novel* rappresentano la realtà vista attraverso gli occhi del bambino. Rappresentano il tentativo di Yossel di fermare sulla carta quei terribili momenti nella speranza di esorcizzarli, di renderli se non comprensibili, quantomeno sopportabili.

Questo processo diviene esplicito nel momento in cui Yossel si trova ad ascoltare le parole del suo rabbino scappato dal campo di Auschwitz: «Mentre parlava, le sue parole formavano vividi disegni nella mia mente. Potevo vedere le cose come erano descritte, come se stessero accadendo sotto i miei occhi»<sup>46</sup>. «Non osservato, disegnavo mentre e-

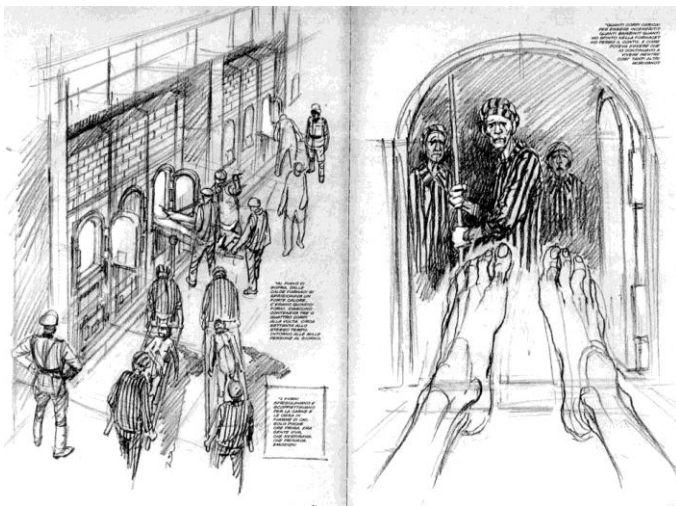
---

45 KUBERT, Joe, *op. cit.*, introduzione, p. III.

46 KUBERT, Joe, *op. cit.*, p. 39.

gli parlava. Dovevo disegnare, così le immagini sarebbero filtrate nel mio cervello. Così avrei potuto vedere le cose che descriveva»<sup>47</sup>. È chiaro che queste parole, pronunciate nella finzione del racconto da Yossel, in realtà esplicitano il desiderio e il bisogno di Kubert stesso. L'autore sente la necessità di filtrare attraverso il disegno i racconti che ha raccolto nel corso del tempo. Ha bisogno di disegnare in modo da poter realmente “vedere” l'accaduto.

I disegni di Kubert-Yossel, che accompagnano tutto il lungo racconto del testimone, raccontano soprattutto la realtà emotiva del campo. La matita del fumettista si sofferma soprattutto sui volti, e principalmente su quelli dei prigionieri. Dai loro occhi, dai loro visi scavati, dalle espressioni mutevoli dei volti, traspare un'infinita gamma di emozioni che spaziano dallo sconcerto alla paura, dalla rassegnazione al disgusto, dalla



disperazione alla ormai quasi totale assenza di qualsiasi emozione, dalla volontà di sopravvivere alla volontà di morire per non soffrire più. Gli occhi sono il vero soggetto dei disegni. Sono gli occhi che parlano, tant'è vero che Kubert decide di non utilizzare il fumetto, la parola che fuoriesce dalle bocche. Utilizza unicamente la voce fuori campo. L'autore,

dicevamo, cerca di rappresentare l'inimmaginabile e si spinge fino al punto di raffigurare, di immaginarsi, l'espressione che i membri del Sonderkommando potevano avere nel momento in cui aprivano la camera a gas, o nel momento in cui gettavano i cadaveri nel forno crematorio. E nel fare questo sceglie un punto di vista preciso, quello più estremo e impossibile: quello della vittima, del cadavere<sup>48</sup>. Kubert pone la sua macchina da presa immaginaria all'interno della camera a gas e del forno crematorio e osserva la reazione delle persone fuori, delle persone ancora vive su cui pesa però la terribile consapevolezza che quella sarà la loro stessa fine. Difficilmente un altro medium che non sia il fumetto potrebbe rappresentare con pari forza e profondità questo particolare punto di vista.

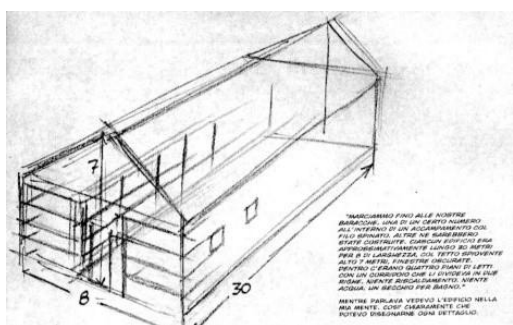
Nel rappresentare i gruppi e le masse il tratto si fa ancora più grezzo. I volti, le fisionomie, i corpi vengono appena abbozzati. I lineamenti sono spesso del tutto assenti. La

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 62.

spersonalizzazione dell'individuo che, all'interno del campo, diventa solamente un numero insignificante in mezzo a migliaia di altri numeri emerge così in modo estremamente chiaro. Nelle lunghe adunate, durante gli appelli, i volti non si distinguono, gli individui non sono più tali, sono solamente una massa di corpi scheletrici. Nelle cucette, gli uni ammassati sugli altri, i corpi si fondono fra di loro, le righe dei pigiami si confondono creando un unico grumo da cui emergono soltanto dei volti, che ormai sono dei veri e propri teschi. Durante le marce, infine, dei corpi non resta altro che un'ombra.

«Il tratto non dipinge le immagini, le evoca; il disegno accennato a matita è compendio di spazio e tempo, alleggerisce la lettura e la fa scorrere rapida quando serve o la rallenta nei pesanti tratti di grana grossa a riempire spazi scuri e consumare mine di matita»<sup>49</sup>.



Ma i disegni di Kubert non si fermano ad una dimensione puramente impressionista ed emotiva. Attraverso pochi e rapidi tratti di matita l'autore rappresenta alcuni particolari estremamente importanti e significativi per capire la realtà e le "dimensioni" di Auschwitz. Nel raffigurare una baracca, ad esempio, non

esita a indicarne le dimensioni (30 metri di lunghezza, 8 di larghezza e 7 di altezza), dimensioni che subito entrano in contrasto con l'enorme quantità di corpi ammassati nelle cucette raffigurate nella vignetta successiva<sup>50</sup>. Ma l'autore rappresenta anche gli enormi ammassi di scarpe, di spazzole, di occhiali sottratti ai prigionieri e disegna, infine, le camere a gas e i forni crematori, sia dall'esterno che all'interno<sup>51</sup>.

Se per Kubert e Spiegelman il realismo del tratto e della raffigurazione dei corpi e degli ambienti è un elemento secondario rispetto ad una narrazione in cui gli aspetti metaforici della sceneggiatura si fondono con dei disegni spesso appena abbozzati o volutamente elementari (senza che la "verità" e la "concretezza" di ciò che si sta raccontando venga mai messa in discussione), per Pascal Croci, autore di "Auschwitz", il realismo diventa una questione fondamentale. A tal punto da intitolare il dossier che chiude il suo lavoro proprio "Perché un racconto a fumetti realistico su Auschwitz?".

Le esigenze da cui nasce il *graphic novel* di Croci sono alquanto diverse dai due casi precedentemente analizzati. Croci non è ebreo e non ha avuto nessun parente deportato

49 OCCHICONE, Davide, «Yossel: 19 Aprile 1943 / 8 Maggio 1943», cit.

50 KUBERT, Joe, *op. cit.*, p. 42.

51 *Ibidem*, pp. 61-62.

e imprigionato. Il suo lavoro nasce in misura minore da esigenze personali e più da una curiosità e da un lavoro di ricerca nati quasi per caso: «La spinta decisiva l'ho avuta nel 1993, in occasione di una mostra di disegni di deportati [...] rimasi colpito da uno schizzo a matita fatto sul rovescio di un foglio amministrativo del campo di concentramento [...] Allora, una signora mi si è avvicinata e mi ha parlato del suo viaggio all'inferno. Aveva un numero marchiato sulla pelle del braccio. Quel giorno ho trovato il mio primo testimone»<sup>52</sup>. Sono stati dunque l'incontro e il confronto con i testimoni che hanno spinto Croci a cominciare un lavoro di ricerca durato cinque anni. Periodo in cui l'autore si è convinto della necessità di tramandare la memoria di quegli eventi, rivolgendosi soprattutto alle nuove generazioni. Cinque anni in cui si è anche convinto della possibilità di trasformare quelle storie di vita reali in un fumetto di fiction. La storia per Croci, infatti, non è la trasposizione a fumetti di una singola testimonianza ma è il tentativo di fondere i racconti di vita di vari testimoni in un'unica narrazione, cercando di rappresentare Auschwitz nel suo complesso, nelle principali dinamiche che ne stavano alla base, nei complessi rapporti che si venivano ad instaurare tra i prigionieri ma anche tra le vittime e i carnefici.

Croci «mette spesso anche solo tre o quattro vignette in una tavola di dimensioni molto più grandi [rispetto a Spiegelman, N.d.R.], e pennella i volti scavati dei deportati su uno sfondo grigio che ci opprime, e rende in maniera drammatica, con uno stile realistico, le condizioni in cui versavano i prigionieri; i loro occhi sono segnati da occhiaie profonde e sembrano enormi nei volti scarni. Volti stremati dalla fame e dalla paura di chi non ha neanche più la forza di gridare aiuto, vinto dalla certezza di una morte in arrivo»<sup>53</sup>. Come anche Kubert, Croci riesce a trasmettere, attraverso la rappresentazione dei volti e dei corpi, un'ampia gamma di emozioni, di caratteri, di punti di vista. È interessante il tentativo dell'autore di inserire in un'unica trama narrativa i diversi approcci che vittime e carnefici avevano con la realtà del campo. Nel fumetto, i prigionieri si dividono fra coloro che dimostravano una profonda consapevolezza dei meccanismi in atto, del funzionamento del campo e della progettualità su cui si fondava la soluzione finale e coloro che ne erano ancora all'oscuro e stentavano a credere alla brutalità di ciò che stava accadendo. Ma anche fra coloro che si lasciavano sopraffare dalla disperazione e coloro che riuscivano a mantenere una qualche forma di (disperato) autocontrollo; tra coloro che si cullavano nell'illusione e coloro che scendevano a qualsiasi compromesso pur di prolungare la propria vita. Anche i nazisti sono descritti, in un certo sen-

52 CROCI, Pascal, *op. cit.*, p. 84.

53 OCCHICONE, Davide, «Tornando ad Auschwitz», *Lo spazio bianco* [on-line], 8 ottobre 2004, URL: <<http://www.lospaziobianco.it/1791>>, [consultato il 3 febbraio 2009].

so, secondo categorie o stereotipi: principalmente quelli del sanguinario dal grilletto facile e il burocrate, distaccato ma spietato. Ma il realismo di cui l'autore è in cerca, lo si trova nella raffigurazione degli spazi di Birkenau, nelle sue ampissime prospettive, nelle baracche, nelle reti elettrificate e nei binari.

La narrazione di Croci, però, appare spesso un po' sconnessa, episodica. I nessi logici a volte saltano o non risultano immediatamente evidenti. Da un lato, queste caratteristiche possono riflettere la narrazione tipica dei testimoni, una narrazione che avanza per quadri spesso staccati, per immagini, per macro argomenti o per situazioni specifiche. Dall'altra parte, però, nasconde la volontà dell'autore di rappresentare un ampio numero di situazioni diverse e particolari in un breve spazio. Questa necessità lo porta anche a mettere al centro della sua storia due casi molto particolari e non generalizzabili. Innanzitutto quello dei deportati Cechi provenienti dal Campo di Thereisienstadt, convinti fino all'ultimo momento che Auschwitz sarebbe stata solo una tappa, un passaggio e che non sarebbero stati uccisi. Convinzione che si rivelò presto un'illusione. Vennero tutti uccisi nelle camere a gas e i corpi furono bruciati in una grande fossa comune. E poi il caso (raccontato nel libro *I manichini nudi* di Christian Bernadac) di una ragazzina sopravvissuta alla camera a gas perché si era ritrovata con la faccia sul pavimento bagnato e aveva resistito all'asfissia



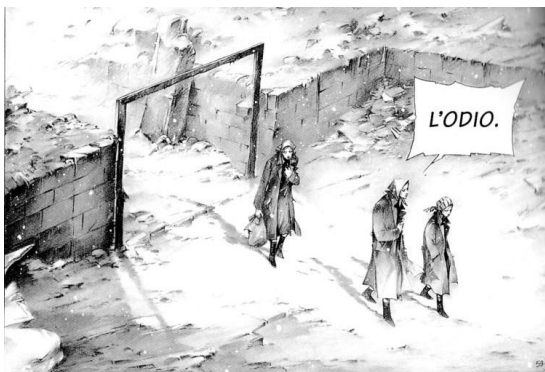
in quanto lo Ziklon B non aveva effetto in ambiente umido.

Ma, al di là delle dichiarazioni esplicite dell'autore, il suo lavoro abbandona spesso la strada del realismo, aspirando ad un tipo di comunicazione di altro livello. Si colloca già in una direzione metaforica la scelta di adoperare unicamente il bianco e nero con un uso ad ampio spettro della scala dei grigi e la decisione di avvolgere ogni situazione in una nebbia densa e opprimente, in un grigio «che non riesce a farci capire dove sia l'orizzonte; un grigio che si spezza solo sotto la luce della lampade appena fuori le baracche dei deportati; un grigio che ti senti entrare nella gola, che sembra non permetterti di respirare bene, che ti entra nello stomaco».

che ti entra nello stomaco».

co»<sup>54</sup>. Un grigio che permette di confondere la neve con le ceneri che fuoriescono dai camini.

Ma ancora più significativa è la scelta di inserire la narrazione su Auschwitz in una cornice contemporanea, e in particolare all'interno della guerra nell'Ex-Jugoslavia, nel 1943. Il fumetto, infatti, si apre con due sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti, Cessia e Kazik, costretti a nascondersi perché braccati. E si conclude con la loro esecuzione in quanto accusati di tradimento politico.



Sorvolando sull'evidente superficialità con cui l'autore affronta il paragone tra la persecuzione degli ebrei e i crimini nazisti durante la seconda guerra mondiale e la guerra nell'Ex-Jugoslavia, emerge in modo evidente la necessità per Croci di collegarsi con la contemporaneità. L'intento principale del fumettista è quello di raccontare Au-

schwitz affinché non avvengano più violenze di questo genere, affinché le nuove generazioni non dimentichino e affinché le parole pronunciate con tanta difficoltà dai testimoni non vadano perdute. Questa volontà è dichiarata anche nel dossier finale, in cui



l'autore, attraverso una lunga intervista, spiega il suo percorso di ricerca e la sua visione artistica. Uno dei paragrafi di questa sezione si intitola proprio "L'ineludibile dovere della memoria".

Ma oltre a questa esplicita intenzione, Croci si pone delle questioni filosofiche più ampie, questioni senz'altro fondamentali ma che rendono la sua narrazione spesso un po' incerta, lasciando trasparire la volontà non solo di rappresentare il racconto dei testimoni ma anche di cercare delle risposte di carattere morale. Nella parte finale della sua storia alcune donne sopravvissute si trovano nel campo ormai deserto e si mettono a ragionare sul "perché" dell'odio e

54 *Ibidem*.

sulla necessità di raccontarlo, di tramandare la memoria. «Hanno distrutto tutte le prove!». «Testimonieremo». «Ma chi ci crederà?». «Grazie Signore, di avere fatto di noi il popolo eletto! Ma, per favore, non potevi sceglierne un altro?». «La tua bestemmia non risolverà nulla...». E poi: «È finita! Presto potremo tornare a casa... e dimenticare tutto questo». «Ma cos'è che li spinge ad agire così?». «L'odio». «Ma non si potrebbe odiare in pace?». «Amarsi gli uni con gli altri...» «Una chimera più cristiana che ebraica in fede mia. Chi può accettare il suo prossimo senza conflitti, senza divergenze?... Inevitabilmente ci sono degli screzi». «Ma quell'odio da dove viene?»<sup>55</sup>.

È proprio questa domanda che spinge Croci a confrontarsi con l'impresa. E lo afferma chiaramente nell'intervista finale quando, alla domanda «il suo fumetto contiene un messaggio filosofico?» risponde: «Sì: le persecuzioni subite dagli ebrei nel corso della Storia mi hanno portato a riflettere sulla religione. Il Cristianesimo dice agli uomini: "Amatevi gli uni con gli altri". Secondo me è un'illusione. Per evitare dei nuovi Auschwitz, bisogna rendersi conto delle contraddizioni che esistono nell'essere umano. "Odiarsi in pace" non è un'utopia. Quando faccio dire questa frase ad Anna, non è un'adolescente che parla, sono io»<sup>56</sup>.

Ci sarebbe ancora molto da dire su queste tre opere, e su altre che, anche se con risultati non sempre eccelsi, hanno cercato di affrontare il complesso tema della Shoah<sup>57</sup>. Ma da un lato parlare e analizzare dei fumetti provoca sempre un certo senso di inadeguatezza, in chi scrive, perché è necessario riportare alla forma puramente scritta quel complesso legame sinestesico fra parola e immagine a cui avevamo accennato all'inizio. «La percezione delle tavole dei *comics* attiva una sinestesia integrale: dalla vista all'udito al tatto all'olfatto. Lo sguardo del lettore è coinvolto in una dinamica dell'immagine che si anima e si muove»<sup>58</sup>. È per questo che descriverle risulta così arduo.

Ma anche semplicemente dai brevi appunti qui proposti penso che emergano le specificità che il medium fumetto offre nell'ambito della narrazione della memoria della prigionia, soprattutto nella sua dimensione emotiva. E credo che risulti chiaro il ruolo ricoperto dall'immaginazione. Un'immaginazione malgrado tutto. «I fumetti sono vie maestre della fantasia perché, praticando tutte le strade, battono quelle più diritte, le più innovative, ma anche sanno mostrare le strade impervie che renderebbero viceversa

---

55 CROCI, Pascal, *op. cit.*, pp. 69-73.

56 *Ibidem*, p. 85.

57 Ad esempio: HEUVEL, Eric, VAN DER ROL, Ruud, SCHIPPERS, Lies, *De Zoektocht*, Amsterdam, Anne Frank Stichting, 2007 (trad. it., *La stella di Esther*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2009) e *Fuga da Auschwitz*, Torino, Pavesio - Terra del Fuoco - Scuola internazionale di Comics, 2009.

58 FREZZA, Gino, *op. cit.*, p. 43.



incomprensibile l'immaginazione. Talvolta fanno questo più e meglio del cinema, perché assumono la sfida a costi sostenibili: nei *comics* la virtù dell'immaginazione gioca in modo trasparente con se stessa, secondo un rapporto corretto con i segni e le loro vitali contaminazioni»<sup>59</sup>.

E per ricollegarsi alle parole iniziali di De Luna rispetto alla riluttanza che molti storici dimostrano nel confrontarsi con media e forme comunicative diverse da quelle più tradizionali legate all'ambiente accademico non si può non concludere sempre con le parole di Gino Frezza: «Emozione-conoscenza, patico e logico: la forma dei fumetti è un vero scandalo per gli assertori del primato della conoscenza razionale e sequenziale nel senso della sintassi logica della comunicazione verbale, o per gli assertori di una cultura in cui ragione ed emozione si autoescludano e si riverberino come dimensioni separate della vita»<sup>60</sup>. ♦ 2010

---

## Bibliografia

---

AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

ARENDETT, Hannah, *L'immagine dell'inferno, Scritti sul totalitarismo*, Roma, Editori riuniti, 2001.

BERMANI, Cesare (a cura di), *Introduzione alla storia orale*, Roma, Odradek, 1999.

BIDUSSA, David, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.

CROCI, Pascal, *Auschwitz*, Genova, Il nuovo melangolo, 2004.

DE LUNA, Giovanni, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Milano, La nuova Italia, 2001.

DI CLEMENTE, Cristian, «Maus», *Ubcfumetti* [on-line], 27 gennaio 2006, URL: <<http://www.ubcfumetti.com/enciclopedia/maus/>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.

EISENSTEIN, Bernice, *I Was a Child of Holocaust Survivors*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006.

FREZZA, Gino, *Le carte del fumetto*, Napoli, Liguori, 2008.

GALLERANO, Nicola, *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli, 1995.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 57.

GRAVETTE, Paul, *Graphic Novels. Everything you Need to Know*, New York, Collins Design, 2005.

HEUVEL, Eric, VAN DER ROL, Ruud, SCHIPPERS, Lies, *De Zoektocht*, Amsterdam, Anne Frank Stichting, 2007 (trad. it., *La stella di Esther*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2009).

KUBERT, Joe, *Yossel : 19 Aprile 1943*, Città di Castello, Free Books, 2005.

KUHN, Annette, *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*. New York, New York University Press, 2002.

KUHN, Annette, «Memorie e lavoro della memoria: rappresentazioni della memoria nei e con i media visuali», *Archivio trentino*, 1/2009.

OCCHICONE, Davide, «Yossel: 19 Aprile 1943 / 8 Maggio 1943», *Lo spazio bianco* [on-line], 26 gennaio 2006, URL: < <http://www.lospaziobianco.it/2881>>.

OCCHICONE, Davide, «Tornando ad Auschwitz», *Lo spazio bianco* [on-line], 8 ottobre 2004, URL: <http://www.lospaziobianco.it/1791>.

SILVERSTONE, Roger, *Perché studiare i media?*, Bologna, Il Mulino, 2002.

SPIEGELMAN, Art, *Maus*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or., *Maus I*, New York, Pantheon Books, 1973 e *Maus II*, New York, Pantheon Books, 1986).

THOMPSON, John B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media* (1995), Bologna, Il Mulino, 1998.

VITALI, Stefano, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era dei computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

WHITE, Hayden, *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.

WIEVORKA, Annette, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

---

## \* L'autore

---

Alessandro Cattunar è dottorando (PhD student) in Storia Contemporanea presso l'Istituto italiano di Scienze Umane – SUM (Firenze, Napoli), e svolge una ricerca dal titolo *Il confine delle memorie. Evoluzione delle memorie e processi identitari tra politiche pubbliche e percorsi privati nel goriziano: 1943-1955* sotto la tutela di Marta Verginella. Già dottore magistrale (Master's degree) in Storia d'Europa (Bologna 2008), e specializzato in Media Education (Università Cattolica di Milano 2008), presiede l'Associazione Quarantasettezeroquattro (Gorizia) e collabora con l'Associazione Italiana di Storia Orale, l'Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione e l'Istituto storico di Torino. Si occupa dei rapporti tra media e storia e di quelli fra memoria e identità.

URL: <http://www.studistorici.com/2008/09/14/alessandro-cattunar/>

**Per citare questo articolo:**

Alessandro Cattunar, «Immaginazione malgrado tutto. La Shoah e l'esperienza dei lager nei graphic novel contemporanei», (marzo 2010), *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : il dossier : Davanti e dietro le sbarre : società e devianza*, N. (1) 2, 2010,

URL:<[http://www.studistorici.com/2010/04/29/cattunar\\_dossier\\_2/](http://www.studistorici.com/2010/04/29/cattunar_dossier_2/)>

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea  [www.studistorici.com](http://www.studistorici.com)

ISSN 2038-0925

Risorsa digitale indipendente a carattere storiografico. Uscita trimestrale. Autorizzazione n°8043 del Tribunale di Bologna in data 11/02/2010  
[redazione.diacronie@hotmail.it](mailto:redazione.diacronie@hotmail.it)

**Comitato di redazione:** Marco Abram – Giampaolo Amodei – Jacopo Bassi – Alessandro Cattunar – Davide Chierigatti – Alice de Rensis – Barbara Galimberti – Deborah Paci – Alessadro Petralia – Fausto Pietrancosta – Martina Sanna – Matteo Tomasoni



**Diritti:** gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 2.5. Possono essere riprodotti a patto di non modificarne i contenuti e di non usarli per fini commerciali. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.