

Saverio Vita

Metanarrazione e necessità della finzione
Un confronto tra Maus di Art Spiegelman e
Yossel di Joe Kubert



Testo & Senso

N. 17, 2016

www.testoesenso.it

Maus è una *graphic novel* in due volumi, pubblicati a distanza di cinque anni l'uno dall'altro.¹ Un'opera di grande importanza per il suo impatto sul pubblico – primo fumetto a vincere un Premio Pulitzer, nel 1992 – ma soprattutto per le modalità narrative che adotta nell'affrontare un tema delicato come quello della Shoah.

Art Spiegelman è figlio di due ebrei polacchi sopravvissuti alla Shoah, Vladek e Anja,² emigrati negli Stati Uniti nel 1951. Non è quindi un diretto testimone dei fatti e non sceglie di raccontare la storia di come i suoi genitori siano sopravvissuti. Disegna invece la storia di come suo padre gli ha raccontato le proprie vicende. Non scrive quindi la biografia del genitore, ma un estratto della propria autobiografia, vale a dire il momento in cui Art vuole scrivere un libro sul padre e inizia a intervistarlo.

Ciò che viene in luce, oltre al rapporto che il sopravvissuto ha con il passato, è un aspetto inedito a qualsiasi libro di seconda generazione, almeno fino alla fine degli anni Ottanta: viene rappresentata per la prima volta la difficoltà relazionale tra un padre sopravvissuto ad Auschwitz e un figlio nato dopo la guerra. Non si tratta solo di narrare gli orrori – neanche Primo Levi³ e Jorge Semprún⁴ vollero aggiungere altro rispetto ai libri degli storici – ma di vedere quali effetti essi abbiano nella lunga durata, quando la vita è tornata vivibile e discretamente agiata.

È vivissimo in *Maus*, inoltre, l'intento metaletterario, in quanto le difficoltà relazionali tra Art e Vladek non riguardano un periodo generico della loro vita, ma il momento in cui devono parlare del passato tragico della famiglia per rappresentarlo, per farne una storia.

Il padre di Art è ossessionato dallo spreco di denaro, dal continuo riutilizzo degli oggetti rotti, dai vestiti poco caldi: insomma, vive ancora come se dovesse sopravvivere a qualcosa. Questo personaggio, tratto da un uomo realmente esistito, assomiglia molto a Shlomik, il protagonista di

¹ ART SPIEGELMAN, *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, New York, Pantheon, 1986 e *Maus. A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*, New York, Pantheon, 1991. D'ora in poi citerò i due libri con le rispettive diciture *Maus 1* e *Maus 2*.

² Il lettore curioso che volesse andare a vedere i nomi reali dei componenti di questa famiglia resterebbe sorpreso: gli Spiegelman hanno attraversato un'Europa prostrata dal nazismo e ormai diventata una babele delle lingue, tanto che i tedeschi, i russi li chiamavano in un certo modo, gli americani, i polacchi in un'altro. Spiegelman sceglie la grafia "Vladek" e "Anja" perché probabilmente la ritiene più leggibile per il pubblico anglosassone.

³ «[...] questo mio libro, in fatto di particolari atroci, non aggiunge nulla a quanto è ormai noto ai lettori di tutto il mondo sull'inquietante argomento dei campi di distruzione». PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958., p. 7.

⁴ «Voglio, in primo luogo, evitare, evitare a me stesso l'enumerazione delle sofferenze e degli orrori. Altri vi si cimenteranno...». JORGE SEMPRÚN, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994 (trad. it. *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996, p. 157).

Vedi alla voce: amore di David Grossman,⁵ anche se quest'ultimo ha un carattere riflessivo e introverso, mentre Vladek è più che altro caricaturale e rappresenta la linea comica del racconto, seppure amara oltremodo.

In maniera certo assai pedante, Vladek ripete una certa consuetudine dei sopravvissuti della quale ha parlato anche Levi, la quale consiste nel rispondere, a chi parla di fame o di freddo senza essere stato in Lager, che non sa neanche lontanamente cosa significhi provare quella fame, quel freddo.⁶ La cosa si evince sin dall'*incipit* della *graphic novel*: Art rimane deluso dal comportamento dei suoi amici, che lo lasciano solo dopo una sua caduta dai pattini; quando racconta il fatto a Vladek, lui gli risponde:

Friends? Your friends?... if you lock them together in a room with no food for a week... then you could see what it is, friends!⁷

All'inizio della storia, Vladek comincia a raccontare alcuni fatti privati che riguardano la sua storia d'amore con Lucia, una relazione precedente all'incontro con la futura moglie. In questo luogo del testo l'autore, oltre a rendere manifesto il dilemma di ogni biografo – ovvero l'opportunità o meno di narrare vicende che dovrebbero restar taciute – dà inizio a una serie di spunti metaletterari:

Vladek: But this what I just told you – about Lucia and so – I don't want you should write this in your book.

Art: What? Why not?

V: It has nothing to do with the Holocaust!

A: But Pop. It's great material. It makes everything more real – more human. I want to tell your story, the way it really happened.

V: But this isn't so proper, so respectful... I can tell you other stories, but such private things, I don't want you should mention.

A: Okay, Okay – I promise.⁸

⁵ DAVID GROSSMAN, "*Ayen*" *erekh: ahavà*, Tel Aviv, Hoza'at Hakibbutz, 1986 (trad. it. *Vedi alla voce: amore*, Milano, Mondadori, 1988).

⁶ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 155-156.

⁷ A. SPIEGELMAN, *Maus I*, p. 5.

In questo passo Spiegelman dichiara, in breve, di voler raccontare soprattutto la storia del padre, senza la pretesa di comporre un'opera sulla Shoah in generale. Afferma inoltre come sia impossibile dare un resoconto realistico di una storia così terribile, se non con l'ausilio di narrazioni satellite rispetto alla narrazione principale, come per esempio gli episodi che introducono il tema amoroso: un uomo che ha dovuto vivere più amori prima di incontrare finalmente quello giusto soffre enormemente all'idea di perdere ciò che si è guadagnato con fatica.

Vladek si oppone all'idea che questi fatti privati vengano resi pubblici nel libro di Art e, rappresentando il momento esatto in cui ciò avviene, Spiegelman comunica al lettore il vero interrogativo che in quanto autore si è posto. Allo stesso tempo, mostra come nel giro di una sola pagina e poche battute lui riesca a risolvere il problema: spergiura, promette al padre che non pubblicherà mai la storia di Lucia, e quindi disegna su carta non solo la storia di Lucia, ma anche il momento in cui tradisce la volontà del padre, segnalando graficamente questa sua scorrettezza attraverso il progressivo oscuramento delle figure nel disegno, fino a farle diventare silhouette.

Il lettore potrebbe pensare che con la dichiarazione della propria mendacità l'autore non possa essere credibile per tutto il resto della narrazione. Questo è vero, ma solo in parte: infatti Spiegelman non sembra dica bugie sulla storia del padre – non potremo mai confermarlo – ma che voglia mettere in risalto, attraverso le bugie messe in mostra chiaramente nelle battute metaletterarie del suo testo, come la narrazione in sé sia differente per costituzione dalla realtà, e che non la possa comunicare per intero. Quasi a dire che sì, lui stesso vuole raccontare in modo quanto più realistico possibile la storia del padre, ma per farlo ha bisogno di separare la realtà dal mondo diegetico. Se la realtà coincidesse con la volontà di scrivere un libro, *Maus* non esisterebbe perché Vladek non avrebbe voluto, così come non esisterebbe l'*Eneide* o la gran parte dell'opera di Kafka, dato che gli autori avevano lasciato ai successori istruzioni precise sulla loro distruzione. Inoltre Spiegelman, in quanto non testimone, ha in comune con gli altri autori di seconda generazione⁹ il bisogno, forzato, di utilizzare i dispositivi narrativi tipici della finzione per rappresentare la realtà.

All'inizio della seconda parte di *Maus*, pubblicata nel 1991, Spiegelman presenta lo stesso gioco parodico in un momento metaletterario: ancora una volta mette in mostra una bugia. Ribadisce

⁸ A. SPIEGELMAN, *Maus I*, p. 23.

⁹ Mi riferisco per esempio ad autori come Georges Perec, il già citato David Grossman e, in parte, anche Jonathan Littell.

quindi il bisogno della finzione, la sua legittimità al fine di narrare una storia vera. La scena vede Artie e Françoise, la sua compagna, in macchina: stanno discutendo della salute di Vladek, ma improvvisamente il discorso vira sulla possibilità o meno di scrivere un altro libro, nel quale la storia si concentri proprio sul periodo passato da Vladek in Lager (mentre la prima parte di *Maus* è in realtà la storia di come Vladek sia finito in Lager).

Françoise: Depressed again?

Artie: Just thinking about my book... it's so presumptuous of me. I mean, I can't even make any sense out of my relationship with my father... How am I supposed to make any sense out of Auschwitz?... of the Holocaust?... When I was a kid I used to think about which of my parents I'd let the Nazis take to the ovens if I could only save one of them... Usually I saved my mother. Do you think that's normal? [...] Don't get me wrong. I wasn't obsessed with this stuff... It's just that sometimes I'd fantasize Zyklon B coming out of our shower instead of water. I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz with my parents so I could really know what they lived through! I guess it's some kind of guilt about having had an easier life than they did. Sigh. I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams. And trying to do it as a comic strip! I guess I bite off more than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing. There's so much I'll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too complex for comics... so much has to be left out or distorted.

F: Just keep it honest, honey.

A: See what I mean...In real life you'd never have let me talk this long without interrupting.¹⁰

Bastano queste righe per comprendere la complessità della costruzione narrativa di entrambi i libri. Artie avverte, come autore, un peso morale schiacciante, dovuto al fatto che vuole scrivere di Auschwitz senza esserne un testimone diretto: "come posso trarre un significato da Auschwitz se non riesco nemmeno a trarre un significato dalla relazione che ho con mio padre?". Attraverso una

¹⁰ A. SPIEGELMAN, *Maus 2*, pp. 14-16.

reductio della propria legittimità a prendere la parola, agita nel momento in cui tuttavia sta già parlando, Spiegelman mette in mostra i dubbi che lo hanno assillato quando aveva davanti una tavola ancora bianca, ancora da disegnare.

I suoi dubbi riguardano anche la propria integrità mentale, dato che racconta delle turbe di cui soffriva quando era ragazzino: immaginava che la sostanza usata dai nazisti nelle camere a gas potesse uscire dalla doccia, o magari si figurava scene strazianti in cui era chiamato a scegliere quale componente della sua famiglia si dovesse salvare dal massacro. In questo, ancora una volta, sembra che ci sia un parallelismo tra il libro di Grossman e *Maus*, dato che anche Momik soffre di un turbamento psicologico assai violento, nonostante sia solo un figlio di sopravvissuti e non un sopravvissuto diretto alla tragedia.

Dopo questa ammissione di colpa personale, Art sostiene che si trova in difficoltà, data la sua debolezza congenita, nel raccontare una storia così complessa. Ma proprio in questa sede fa una dichiarazione d'intenti chiarissima, un patto con il lettore estremamente saldo: afferma che ci sono molte cose che non sarà mai capace di capire e di visualizzare (scrivere e disegnare) e che "la realtà è troppo complessa per un fumetto", che "molto deve essere tralasciato o distorto". Il punto è che lo sta dicendo proprio in un fumetto e noi lettori dovremmo stare attenti a tali segnali. L'autore ce ne dà subito un esempio, nella chiusura della lunga citazione che ho riportato: "vedi Françoise... nella vita reale non mi avresti mai lasciato parlare così a lungo senza interrompermi". Françoise quindi gli risponde, evasiva, chiedendogli di farle accendere una sigaretta. Proviamo anche noi a sfruttare il fuoco di quella fiamma per fare luce su questo aspetto della faccenda: Spiegelman ci sta dicendo che non vuole lasciare nessun messaggio particolare, che non ha il diritto di parlare troppo a fondo della questione della Shoah. E che molti si aspettano questo da lui.

Questa forte aspettativa è messa in moto dai media culturali americani. Spiegelman li accusa in modo diretto nel secondo capitolo della seconda parte di *Maus*, ritraendo se stesso mentre racconta del suo successo, seduto a un tavolo da lavoro posto su di un cumulo di cadaveri.¹¹

Nella pagina immediatamente successiva, Art viene intervistato dai giornalisti interessati allo scoop, che fanno domande piuttosto usurate per la quantità di volte in cui sono state poste: qual è il messaggio del libro? I giovani tedeschi devono sentirsi colpevoli? In che modo disegnerebbe gli israeliani? Ma Artie quasi non risponde: lui non è nessuno per lanciare un messaggio originale sulla

¹¹ *Ivi*, p. 41.

Shoah, non ha il diritto di incolpare i giovani tedeschi. Mentre dà queste risposte evasive, il suo personaggio si rimpicciolisce, regredisce allo stato infantile, chiama la mamma. È il segnale che il lettore non deve chiedere troppo: l'intenzione non è quella di scrivere un libro denso e importante, ma di raccontare semplicemente una storia vera, con le chiare limitazioni del mezzo che utilizza, ovvero il fumetto, il romanzo grafico.



12

Come è chiaro da questa tavola, l'autore di *Maus* adotta un procedimento allegorico orwelliano per raccontare la sua storia: gli ebrei vengono rappresentati come topi, i nazisti sono ovviamente dei gatti, i polacchi maiali, gli americani cani, i francesi sono rane. All'inizio della seconda parte di *Maus*, Artie si chiede come dovrà disegnare Françoise, francese convertita all'ebraismo, mentre già la disegna nelle fattezze di un topo: ancora una volta, pone l'interrogativo nel momento in cui lo ha già risolto.

Ciò che qui interessa maggiormente, però, non è sciogliere il significato dell'allegoria, ma sottolineare come l'allegoria, la parodia, l'uso dichiarato della finzione siano consustanziali ai libri

¹² *Ibidem.*

che si pongono il problema di comunicare la verità, a maggior ragione se si tratta di una verità difficile come quella di Auschwitz.

L'allegoria e il problema della rappresentazione della verità raggiungono il loro apice nella prima metà del secondo volume di *Maus*, nella scena successiva alla grottesca intervista: Artie, ormai rimpicciolito, va a parlare dei suoi problemi di vita, e quindi di scrittura, con Pavel, uno psicologo sopravvissuto anch'egli alla Shoah. Il punto fondamentale è che in questa fase della narrazione Artie e Pavel non vengono rappresentati come topi, ma come umani che indossano una maschera di topo. Ciò vuol dire che la scena è tratta in certo modo dalla realtà, che la seduta psicanalitica sulla legittimità della propria scrittura è reale, ma per raccontarla attraverso la scrittura fumettistica l'autore ha bisogno di mettere addosso quella maschera di finzione irrinunciabile a chi voglia raccontare la verità.

Spiegelman, per confermare questo scarto tra realtà e finzione, disegna inoltre una fotografia posta su un mobile nello studio di Pavel, la fotografia di un gatto. Ma si tratta di un gatto vero, e si cura di specificare la cosa attraverso un balloon quadrato (che a parer mio, in questo caso, corrisponde alle parentesi quadre del curatore di un testo) in cui scrive: «Framed photo of pet cat. Really!».¹³

Ma leggiamo direttamente alcune parole di questa seduta psicanalitica, momento centrale per comprendere l'articolato rapporto tra realtà e finzione presente in *Maus*:

Artie: Instead of working on my book I just lie on my couch for hours and stare at a small grease spot on the upholstery. Somehow my arguments with my father have lost a little of their urgency... and Auschwitz just seems too scary to think about... so I just LIE there...

Pavel: It sounds like you're feeling remorse – maybe you believe you exposed your father to ridicule.

A: Maybe. But I tried to be fair and still show how angry I felt.

P: Even so, EVERY boy when he's little, looks up to his father.

A: That sounds true, but its hard for me to remember... Mainly I remember ARGUING with him... and being told that I couldn't do anything as well as he could.

¹³ *Ivi*, p. 43.

P: And now that you're becoming successful, you feel bad about proving your father wrong.

A: No matter what I accomplish, it doesn't seem like much compared to surviving Auschwitz.

P: But you weren't in Auschwitz... you were in Rego Park. Maybe your father needed to show that he was always right – that he could always SURVIVE – because he felt GUILTY about surviving. [...]. And he took his guilt out on YOU, where it was safe... on the REAL survivor. [...]. So, do you ADMIRE your father for surviving?

A: Well... sure. I know there was a lot of luck involved, but he WAS amazingly presentminded and resourceful...

P: Then you think it's admirable to survive. Does that mean it's NOT admirable to NOT survive?

A: whoosh. I-I think I see what you mean. It's as if life equals winning, so death equals losing.

P: Yes. Life always takes the side of life, and somehow the victims are blamed. But it wasn't the BEST people who survived, nor did the best ones die. It was RANDOM.¹⁴

In questa parte della seduta, Art esprime il suo bisogno di mentire. Lo fa quasi a scopo terapeutico, si accomoda su una poltrona invece di lavorare, e inizia a dirsi bugie da solo, perché Auschwitz è troppo spaventosa per essere pensata. A questo punto Pavel inizia a parlare in termini psicanalitici dei problemi relazionali con il padre e la loro connessione con i fatti della guerra. Il problema della vergogna e della colpa di essere sopravvissuto alla Shoah, idealmente al posto di un altro, viene collegato al problema della competizione padre-figlio: una competizione schiacciante, perché Art, per quanto possa essere diventato uno scrittore di successo, non potrà mai fare niente di paragonabile al sopravvivere in un Lager.

Eppure chi è sopravvissuto prova una vergogna atavica, perché sa che "le vittime sono ritenute in qualche modo colpevoli". Questa dinamica agisce praticamente nella maggior parte dei

¹⁴ *Ivi*, pp. 43-45.

sopravvissuti,¹⁵ ma Spiegelman riesce a comunicarla in modo molto diverso rispetto ai suoi predecessori grazie a un mezzo espressivo come quello del fumetto, e grazie al procedimento allegorico che riesce a mettere in atto attraverso le immagini, raggiungendo luoghi dell'espressione non raggiungibili attraverso il linguaggio verbale.

Ma nonostante la grande attenzione alla parte grafica, in *Maus* è possibile leggere passi testuali dal significato piuttosto lapidario. Come per esempio nelle parole che Pavel dice ad Artie, durante la seduta psicanalitica, riguardo ai libri sull'Olocausto:

P: Sigh. I'm not talking about YOUR book now, but look at how many books have already been written about the Holocaust. What's the point? People haven't changed... Maybe they need a newer, bigger Holocaust. Anyway, the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it's better not to have any more stories.¹⁶

Ancora una volta Spiegelman rappresenta un problema metaletterario: dubita, all'interno di un libro sulla Shoah, che un libro sulla Shoah possa avere un significato e medita sulla possibilità di smettere di scriverne. Ovviamente, essendo l'autore di *Maus*, Artie non la pensa come Pavel, se oggi possiamo leggere queste pagine. Implicitamente quindi per lui ha ancora un senso, anche se assai problematico, scrivere di quelle vicende.

Inoltre, Spiegelman sembra sia stato un lettore di Levi, se riesce a mettere così in chiaro come sia possibile il ritorno di un secondo Olocausto («Maybe they need a newer, bigger Holocaust») e soprattutto come il Lager sia non testimoniabile fino in fondo, dato che i testimoni più attendibili sono morti («the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it's better not to have any more stories»).

In questo senso, *Maus* è un testo-spugna, un libro in cui viene sintetizzata e resa fruibile una serie di categorie di pensiero e di considerazioni già trattate dalla letteratura canonizzata sull'argomento. Ma a ogni pensiero, a ogni questione sintetizzata nel suo testo, Spiegelman pone il dubbio sulla sua

¹⁵ Per un approfondimento sulla materia, cfr. ILDA VERRI MELO, *La sindrome del sopravvissuto*, Firenze, Interistituzione, 1991; MASSIMO MARTINI, *Il trauma della deportazione. Ricerca psicologica sui sopravvissuti italiani ai campi di concentramento nazisti*, Milano, Mondadori, 1983; PIETRO VAENTIL, *Il ritorno dai Lager*, Cesena, Il ponte vecchio, 1996; LEO EITINGER, *Concentration Camp Survivors in Norway and Israel*, Dordrecht, Springer Science, 1972.

¹⁶ A. SPIEGELMAN, *Maus 2*, p. 45.

validità. La sua è un'interrogazione inesausta sulla legittimità della parola e della rappresentazione grafica: questo è il suo prezioso pensiero originale.

Alla fine della lunga catena di dubbi, però, Artie arriva sempre a dare una risposta. Nella seduta psicanalitica con Pavel ne abbiamo un esempio diretto:

A: Uh-huh. Samuel Beckett once said: "Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingless." [...]. On the other hand, he SAID it.

P: He was right. Maybe you can include it in your book.¹⁷

Se ogni parola in generale, e non ogni parola sulla Shoah, è come una macchia sulla tovaglia immacolata del silenzio, Spiegelman pone in essere la necessità di insudiciare quel biancore. Sceglie la parola, sceglie la comunicazione. È più importante sporcarsi le mani per discutere piuttosto che stare in silenzio e accettare il dolore della Storia. Anche se si tratta di un dolore che non ci riguarda direttamente:

A: My book? Hah! What book?? Some part of me doesn't want to draw or think about Auschwitz. I can't visualize it clearly, and I can't BEGIN to imagine what it felt like.¹⁸

Il lettore stia attento al verbo "to visualize". Spiegelman prova un certo disagio non solo a comporre una sceneggiatura, ma anche a rappresentare graficamente il mondo di Auschwitz. È per questo motivo che sceglie il procedimento allegorico e trasforma i visi umani in volti animaleschi: l'animale non ha espressione, non esiste un codice fisiognomico per comprendere lo stato emotivo degli animali. Rappresentando gli ebrei come topi, Spiegelman si rifà probabilmente alla frase comune "come dei topi in gabbia"; se i tedeschi sono gatti, pensa "come il gatto col topo". Eppure non credo sia solo questo il significato dell'animalizzazione dei personaggi operata in *Maus*. Questa serie di rappresentazioni bestiali servono anche all'autore in prima persona, per non cadere in un coinvolgimento emotivo eccessivo con la materia che sta elaborando. Ricordo che Spiegelman ha perso la madre, suicidatasi nel 1968, e che il suo dilemma artistico proviene anche dal rispetto della

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 46.

sua storia familiare. Il disegno degli animali lo aiuta a distanziarsi anche dal proprio dolore personale: cosa che Kubert, per il suo *Yossel*, non ha bisogno di fare, dato che la storia della sua famiglia, emigrata negli Stati Uniti prima ancora dell'avvento del Nazismo, è stata decisamente più serena.

Spiegelman attraverso gli animali opera un continuo gioco di specchi, di livelli di significato, che raggiunge in alcuni punti l'ironia terapeutica.¹⁹ Questa è l'ultima battuta della seduta psicanalitica con Pavel: «it's getting late now, and I still have to walk my dogs».²⁰ Si tratta di cani o di americani?

Differente, ripeto, l'esperienza di Kubert. Il suo *Yossel. April 19, 1943. A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*²¹ è una storia completamente inventata e, in alcune sue parti, per nulla verosimile. Nell'introduzione alla graphic novel, Kubert spiega al lettore le sue intenzioni: si tratta di una riflessione su cosa gli sarebbe potuto accadere se la sua famiglia non avesse deciso di lasciare Yzeran, il paese in cui è nato, per andare nel 1926 a New York. In alcuni passi autobiografici, l'autore racconta come sin da piccolo fosse stato appassionatissimo al disegno e che il suo più grande sogno era sempre stato quello di diventare un disegnatore di fumetti. Quindi scrive la storia di Yossel, un bambino ebreo nel ghetto di Varsavia ai tempi della rivolta. Un bambino che sa disegnare e che affascina i suoi carcerieri: ritrae infatti le SS nei panni di supereroi, replicando inconsapevolmente il mito del superuomo tedesco.

La grande differenza tra *Maus* e *Yossel* è che l'intento del primo libro è interrogarsi seriamente sulla possibilità di comunicare un fatto reale attraverso un mezzo espressivo che, alla fine degli anni Ottanta, era ritenuto poco serio per trattare una tematica importante come quella della Shoah; diversamente, il secondo libro riguarda una questione privata. Kubert si domanda cosa ne sarebbe stato di lui se non fosse partito prima dell'avvento dei tedeschi, ma il suo messaggio rimane troppo ancorato a questo semplice assunto di partenza. Per questo motivo, *Yossel* non risulta un libro necessario a una maggiore comprensione del problema di come rappresentare la Shoah, ma fa parte di quei libri che probabilmente il Pavel di *Maus* preferirebbe non leggere.

Kubert chiude l'introduzione a *Yossel* con queste parole:

¹⁹ In Italia, Giuseppe Berto è certamente l'autore che meglio ha utilizzato l'ironia terapeutica come spunto narrativo.

²⁰ A. SPIEGELMAN, *Maus 2*, p. 46.

²¹ JOE KUBERT, *Yossel. April 19, 1943. A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*, New York, ibooks, 2003 (trad. it. *Yossel. 19 Aprile 1943. Un racconto della rivolta del ghetto di Varsavia*, Città di Castello, Free Books, 2005).

Questo libro è [...] un'opera di fantasia, basata su un incubo realmente accaduto. Dentro di me non ho alcun dubbio che ciò che state per leggere sarebbe potuto accadere.²²

Sono frasi troppo ambigue per poter pretendere di esser prese seriamente da un lettore che vuole avvicinarsi alla tematica del genocidio. Inoltre, è pretenzioso sostenere che i fatti narrati in *Yosiel* siano verosimili, che sarebbero potuti accadere realmente.

Nonostante il libro di Kubert appaia torbido da un punto di vista di etica della scrittura, ho scelto di trattarlo in questo saggio per un motivo preciso: Kubert riesce a comunicare in modo esemplare la disumanizzazione operata dai carcerieri nazisti sul corpo degli ebrei del ghetto attraverso la sua scelta grafica. Infatti le tavole non vanno oltre lo stadio di elaborazione dello schizzo, o meglio, dello studio. Le espressioni, appena abbozzate, raggiungono immediatamente lo scopo di coinvolgere il lettore. Tuttavia, la scelta che più stupisce è quella di non cancellare le linee guida che servono ai disegnatori per mantenere le proporzioni: così facendo, Kubert rappresenta, in maniera assai convincente, il modo che avevano i nazisti di osservare i loro prigionieri disumanizzati, il loro sguardo mortifero e reificante. Una rappresentazione così condotta, inoltre, assume la postura parodica e metanarrativa propria della sceneggiatura di Spiegelman.

Prendiamo dei passi da *L'Espèce humaine* di Robert Antelme,²³ nei quali è scritto che ai carcerieri interessava solo che i detenuti fossero allineati per cinque. Nella tavola 45 di *Yosiel* il lettore troverà un perfetto esempio grafico di questo sguardo terribile.

Le regard du SS, sa manière d'être avec nous, toujours la même, signifiaient qu'il n'existait pas, pour lui de différence entre telle ou telle figure de détenu. A l'appel, en colonne par cinq, il fallait que dans chaque colonne le SS pût compter cinq têtes. Zufünf! Zufünf! cinq, cinq, cinq têtes. Une figure n'était repérable que par un objet surajouté: par exemple les lunettes [...].

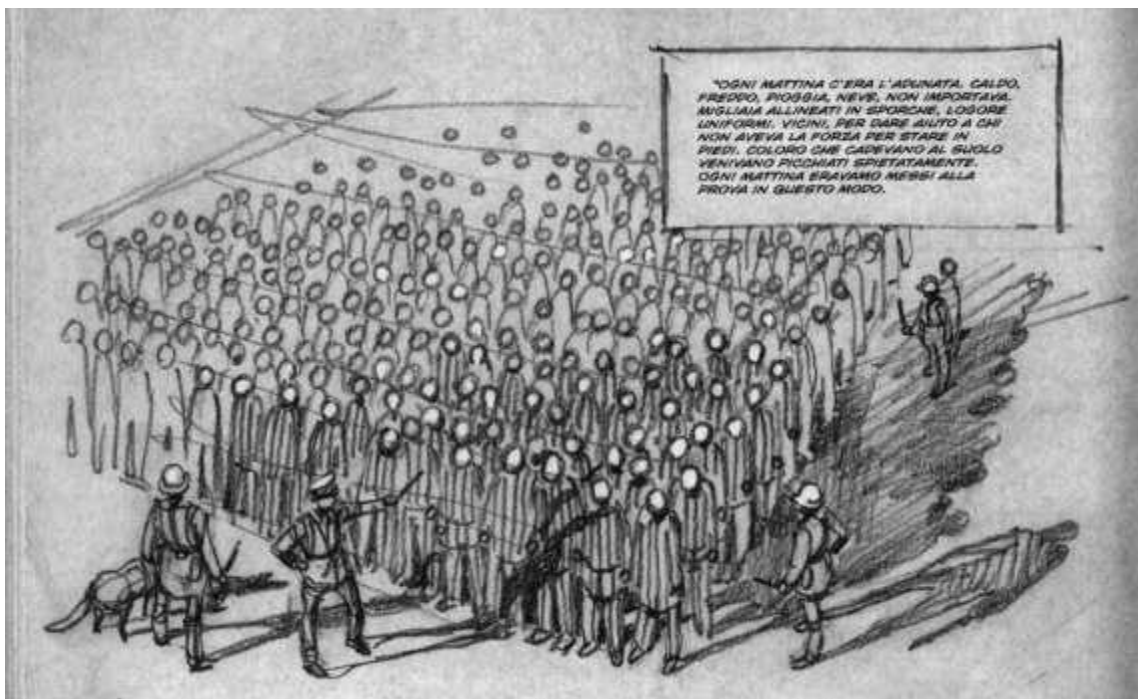
D'autre part, personne n'avait, par le visage, à exprimer rien au SS qui aurait pu être le commencement d'un dialogue et qui aurait pu susciter sur le visage du SS quelque

²² *Introduzione*, in *Yosiel*, cit., non impaginato.

²³ ROBERT ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1947 (trad. it. *La specie umana*, Torino, Einaudi, 1997).

chose d'autre que cette négation permanente et la même pour tous. Ainsi, comme il était non seulement inutile, mais plutôt dangereux malgré lui, dans nos rapports avec le SS, on en était venu à faire soi-même un effort de négation de son propre visage, parfaitement accordé à celui du SS.²⁴

Le regard du SS passe sur les premières files. Légère contraction. On ne sent plus le froid, on ne regarde rien. Il est là, il ne regarde personne. Une silhouette ciselée avec une casquette à tête de mort. Il est passé et on ne l'a pas senti. Le corps est un peu plus ramassé en même temps que plus absent. Il a balayé du regard deux cents types qui s'étaient déjà vidés au moment où il est passé. Quand il est arrivé devant ma file, il n'avait plus rien devant lui que des raies mauves et grises et il a compté jusqu'à cinq. Il est passé.²⁵



26

²⁴ R. ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1947, p. 60.

²⁵ *Ivi*, p. 159. In questo passo Antelme fa un uso evidente della tecnica del montaggio.

²⁶ J. KUBERT, *Yossel*, cit., tav. 45.

I volti dei prigionieri sono bianchi e grigi, svuotati di occhi e bocca. I vestiti sono riconoscibili come divise a righe, ma solo nel caso dei detenuti in prima fila, le altre vesti sono completamente grigie, fino a scomparire nel caso delle ultime file. Le linee di prospettiva che si tendono sulle loro teste hanno però il ruolo più incredibile in questa resa grafica dello sguardo nazista, perché mimano la ricerca dell'ordine perfetto che le SS richiedevano ai detenuti, dall'allineamento durante gli appelli alla precisione con cui le lenzuola dovevano essere stese sui letti alla mattina.



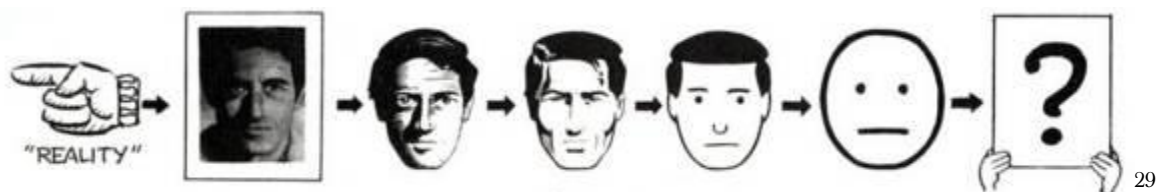
27

Alla tavola 60, Kubert mostra alcuni membri di un *Sonderkommando* al lavoro, mentre si muovono tra i cadaveri dei loro compagni. Tra vivi e morti, l'unica differenza sta nella postura eretta e nei vestiti. In particolare, se dovessimo fare un paragone tra questa vignetta e quella di *Maus* che ho riportato più su, arriveremmo alla conclusione che i cadaveri-topo del libro di Spiegelman sono più realistici di quelli di Kubert, data la presenza delle linee d'espressione dei volti, l'ombreggiatura dei muscoli addominali e altri particolari. Le figure di Kubert, prive di tutto questo e rappresentate solo attraverso le linee perimetrali, vogliono mostrare, oltre alla presenza realistica del corpo, il suo significato concettuale: per meglio spiegare ciò che intendo dire, ho bisogno di rifarmi alle teorie di Scott McCloud, espresse nel suo capolavoro *Understanding Comics. The invisible art*.²⁸

²⁷ *Ivi*, tav. 60.

²⁸ SCOTT MC CLOUD, *Understanding Comics. The invisible art*, Northampton, Tundra Publishing, 1993 (trad. it. *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Torino, Pavesio, 1996).

McCloud si pone il problema di come immagini e parole possano interagire, quali siano i meccanismi che le “legano” alla realtà. Allora, alla tavola 46, mostra come le figure possano gradualmente giungere a un certo grado di astrazione.



All'estrema sinistra abbiamo il piano della “realtà sensibile”³⁰. Andando gradualmente verso destra, assistiamo a un processo di astrazione nel dispositivo rappresentativo iconico. Il viso dell'uomo nella foto viene lentamente trasformato in un'icona³¹. Così se possiamo perfettamente riconoscere, nella sua singolarità, l'uomo ritratto con cura a sinistra accanto alla foto non possiamo dire la stessa cosa per l'icona che compare all'estrema destra dello schema, la quale potrebbe rappresentare un qualsiasi essere antropomorfo. Nella prima figura riconosciamo un (singolo) uomo, nell'ultima miliardi di esseri (forse) umani. Poco prima McCloud aveva detto: «By stripping down an image to its essential “meaning”, an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can't».³² Per questo nei corpi di Kubert potremmo riconoscere perfino noi stessi e non solo un gruppo poco nitido di persone. È questo l'altro grande pregio dei disegni di *Yosse!*: portare il lettore a una dolorosa identificazione, fargli capire che le sofferenze di questi personaggi sarebbero potute essere anche le sue.

L'ultimo livello di astrazione raggiungibile, non rinunciando tuttavia a comunicare un significato, è costituito dalla parola: nell'immagine qui riprodotta, il punto interrogativo va sostituito dalla parola

²⁹ S. McCloud, *Understanding Comics*, cit., p. 46.

³⁰ McCloud, correttamente, pone tra doppi apici il termine “realtà” perché è evidente che la percezione umana della realtà ne organizza la struttura in base (anche) ad aspettative culturali che contribuiscono, per dirla con le parole di Nelson Goodman, a “costruire il mondo”. Cfr. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing, 1978 (trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988).

³¹ Termine da intendersi, in tale contesto, in accezione diversa da quella caratteristica della tradizione logico-filosofica (ad es. Peirce) e più simile al senso comunemente assunto nell'ambito della storia dell'arte: l'icona sarebbe, insomma, esito della schematizzazione e diagrammatizzazione di una rappresentazione figurativa, la quale finisce col perdere la propria significazione denotativa singolare (o, meglio, il suo valore indicale).

³² *Ivi*, p. 30.

"viso". A questo punto, McCloud analizza la differenza che distingue le due tipologie di informazione che immagini e parole possono comunicare:

Pictures are received information. We need no formal education to "get the message". The message is instantaneous. Writing is perceived information. It takes time and specialized knowledge to decode the abstract symbols of language. When pictures are more abstracted from "reality", they require greater levels of perception, more like words. When words are bolder, more direct, they require lower levels of perception and are received faster, more like pictures.³³

Quando le immagini diventano meno realistiche, noi le avviciniamo con una disposizione percettiva più incline alla ricerca di un concetto, non di un'immagine della realtà. Siamo più spinti a ragionare sulla figura, a collaborare con l'autore nella ricerca di un significato. Con la nostra *Erlebnis*, siamo noi a completare il messaggio.

Per questo motivo anche il fumetto è da ritenersi una forma artistica pienamente degna di rappresentare una tragedia storica come la Shoah: se il disegnatore utilizza un certo tipo di tecniche, può comunicare un aspetto di questa tragedia altrimenti incomunicabile. Un dato statistico (terribile fin quanto si vuole ma arido sotto certi punti di vista), una descrizione letterariamente valida dei corpi spogliati dal *Sonderkommando*, un dettagliato servizio fotografico che documenta la stessa scena: si tratta di forme di comunicazione che hanno la possibilità di comunicare una tipologia di informazione specifica. Il fumetto comunica un'ulteriore tipologia di informazione, preziosissima, che non va sprecata.

Anche i corpi più definiti di *Maus* lanciano un messaggio diverso. Infatti, non sono realistici al punto da assorbire tutte le energie percettive del lettore – che potrebbe distrarsi dal messaggio che l'opera vuole comunicare, se si facesse assorbire da disegni particolarmente realistici – ma, infine, continuano a chiedere la partecipazione del lettore affinché egli sciolga il significato dell'allegoria centrale di *Maus*: gli ebrei sono topi e hanno teste di topo anche quando muoiono. Cioè mantengono le loro caratteristiche etniche e culturali anche da morti: si tratta di un messaggio

³³ *Ivi*, p. 49.

difficile da cogliere, forse un messaggio involontario. Ma dopo la speculazione di Agamben³⁴ e altri sulla depersonalizzazione della morte ad Auschwitz, non mi sembra lecito ignorarlo.

³⁴ GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.