

a cura di
Anna Dolfi

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza

In ricordo di Giorgio Bassani



MODERNA/COMPARATA

— 21 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza

In ricordo di Giorgio Bassani

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2017

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza :
in ricordo di Giorgio Bassani / a cura di Anna Dolfi. – Firenze :
Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 21)

<http://digital.casalini.it/9788864535623>

ISBN 978-88-6453-561-6 (print)

ISBN 978-88-6453-562-3 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-563-0 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



BASSANI 1916/2016
Comitato Nazionale per le celebrazioni del
centenario della nascita di Giorgio Bassani

Con il patrocinio di



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

SALUTO E INTRODUZIONE AI LAVORI	13
<i>Luigi Dei</i>	

PAROLE DIFFICILI. PER TRACCIARE I CONFINI DI UNA RICERCA	15
<i>Anna Dolfi</i>	

EBRAISMO E MEMORIA

SIGNIFICATO E VALORE DELLA TESTIMONIANZA NELLA BIBBIA E NELLA TRADIZIONE EBRAICA	27
<i>Ida Zatelli</i>	

LA LEGGENDA DELL'EBREO ERRANTE NELLA LETTERATURA ROMANTICA	35
<i>Patrizio Collini</i>	

PARIGI 1928-1932: LA COLLANA «ARTISTES JUIFS» DE LE TRIANGLE TRA PROMOZIONE ARTISTICA E APPARTENENZA EBRAICA	
<i>Alessandro Gallicchio</i>	

1. Critica d'arte e antisemitismo	43
2. Le Triangle e la collana Artistes juifs	44
3. L'arte contemporanea e gli ebrei	46
4. Conclusioni	49

ANDENKEN: CONTINUITÀ E FRATTURE NELLA FILOSOFIA DELLA STORIA TRA GIUDAISMO E CRISTIANESIMO. INTELLETTUALI EBREI E TRADIZIONE APOCALITTICA TRA «ENTRE-DEUX-GUERRES» E «APRÈS-GUERRE»	53
<i>Mario Domenichelli</i>	

EDMOND JABÈS. LA PAROLA FERITA	63
<i>Antonio Prete</i>	

I VOLTI DELLA MEMORIA. ARTISTI DOPO L'EMANCIPAZIONE	69
<i>Dora Liscia Bemporad</i>	
A PROPOSITO DI «EXIL DES LANGUES, LANGUES D'EXIL. EXEMPLES D'AUTEURS D'ORIGINE JUIVE»	79
<i>Claude Cazalé Bérard</i>	
1. Yiddish, esilio e sopravvivenza	80
2. Tra lingue e esili nella Mitteleuropa	82
3. Scrittori di lingua tedesca nella Germania del dopoguerra: esilio della lingua	88
4. Lingue salvate: dal giudeo-spagnolo al «Judan» e al giudeo-alsaziano	92

SEMANTICA E TESTIMONIANZA

«LA MORTE È LA MONETA DEL POTERE» IL NOVECENTO IRREDENTO DI ELIAS CANETTI	
<i>Silvana Greco</i>	
1. La metamorfosi di uno scrittore	99
2. Origine del comando: il potere	101
I TEMI DELL'ESILIO E DELLA REDENZIONE NELLA NARRATIVA DI BERNARD MALAMUD	107
<i>Gigliola Sacerdoti Mariani</i>	
«SCRIVERE L'INIMMAGINABILE»: «L'ESPÈCE HUMAINE» DI ROBERT ANTELME	129
<i>Enza Biagini</i>	
1. L'inimmaginabile	130
2. «La scrittura lazzariana»	136
3. La specie umana. L'immagine di sé	141
4. L'Autore e il testimone	149
SEBALD, UN TENTATIVO DI TESTIMONIANZA	161
<i>David Matteini</i>	
LA RIMOZIONE	173
<i>Laura Barile</i>	
1. Fortini, Vittorini, «Il Politecnico»	174
2. Tre storie editoriali e «Se questo è un uomo»	178
3. Saba e «Il Ponte»	181
4. L'imprescrittibile, gli intellettuali francesi, «Combat» e «Les Temps Modernes»	183
5. Amos Oz e Israele	184
6. Teatro, cinema, tv	185
UN MODO NEL MONDO: LA VITA NON È ALTROVE	189
<i>Carlo Carlucci</i>	

UN EDITORE PER LA TESTIMONIANZA <i>Daniel Vogelmann</i>	211
--	-----

SCRIVERE LA MEMORIA

LE «MELODIE EBRAICHE» DI HEINE. TESTIMONIARE L'APPARTENENZA E PARTECIPARE AL TEMPO DELLA MEMORIA <i>Liliana Giacoponi</i>	225
---	-----

«UND ALLES ERINNERT MICH AN ALLES». LA TESTIMONIANZA DI MARGARETE SUSMAN <i>Giuliano Lozzi</i>	237
--	-----

MEMORIA DELLA SHOAH E SCRITTURA IN NELLY SACHS <i>Mattia Di Taranto</i>	251
--	-----

NEL NOME DEL PADRE E DEL MESSIA. MEMORIA E IDENTITÀ EBRAICA IN BRUNO SCHULZ <i>Francesco M. Cataluccio</i>	269
--	-----

«LA TEMPESTA SUL FIORE». GIACOMO DEBENEDETTI E LA «FERITA» DELLA PERSECUZIONE <i>Dario Collini</i>	279
--	-----

ARTURO LORIA. UN FENOMENO DI DIPLOPIA <i>Ernestina Pellegrini</i>	291
--	-----

«GLI EBREI». UN ARTICOLO DI NATALIA GINZBURG E LE SUE VICENDE <i>Domenico Scarpa</i>	299
---	-----

GLI EBREI DI AMOZ OZ <i>Paolo Orvieto</i>	315
--	-----

UN'IDENTITÀ, NONOSTANTE TUTTO

«DAS MÄRCHEN DER TECHNICK» E «DER VERLORENE SOHN»: DUE RACCONTI DI ALFRED DÖBLIN <i>Claudia Sonino</i>	339
--	-----

IRÈNE NÉMIROVSKY: UN'INTERESSANTE AMBIGUITÀ <i>Valeria Dei</i>	349
---	-----

CESARE SEGRE, LA CONDIZIONE E LA COGNIZIONE DELL'EBRAISMO <i>Clelia Martignoni</i>	361
LA SHOAH NELL'OPERA DI HEINER MÜLLER <i>Benedetta Bronzini</i>	371
L'INEVITABILE EBRAICITÀ DI MAURICIO ROSENCOF <i>Giorgia Delvecchio</i>	381
ESSERE EBREI IN TURCHIA <i>Ayşe SaraÇgil</i>	395
LA MEMORIA DIFFICILE. LA SHOAH NEI GRAPHIC NOVEL DELLA «SECONDA GENERAZIONE» <i>Elisabetta Bacchereti</i>	
1. La memoria difficile	407
2. I padri sanguinano storia e qui cominciano i guai dei figli	409
3. L'insostenibile leggerezza dell'essere figli di sopravvissuti dell'Olocausto	414
4. Crescere all'ombra di Auschwitz	419
I CONFLITTI DELLA MEMORIA <i>Elisa Lo Monaco</i>	427
PER GIORGIO BASSANI	
LA MEMORIA NELLA TRADIZIONE EBRAICA E NEL «ROMANZO DI FERRARA» <i>Piero Capelli</i>	435
SCRIVERE DI LÀ DAL CUORE <i>Anna Dolfi</i>	
1. Ai margini delle soglie	451
2. Andando verso l'oltranza	453
3. Scrivere di là dal cuore	455
UNA DOMENICA D'APRILE 1957 E UN'ULTIMA VISITA. IL PROLOGO A «IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI» <i>Portia Prebys</i>	459
NEL GIARDINO DI MICÒL: FIABA, LUTTO E TESTIMONIANZA <i>Eleonora Conti</i>	475
1. Un lutto perenne	476
2. Dal forestiero testimone all'Io narrante	479
3. Prefigurazioni e simbolismi	482
4. Le masse invisibili	483
6. Guadi della Storia e un buco nero	485

IL DESIDERIO DI LUCE E LA CONDANNA AL BUIO. «DIETRO LA PORTA» TRA AUTORIALITÀ E NARRAZIONE	489
<i>Gianni Venturi</i>	
LO STILE DI UNA TESTIMONIANZA	
<i>Pietro Benzoni</i>	
1. I margini della finzione narrativa	503
2. Il giardino tradito	507
3. L'indiretto libero e la sintassi multipla	510
4. Una sfuggente precisione	515
LE TMOIGNAGE ILLISIBLE. PAUL CELAN, GIORGIO BASSANI	521
<i>Guillaume Surin</i>	
INTERSEZIONI AFFETTIVO-SEMANTICHE TRA MEMORIA E TESTIMONIANZA	
<i>Francesca Nencioni</i>	
1. La «vocazione alla solitudine»: un intreccio tra carattere e destino	559
2. Semantica della memoria	562
3. Semantica della testimonianza	569
4. Semantica dell'isolamento, tra memoria e testimonianza	576
UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI: LA VERA STORIA GEO JOSZ	581
<i>Marcella Hannà Ravenna</i>	
1. Geo Josz, il protagonista del racconto di Bassani	581
2. Eugenio Ravenna, l'ispiratore del racconto	584
3. Gli anni della persecuzione e della deportazione	585
4. Il ritorno a Ferrara	592
DALL'ARCHIVIO DI MIO PADRE	597
<i>Paola Bassani</i>	
PRIMO LEVI CONTRO L'OBLIO E IL 'SOGNO' DI RACCONTARE	
PRIMO LEVI: THE MATTER OF LIFE AND SUICIDE	615
<i>Jacob Golomb</i>	
1. Life Beyond Definite Identity	615
2. The Guilt-Feeling of the Survival and His Suicide	620
<i>Epilogue: Vita brevis, ars longa</i>	625
TESTIMONE DI CIVILTÀ SCOMPARSE. LEVI E LA LETTERATURA MITTELEUROPEA SUL MONDO EBRAICO-ORIENTALE	629
<i>Anna Baldini</i>	

IL SISTEMA PARODICO. PARODIE SACRE IN «SE QUESTO È UN UOMO»

Alberto Cavaglion

- | | |
|-----------------------------------|-----|
| 1. Premessa | 645 |
| 2. Il Sistema «Parodico» | 647 |
| 3. Animali mimetici | 648 |
| 4. Imitatio Comediae | 651 |
| 5. Parole che danzano per il capo | 652 |
| 6. Personaggi segnalibri | 654 |
| 7. Riscritture di divini uffici | 656 |

LETICA DELLA FINZIONE. PRIMO LEVI E I MITI 659

Federico Pianzaola

PRIMO LEVI E LA TESTIMONIANZA DELLA POESIA 669

Marco Marchi

LEVI E LA «ZONA GRIGIA» COME PREMESA POETOLOGICA 675

Almut Seyberth

PRIMO LEVI, IL DOPPIO LEGAME 685

Andrea Cortellessa

«L'ALTRUI MESTIERE»: DUE AMICIZIE AL FEMMINILE DI PRIMO LEVI 693

Oleksandra Rekut-Liberatore

- | | |
|---|-----|
| 1. Luciana Nissim Momigliano: dalla Resistenza alla tardiva testimonianza del rimosso | 694 |
| 2. Giuliana Fiorentino Tedeschi: l'amore per le lingue e la memoria del Lager | 704 |

INDICE DEI NOMI

a cura di Martina Romanelli

UN'IDENTITÀ, NONOSTANTE TUTTO

LA MEMORIA DIFFICILE.
LA SHOAH NEI GRAPHIC NOVEL DELLA «SECONDA GENERAZIONE»

Elisabetta Bacchereti

1. *La memoria difficile*

«Un sopravvissuto appartiene alla storia» ha detto in una intervista la scrittrice ungherese naturalizzata italiana Edith Bruck¹, che da Primo Levi era stata incoraggiata a raccontare la propria esperienza nei campi di sterminio, si era impegnata come testimone vivente dell'orrore dell'Olocausto anche nelle scuole, e, alla notizia del suicidio di uno dei padri fondatori della memoria dell'Olocausto, appunto l'autore di *Se questo è un uomo*, aveva reagito con un «non ne aveva il diritto!». Ma sottolineava anche come il dovere di mantenere il segnalibro della memoria tra le pagine del libro dell'umanità, per dirla con Levi, comportasse un alto costo emotivo: perché quel vissuto in realtà non si era fatto «passato», accolto seppur non pacificato o redento nella dimensione del ricordo, ma perdurava nel presente, oscurando la riconquistata «normalità» del quotidiano, minando le relazioni interpersonali, inquinando la percezione di sé e del mondo esterno, fino al limite estremo della patologia psichica, la «sindrome del sopravvissuto»: il devastante e paralizzante senso di colpa post-traumatico di chi si è salvato nei confronti dei «sommersi». La cosiddetta «letteratura della Shoah»², l'insieme delle opere dei deportati ebrei sopravvissuti che hanno consentito alla memoria di incidere nero su bianco sulla pagina l'inferno che avevano attraver-

¹ Edith Bruck (Tisztabercel, 1932) di famiglia ebrea ungherese viene deportata ad Auschwitz nel 1944, poi trasferita a Dachau e Birken Belsen. Sopravvissuta con la sorella, dopo varie vicissitudini, si stabilisce in Italia nel 1954, dove incontra e stringe amicizia con Primo Levi, e sposerà il poeta e regista Nelo Risi. Su sollecitazione di Levi racconta la propria esperienza nei lager nel libro d'esordio, *Chi ti ama così* (1959), scegliendo la lingua italiana, non familiare, per una esigenza di distacco emotivo dal tragico vissuto. L'intervista citata è disponibile su <<http://aulalettere.scuola.zanichelli.it/interventi-d-autore/la-nostra-vita-appartiene-alla-storia-incontro-con-edith-bruck/>>.

² «Esiste una letteratura assai ampia che raccoglie direttamente le memorie dei campi di sterminio [...] In linea di massima essa oscilla tra i due «generi» del diario (o della raccolta epistolare) che annota secondo un ordine cronologico la sequenza dei fatti; e del romanzo (quasi sempre a sfondo autobiografico) che rielabora secondo una specifica poetica narrativa la vicenda della «prima persona» protagonista» (Alberto Bertoni, *L'olocausto e l'identità letteraria*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, Mondadori, 2001).

sato, se, da un lato, esprime un imperativo di assunzione di responsabilità vocata soprattutto a far *conoscere* quanto è accaduto ed è stato per anni «invisibile», dato che impossibile sembra *comprendere*, dall'altro testimonia anche un modo per fare i conti con un passato che non passa. Si può scegliere anche il silenzio e respingere l'orrore del passato, lo strazio della perdita degli affetti e della stessa propria identità, i patimenti fisici, le umiliazioni, la quotidiana lotta per sopravvivere, la consuetudine con la morte, il più possibile lontano da sé, dalla vita nuova, che ricostruisce il diritto alla normalità. Ma proprio quella reticenza può pesare sui figli nati dai sopravvissuti: la richiesta di conoscere la sorte della propria famiglia, riscoprire le radici e le origini oltre la genitoriale rimozione protettiva, può trasformarsi in una ossessione, che incrina i rapporti familiari e la capacità relazionali con l'esterno, condizionando la vita nel presente. fino a connotarsi come reale disagio psichico. Da questo punto di vista il *graphic novel* di Art Spiegelman, *Maus. A survivor's tale*, pubblicato in edizione completa in USA nel 1991 (premio Pulitzer 1992), in tradizione italiana semplicemente *Maus*³, che ha segnato un svolta fondamentale nella percezione e nella conoscenza dell'Olocausto da parte soprattutto dei giovani americani⁴, oltre che nella storia evolutiva dei *comics*, rappresenta anche la prima elaborazione narrativa, autobiografica, delle problematiche relative alla «sindrome della seconda generazione», in un racconto che incrocia in parallelo due storie: la propria, di figlio di sopravvissuti, nel presente, e quella dei suoi genitori, con la ricostruzione memorale del passato registrata dalla voce paterna. A *Maus* si sono poi affiancati per affinità tematica e scelta tecnica *I was a child of Holocaust survivors* (2006) di Bernice Eisenstein, pubblicato in traduzione italiana nel 2007 (*Sono figlia dell'Olocausto*, Guanda Graphic), e *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012) di Michel Kichka (*La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, Rizzoli Lizard, 2014).

Spiegelman, Eisenstein e Kichka sono tutti e tre figli di sopravvissuti dai campi di sterminio nazisti. I genitori di Art, Vladek e Anja erano ebrei polacchi, deportati dal ghetto di Varsavia ad Auschwitz. Separati durante la deportazione, unici sopravvissuti delle rispettive famiglie, si ritrovano dopo la liberazione e si trasferiscono a Stoccolma, dove nel 1949 nasce Art, e poi in USA. Ben Eisenstein invece, anch'egli ebreo polacco, conosce la futura moglie, Regina, negli ultimi confusi mesi ad Auschwitz. Emigrano poi in Canada, a Toronto, dove

³ *Maus* è stato pubblicato a puntate tra il 1980 e il 1991 sulla rivista di *comics underground RAW* di cui Spiegelman era fondatore e direttore. Nel 1986 le prime sei puntate furono raccolte in volume (*Maus I*), le restanti cinque nel 1991 (*Maus II*). In Italia i due volumi uscirono rispettivamente nel 1989 e nel 1992, nella traduzione di Ranieri Carrano per i tipi Rizzoli. Sono poi stati editi in un unico volume, *Maus*, nella nuova traduzione di Cristina Previtali, per Einaudi Stile Libero, nel 2000.

⁴ Conoscenza così vaga e incompleta, quando non del tutto assente, ancora negli anni novanta in USA, da convincere Steven Spielberg, regista hollywoodiano di origine ebraica, a scrivere, dirigere e produrre il film *Schindler's List* (1993), per sua stessa dichiarazione.

nasce Bernice nel 1949. Il padre di Kichka, invece, Henri, ha diciannove anni quando arriva ad Auschwitz dal Belgio, insieme ai suoi familiari. Sopravvissuto alla «marcia della morte» insieme al padre, che muore a Buchenwald, tornato a Bruxelles, mette su famiglia con una ragazza ebrea: Michel nasce nel 1954, secondo di quattro fratelli. Tutti e tre sanno che i genitori sono i sopravvissuti alla tragedia della Shoah, ma non molto più di questo. Può sembrare paradossale, ma la trasmissione della memoria si inceppa proprio all'interno dell'ambito familiare, tra genitori e figli. Il ricordo del trauma dell'esperienza estrema subita nel campo di sterminio dai genitori si perde nella palude del non detto, nelle cui sabbie mobili affonda il passato, anche se qualche bolla di fango, qualche indizio, allusione, emerge qua e là, e su questa si costruisce la passerella del silenzio o della reticenza, quasi per consentirne un attraversamento indolore e oltrepassarne l'orrore. Forse è anche un modo per preservare e tenere lontani i figli da quel passato, o anche perché solo nella apparente dimenticanza si può recuperare la propria identità e ricostruire una esistenza «normale». Ma il dolore o l'orrore «differiti» per così dire, finiscono per creare un effetto retroattivo della Shoah, condizionando la vita dei sopravvissuti dell'Olocausto fino ad influire sulle loro relazioni con i coniugi e con i figli, in modo impreveduto e imprevedibile. Così la nota «sindrome del sopravvissuto», con tutto il suo bagaglio anche patologico di sensi di colpa, si rivela all'origine di un disagio psichico che ha registrato nelle seconde generazioni un preoccupante numero di suicidi, o di pazienti in cura di analisti e psicoterapeuti, tanto da essere indicato negli studi sui disordini mentali derivati da traumi estremi come «sindrome della seconda generazione». I libri di Bernice e Michel, soprattutto, ma anche *Maus*, che unico apre al racconto in presa diretta dell'esperienza paterna, raccontano soprattutto un percorso di cognizione del dolore, il bisogno di rompere quel muro di silenzio e riempire quel vuoto di memoria che i padri hanno creato tra il presente e il loro passato, recuperare le perdite, ritrovare le radici spezzate e divelte, dare volto voce e nome e cittadinanza nella memoria alle ombre e ai fantasmi di chi non c'è più. Sono *memoir*, viaggi autobiografici che narrano le anomale adolescenze e giovinezze di figli di sopravvissuti, sulle quali l'olocausto ha proiettato la sua cupa ombra, dalla quale è possibile liberarsi solo con un doloroso corpo a corpo con la verità del vissuto.

2. I padri sanguinano storia e qui cominciano i guai dei figli

Spiegelman traccia in *Maus* il sentiero di questa incursione nella memoria familiare con un *graphic novel* caratterizzato da una scelta grafica straniante e al tempo stesso coinvolgente, accolta con grande consenso di pubblico e critica: la figurazione animale dei personaggi che si configura come animalizzazione dell'umano, rovesciamento della prassi dell'antropomorfismo animale ereditata dall'allora imperante fumetto disneyano dalla favolistica. In questo modo si

realizza anche una identificazione figurativa che rende i personaggi antropologicamente e visivamente distinti, nella dinamica di una storia privata specchio riflesso di una storia collettiva, subito riconoscibili non come singoli individui ma come collettività. Art Spiegelmann disegna gli ebrei con stilizzati musi di topo, *maus* in lingua tedesca, con un riferimento evidente alla sottocultura nazista, («Gli ebrei sono indubbiamente una razza, ma non sono umani» è citazione da Hitler in epigrafe), e alla propaganda antisemita: ebrei ovvero *vermin*, parassiti della società, come i topi del regno animale⁵. E, di conseguenza, i soldati tedeschi e le SS hanno musi di gatto, con tratti di felina ferocia che deforma nel rude segno grafico la fisionomia domestica in tratti di felina ferocia; ai polacchi, spregiativamente perché traditori o kapò, spetta il muso di maiale, ai francesi di rana, secondo il pregiudizio misogallico dei «francesi mangia-rane»; ai russi di orso, animale icona della Russia, agli svedesi di renna, agli «amici» liberatori americani, quello docile e rassicurante di cane. Sono utilizzati gli stereotipi figurativi tipici dei *cartoons* per favorire l'identificazione dei soggetti al primo sguardo, ma al tempo stesso per catalizzare emozioni e ampliare l'orizzonte cognitivo oltre i confini della parola, specie quando questa sembra ritrarsi di fronte all'indicibile e all'indescrivibile. Nella simbiosi di parola e immagine del *graphic novel*, del resto, come aveva già intuito Dino Buzzati, *ante litteram*, con il suo *Poema a fumetti* del 1969, il disegno rappresenta una operazione creativa che «produce», è, il racconto stesso. Riscrive lo statuto del racconto nell'ibridazione delle jamesiane modalità costitutive di ogni atto di narrazione, lo *showing* e il *telling*, e subordina entrambi al *drawing*, ovvero alla fisicità e materialità del disegno, e dunque alla presenza ineludibile della mano e della mente dell'autore⁶. Le scelte formali – il bianco e nero o il colore, il *layout* della pagina, la disposizione dei *panel*, i tratti del segno – aggiungono connotazioni di grande complessità narrativa e suggeriscono percorsi cognitivi attraverso l'incontro e la fusione estetica della cifra letteraria con la cultura sempre più visuale della contemporaneità. Per una immediata verifica delle potenzialità comunicative ed empatiche dell'immagine, che spesso forza il racconto in senso espres-

⁵ Spiegelman ricorda che fondamentale per la scelta fu la visione del film *The eternal Jew* (titolo originale *Der Ewige Jude*, 1940), film «documentario» girato nel ghetto di Varsavia. Nel montaggio venivano giustapposte alle immagini delle zone più degradate del ghetto immagini di comunità di ratti. Il film voluto da Goebbels dopo l'occupazione nazista della Polonia fu affidato alla regia di Fritz Hippler.

⁶ «The fact that the story is less told or shown than drawn is what defines the difference between comics and graphic novels and storytelling in other media. [...] Lines display a story world in which the act of drawing cannot be separated from the drawn results. And lines [...] do inevitably manifest themselves as narrative agents and vehicles of storytelling. [...] And behind or beyond each lines emerges the source of any storytelling whatsoever; the narrator. [...] By linking the materiality of the line to the hand and the mind producing it, and that we reproduce in our reading, we better understand which kind of narrator is doing the telling and how we are supposed to make meaning if the narrative act» (Ian Baetens-Hugo Frey, *The graphic novel. An introduction*, Cambridge University Press, New York, 2015, p. 165).

sionistico, è sufficiente mettere a confronto le controcopertine in bianco e nero, su doppia pagina, nell'edizione completa di *Maus*⁷. La prima presenta una folla di ebrei-topi, in primo piano: i volti-musi sono caratterizzati singolarmente, presentano fisionomie diverse, particolari distintivi: chi porta gli occhiali, chi la cravatta, chi la farfalla, chi il gilet; diverse sono le fogge dei cappelli; si intuiscano età diverse, corporature diverse e si distingue la presenza di elementi femminili; si intravedono sulle giacche un paio di stelle a sei punte, il marchio antisemita. La cromia dominante è data dal nero, graffiato da tratteggiature di bianco a definire la fisicità delle figure con un gioco chiaroscurale, in una claustrofobica assenza di vuoti nel *layout* della pagina. Sono «persone». La controcopertina finale ripropone la stessa impostazione della pagina, potenziando l'effetto claustrofobico attraverso un elementare ma efficace gioco prospettico di riduzione bidimensionale che consente di esasperare la numerosità delle figure. Queste appaiono appiattite su uno sfondo dominato visivamente dal disegno della rigatura a strisce verticali bianche e nere della divisa di deportati che tutte indossano. Il cromatismo chiaroscurale che nella prima controcopertina conferiva consistenza e identità è sostituito dal rigido alternarsi del bianco e nero, sul quale si stagliano musci topeschi, identici in tutto, tranne nella dimensione, regolata dalla prospettiva. Sono «numeri». La lettura in parallelo dei segni iconici, affini e distinti, delle due controcopertine, allusive la prima alla ghettizzazione degli ebrei, la seconda all'internamento nei campi, se delimita i confini tematici e cronologici della narrazione di una storia privata specchio dell'esperienza di un popolo, soprattutto la immette in una dimensione cognitiva di immediato impatto emozionale. La strategia metaforica di Spiegelman si avvale di un tratto rude ed essenziale, che esclude indugi su dettagli accessori, e ricerca una rappresentazione eticamente più che esteticamente efficace, con forzature drammatiche ed espressionistiche, soprattutto nella seconda parte.

Maus apre una finestra sulle sempre più difficili condizioni di vita degli ebrei nei ghetti, a partire dalla metà anni Trenta, sulla deportazione e sullo sterminio programmato, fino alla liberazione, traducendo in immagini il tragico vissuto della famiglia Spiegelman. Un passato che Vladek, il padre di Art, non aveva mai raccontato, finché lo stesso Art, ormai trentenne fumettista, deciso ad affrontare quei fantasmi del passato che avevano allungato la loro ombra sulla sua adolescenza e giovinezza, ancora inquietavano il suo presente e continuavano in qualche modo a inquinare il rapporto non facile con la figura paterna, non aveva sollecitato, con insistenza e impazienza, quel *memoir*, con l'intenzione di farne poi un libro. Un modo in fondo per liberarsi dei persistenti incubi di quel passato, che aveva visto, diciannovenne, riemergere devastanti nella madre Anja, suicida senza una riga di salute nel 1968, vittima indiretta dell'Olocausto. Spiegelman aveva elaborato il lutto in un *comics* autobiografico, *Prigioniero sul*

⁷ Art Spiegelman, *Maus*, trad. it. di Cristina Previtali, Torino, Einaudi Stile Libero, 2010².

pianeta Inferno, Un caso clinico, nel quale raffigurava se stesso in divisa da internato nei campi di sterminio. Reinserito poi in *Maus* – un fumetto nel fumetto – assolveva la funzione di personale elaborazione del trauma della perdita patito dalla generazione dei padri.

La strategia narrativa del *graphic novel* è scandita da un *layout* della pagina rispettoso, nel suo insieme, della distribuzione regolare delle strisce nei *comics* tradizionali. Le vignette, di formato regolare, si succedono disposte su linee orizzontali, con frequenza più o meno serrata, dall'alto verso il basso e da sinistra a destra. Parco è l'utilizzo di quadrature più ampie che spezzano il ritmo, molto raro il quadro a pagina intera. All'interno del reticolo ordinato delle vignette, il racconto disegnato procede su due livelli narrativi distinti da diversi piani temporali: nel racconto di primo livello Art riferisce in prima persona, rappresentando anche se stesso con un muso da topo, la sua vita attuale e la situazione familiare (il difficile rapporto con il padre, i problemi quotidiani che emergono durante i loro incontri), e si raffigura nell'atto di annotare e registrare poi il racconto autobiografico del padre, il racconto di secondo livello, che ricostruisce minuziosamente la storia della famiglia Spiegelman, risalendo indietro nel tempo fino al suo fidanzamento con Anja. Nell'edizione completa il testo ripropone la scansione bipartita originale di *Maus I* e *Maus II*, comprendenti rispettivamente 6 e 5 capitoli, corredati di titolo e relativa icona figurativa. Nella prima parte, intitolata *Mio padre sanguina storia*, il racconto di Vladek ripercorre le vicende della famiglia e della comunità ebraica polacca nel progressivo inasprirsi delle condizioni di vita nel ghetto di Varsavia a causa delle sempre più restrittive leggi razziali e delle vessazioni discriminatorie, seguite dalle selezioni per i campi di lavoro, dalle esecuzioni sommarie, fino alla deportazione della famiglia ad Auschwitz nel 1944, ribattezzata *Mauschwitz*. La seconda parte, *E qui sono cominciati i miei guai*, il tragico racconto retrospettivo paterno, integrato e sceneggiato dal disegno del figlio, riferisce dell'internamento nel campo, delle condizioni ai limiti della sopravvivenza, degli eccidi nelle camere a gas, dei forni e delle fosse crematorie, delle astuzie di Vladek per sopravvivere, per sottrarsi alla «marcia della morte», fino alla liberazione, al ricongiungimento con Anja, la vita nei campi profughi svedesi, la nascita di Art e l'emigrazione negli States. Bastano i titoli delle due sezioni a far emergere il transito tematico dal tributo pagato al sangue della storia alla persistenza dell'incubo oltre il risveglio, proiettato sulle seconde generazioni. Nel titolo della seconda parte, ai traumi del padre si sostituiscono quelli del figlio. Il tema sottinteso al tributo pagato alla memoria, al dovere della testimonianza, a quelle generazioni passate per il camino, disperse nel vento malvagio della storia, è il trauma della seconda generazione: cosa comporti essere *survivor's son*, figli di sopravvissuti, quelli nati «dopo», quando la vita si è ripresa i suoi diritti, e ci si è ricostruiti uno spazio, una famiglia nuova, cercando di convivere con i fantasmi dei sommersi, di quelli che non si sono salvati. Specialmente quando si devono fare i conti con la reticenza dei genitori, per anni restii a raccontare. La vita di Art Spiegelman,

segnata dal trauma della perdita della madre, inattesa e incompresa, è abitata da un altro fantasma: Richeu, il primo figlio di Vladek e Anja, avvelenato dalla zia Tosha insieme ai cuginetti per sottrarlo alla deportazione. Del resto della famiglia sono rimaste solo alcune foto. I padri sanguinano storia, e da quella storia sono cominciati i guai dei figli. Il *cartoonist* statunitense d'adozione è il primo a dare corpo ed evidenza alla problematica della «seconda generazione», inserendo una metalessi narrativa (un *metamaus*?) nel capitolo secondo della seconda parte, *Auschwitz (Il tempo vola)*. Art si rappresenta al tavolo da disegno, in veste di autore del libro tanto dolorosamente perseguito, di cui ha pubblicato la prima parte. È il maggio del 1987, *Maus I* è stato pubblicato nel settembre dell'anno prima, dopo otto anni di lavoro, a cinque anni dalla morte di Vladek. Art non si disegna più con un muso da topo, ma ne indossa la maschera, e si trova in un momento di totale *impasse* creativa e figurativa. Il racconto di Vladek l'ha condotto ad Auschwitz, al momento di mettere in carta e tradurre in immagini la memoria paterna dell'orrore. La successione dei *panel* crea un effetto di zoom al rovescio: il campo visivo sullo studio di Art si amplia progressivamente nelle prime quattro vignette della metà superiore della pagina (il primo piano di Art, poi la sua mano con la matita, poi Art appoggiato al tavolo da disegno, poi altri particolari della stanza), per scoprire nella quinta vignetta, che occupa tutta la metà inferiore della pagina, la scioccante immagine di un mucchio di scheletrici cadaveri sotto il tavolo, rivelando anche la macabra ragione della presenza delle mosche nelle prime quattro vignette⁸. Si sente depresso, come se il fantasma del padre incombesse ancora su di lui, con tutto l'ingombro della sua storia di sopravvissuto, che ha corrotto e compromesso in particolare il rapporto con il figlio. Illustra le sedute psicanalitiche cui ha dovuto sottoporsi, come tanti altri coetanei della «seconda generazione», durante le quali prende coscienza del rapporto castrante con la figura paterna: «Qualunque cosa realizzi – confessa Art al suo «strizzacervelli» – non sarà mai nulla rispetto all'essere sopravvissuto ad Auschwitz»⁹, ricordando le liti e gli scontri con la rigidità di Vladek, con le sue idiosincrasie, l'eterno malcontento, la pignoleria taccagna, le accuse di debolezza nei confronti del figlio, la pretesa di aver sempre ragione. Fors'anche un malcelato orgoglio per aver dato prova di acutezza astuzia e intraprendenza, nascosto nelle pieghe di un rammemorare anodino, lucido, oggettivo, quasi privo di emotività, dei trascorsi ad Auschwitz. Forse sintomo di un rimosso senso di colpa, scaricato sul figlio, quello «nato dopo» la cui presenza non cancella l'assenza e non risarcisce la perdita del primo figlio: quando Vladek giunto alla fine della sua storia, stanco per la fatica del lungo racconto, si corica e sta per addormentarsi, saluta un attonito Art chiamandolo Richeieu. La pagina finale di *Maus* si chiude con l'immagine della lapide tombale di Vladek e Anja: forse

⁸ Ivi, p. 197.

⁹ Ivi, p. 200.

per Art i conti con il passato dei genitori e con la propria storia si sono chiusi, forse no. Forse il doloroso itinerario nel passato ha finalmente consentito una vera cognizione del dolore e anche una pacificazione con la figura della madre suicida, alla quale il libro è dedicato. Ma dopo la pubblicazione di quel *graphic novel*, Spiegelmann non sarà capace di disegnare nient'altro, per molto tempo, e anche quando riuscirà a riprendere in mano matita e china, dovrà rassegnarsi, con un ambivalente sentimento di soddisfazione e disappunto, a constatare come *Maus* abbia in parte oscurato il resto della sua opera¹⁰.

3. *L'insostenibile leggerezza dell'essere figli di sopravvissuti dell'Olocausto*

Cosa significhi essere «figli dell'Olocausto» è il tema del *memoir* di Bernice Eisenstein, *I was a child of Holocaust Survivors* (2006), tradotto in Italia da Alba Bariffi (*Sono figlia dell'Olocausto*, Guanda Graphic, 2007), la prima opera narrativa della disegnatrice canadese, nata a Toronto nel 1949, da Ben e Regina Eisenstein. I suoi genitori, ebrei polacchi, si erano conosciuti e innamorati negli ultimi mesi di detenzione a Auschwitz. Il libro non è tecnicamente un *graphic novel*, ma neppure si potrebbe definire un libro illustrato nel senso comune. Il racconto retrospettivo è accompagnato, integrato, connotato da disegni della stessa autrice, che vi si rappresenta come una bambina con pensieri adulti, quasi ad annullare la distanza tra il presente e il passato¹¹. Il linguaggio grafico e quello letterario concorrono alla costruzione di una «lunga conversazione con me stessa, i miei genitori i loro amici sopravvissuti, i fantasmi del passato»¹², spiega l'autrice in una intervista, assegnando al disegno la prima formalizzazione espressiva dei nodi dolenti di quella che definisce la «sindrome della seconda generazione», e la funzione primaria di aver «creato un paesaggio», di aver aperto la strada ad una «immaginazione ossessionata» dalla percezione che senza l'Olocausto non sarebbe quella che è:

¹⁰ Tra il 2002 e il 2004 Spiegelman disegna e pubblica una serie di fumetti dedicati all'attentato alle Torri Gemelle del settembre 2001, riuniti poi nell'albo unico *In the shadow of No Towers* (2004), tradotto in Italia da Cristina Previtali e pubblicato da Einaudi (2004). Nell'ottobre del 2016 sempre la casa editrice torinese, nella collana Stile libero extra, ha tradotto e pubblicato *Metamaus* (2011) in cui Spiegelman ripercorre il processo creativo che ha portato alla creazione di *Maus*, attraverso una lunga intervista realizzata da Hillary Chute, corredata da interviste con sua moglie e i suoi figli, disegni, sketch preparatori, fotografie. L'edizione italiana è corredata da una copia digitalizzata in DVD dell'opera originaria, con contenuti speciali multimediali che permettono di approfondire i retroscena della storia, oltre alle registrazioni audio delle interviste effettuate da Spiegelman con suo padre.

¹¹ Vedi l'illustrazione di copertina in Bernice Eisenstein, *Sono figlia dell'olocausto*, Parma, Guanda, 2007. «Mettere parole adulte in bocca a me bambina mi ha permesso di mostrare quanto il passato sia sempre presente» (Bernice Eisenstein in <<http://www.wuz.it/intervista-libro/1598/Guanda-intervista-BerniceEisentein-html>>).

¹² *Ibidem*.

Mi ha marchiata a fuoco, segnato con il suo tatuaggio a puntini sull'avambraccio, e mi ha attirato nel suo mondo inequivocabilmente, quale sua prole. La memoria collettiva di una generazione parla e io sono obbligata ad ascoltare, a vederne gli orrori e a sentirne l'offesa¹³.

Poi c'è stato bisogno anche della parola, per comunicare con esattezza, per scavare il più possibile in profondità, ma le illustrazioni non espletano mai una funzione puramente ancillare, anzi schiudono spazi inesplorati oltre il narrato, fino all'emersione dell'inconscio: «I disegni hanno spalancato le porte sul mondo, creando un paesaggio, le parole sono lo strumento che mi ha consentito di camminare in questo mondo [...] due lingue per parlare a una voce sola»¹⁴. Il risultato è una autobiografia intermittente, perché la memoria non è un luogo cartografato, con coordinate fisse: i piani temporali si mescolano, non solo trascorrendo dal presente della scrittura, quindici anni dopo la morte del padre, al passato del proprio vissuto o a quello dei genitori: il viaggio a ritroso nel tempo non presenta linearità cronologica, ma pesca senza ordine nel passato *tranches de vie*, episodi e persone, storie altrui o dei propri cari, in un continuo andirivieni temporale: tessere sparse a ricostruire in mosaico l'orrore, per afferrare quel senso di sotterranea mancanza, di perdita, presente pur nella nuova vita, in ogni occasione di festa. Bernice si definisce un «Sisifo ebreo»¹⁵ che spinge la storia e la memoria in salita: ha sempre saputo che suoi genitori erano sopravvissuti all'Olocausto, ma da loro non ha ricevuto nessuna testimonianza diretta: «una seconda pelle ha coperto le ferite, dando loro la possibilità di sentirsi di nuovo se stessi»¹⁶, e così hanno cercato di tener a distanza dai figli il passato. Forse «allo scopo di rifarsi una vita nel Nuovo Mondo, dimenticare doveva essere stata una necessità»¹⁷ Il filo che la lega a quel passato si rende visibile, racconta, solo quando assiste con i genitori ed un gruppo di loro amici, anch'essi sopravvissuti, alla cronaca televisiva del processo tenutosi in Israele nel 1961 contro Adolf Eichmann, il più determinato esecutore della deportazione e dello sterminio degli ebrei, definito da Hannah Arendt l'«incarnazione della assoluta banalità del male». «Sullo schermo – scrive Bernice – scorrono immagini di corpi scheletrici ammucchiati l'uno sull'altro, e all'improvviso mi entra in circolo il calor bianco di una nuova realtà»¹⁸. Solo allora i numeri ancora incisi sull'avambraccio dei

¹³ B. Eisenstein, *Sono figlia dell'olocausto* cit., pp. 25-26.

¹⁴ La citazione è dall'intervista a Bernice Eisenstein.

¹⁵ «Eppure eccomi qui, come un Sisifo ebreo, a spingere la storia e la memoria in salita, domandandomi che cosa dovrei essere in realtà, perché io mi sento una figlia ribelle che si pianta davanti ai genitori e dice: ecco questo ve lo potete tenere, non lo voglio. Eppure mi basta alzare gli occhi e vedere là in cima Primo Levi ed Elie Wiesel, padri fondatori della memoria, per rendermi conto della mia follia. Guarda cosa ci è voluto perché loro trovassero le parole» (ivi, pp. 53-54).

¹⁶ Ivi, p. 27.

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ *Ibidem*.

suoi genitori acquistano una nuova evidenza, si fanno segno e marchio di una diversità dal valore sociale incalcolabile. Nei giochi di bambina, per esempio: «chi, io sono diversa da te. I miei genitori sono stati ad Auschwitz. Allora, riesci a fare di meglio? [...] Posso giocare con il tuo secchiello e la paletta? No? Sai, i miei genitori sono stati ad Auschwitz...»; o ai primi appuntamenti coi ragazzi: «io non sono come le altre con cui esci, perché i miei genitori...»¹⁹. L'Olocausto le entra nelle vene come una droga, diventa la sua «scimmia personale», creando una sorta di dipendenza che rinnova di continuo in lei l'ossessione di guardare in quel passato, per dare un volto, un nome, una storia a quelli della famiglia – nonni, zie e zii, cugini – che non sono più: «Sapere che l'Olocausto c'era stato non mi bastava, avevo bisogno di sapere che cosa aveva fatto ai miei genitori»²⁰. Entrare in quell'«allucinatorio mondo di fantasmi» per ridar loro pace, avvia un percorso di conoscenza del nocciolo più intimo del dolore, indispensabile per recuperare e il senso di appartenenza e salvaguardare una identità, per quanto ostacolato dalla reticenza e dal silenzio dei «salvati». Bernice porta come secondo nome l'yiddish Binche, in ricordo della sorella del padre, prelevata durante la liquidazione del ghetto ebraico di Miecchow mentre aspettava un bambino, e scomparsa insieme al marito ai genitori e all'altra sorella, Chana. Dalle memorie di un sopravvissuto, lette casualmente, scopre che, durante il raduno alla stazione ferroviaria, Binche aveva partorito il suo bambino, immediatamente ucciso dai soldati tedeschi. Di lei non si era saputo più nulla, ma quella testimonianza di uno sconosciuto, riportando da lontano il nome di Binche, per lei significava «completare» il suo stesso nome e permetterle di posare un sasso su una tomba anonima, secondo il rito funebre ebraico, in sostituzione di una tomba che non c'era. Desidera sapere se il padre sia mai venuto a conoscenza di quanto era accaduto alla sorella quel giorno, e dalla risposta negativa della madre, comprende quanto la memoria custodita e il non detto possano aiutare a vivere nuovamente: «Dopo quella risposta, il tempo scorre e io vedo due sopravvissuti che si abbracciano, bentornato alla vita, si dicono l'un l'altro, il loro incubo gelosamente custodito, affidato al solo ricordo»²¹. Ma a lei non basta. Legge tutti i libri che parlano dell'Olocausto, più volte, Primo Levi tra i primi, «così forte da lasciarmi incosciente sotto il letto, rannicchiata in posizione fetale», per «ascoltare voci che sono state ridotte al silenzio e perdute, per scoprire quello che non le hanno mai raccontato», e immagina il pavimento intorno al suo scrittoio, ingombro di centinaia di foglietti appallottolati, gettati via. Forse «perché sentiva che le sue parole erano carenti, non arrivavano nemmeno vicino alla verità della sua esperienza?», si chiede²². Sulla soglia del suo *memoir* ne tratteggia a schizzo

¹⁹ Ivi, pp. 21-22.

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Ivi, p. 86.

²² Ivi, p. 54. Primo Levi, definito insieme a Wiesel il padre fondatore della memoria della Shoah, è raffigurato e citato due volte nel testo della Eisenstein, nell'illustrazione-epigrafe e

in bianco e nero il volto insieme a quello di scrittori, artisti e intellettuali ebrei come punti cardinali su cui si orienta il suo viaggio di conoscenza, e incornicia, nei tipici *balloons* del fumetto, citazioni estratte dai loro testi, come epigrafi-viatico: sono Charlotte Salomon, pittrice berlinese di talento, morta a Auschwitz nel '43; Bruno Schulz, scrittore e pittore polacco; Hannah Arendt, studiosa di filosofia politica autrice tra l'altro di *La banalità del male*; e Elie Wiesel, scrittore e giornalista autore di *La notte*, racconto autobiografico dell'internamento nei campi di Auschwitz, Monowitz e Buchenwald. Guarda, con grande sofferenza, tutta la filmografia sulla Shoah, dai filmati ai docu-film, «perché volevo vedere un duplicato di Auschwitz e riuscire ad immaginare mia madre e mio padre in piedi sullo sfondo, tra gli altri prigionieri denutriti»²³. Ma non riesce a stabilire un legame tra sé e il passato del padre: quando gli mostra *The book of Alfred Kantor*, una raccolta di disegni sulla vita nei campi di sterminio del pittore ebreo cecoslovacco, «una memoria messa a nudo»²⁴, riceve un rifiuto così brusco da lasciarla mortificata profondamente per averlo forzato a rivisitare un dolore ancora insostenibile:

[...] mi resi conto che avevo sentito il bisogno di far capire a mio padre quanto quel libro fosse importante per me, ma ancora una volta quel periodo doloroso della sua vita era diventato irraggiungibile, recidendo il legame tra noi. Più tardi, cominciai a vedere quanto eravamo simili. Lui non riusciva a parlare del passato, e a me, poiché non ero mai riuscita a trovare una via per arrivare al nocciolo più intimo del dolore dei miei genitori, riusciva difficile esprimere i sentimenti²⁵.

Dalla madre invece ottiene una testimonianza indiretta ma completa sulla sua storia di sopravvivenza, solo però sul finire degli anni Novanta, dopo la morte di Ben, quando le consegna una videocassetta con la registrazione di un'intervista concessa all'archivio dell'*Holocaust Project* promosso dalla Shoah Foundation di Steven Spielberg. Solo anni dopo la morte di Ben Eisenstein, Bernice inizierà a raccontare in parole e immagini il suo itinerario di conoscenza: la madre le regala la fede nuziale del padre, un anello d'oro rinvenuto per caso, cucito nella

nella sezione tutta disegnata al centro del libro. Le citazioni si riferiscono rispettivamente a due problematiche anche per lei fondamentali: il linguaggio e la conoscenza. La prima: «In parte ho l'impressione che il mio linguaggio sia diventato insufficiente... di parlare una lingua diversa» è tratta da una intervista ad Anna Bravo e Daniele Jalla del 27 gennaio 1983 (*Intervista a Primo Levi*, a cura di Anna Bravo, Daniela Jalla, in Primo Levi, *Conversazioni e interviste (1963-1987)*, Torino, Einaudi, 2011, p. 31). La seconda dall'intervista concessa nel 1985 a Germanie Green: «Non si tratta di arrivare alla radice assoluta della conoscenza, ma soltanto di scendere da un livello a un altro, cercando ogni volta di comprendere un po' di più rispetto a prima» (ivi, p. 71). Particolarmente significativa in questo caso la vignetta nella quale Bernice si ritrae mentre Levi la prende per mano, come per farle da guida nel suo viaggio agli Inferi.

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 96.

²⁵ Ivi, p. 97.

fodera di un cappotto confiscato ad un deportato che una guardia le aveva consentito di indossare, e che aveva conservato dentro una scarpa. L'eredità dolce-amara di quell'anello, con incisa la data delle nozze di uno sconosciuto morto ad Aushwitz, la riavvicinava al padre ma anche le trasmetteva il senso di una tragedia collettiva e il dovere di scavare in una storia che era anche e non solo la sua; «Mio padre è tornato da me, e io porto lo spirito dei morti dentro un cerchio d'oro. L'anello contiene tutto ciò da cui provengo»²⁶. Il recupero individuale della memoria negata si traduce in testimonianza; lo scavo nel passato parte da quell'anello e vi ritorna. Il libro si chiude su una pagina illustrata, con un gruppo di persone raccolte intorno ad un tavolo, come in una riunione di famiglia, tra le quali si riconoscono le fisionomie di Ben e Regina e la stessa Bernice bambina; sullo spazio centrale della pagina, che finge un tavolo, un *colophon* cita Paul Celan: «Tu scavi e io scavo, scavando ti raggiungo: e al dito si ridesta a noi l'anello»²⁷. La Eisenstein si fa interprete della immedicabile percezione, comune ai nati della seconda generazione, di una distanza incolmabile dai propri genitori. Mentre si sente fortemente attratta dalla loro storia, patisce un sentimento di esclusione da quel passato e dagli indissolubili complici legami stretti con i loro amici sopravvissuti. Riempire un'assenza non equivale a medicare una perdita:

Credo di essere sempre stata in grado, in qualche modo, di arrivare faccia a faccia con l'assenza. Ho dovuto farlo, Ma non ho mai trovato la distanza giusta tra me stessa e il periodo in cui la loro vita era stata rovinata. / Senza che la mia famiglia lo vedesse o lo capisse, il loro passato ha plasmato la mia solitudine e la mia rabbia, e ha scolpito il significato della perdita e dell'amore. Ho ereditato l'insostenibile leggerezza dell'essere figlia di due sopravvissuti dell'Olocausto. Maledetta e benedetta. Bianca, nera e piena d'ombra²⁸.

L'approdo ultimo del suo viaggio a ritroso, poi narrato in parole e disegni, nel tempo della storia familiare e nel tempo della sua crescita, in una continua e ostinata ricerca di verità e di identità, di recupero delle proprie radici anche culturali, a partire dalla lingua yiddish, la sua «casa»²⁹, è nel 2003 la visita all'Ho-

²⁶ Ivi, p. 16.

²⁷ Ivi, p. 189. La citazione è tratta dalla poesia *Es war Erde in Ihnen, und sie gruben* (*Era terra dentro di loro, ed essi scavavano*), 1963, tratta dalla raccolta *Die Niemandrose* (*La rosa di nessuno*) del poeta ebreo rumeno di madrelingua tedesca Paul Celan (1920-1970), scampato allo sterminio nazista, diversamente dai suoi genitori. Le *Poesie* si leggono nella traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1997.

²⁸ Ivi, p. 167.

²⁹ «Lo yiddish definisce il mondo da cui provengo. È la lingua che ho sentito parlare per la maggior parte dell'infanzia». «Lo yiddish era l'anima e l'essenza della vita in casa nostra» (ivi, pp. 65 e 60). Per questo nella difficile ricerca delle parole «adatte per ciò che bisogna ricordare» Bernice non può fare a meno di avvalersi della *mamelosben*, della lingua madre dei genitori, che man mano vi avevano integrato l'inglese, in una sorta di meticcio linguistico riprodotto nei *baloons* o nelle didascalie che accompagnano le vignette e le illustrazioni del testo. Anche nelle zone diege-

locaustus Museum di Washington, fondato nel 1993, che guida i visitatori lungo la storia della Shoah, con informazioni immagini fotografie documenti storici. Sui muri di cemento dell'ultima sala, quella della Rimembranza, dove si può accendere una candela commemorativa, è incisa, accanto ai nomi dei campi di sterminio nazisti una citazione dal *Deuteronomio* che Bernice trascrive a chiusura del suo percorso di cognizione del dolore: «Ma guardati e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno viste. Non ti sfuggano dal cuore, per tutto il tempo della tua vita. Le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli. (*Deuteronomio*, 4,9)»³⁰. Da lì è nato il libro di una figlia dell'Olocausto.

4. *Crescere all'ombra di Auschwitz*

Tanto più è assente o reticente il racconto diretto dei padri del vissuto nei campi, tanto più è ossessivo e ossessionante il bisogno di memoria dei figli, soprattutto per andare a fondo di quel trauma che percepiscono avere condizionato la loro stessa esistenza: sono cresciuti all'ombra di Auschwitz, e dei suoi fantasmi, ne hanno percepito l'odore, hanno preso confidenza con i suoi simboli, anche nel silenzio dei padri. Per sapere che Auschwitz è esistito non hanno bisogno di andarci, nemmeno lo vogliono, perché sentono di esserne i «testimoni privilegiati». In *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* (2012) Michel Kichka, nato in Belgio nel 1954, uno dei maggiori rappresentanti del fumetto umoristico israeliano, docente presso la prestigiosa scuola d'arte Bezabel Academy di Gerusalemme, affida allo strumento espressivo lui più congeniale, il *graphic novel*, il racconto della propria esperienza di figlio di un sopravvissuto di Auschwitz. Suo padre Henri, ebreo belga, aveva diciannove anni quando era stato internato nel campo di sterminio insieme a tutta la famiglia. Nessuno di loro era tornato indietro. Dopo la liberazione si era poi sposato con una ragazza ebrea e dal matrimonio erano nati quattro figli: Michel è il secondogenito, ed è il figlio «modello», obbediente e studioso, oltre ad avere ereditato dal padre la passione per il disegno. Come il *memoir* di Bernice, anche quello di Michel è autobiografico: assente o reticente la parola paterna, negato il racconto diretto del vissuto nei campi, è identica l'ossessiva ricerca, per contrappunto al silenzio, delle testimonianze altrui. Anche per Michel *Se questo è un uomo* di Primo Levi è un punto di riferimento essenziale, insieme a *Maus* che «aveva acceso il desiderio di raccontare la sua storia con i fumetti»³¹. Li regala entrambi al padre, ma quando gli

tiche e non mimetiche del testo la Eisenstein ricorre con alta frequenza al lessico yiddish e a frasi idiomatiche per nominare oggetti, consuetudini, riti della comunità ebraica, come riaffermazione attraverso la lingua dell'appartenenza ad una ancora vitale identità culturale.

³⁰ Ivi, p. 179.

³¹ Michel Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 86.

chiederà che cosa ne pensa, dovrà verificare un moto di fastidio e insofferenza per il secondo, a causa la metafora animalesca degli ebrei-topi, tanto da aver abbandonato la lettura dopo cinque pagine, e un atteggiamento di sufficienza rispetto al primo: «È scritto bene. Ma lui ha passato solo un anno a Buna, come chimico. Non ha sofferto come me»³². Il *graphic* autobiografico di Kichka è articolato in quattro capitoli («Il non detto», «Una famiglia modello», «Charly», «Solo al mondo») nel rispetto della linearità cronologica dall'infanzia e adolescenza, alla giovinezza e alla maturità. Segue un «Epilogo» metanarrativo che conferisce al racconto un senso di confessione e di liberazione: nel disegno conclusivo Michel si rappresenta sorridente in volo sopra le pagine disegnate del suo libro, leggero e finalmente liberato dall'ossessionante desiderio di scriverlo, covato per dieci anni e finalmente realizzato, dopo aver mollato le zavorre del passato ed essere riuscito a rileggerlo, a smettere di sognare gli incubi del padre e a riconciliarsi con il suo vissuto. Nel *graphic novel* di Kichka tuttavia la serietà e drammaticità dei motivi narrativi (la conflittualità con le figure genitoriali, anche in questo caso, quella paterna, le difficoltà comunicative e le incertezze adolescenziali, la sindrome della seconda generazione, il vissuto dei campi, la necessità della memoria e il dovere della testimonianza) trovano espressione nella geniale inventiva grafica dell'artista, dal segno leggero che interpreta perfettamente il sottile *humor* che pervade i *panel* nella rappresentazione della vita familiare quotidiana, in un gioco di corrispondenze e di rimandi con le parole delle didascalie e il parlato dei dialoghi. La capacità di stabilire una distanza ironica dal vissuto incandescente dei padri che ha incendiato e rischiato metaforicamente di bruciare anche la vita dei figli, rappresenta un possibile *escamotage* retorico per superare in primo luogo il trauma estremo, e in secondo luogo il senso di impotenza e inadeguatezza di ogni medium artistico che volesse farsene espressione. Dopo la Shoah, aveva detto Adorno, la poesia è un atto di barbarie. Kichka opta per un luminoso e arioso bianco e nero, distribuendo il suo racconto in una impaginazione mobile e variabile, liberata dalle strettoie dei confini riquadrati e dalla rigida scansione delle strisce fumettistiche. È lo spazio a modellarsi sul racconto disegnato e non viceversa. Accurata è la definizione degli ambienti esterni ed interni, così come precisa nei tratti e dinamica nell'espressività è l'identificazione fisiognomica e psicologica dei personaggi. Kichka è abile come grafico, come sceneggiatore, e anche come narratore autodiegetico. In questa prospettiva il suo libro rivela una maggiore affinità con quello della Eisenstein: Bernice e Michel sono i veri protagonisti del racconto, il loro viaggio nel vissuto dei padri è soprattutto un viaggio dentro di sé, mentre in *Maus* prevale la voce di Vladek Speigelman:

Non ho mai inteso il libro come un libro sulla Shoah. Non è nemmeno un libro su mio padre. Il libro parla di me [...]. Ho sentito che potevo essere la voce della

³² *Ibidem.*

mia generazione. La seconda generazione non è stata ascoltata per nulla, chiaramente per l'immenso rispetto che noi tributiamo ai nostri genitori. Abbiamo lasciato loro la scena per guidare il processo di elaborazione della memoria [...]. Ora credo sia giunto il momento anche per noi di dire quello che abbiamo da dire. Raccontare come è stata la vita per noi³³.

Si parte dunque dal *non detto* del primo capitolo. La famiglia è riunita a tavola, e il padre, apprezzando la minestra, si lascia andare ad un rutto di soddisfazione, subito imitato dal piccolo Michel. Al rimprovero secco della madre obietta che anche il papà aveva fatto lo stesso. «Ma lui è stato nei campi», ribatte la madre. «Che cosa sono i campi?» si chiede sconsolato il ragazzo, ben sapendo che sarebbe inutile chiedere ulteriori spiegazioni. E allora anche lui, come Bernice, si affida ai libri, sulla guerra, su Hitler, sulla Shoah, cercando invano nelle fotografie il volto del padre, con la paura di *non riconoscerlo*, e al tempo stesso di *ri-conoscerlo* nei visi scavati dei deportati: «Com'era allora?»³⁴. L'unica certezza era che aveva sì e no diciannove anni. Quelle pagine frequentate di nascosto infestano il suo immaginario infantile, trasformandosi in incubi notturni dai quali si sveglia in lacrime. «È stato solo un brutto sogno», lo conforta banalmente il padre. Kichka però ora con le sue chine fissa sulla carta il suo incubo di allora: disegna l'entrata del campo di Auschwitz, riproducendo un topos iconografico, dominato dall'alta ciminiera del forno crematorio, fumante nel cielo vapori in figura di volti umani, e nel centro il cadavere del padre, nudo, ridotto a uno scheletro, come tanti ne aveva visti fotografati, ma riconoscibile nei tratti somatici. Sul margine sinistro in alto della pagina disegna il proprio volto, un bambino terrorizzato e piangente, mentre le due brevi didascalie nel corpo del disegno sintetizzano la sua condizione: «La mia famiglia era volata via in cenere, dispersa dal vento malvagio della storia. Le mie notti erano infestate dai fantasmi. Avevo incubi che finivano con mio padre morto»³⁵. Il bisogno di sapere, di superare la barriera del passato che lo divide e lo allontana dalla figura paterna ma anche dalle sue radici familiari, si fa sempre più impellente, dato che quel passato condiziona la sua vita quotidiana in famiglia e soprattutto la sua. Quella di Henri Kichka deve essere *una famiglia modello*. Michel deve essere il più bravo a scuola: «Mi diceva: «prima della guerra ero sempre il primo della classe». Che potevo fare?» e poi di fronte agli ottimi risultati scolastici, condivisi con tutta la comunità ebraica, Henri ribadiva, scaricando sul figlio il peso della responsabilità di compensare in qualche modo subito: «Sono molto fiero di te. Tu sei la mia rivincita su Hitler»³⁶. Se poi è consentito avere «amiche» non ebreo,

³³ Michel Kichka, *Intervista*, in <<http://www.fumettologia.it/2015/01/intervista-michel-kichka>>.

³⁴ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 10.

³⁵ Ivi, p. 13.

³⁶ Ivi, p. 22.

non bisogna innamorarsene, perché solo una ebrea è da sposare. All'interno della famiglia l'aria è resa quasi irrespirabile da una nebbia di incomunicabilità: i genitori non insegnano ai figli l'yiddish, che usano invece per parlare tra di loro, insieme al tedesco, e tendono a limitare la loro autonomia; nessuna discussione o tentativo di rivolta adolescenziale. La mancanza di un vero confronto non poteva non produrre qualche ritardo nella costruzione di sé:

In casa nostra nessuno alzava mai la voce, perché papà ci voleva conformi all'immagine della famiglia ideale che era nelle sue intenzioni costruire. Il minimo dispiacere gli faceva venire i «bruciori di stomaco» perché soffriva di ulcera per colpa di Hitler. La regola a casa era questa; papà aveva sempre ragione e chi non era d'accordo se lo teneva per sé³⁷.

In verità Michel e i fratelli non avevano vissuto una vera infanzia in famiglia, dato che per tutta la durata degli studi avevano frequentato collegi diversi. Nel 2015, in una intervista concessa alla giornalista tedesca Ruth Schneider, il *cartoonist* belga ancora non riesce a comprendere le ragioni per questa scelta dei genitori, che imputa soprattutto alla madre, e che era stata molto sofferta dai figli. «A non maternal-mother»³⁸ dunque, e un padre che solo in rare occasioni apriva uno spiraglio sul suo passato ad Auschwitz e a Buchenwald e si lasciava sfuggire qualche dettaglio. Come quando apprezza la minestra «perché ad Auschwitz non ce l'avevamo» o «Ah quanto sognavo una minestra così durante la marcia della morte!», quella che gli aveva rovinato i piedi: «marciavamo nella neve a 35° sotto zero con delle scarpe di legno! Al mio povero papà gli si sono gelati i piedi [...]. Poco dopo che siamo arrivati a Buchenwald, se l'è portato via la cancrena»³⁹. Segni, come i numeri tatuati sull'avambraccio, allusioni, brandelli di ricordi evocati e subito risepelliti: come dichiara nella citata intervista a Ruth Schneider, Michel non sapeva altro della vita del padre nei campi di Auschwitz o Buchenwald, e a malapena conosceva i nomi dei componenti della sua famiglia, i nonni e gli zii. Affrontare questo argomento sarebbe stato come entrare in un campo minato. Il silenzio era la regola del gioco⁴⁰. Finché una tragedia impreveduta provoca un traumatico strappo nella fotografia della famiglia modello di Henri Kicka: il suicidio di Charly, il minore dei quattro figli, ormai trentenne, sposato e padre. Un'altra vittima della Shoah, commenta un amico di famiglia. Ma Michel è personalmente convinto che quel suicidio non sia da imputarsi esclusivamente alla sindrome della seconda generazione:

³⁷ Ivi, p. 35.

³⁸ Michel Kichka, *My Holocaust family*, intervista di Ruth Schneider, «Exberliner», 1 ottobre 2015 (<<http://www.exberliner.com/features/people/after-the-silence/>>).

³⁹ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., pp. 10, 23-24.

⁴⁰ Cfr. M. Kichka, *My Holocaust family* cit.

[...] my feeling was that my parents were partly responsible for what happened to my brother, This is what I felt, I cannot hide it. In the book I don't say it in a direct way, it's an insinuation, I let the reader decide. But I think my brother was not only a victim of the Holocaust, he was a victim of our dysfunctional family⁴¹.

Lo choc improvviso di quella morte (ma il destino del fratellino più piccolo, al quale Michel dedica il quarto capitolo del suo libro, è oggetto quasi di una continua premonizione attraverso immagini-indizio della loro infanzia), sommuove dal profondo la palude dei ricordi del padre, fino a farla tracimare del tutto e ingoiare ogni possibile resistenza e reticenza. E durante la celebrazione della *shiva*, la settimana del lutto ebraico, improvvisamente Henri comincia a parlare di sé, del suo calvario attraverso la Shoah, finalmente, anche se «con un tempismo da schifo»⁴²: come se l'elaborazione del lutto presente potesse consumarsi solo con l'elaborazione del lutto passato: «i due traumi devono essersi scontrati l'uno con l'altro» facendo «riapparire in un colpo solo tutte le immagini dei morti che bene o male era riuscito a ricacciare indietro», «a spazzare sotto un tappeto di silenzio»⁴³. Per molto tempo, tuttavia, Michel non gli perdonerà di aver scelto proprio quel momento per raccontarsi: la *shiva*, scrive nella didascalia narrativa che accompagna le drammatiche immagini relative al suicidio di Charly, «serve ad elaborare il lutto, a esprimere il proprio dolore, a rievocare i ricordi, quelli buoni e quelli cattivi, a parlare del defunto, a rendergli un ultimo omaggio in famiglia, e in mezzo agli amici. Per me, era saltata completamente»⁴⁴. Invece Henri parla di sé e non si fermerà più. Parlerà solo di quello. Scrive un libro di memorie, *Une adolescence perdue dans la nuit des champs*, subito tradotto in inglese e tedesco, che lo fa conoscere, gli guadagna rispetto sui media e onorificenze. Si investe del ruolo di testimone, porta la sua esperienza nelle scuole e diventa uno degli accompagnatori più assidui per gruppi di studenti belgi nelle visite periodiche (tre volte l'anno) ad Auschwitz: da vittima a eroe della Shoah, tanto che in Belgio è conosciuto come Mr. Holocaust. Al figlio che talvolta gli chiede come sono andate quelle visite, risponde sempre «Benissimo. Li ho fatti piangere tanto»⁴⁵. La sua agenda è piena di appuntamenti, riceve migliaia di lettere, fa il portabandiera per i reduci di Buchenwald, poiché è l'unico che riesce ancora a reggersi in piedi. È il 2004. Michel ha cinquant'anni, vive a Gerusalemme, si è costruito una sua famiglia. Paradossalmente, quanto più Henri parla, tanto più cresce la reticenza di Michel nei confronti di tutto ciò che riguarda l'Olocausto: si sottrae per mesi alla lettura del libro di Henri, archivia senza leggerli i ritagli di

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. Kicka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 60.

⁴³ Ivi, p. 61.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 54.

giornali che parlavano del «sopravvissuto», resiste strenuamente agli inviti del padre di accompagnarlo almeno una volta in una visita collettiva ai campi di sterminio. Non ha bisogno di vedere, di toccare con mano la realtà di Auschwitz: per lui Auschwitz c'è sempre stata. È stato un testimone privilegiato, anche se il padre forse non se n'è mai reso conto, come non si è mai reso conto di quanto fosse dolorosamente eloquente e pesante il suo silenzio. Una riconciliazione con la figura paterna e con la sua storia sarà resa possibile solo dopo la lettura della lettera-confessione-congedo che Charly ha indirizzato solo al fratello maggiore, facendo in modo che gli fosse recapitata dopo il suicidio. Michel decide di non far leggere quella lettera ai genitori, e allora comprende quanto il silenzio, in determinate situazioni, possa essere una scelta necessaria e come il non sapere possa essere più consolante e meno devastante e doloroso del sapere. Comunque è da questo momento che Kichka, già affermato fumettista per ragazzi, inizia a sentire la necessità di affrontare in prima persona i nodi dolenti della propria storia:

There were two important turning points. When I read *Maus* in 1986, it was like a little seed in my head that grew with the years. That was the beginning of something. The second thing was the suicide of my brother, which put me in a long period of depression, of misunderstanding, of questioning things with no answers. I had a need to write a diary to myself in order to liberate myself from all my questions and frustrations. It was good for me to write⁴⁶.

Il *graphic novel* sulla seconda generazione si chiude com'era cominciato, con l'immagine di un desco familiare, questa volta è la famiglia di Michel, con i propri figli, che ospita il nonno Henri, vitalissimo novantenne. «Con il tempo ed il buon vino, con papà abbiamo scoperto anche l'humor della Shoah» recita la didascalìa⁴⁷. Il dialogo tra generazioni (siamo alla terza) scioglie la fascinazione perversa dell'orrore del passato nell'estrema desacralizzazione della memoria, dal tragico al comico. Ed è proprio Henri a dare il via alla gara delle battute:

- Alla sua salute Herr kommandant! Auschwitz era il club Med!
- Chiaro! E i Kapò erano gli animatori, eh?
- E quei bei pigiami a righe, erano pret-a-deporter?
- Sì, e ci segnavamo il numero del telefono de-portatile sul braccio.
- E come dessert crostata ai forni!
- Sei sicuro nonno?... non era creme brûlée?⁴⁸

Il confronto delle controcopertine in *La seconda generazione*, come in *Maus*, è indicatore di senso. In questo caso la lettura in parallelo presenta due situa-

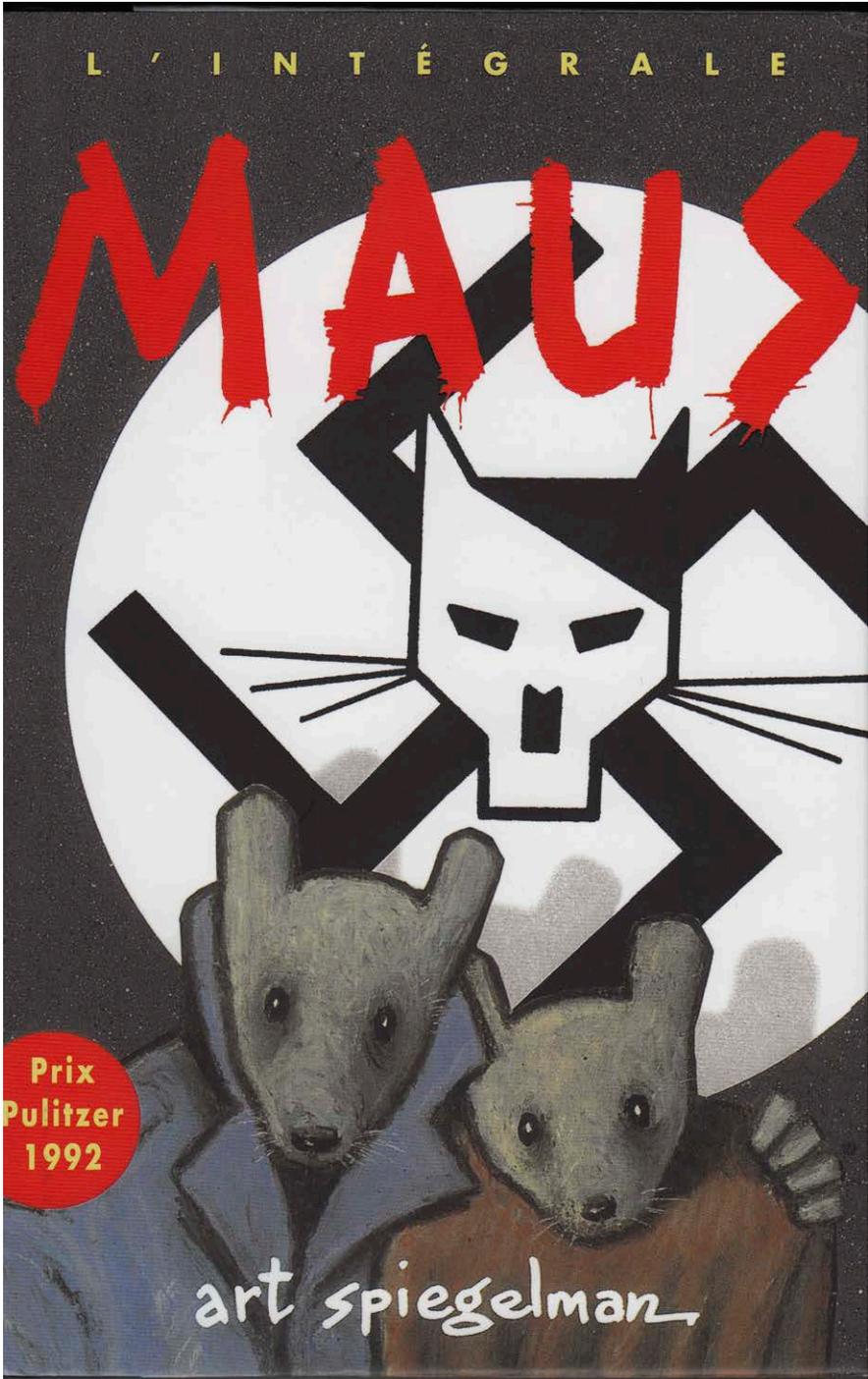
⁴⁶ M. Kichka, *My Holocaust family* cit.

⁴⁷ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 100.

⁴⁸ Ivi, pp. 100-101.

zioni molto diverse: una immagine arriva dal passato, l'altra dalla normalità del presente. Nella prima controcopertina Kichka disegna l'interno di una baracca di un campo di concentramento e immagina il padre seduto, con il berretto da deportato, davanti al figlio, in piedi, in un muto dialogo. Nella controcopertina finale la famiglia di Michel è raccolta sotto un grande pino, dove hanno deciso di dare sepoltura al loro cane, Tango. Il luogo è stato scelto con cura: Tango riposa in pace a Gerusalemme, «di fronte alla collina dello Yad Vachem, il memoriale della Shoah. Dalla cima della collina fluttua nel vuoto, sopra la vallata, un vagone merci del 1942»⁴⁹. I figli di Michel, nipoti di Henri, la terza generazione, ogni volta che penseranno a Tango, rivedranno anche quel vagone, e non dimenticheranno.

⁴⁹ Ivi, p. 99.



Jaquette dell'edizione Flammarion dell'integrale *Maus* (Art Spiegelman).

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza

«Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi»: così Giorgio Bassani a chi gli chiedeva notizie sull'origine della sua scrittura. Guidata da queste parole Anna Dolfi ha costruito un tessuto di suggestioni che hanno spinto studiosi italiani e stranieri e persino alcuni protagonisti a riflettere su narratori, poeti, saggisti, storici, filosofi, editori, artisti, che dalla storia di una difficile appartenenza sono stati indotti a una sorta di fatale, testimoniale dovere morale. Ne è nato un libro di grande novità per taglio e proposte di lettura che, partendo dalla tradizione ebraica antica, da leggende rivissute in chiave politica e libertaria, dopo il Romanticismo e l'Ottocento tedesco porta in primo piano le moderne voci della letteratura/cultura europea e nord americana, della tradizione yiddish e orientale. A ricorrere sono i nomi della grande intellettualità ebraica della Mitteleuropa, di Canetti, Schulz, Döblin, Antelme, Wiesel, Sebald, Oz, Grossman, Nelly Sachs, Irène Némirovsky..., tra gli italiani quelli di Loria, Natalia Ginzburg, Giacomo Debenedetti, Cesare Segre..., soprattutto di Giorgio Bassani e di Primo Levi che, per serbare memoria della tragedia della persecuzione e della Shoah, hanno scelto di collocare la loro intera opera *entre la vie et la mort*. Inducendo a ricordare come il dovere di testimoniare si leghi all'affetto e al lavoro del lutto, all'effetto duraturo di una ferita immedicabile che ha nutrito la connessione tra la verità dell'accaduto e quello che si potrebbe chiamare il vero della creazione, *le vrai du roman*.

Anna Dolfi

insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze ed è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia.

