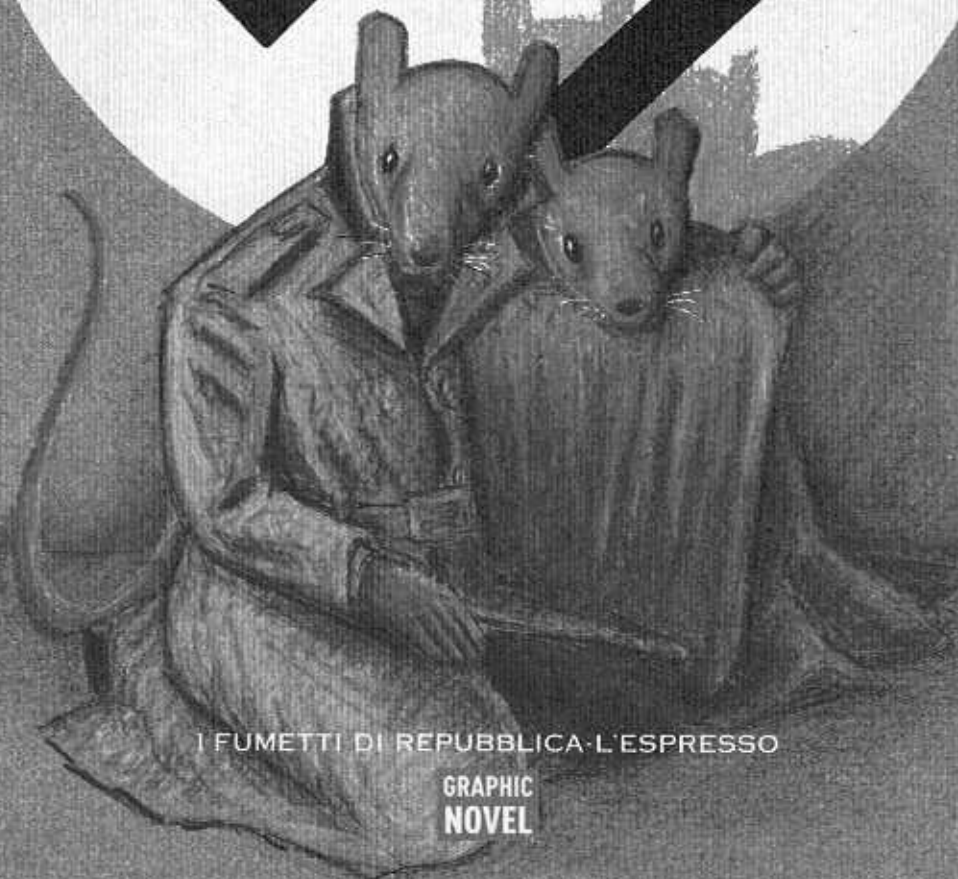


ART SPIEGELMAN

ovel

MAUS

edizione integrale



I FUMETTI DI REPUBBLICA-L'ESPRESSO

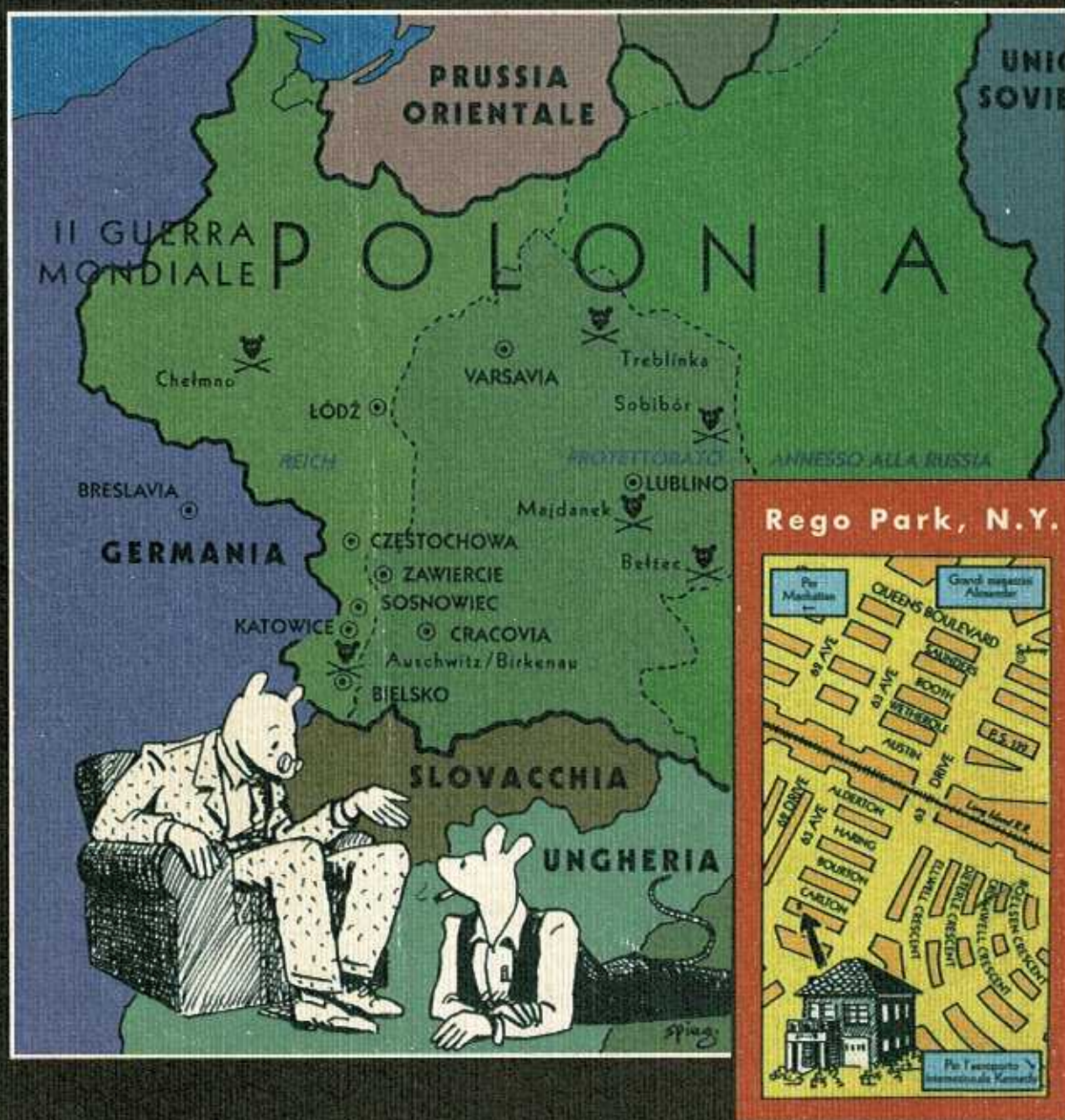
GRAPHIC
NOVEL



whynot?

"La Civiltà Occidentale è finita ad Auschwitz. E noi non ce ne siamo ancora resi conto. Me compreso, che me ne sto qui seduto, a scrivere e disegnare mentre mia figlia dorme al piano di sopra, come se ci fosse un mondo dopo Auschwitz."

(Art Spiegelman)



Pubblicazione settimanale da vendersi esclusivamente
in abbinamento al quotidiano *la Repubblica* o al settimanale *L'Espresso*
Supplemento al numero in edicola.
€ 9,90 + il prezzo di *la Repubblica* o *L'Espresso*.

in collabora
COCONINO P





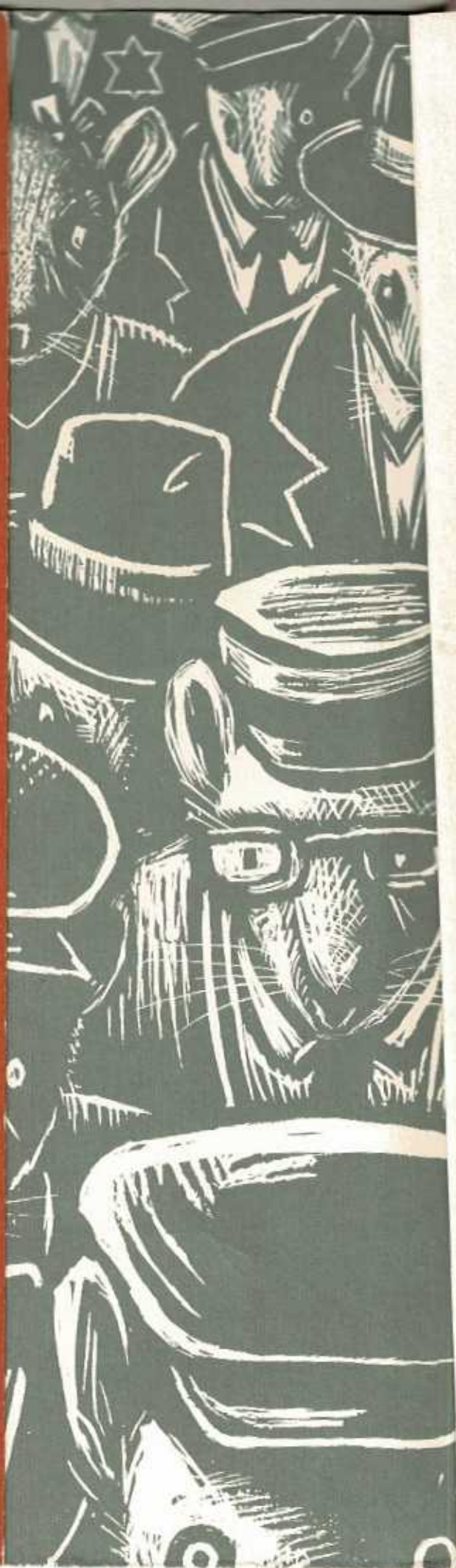
Maus di Art Spiegelman rappresenta un punto di svolta epocale nella storia del fumetto.

Straordinario successo di vendite, tradotto in venti paesi, è un libro che si svincola dai canoni classici, un lungo romanzo a fumetti in cui l'autore compare in prima persona. Un fumetto sulla memoria, un viaggio doloroso nella storia della famiglia del disegnatore e in quella degli orrori del secolo scorso.

Il libro vive infatti sul racconto autobiografico di Vladek, padre di Spiegelman: dagli anni Trenta alla fine della Seconda Guerra Mondiale, dal suo matrimonio alle persecuzioni contro gli ebrei nella Polonia invasa dai nazisti, dalla prigionia nei campi di concentramento alla liberazione.

La persecuzione degli ebrei e l'Olocausto diventano, attraverso la deformazione di Spiegelman, l'assurda, tragica lotta dei gatti/nazisti contro i topi/ebrei. Questa invenzione grafica colpisce più di una rappresentazione realistica o di un reportage fotografico: mostra come gli esseri umani possano spingersi a costringere con la forza altri uomini a vivere come animali in trappola.

Maus, primo libro a fumetti pubblicato da una casa editrice di letteratura, caso letterario e prima opera a fumetti insignita del Premio Pulitzer, viene qui riproposto in un'edizione completa e definitiva.



44.5 SP1 A BIS
TO 0155 9634

I FUMETTI DI REPUBBLICA-L'ESPRESSO

GRAPHIC
NOVEL

1

MAUS
Art Spiegelman

MAUS: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History
Copyright © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986
All rights reserved

MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began
Copyright © Art Spiegelman, 1986, 1989, 1990, 1991
All rights reserved

Per questa edizione: © 2006 Coconino Press S.r.l.

Edizione speciale per il Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.
Realizzata in collaborazione con **COCONINO PRESS**

Progetto editoriale: COCONINO PRESS

Direzione artistica: IGORT

Realizzazione grafica: RECREO, Bologna

Hanno collaborato

SIMONE ROMANI (supervisione editoriale),

OMAR MARTINI (redazione),

PAOLO INTERDONATO (testo redazionale),

DIMITRI MORETTI (impaginazione),

BOOH STOODIO (lettering),

ELENA FATTORETTO (traduzione, revisione testi),

MARGHERITA BIANCHINI (revisione testi).

Copyright per la traduzione © Cristina Previtali, 2000

Si ringrazia Giulio Einaudi Editore per la gentile concessione della traduzione

Stampa e legatura
PFG Grafiche, Roma

Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.
Via Cristoforo Colombo 149
00147 Roma

la Repubblica
Direttore Responsabile: Ezio Mauro
Reg. Trib. Roma n. 16064 del 13/10/1975

L'Espresso
Direttore Responsabile: Daniela Hamaui
Reg. Trib. Roma n. 4822 del 16/09/1955

Consulenza editoriale di LUCA RAFFAELLI

Il presente libro deve essere venduto esclusivamente in abbinamento al quotidiano la Repubblica e/o al settimanale L'Espresso e/o ad altre testate editate dal Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A. e/o ad altre testate editate da società controllate e/o collegate al Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A. Tutti i diritti di copyright sono riservati. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

ART SPIEGELMAN

MAUS

edizione integrale



I FUMETTI DI REPUBBLICA-L'ESPRESSO

**GRAPHIC
NOVEL**

L'UNIVERSO DELLA GRAPHIC NOVEL

Una cosa sia chiara. Che la *graphic novel*, o romanzo grafico, altro non è che un fumetto. Cioè un racconto che si svolge attraverso immagini disegnate. E che quindi anche *Maus* è, a tutti gli effetti, un fumetto.

Punto. E allora: quali sono le particolarità che fanno sì che un fumetto possa essere qualificato anche come romanzo a fumetti (o *graphic novel*)? Bella domanda; e bel mistero.

Il termine si è fatto largo senza possedere un preciso significato, senza una regola precisa. Bisogna dunque desumerne il senso direttamente

dalla sua vita. Diciamo così: storicamente il fumetto si è conquistato il suo pubblico grazie ai personaggi che ne sono stati protagonisti. Questo vuol dire che attraverso le pubblicazioni sui quotidiani o sui periodici, un lettore ritrova l'attore disegnato le cui avventure (eroiche oppure umoristiche, satiriche, grottesche, ecc.) lo appassionano. Ecco. L'idea che sta alla base del romanzo a fumetti è proprio questa: rinunciare alla serialità e così affrancarsi dal personaggio. Il che vuol dire staccarsi dal mito (cioè l'eroe che, vincente o meno, non può

morire, perché deve essere protagonista dell'avventura successiva) per avvicinarsi all'uomo. È un fatto automatico che tutto questo porti l'autore a essere il principale punto di riferimento di un lettore. Che non potrà più chiedere di voler leggere Corto Maltese, ma solo Hugo Pratt. Non più Valentina, ma solo Guido Crepax.

E così via. Una bella rivoluzione, non c'è che dire. In letteratura è più noto Montalbano o Camilleri?

E in libreria si chiede un libro che abbia per protagonista Maigret o che sia scritto da Simenon? Nel

campo dei fumetti, non c'è discussione: il personaggio ha sempre vinto la partita a mani basse. Con la *graphic novel*, con il romanzo a fumetti, le cose cominciano a cambiare. E non a caso quest'etichetta è stata creata alla fine degli anni Settanta, quando il fumetto sente il bisogno, non solo negli Stati Uniti, di entrare in libreria con libri pensati appositamente per quegli scaffali.

Non solo con raccolte di strisce o tavole. Così fece scalpore *Contratto con Dio*, la *graphic novel* di Will Eisner, pubblicata nel 1978, perché, nata proprio come libro, presentava personaggi che non sarebbero più apparsi in altre storie e in altri fumetti. Ma c'è un altro elemento fondamentale

nella storia dei romanzi a fumetti. È il rapporto con la realtà umana, con i fatti. Della storia o del presente. Il fumetto quasi mai l'ha raccontata, preferendo l'avventura epica, lirica, fantastica, o la caricatura, il simbolo, l'icona. Non stiamo parlando, ovviamente, delle varie "storie a fumetti"

nate con finalità didattiche, ma di un fumetto che vive il presente e che lo racconta, sia pure rivisitando il passato. Anche i *comics* statunitensi delle origini, che mostravano storie di immigrazione, di povertà, di integrazione, prediligevano il lato caricaturale e umoristico (oppure avventuroso, oppure romantico), cercando di scostarsi da un realismo che sembrava poco affine al genere.

Luca Raffaelli



L'ELEMENTO FONDAMENTALE DELLA GRAPHIC NOVEL È IL RAPPORTO CON LA REALTÀ UMANA, CON I FATTI

ART SPIEGELMAN E MAUS

Finalmente!

Ecco *Maus*, ecco Art Spiegelman. Una pietra miliare, un capolavoro, una novità, uno shock, una liberazione. Il primo volume esce in libreria nel 1986, il secondo nel 1991. È un fumetto, certamente.

E nasce sotto il chiaro, dichiarato, benefico influsso di quello pubblicato in Europa (per esempio dell'autore francese Jacques Tardi, o degli argentini Muñoz e

Sampayo, creatori del detective esistenzialista Alack Sinner), di quello americano classico (dal George Herriman di *Krazy Kat* al Winsor McCay di *Little Nemo*) e di quello contemporaneo (il Robert Crumb di *Fritz il gatto* e non solo).

E poi ci sono le stilizzazioni di Saul Steinberg, l'Art Déco, la linea chiara, insomma il fumetto e la cultura che gli gira intorno. Art Spiegelman è da sempre un appassionato dichiara-

rato del buon fumetto. E *Maus* è un fumetto che si nutre della sua storia e la reinventa. E, come fanno i capolavori, apre un orizzonte, spalanca nuove possibilità. E lo fa portando a



**ART SPIEGELMAN È DA
SEMPRE UN APPASSIONATO
DICHIARATO DEL BUON
FUMETTO. E MAUS È UN
FUMETTO CHE SI NUTRE
DELLA SUA STORIA
E LA REINVENTA**

quella di Vladek, padre dell'autore, che ha vissuto terribili esperienze negli anni dell'Olocausto e quella di Art, l'autore, che soffre il difficile rapporto con il padre. L'incontro è proble-

matico, per certi versi impossibile. A forzarlo è proprio il progetto di *Maus* e in parte *Maus* proprio questo racconta.

Reportage sospeso tra vita quotidiana e storia, diario di vite rimodellate dalla presenza di ricordi spaventosi, impossibili, ingombranti.

Confronto tra personaggi che sono soprattutto persone. Vladek, il padre, sembra aver pace con se stesso solo quando ricorda; è il presente

destinazione il suo progetto, cercando di chiudere i cerchi che apre nelle sue pagine. Come fossero ferite da rimarginare. Non sempre questo accade.

Ma Spiegelman è un artista, non un chirurgo. Il senso del suo lavoro è porre le domande, non trovare le risposte.

In *Maus* si raccontano due esistenze, due realtà diverse che faticano a trovare un punto di contatto:

(di pace, potenzialmente sereno) a ossessionarlo.

E Art non sa darsi pace: come si può non sopportare un padre che porta sulle spalle un fardello così pesante e doloroso?

Forse l'unica soluzione è proprio *Maus*, allo stesso tempo confessione e strumento per poter capire tormenti che sono, come i ricordi, personali e storici allo stesso tempo. Attraverso il lungo lavoro sulle tavole l'autore rielabora, rivive la propria vita in equilibrio tra la necessità di parlare a se stesso e farlo con i propri lettori.

E chi legge sente anche come opera sua l'evoluzione di questa doppia storia, l'evoluzione del racconto (Spiegelman non ha forse realizzato *Maus* anche per noi?), se i ricordi sono anche la comunicazione tra un padre e un figlio, se le vignette riescono a influire sul loro rapporto, le loro vite. Se non lo riescono a fare come avrebbero dovuto. Come forse avremmo sperato. Un'autobiografia a fumetti? Incredibile. Un reportage a fumetti? Ancora più incredibile.

Dopo *Maus*, e solo dopo il suo successo planetario, il fumetto, il romanzo a fumetti, ha scoperto la realtà, la verità, la possibilità di raccontare le storie della vita di personaggi dalla vita non infinita. Da allora al romanzo a fumetti e ai suoi autori si sono aperte possibilità (e limitazioni, e libertà) impensate.

La realtà. Strano raccontarla attraverso personaggi che hanno la maschera di topo, o di gatto, o di maiale. Eppure se qualcuno pensa che questa possa essere una semplificazione, vuol dire che ancora non ha letto *Maus* e non si è addentrato attraverso pagine scritte e disegnate con la sconvolgente lucidità di una commozione che tutto travolge. Perché *Maus* è un fumetto, anzi un romanzo a fumetti: d'accordo.

**FORSE L'UNICA SOLUZIONE
È PROPRIO MAUS, ALLO STESSO
TEMPO CONFESSIONE E
STRUMENTO PER POTER CAPIRE
TORMENTI CHE SONO, COME I
RICORDI, PERSONALI E STORICI
ALLO STESSO TEMPO**

Ma è anche uno di quei libri che, per quanto appena detto e per molto altro, vanno al di là di tutte le definizioni; che valgono come un'esperienza di vita.

Quanto una speranza commovente, un momento solenne, una gioia improvvisa.

(l. r.)



IL SEGNO E LO STILE

All'interno di *Maus*, a p. 120 Spiegelman inserisce un suo fumetto di quattro pagine realizzato nel 1972 e intitolato *Prigioniero sul Pianeta Inferno*. Ancora una volta in queste pagine vediamo l'autore, suo padre, sua madre. Ma lo stile è del tutto differente. Il segno di Spiegelman qui è del tutto espressionistico: i corpi, i volti, sono disegnati in maniera da esprimere - anche attraverso esagerate deformazioni - il dolore, la desolazione, la rabbia che sono mostrati vignetta dopo vignetta. A questo si aggiunge il nero accecante che i personaggi sconfiggono a fatica, quasi preferissero sprofondarvi. E poi quelle onomatopее agghiaccianti nella terza pagina, e quella prigione fatta di sbarre bianche nelle ultime vignette (con quell'amaro, ironico fumetto finale: Spiegelman non rinuncia mai a prendere in giro tutte le attenzioni che, nei suoi fumetti, ha per se stesso). Con

**CON MAUS L'AUTORE HA
DECISO DI CAMBIARE
COMPLETAMENTE STILE.
DI RINUNCIARE ALL'ESALTA-
ZIONE DEL DRAMMA: NON
C'ERA DAVVERO BISOGNO
DI URLARE PER FARSI
ASCOLTARE**

Maus l'autore ha deciso di cambiare completamente stile. Di rinunciare all'esaltazione del dramma: non c'era davvero bisogno di urlare per farsi ascoltare. Anzi, era meglio sottrarre, abbassare i toni, chiedere al lettore di avvicinarsi. Anche in questo è la scelta delle maschere dei

personaggi: da topi per gli ebrei, da gatti per i tedeschi, da maiali per i polacchi, da rane per i francesi. Non si tratta di animali antropomorfi, ma di maschere per uomini, adottate quasi per ridurre la loro possibilità espressiva.

Basta una bocca aperta, la forma degli occhi, un sopracciglio, la postura del corpo per dare voce ad emozioni che già il racconto esprime. Oppure qualche segno tipicamente fumettistico (come quello della seconda vignetta di p. 230 o l'ultima di p. 256). Tutto questo insieme alle scenografie. Infatti il mondo intorno ai personaggi di *Maus* è sempre comples-





so, aggrovigliato, colmo di linee e di ombre, zeppo di confini, chiusure, barriere, fili spinati, prigionieri. Anche quando gli spazi sono larghi, anche quando la scena non è ambientata in un campo di concentramento, la scenografia suggerisce sempre un limite, un buio al di là dei personaggi. Non è un caso che Spiegelman amare un contorno a tutte le vignette, con poche eccezioni, come quella di p. 155.

O dell'ultima vignetta del volume: quasi a suggerire che il limite sia insito nelle vicende della vita umana. Ma quelle linee, quei confini, quei retinati conti-

nui, offrono il senso concreto di un lavoro assiduo e attento su ogni vignetta, ogni particolare, ogni centimetro di pagina. Ritornando ai volti di animale, Spiegelman gioca spesso all'interno di *Maus* con questa sua invenzione. All'inizio del secondo capitolo della seconda parte lui stesso (e poi i personaggi che appaiono in quelle pagine) ha una maschera sul suo volto di uomo. Come se cercasse ulteriori spiragli anticonvenzionali all'interno della sua narrazione. Nel tentativo di entrare in comunicazione diretta con i suoi lettori, di rompere le regole del gioco. Come nell'ironica didascalia di p. 221: "Posso accennare a questo o s'infesta tutta la mia metafora?". Hanno masche-

re anche gli ebrei che tentano di farsi passare per polacchi (per esempio a p. 158), mentre maschere di altri animali sono negli appunti di p. 189 (relative ad amici - s'immagina - di altre nazionalità). Spiegelman continuamente gioca con la realtà, con la possibilità di interpretarla ("La realtà è troppo complessa per un fumetto", dice a p. 193), uscendo volentieri dai meccanismi

della rappresentazione ("Nella realtà non mi avresti mai lasciato parlare tanto senza interrompermi", dice ancora a Françoise, sempre a p. 193). Alla stessa maniera ama entrare e uscire dai ricordi del padre

senza cambiare stile né tipo di cornice alle vignette, come si fa di solito nei fumetti tradizionali per agevolare la comprensione del lettore. Anzi, più il presente si confonde con il passato, e maggiore è l'emozione. Più il passato torna concretamente nel presente (come alla fine di p. 257 o ancora a p. 219) e più *Maus* si propone come tragicamente magico. E sono di tremendo impatto certe soluzioni con le quali Spiegelman si stacca dal flashback per ritornare al presente. Come quel terribile "Attenta a dove vai!", gridato solo per non aver preso la strada giusta, che interrompe il più "tranquillo" ricordo di una catastrofe.

(l. r.)

**IL MONDO INTORNO AI
PERSONAGGI DI MAUS È SEMPRE
COMPLESSO, AGGROVIGLIATO,
COLMO DI LINEE E DI OMBRE,
ZEPPLO DI CONFINI, CHIUSURE,
BARRIERE, FILI SPINATI,
PRIGIONI**

UN ALTRO FUMETTO È POSSIBILE

Ci fu un tempo in cui, negli Stati Uniti, col fumetto si poteva dire, se non tutto, moltissimo. Sicuramente si poteva parlare di eroi e di avventure, ma anche di crimine e

di sessualità. Certo, c'era chi ne approfittava: sesso e violenza, volgarizzazioni di amore e morte, le più elementari pulsioni narrative, sono da sempre un potente combustibile per la vendi-

bilità dei prodotti, in qualunque forma e in qualunque linguaggio siano essi espressi. Poi venne il 1954 e la storia del fumetto statunitense subì una modifica irreversibile. Nello stesso anno in cui il maccartismo esauriva la sua carica nefanda,

il fumetto fu investito da una particolare - e drammaticamente decisiva - caccia alle streghe. Per mettersi al riparo dall'accusa di corrompere le menti dei giovani americani, l'industria del *comic book* (il tradizionale albo a fumetti made in USA) elaborò il *Comics Code*, un codice di autoregolamentazione che aveva lo scopo di rimuovere ogni segnale che potesse apparire osceno agli occhi dell'opinione pubblica.

L'eliminazione di tutti gli elementi horror, criminosi o erotici ebbe quale effetto collaterale la totale scomparsa di tutti i temi adulti. Nell'istante esatto in cui il codice

ensorio divenne operativo, la storia del linguaggio subì una biforcazione e il fumetto, novello Jekyll/Hyde, iniziò a vivere una doppia vita. Da

un lato, alla luce del giorno, l'intervento autocensorio produsse una deriva adolescenziale che portò alla dittatura dei supereroi e un genere minoritario, quello degli eroi ipertrofici con le mutande indossate

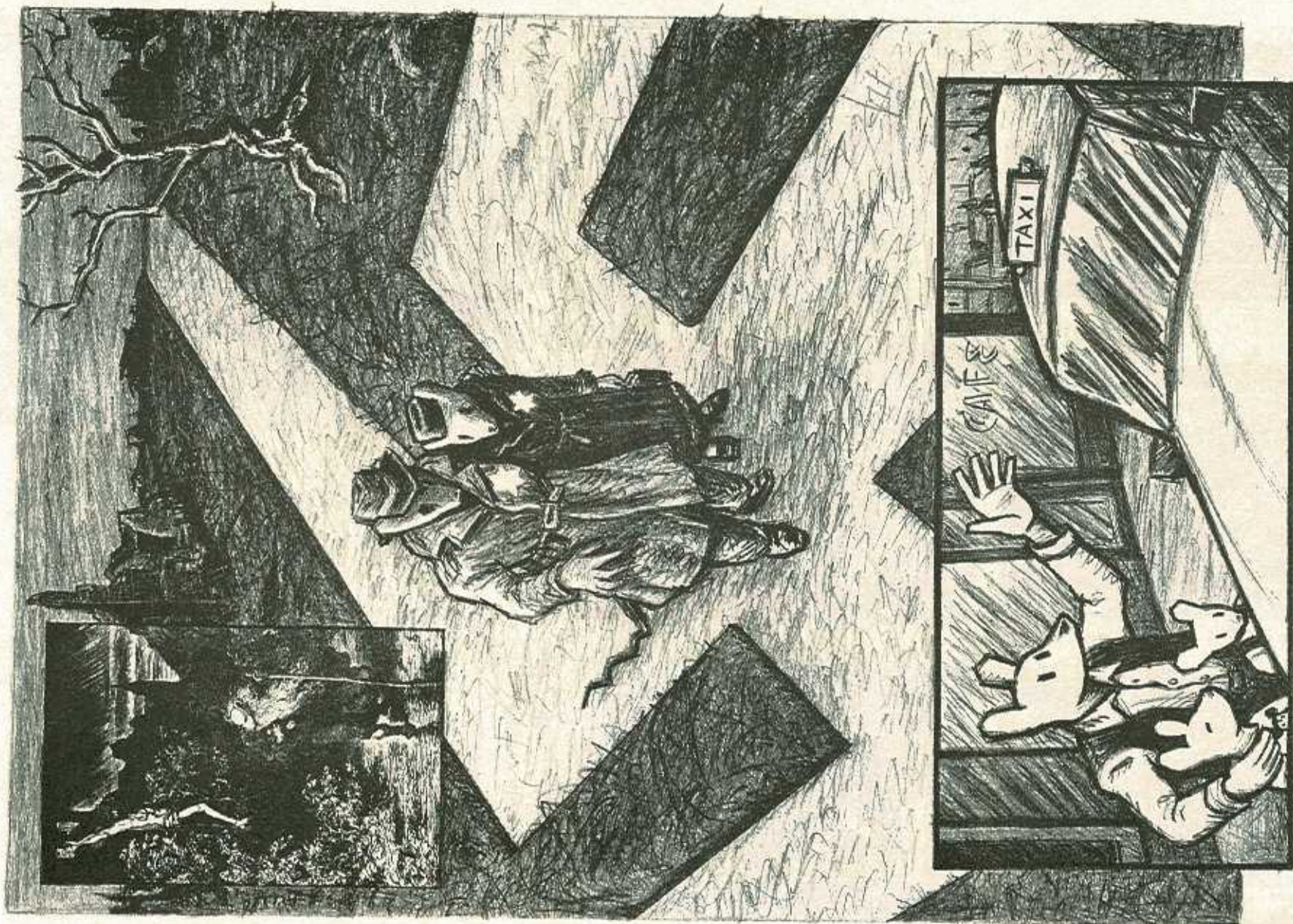
sopra i pantaloni, acquisì la dignità di *mainstream*: narrazioni consolatorie in cui la contrapposizione manichea è sempre netta. Dall'altro, una vita notturna, sotterranea (*underground*, appunto), ridanciana e irrispettosa di tutto. Questa seconda

vita, occultata agli occhi della gente perbene, era nata negli stessi giorni del *Comics Code*, quando Harvey Kurtzman aveva imposto al suo editore, Bill Gaines della EC Comics, di trasformare *Mad*, il *comic book* umoristico e parodico che aveva creato, in una rivista in bianco e nero che non si assoggettasse al codice censorio specificamente indirizzato agli albi: assoluta libertà creativa commista a genio irriverente e corrosivo.

Harvey Kurtzman, uno dei più grandi narratori che il fumetto abbia mai accolto nella sua storia, prima di arrivare a *Mad* aveva scritto storie di

**SUBITO DOPO AVER
ABBANDONATO L'IDEA
DI DIVENTARE UN COWBOY
O UN POMPIERE,
DECISI CHE SAREI STATO
UN AUTORE DI FUMETTI**



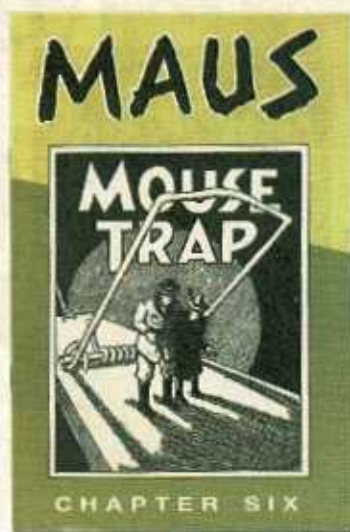
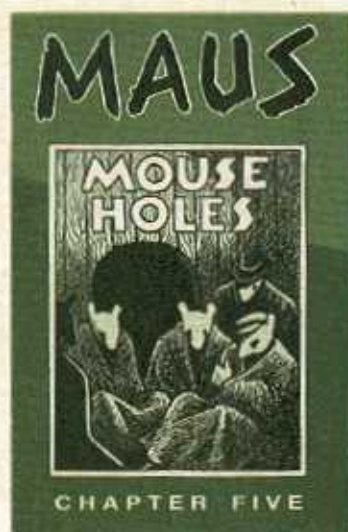
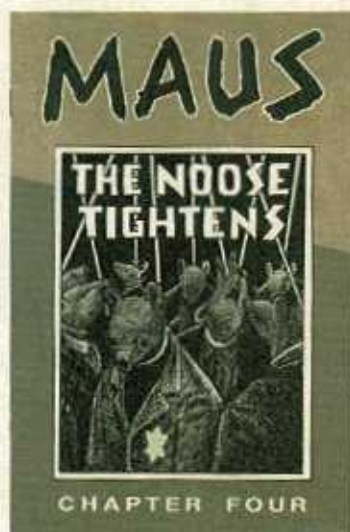
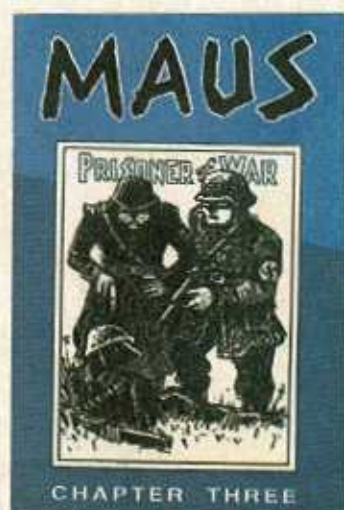
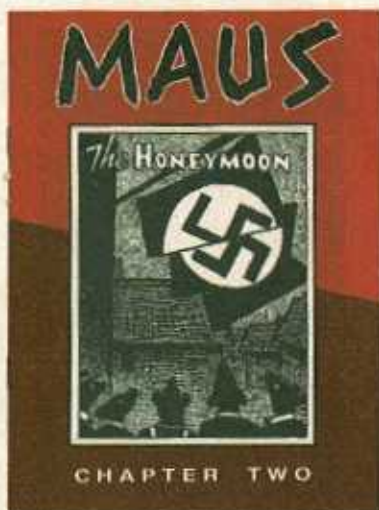


at speedline

AP 246

guerra assai complesse, caratterizzate da una ricostruzione storica perfetta e dalla totale assenza di machismo e militarismo. E in questi fumetti di guerra assolutamente anomali, la narrazione non si concentrava sullo scontro tra eserciti buoni e cattivi, ma sulla profonda umanità dei soldati che, anche se appartenenti alla fazione nemica, conservavano con cura la foto dei figli nel portafogli. Gli insegnamenti di Kurtzman, che toccavano sia i modi del racconto sia la maturità dei temi che potevano essere affrontati, furono raccolti dalla generazione successiva di fumettisti: tutti quelli che non riuscivano a vedere la propria creatività cooptata da un universo colmo di supereroi e di superproblemi, trovarono rifugio nel capace abbraccio del fumetto "altro", invisibile e sempre più *underground*. Questo fumetto, che

non voleva e non poteva assoggettarsi al *Comics Code*, dovette rinunciare alla distribuzione nei chioschi per rifugiarsi nei canali alternativi: i negozi di dischi e i locali della controcultura, ma anche la carrozzina che la moglie vistosamente incinta di Robert Crumb, il profeta dell'*underground*, utilizzava per smerciare gli albi. In preda a questa euforia libertaria, il fumetto *underground* permise ai temi rimossi dall'autocensura dell'industria di riemergere: sesso, droga, rock'n'roll, violenza e, perché no, demenza. E fu questo clima di libertà creativa a consentire ad Art Spiegelman (ma lui preferisce firmarsi con la minuscola, quasi a voler sminuire la propria arte) di muovere la propria attenzione contemporaneamente verso temi "sporchi e cattivi" e verso sperimentazioni formali. Giovanissimo, così spiegava le motivazio-



ni che lo inducevano a fare fumetto: «Subito dopo aver abbandonato l'idea di diventare un cowboy o un pompiere, decisi che sarei stato un autore di fumetti. Trascorsi anni a cercare di maturare le capacità necessarie per scoprirmi poi interessato in cose che non potevano essere compatibili col mio obiettivo. Decisi allora di assecondare i miei nuovi interessi e di trascinarci dietro il fumetto. Era un po' come se avessi voluto diventare un cowboy per poi decidere di fare il cantante all'opera: avrei cantato le mie arie roteando il lazo». Nel 1980, Spiegelman e la moglie, la francese Françoise Mouly, progettarono un oggetto editoriale nuovo e strano, destinato ad avere un enorme impatto sulla storia del fumetto non solo statunitense: *Raw*.

Raw era un albo a fumetti antologico ma, nella sua prima incarnazione, era enorme e inclassificabile. I negozianti tendevano a esporlo accanto alle riviste d'arte, e a chiunque lo avesse sfogliato sarebbe stata evidente l'attenzione dello sguardo dei due direttori: accanto ad autori tipicamente *underground* apparvero riscoperte di classici del fumetto, una nuova generazione di narratori statunitensi, i più colti tra i fumettisti europei e gli allora sconvolgenti ritmi narrativi del manga nipponico più autoriale. Questo straordinario contenitore sembrava dire al lettore statunitense, prigioniero del dualismo *mainstream/underground*, che un altro fumetto era possibile. E a sottolineare ulteriormente la radicalità di questa affermazione, su quelle pagine e fin dal primo numero, apparvero le puntate di *Maus*. *Maus* è un ossimoro, un romanzo a fumetti che non nega di essere fumetto. Anzi, ne è così orgoglioso da fare continue dichiarazioni di appartenenza linguistica e visiva, attingendo alla storia del fumetto: la scansione ritmica di Harvey Kurtzman, l'antropomorfismo animale del *Krazy Kat* di George Herriman o la fissità degli sguardi della *Little Orphan Annie* di Harold Gray. Ma non basta. Spiegelman usa in



modo consapevole il fumetto, divenuto grazie a quasi trent'anni di supereroi il più rappresentativo tra i media della cultura bassa, per dire l'indicibile e far vedere quello che non può essere mostrato: la Shoah, il più orrendo tra i crimini perpetrati contro l'umanità. Quando nel 1986 Pantheon (un'etichetta di Random House, il più importante gruppo editoriale statunitense) pubblicò la prima delle due raccolte degli episodi di *Maus*, scoppiò il fenomeno. Traduzioni in una ventina di lingue, premi letterari nazionali e internazionali, presenza nella classifica dei più importanti inserti culturali dei quotidiani USA. Il *New York Times* inserì il libro nella categoria Fiction per spostarlo, dopo una lettera di precisazione dello stesso Spiegelman, nella Nonfiction. *Maus* è un libro troppo importante, anche dal punto di vista commerciale, e troppo diverso dall'idea di fumetto che pervade gli USA: è necessario che i punti vendita librari attrezzino una sezione dedicata a questa classe merceologica aliena. Per la graphic novel, il romanzo grafico, è il big bang industriale.

Paolo Interdonato

LOONEY TUNES

SIONISMO E QUESTIONE EBRAICA

Scritto da Art Spiegelman nel 1988, mentre lavorava alla seconda parte di *Maus* e a un anno dall'inizio della prima Intifada, questo articolo - inedito in Italia - affronta il tema dell'identità del popolo ebraico in relazione alla Shoah e alla vicenda della creazione dello Stato di Israele. È apparso sul *Village Voice*, celebre settimanale del circuito intellettuale newyorchese.

L'Olocausto / la Shoah / il Genocidio, questo è diventato il Santo Sacramento centrale dell'ebraismo laico, il legame primario che molti di noi hanno con la Fede dei nostri Padri. Oltre a un debole per alcuni cibi ad alto tasso di colesterolo dell'Europa centro-orientale, e a un orgoglio sentimentale per Eretz Yisroel (in ebraico: "la Terra di Israele" N.d.T.), che al momento è messo a dura prova. Malauguratamente, proprio il termine di uso più comune al giorno d'oggi, "Olocausto", ovvero il rogo di un'offerta sacrificale, ha delle connotazioni teologiche che rendono insidiosa e confusa la dimensione laica dell'evento stesso.

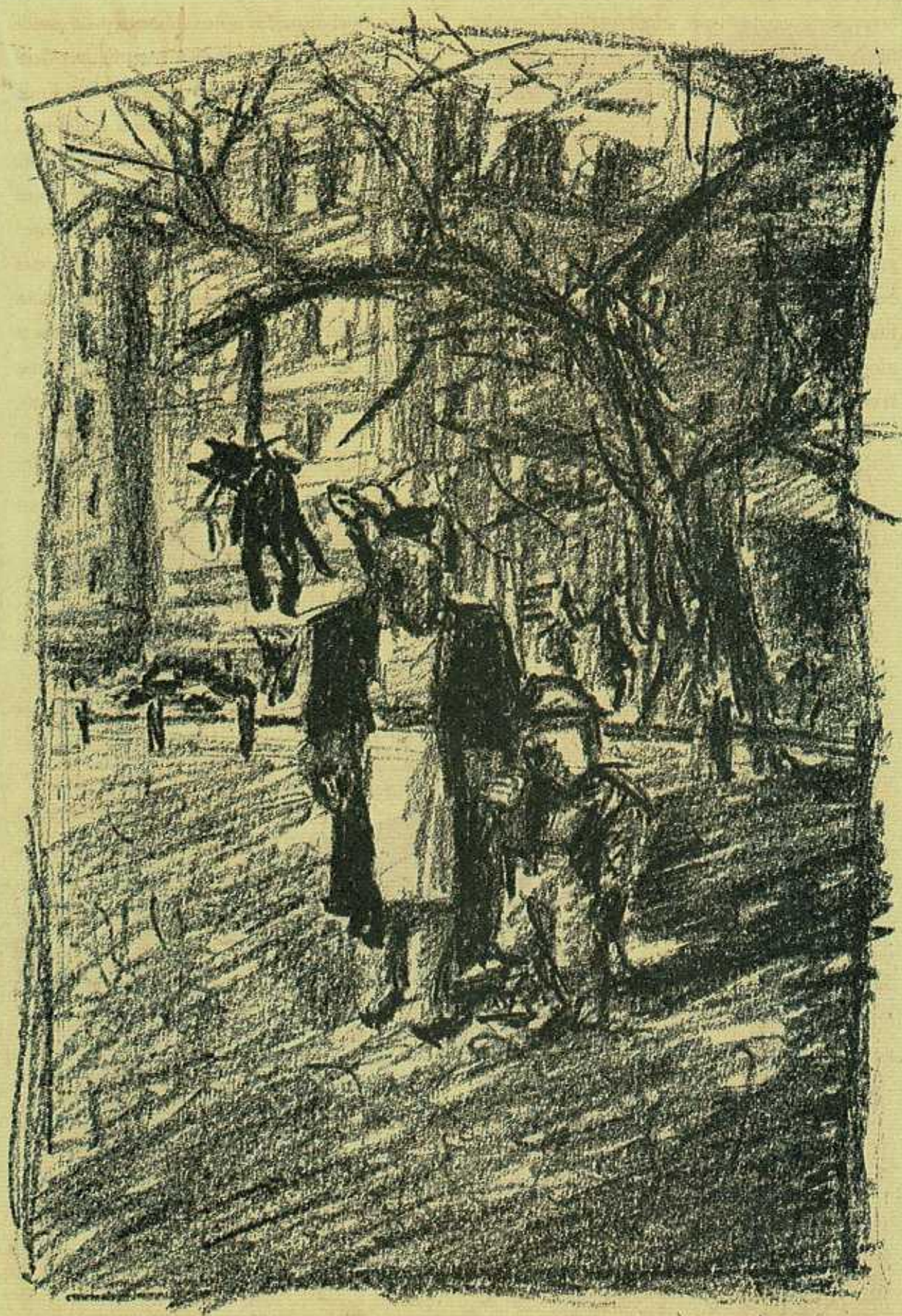
Nel 1971 ero stato invitato a scrivere una breve storia per "Funny Animals", un albo a fumetti *underground* che usava come personaggi gli animali antropomorfi. Mentre ero alla disperata ricerca di un argomento, l'ispirazione mi venne da un amico, Ken Jacobs, che stava mostrando dei vecchi cartoni animati al suo corso di cinema alla State University of New York, a Binghamton. Fece notare l'analogia fra i topi che sgambettavano nei cartoni animati di Farmer Gray (più noto come *Farmer Al Falfa*, serie di cartoni animati di Paul Terry, prodotta da

Terrytoons tra il 1916 e il 1937. N.d.T.) e i negretti che cantavano e ballavano in alcuni tra i cartoni animati più palesemente razzisti che aveva proiettato. Avevo trovato il mio tema: l'Oppressione Razziale in America. I neri sarebbero stati topi, grande... Per circa un quarto d'ora ebbi il mio tema. Non ne sapevo un accidente di cosa significasse essere neri in America anche se, sotto lo pseudonimo di Artie X, avevo scritto per un settimanale di Harlem la sceneggiatura di un fumetto intitolato *Super-colored Guy*. Lo disegnò il mio amico Ronnie Hamilton all'epoca delle superiori, nel 1965: erano tempi, quelli, in cui i neri e gli ebrei ancora si parlavano. Tuttavia, grazie a quella intuizione, spostai l'ambito dell'argomento al mio "background etnico" e mi resi conto che l'idea di usare gatti e topi aveva la stessa efficacia, se non addirittura superiore. La retorica di Hitler aveva



classificato gli ebrei come subumani, come parassiti da sterminare. Il gas usato ad Auschwitz, il Zyklon B, in realtà era un insetticida!

La mia storia di 3 pagine, *Maus*, era legata a un'esigenza personale, a quel tempo poco articolata, di capire i miei genitori Sopravvissuti, che



1940 Mom and me in the park, 1951 (Maus Revenge) Spiegelman

erano stati marchiati per sempre dalla "Guerra" (il termine scelto tra i Sopravvissuti quando ero ragazzino per chiamare quel che oggi è definito Olocausto). E da un impulso a guardare in faccia le cause delle mie paure e dei miei incubi più reconditi. Stranamente, perfino in tempi tanto recenti (si era nel 1971), i libri disponibili sull'argomento non erano una mole spropositata. Sembrava quindi ancora possibile poterli leggere tutti. La mia ricerca e la mia opera non erano motivate da alcun interesse particolare per l'ebraismo o per l'essere ebreo. Piuttosto, condi-

videvo quel disprezzo tipico coltivato dalla cosiddetta controcultura degli anni Sessanta, per quel genere di cose. In realtà, il poco che sapevo di quanto era successo ai miei genitori o alle loro famiglie, ai loro amici, al loro stesso mondo, mi aveva fatto giungere alla conclusione che essere ebreo non era un'idea particolarmente brillante. In quella prima breve storia intitolata *Maus*, evitai ogni implicazione. I tedeschi erano rappresentati come gatti e ci si riferiva a loro solo come a die Katzen. Gli ebrei erano rappresentati come topi e ci si riferiva a loro solo come a topi; una



chiara metafora universale dell'oppressore e dell'oppresso. Riuscii a tenerla in piedi per un aneddotto di 3 pagine, ma quando tornai sull'argomento nel 1978, con l'intenzione di creare il Grande Romanzo a Fumetti Americano, scoprii ben presto che questo modo di pensare era confuso, che non avrei potuto raccontare plausibilmente i particolari di quello che era successo alla mia famiglia senza fare riferimento al loro essere ebrei, che ciò era intrinseco a quel che era loro accaduto, che l'unica strada per l'Universale era costituita di Particolari. Avrei dovuto accontentarmi di scrivere il Grande Romanzo a Fumetti Ebreo-Americano: in un modo o nell'altro, scrivere MAUS implicava dichiararmi apertamente come ebreo. Non importa che alla scuola ebraica pomeridiana fossi un buffone che recitava a malapena a memoria la sua Haftorah o che perdessi ogni residuo interesse per l'ebraismo quando, a tredici anni, me la diedi a gambe per evitare le celebrazioni dello Yom Kippur. Andai a mangiare una fetta di pizza alla salsiccia e, accidenti, non fui neppure colpito da una folgore. Adesso, quando setaccio le librerie in cerca di documentazione sull'Olocausto trovo una

quantità crescente di libri.

È diventata un'industria fiorente. Mi ritrovo spesso davanti agli scaffali riservati all'Ebraismo, nel reparto dedicato alle Religioni.

È questo a irritarmi (anche se devo ammettere che è più facile trovare dei libri sulla mia ossessione lì che non quando erano più correttamente mescolati agli altri libri, nel più ampio reparto di Storia).

Non mi interessano affatto i libri circostanti su Maimonide e, circostanza più significativa, come dirò tra poco, su Israele. Mi offende l'in-



sinuazione che l'Olocausto sia una questione provinciale limitata all'ambito ebraico. Sì, le vittime dell'Olocausto sono stati gli ebrei. Sì, ne sono stati vittime anche gli zingari, i dissidenti politici, gli omosessuali, i malati di mente e perfino alcuni criminali. Ma, nel perfido universo dei campi di sterminio, gli ebrei occupavano un posto particolare, come i più *unter* degli *Untermenschen*. E noi ebrei siamo stati molto protettivi verso il Nostro Olocausto, perché il resto del mondo era stato alquanto restio a preoccuparsi particolarmente di questo e di noi. Una cosa che mi affascinava, ed era un'attrazione orribile che sospetto di condividere con molti ebrei non osservanti, era il fatto che le persone mandate al massacro in quanto ebrei non necessariamente si sentivano ebrei o si identificavano con

gli ebrei; spettava ai nazisti decidere chi era un ebreo. Come fece notare Sartre in *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, è ebreo colui che gli altri chiamano ebreo.

Questo mi mette a disagio, ed è, probabilmente, il motivo principale per cui l'Olocausto è diventato il

santo sacramento centrale dell'ebraismo laico. Malgrado qualche erosione revisionista e qualche saltuaria e avventata analogia pare ancora esserci un consenso generale sul fatto che l'Olocausto sia stato un orrore unico nelle came-

**È COME NEI CARTONI
DEI LOONEY TUNES,
IL PROTAGONISTA SUPERA
L'ORLO DEL BURRONE E
CONTINUA A CORRERE A
MEZZ'ARIA. COSÌ LA CIVILTÀ
OCCIDENTALE È FINITA
AD AUSCHWITZ E ANCORA
NON CE NE SIAMO ACCORTI**



re degli orrori della Storia. Si può sostenere legittimamente che sia stato uno spartiacque della storia dell'umanità, la campana a morto dell'Illuminismo, la prova che la Civiltà Occidentale non funziona. È come nei vecchi cartoni animati dei *Looney Times*, dove il protagonista supera di corsa l'orlo del burrone e continua a correre a mezz'aria. Ci vuole un po' perché si accorga che non c'è più terreno su cui continuare a correre. Alla fine se ne rende conto e precipita al suolo con uno schianto. Allo stesso modo, la Civiltà Occidentale è finita ad Auschwitz. E noi non ce ne siamo ancora resi conto. Me compreso, che me ne sto qui seduto, a scrivere e disegnare mentre mia figlia dorme al piano di sopra, come se ci fosse un mondo dopo Auschwitz. La delirante Soluzione Finale dei nazisti al "Problema Ebraico" era una logica conseguenza del loro nazionalismo fanatico e delle loro teorie geopolitiche. Prima di decidersi per i campi di sterminio dell'Europa orientale, i nazisti presero in considerazione un'emigrazione forzata dei milioni di ebrei del Reich e dei territori occupati in Madagascar. Una terra senza un popolo per un popolo senza terra. E così... dopo La Guerra un ebreo su tre è morto. Il mondo, di malavoglia, permette che il sogno sionista diventi in parte realtà: una Soluzione Finale Nazionalista e Geopolitica al problema ebraico. Mai Più delle navi cariche di ebrei senza patria, prive di un porto a cui approdare, potranno essere affondate al largo delle coste di mezzo mondo. *Olocausto*, lo sceneggiato televisivo in tre parti, ha il suo bravo lieto fine da tivulandia: sorta dalle ceneri, è nata Israele, un ghetto più spazioso di Varsavia per gli ebrei di tutto il mondo. (Come mai ho il sospetto che i fondamentalisti cristiani militanti amici di Israele non siano miei amici? Che il loro interesse per lo stato di Israele, il compimento della profezia, li rallegrerà perché ci avvicina all'Armageddon? Che, se

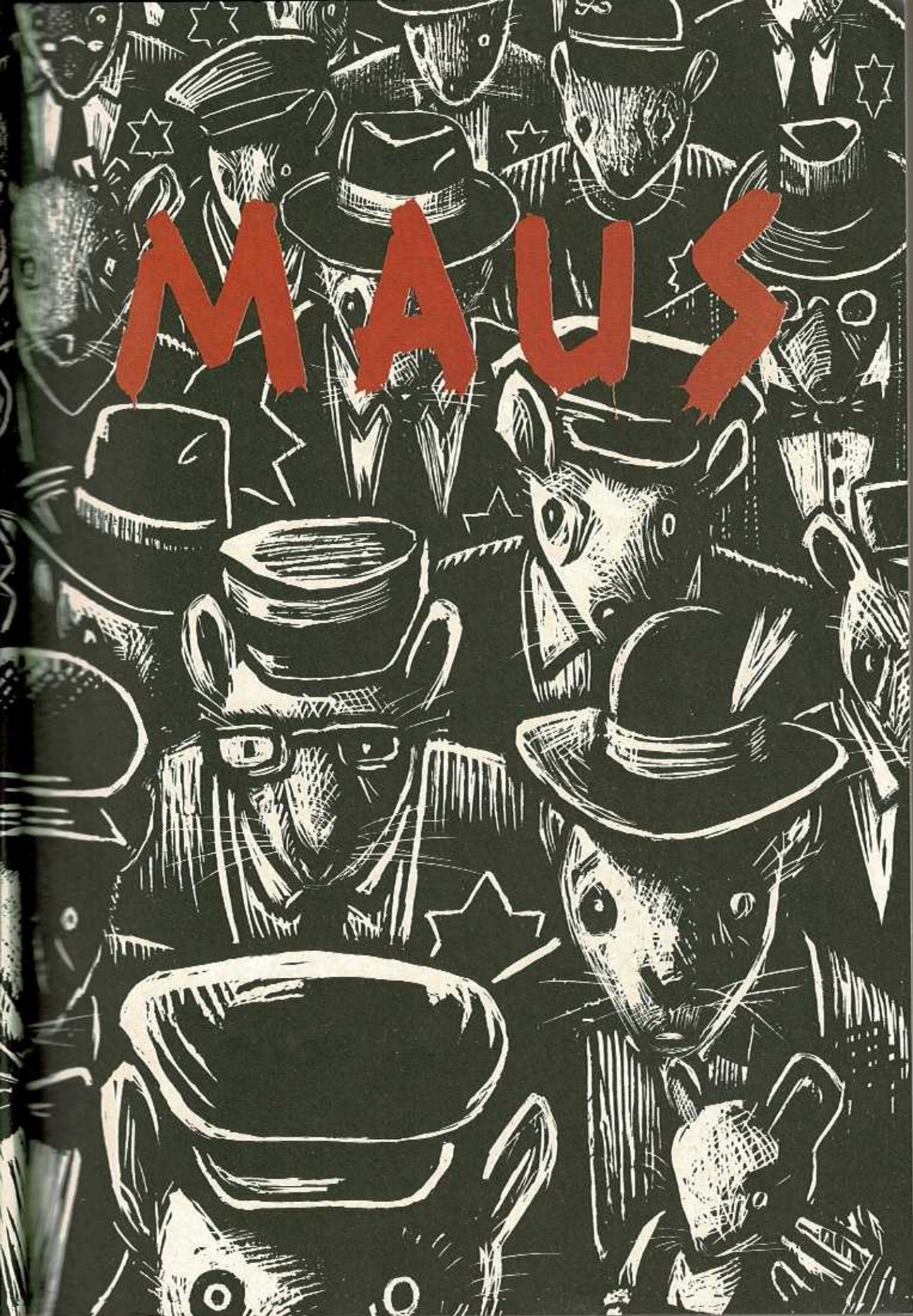
potessero fare a modo loro, tutti gli ebrei americani dovrebbero andare in Israele... dove possiamo essere nuclearizzati con più efficienza?).

Evoluzione culturale: invece che odiare gli ebrei, ora il mondo può odiare i sionisti. Sì, ovviamente ci possono essere degli antisionisti che non sono antisemiti: un sacco di rabbini hassidici, per esempio... e forse anch'io. No, UN MOMENTO! È una parola troppo forte. Io non sono antisionista. Io sono un agnostico. Immagino che non siamo ancora giunti a una soluzione finale (sic!) del problema ebraico. Dopo tutto, io sono ancora qui. Ma forse Israele è stato un errore di manovra, un rimedio improvvisato per il senso di colpa del mondo, che si è rivelata una risposta del tutto inadeguata alle domande che Auschwitz avrebbe dovuto sollevare. In un dibattito televisivo dopo la proiezione di *The Day After*, la miniserie sulla catastrofe nucleare, Eli Wiesel osservò che la parola "Olocausto" suscita echi sia nel futuro che nel passato e che «dopo Auschwitz siamo tutti ebrei». Anche se sospetto che lo abbia detto più per attirare simpatie nei confronti degli ebrei che come un appello alla solidarietà con i comunisti sovietici, per dirne una, sono assolutamente d'accordo. È un'affermazione profonda. L'Olocausto avrebbe dovuto convincere il mondo ad accogliere l'Ebreo della Diaspora... ad ammettere anzi di essere diventato esso stesso l'Ebreo della Diaspora. Per me, l'immagine romantica dell'ebreo non è quella del Sabra [israeliano nato in Israele. N.d.T.] conquistatore in pantaloncini color cachi che pianta alberi nel deserto col fucile a tracolla, ma quella dell'ebreo Apolide Internazionale, pallido, cosmopolita, estraniato, semi-integrato, esistenzialmente pronto a scappare senza alcun posto dove andare, con nient'altro che la sua cultura a cui aggrapparsi.

Siamo tutti ebrei... tutti noi su questo pianeta...
e Th-th-that's all, Volk.

Art Spiegelman

MAUS



Rego Park, N.Y. circa 1958





MAUS



NOTA DEL TRADUTTORE

La presente traduzione di *Maus* è stata realizzata nell'intento di trasmettere al pubblico italiano non solo le informazioni di superficie, ma anche la vasta gamma di sensazioni che il testo in lingua originale suscita nel lettore.

Nella versione americana di *Maus*, Vladek, un polacco sopravvissuto ai campi di sterminio ed emigrato negli Stati Uniti, racconta al figlio la sua storia esprimendosi in un inglese che ricalca le strutture sintattiche del polacco e che, al tempo stesso, è colorito da alcuni elementi appartenenti alla lingua yiddish parlata dagli ebrei dell'Europa orientale. Per questo motivo, il suo linguaggio, così sicuro nei flashback ambientati nella sua terra natia, diventa incerto e frammentario nella narrazione al presente in terra straniera.

Il maggior problema, riscontrato a monte della traduzione in italiano, è dipeso dalla mancata cristallizzazione, nel nostro paese, di un linguaggio parallelo alla parlata ebraico-newyorkese. Pertanto, al fine di ottenere un effetto simile a quello provocato nel lettore americano, si è affrontato il lavoro analizzando conversazioni di persone linguisticamente affini a Vladek ma residenti in Italia ed esaminando strutture grammaticali e sintattiche di alcune lingue slave.

Negli Stati Uniti, termini derivanti dallo yiddish quali *meshugga'* (matto), *gefilte fish* (sformato di carpa) o *bagel* (ciambella di pane dolce) sono entrati a far parte del linguaggio corrente e dell'identità allargata del cosiddetto *melting pot*. Pertanto, trattandosi di elementi che contribuiscono a fornire una connotazione culturale al testo, si è ritenuto opportuno lasciarne inalterata forma e grafia originale anche nella versione italiana. E così è stato anche nel caso di *nu* e *oy*, due parole molto usate nello yiddish colloquiale, liberamente traducibili con "allora, ecco, e poi?", "ohi" e simili interiezioni dal significato variabile a seconda del contesto e del tono di voce con cui vengono pronunciate.

Affermare che nel caso di *Maus* la bellezza del testo risiede proprio nelle parole di Vladek e nel suo linguaggio sgrammaticato potrebbe sembrare un paradosso, tuttavia sono proprio quelle parole e quel linguaggio così arduo da riprodurre che trasmettono l'essenza del personaggio e la gamma di emozioni che scaturiscono dal racconto della sua vita.

Cristina Previtali

MIO PADRE SANGUINA STORIA

(DA METÀ ANNI TRENTA ALL'INVERNO 1944)

INDICE

- 29 Primo: Lo sceicco
45 Secondo: La luna di miele
61 Terzo: Prigioniero di guerra
91 Quarto: Il cappio si stringe
115 Quinto: Topi nella tana
149 Sesto: Trappola per topi

