

Il fumetto sulla Shoah nel contesto ceco: standardizzazione della memoria

Tiziana D'Amico
Università Ca' Foscari di Venezia

Negli studi sulla Shoah si parla di universalizzazione quando si fa riferimento a diverse questioni: la banalizzazione, a volte indicata anche come americanizzazione (che può essere esemplificata nelle discussioni su *Schindler's List* di Steven Spielberg)¹; l'allargamento del trauma a una dimensione universale, appunto, di vittima, senza soffermarsi sulla specificità dell'elemento ebreo, spesso indicato come “dejudaization”²; infine, l'istituzionalizzazione della memoria dalla Shoah attraverso il suo inserimento nella riflessione educativa e scolastica – esemplare è la sezione dell'UNESCO Holocaust and Genocide, nonché la Giornata della memoria (Gross, 2018).

In questa sede, però, ci concentriamo su un processo diverso, sebbene legato all'universalizzazione della Shoah, quello di una tendenza a una standardizzazione delle storie e delle loro modalità narrative. Con standardizzazione facciamo riferimento all'idea che esista uno standard globalmente valido di narrazione, che varia dall'uso di immagini – *topoi* (per es. la divisa a strisce) a quello di meccanismi narrativi (prospettiva soggettiva) universalmente riconosciuti, puntando e attuando una fruizione di una collettività (l'universalizzazione) che va oltre i confini territoriali dell'evento specifico.³ Tale standardizzazione ripropone schemi familiari – pensiamo qui all'arco narrativo che ritroviamo in numerose opere: descrizione della quotidianità familiare (spesso in chiave

¹ In questa sede ci limitiamo a sottolineare come il discorso non si limiti solo al film specifico, ma a una tendenza alla globalizzazione della Shoah che comporta in modo alquanto pressante la semplificazione, l'appiattimento (es. buoni vs cattivi) e l'adattamento al gusto del pubblico. Pensiamo qui alla questione del *Diario* di Anne Frank, o ancora all'adattamento cinematografico americano (*Jakob the liar*, 1999) del libro di Jurek Becker *Jakob der Lügner* (1969). Cfr. Chatterley; Sznajder 2003, 174-188.

² Per esempio, Zygmunt Bauman (1989) sostiene che la scelta del termine Olocausto al posto di Shoah comporta la rimozione della matrice antisemita del nazismo.

³ Facciamo qui riferimento in particolare agli attributi individuati da Ulrich Ammon per lo standard in sociolinguistica: (a) codificato, (b) sovraregionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto.

di famiglia o soggetto ebreo assimilato), avvento delle leggi razziali (con il topos dei manifesti in strada), il caricamento sul vagone del treno, e, infine la divisa a strisce del campo di concentramento (in prevalenza Auschwitz) – che facilitano la comprensione e la partecipazione dello spettatore, in quanto questi ritrova una “identità” narrativa che oseremmo dire perpetua e, quindi, invariante, nonché percepita come invariabile.⁴

Va sottolineato, però, che non stiamo qui parlando di merito estetico del singolo prodotto culturale, che può, come nel caso qui in esame, essere di ottimo livello, ma di una scelta di approccio alla narrazione della Shoah: la selezione di quali elementi narrare della vicenda di un singolo individuo, quali eventi e che tipo di relazione costruire tra di essi. Facciamo pertanto riferimento a complesse dinamiche culturali, alle quali possiamo solo accennare in questa sede, che portano ad avere narrazioni, anche di elevato livello artistico, profondamente simili tra loro.

1. Breve premessa sulle criticità delle memorie

Prima di passare all’analisi delle opere, è necessario ricordare che nel caso ceco la Seconda guerra mondiale è fin dall’inizio, e per l’intero periodo 1939-1945, una guerra di liberazione da un’occupazione nazista che ha cancellato lo Stato della Cecoslovacchia dalle mappe geografiche.

Al dato storiografico è necessario aggiungere la rielaborazione culturale sostenuta e divulgata dagli organi di potere dei regimi comunisti a partire dal 1948: la Seconda guerra mondiale è una guerra di liberazione dal nazismo combattuta dalla resistenza antifascista e antinazista, massima espressione della “giusta causa” del comunismo. La narrazione della guerra per la liberazione dall’occupazione nazista è stata – ferme restando le diverse fasi

⁴ Sebbene si tratti di un ambito profondamente diverso, non possiamo non fare riferimento alle riflessioni di Adorno sulla standardizzazione in ambito musicale, con cui il filosofo fa riferimento a un «fenomeno sintomatico della reificazione musicale, del mero carattere di merce»; nello specifico, Adorno si riferisce alla canzone e alla musica leggera» (2002, 31). In particolare, osserva Emanuele Raganato, Adorno critica l’uso di schemi familiari all’ascoltatore, che non richiedono un impegno intellettuale (a differenza delle altre forme di musica) e che mettono il «fruitore in uno stato psicologico di disponibilità all’ascolto, che però mira a reazioni standardizzate. Tale meccanismo permette un’immedesimazione emotiva con la canzone che dà l’illusione che certe parole e certa musica siano state scritte appositamente per il fruitore, senza che la sua identità venga mai messa in pericolo» (2018, 83-95).

di apertura e chiusura dei regimi durante i quarant'anni della loro durata – la principale, spesso l'unica, forma accettata e diffusa durante il periodo comunista nei paesi socialisti. Quando presente, pertanto, la memoria della Shoah era subordinata alla narrazione del conflitto e della liberazione. L'elemento specifico dell'antisemitismo, alla base dell'ideologia nazista, viene così messo da parte: gli ebrei sono morti *insieme a e come* gli altri.

Nel caso specifico della Cecoslovacchia, si deve inoltre sottolineare la necessità di creare una memoria univoca, comune e, apparentemente, condivisa tra la parte ceca – occupata dai nazisti – e quella slovacca – staccatasi dalla Cecoslovacchia e costituitasi in uno Stato vassallo del Terzo Reich. La Shoah diviene quindi un argomento estremamente problematico. Basterà qui ricordare alcuni elementi cruciali: lo Stato slovacco adotta in maniera autonoma le leggi razziali (a differenza di quanto avviene nel Protettorato, dove queste vengono “imposte” dai nazisti); quello che si crea è uno Stato a guida cattolica – va ricordato infatti che il fondatore del Partito Popolare Slovacco, Hlinka che dà il nome al partito *Hlinkova slovenská ľudová strana*, era un prete esattamente come il suo successore Josef Tiso, che diviene capo della Repubblica Slovacca – e la Chiesa slovacca riproduce la stessa ambiguità del Vaticano e di Pio XII rispetto alle deportazioni degli ebrei; infine, se nei territori cechi non si registrano pogrom al termine del conflitto mondiale, in quelli slovacchi questi avvengono (il più famoso è quello di Topoľčany del settembre 1945).

Sebbene solo per accenni, va ricordato che la posizione verso la Shoah non è monolitica neanche durante il comunismo (Holý, 2016, 2011; Sniegon, 2014). L'espressione «le 360.000 vittime cecoslovacche della Seconda guerra mondiale» generalmente usata – che ingloba al suo interno le vittime ebrei, le quali corrispondono a circa tre quarti di questa cifra, privandole in questo modo del diritto di veder riconoscere le specificità dell'Olocausto – rimane in uso a lungo. Se negli anni '50 è la formula ufficiale, negli anni '70 della Normalizzazione prenderà una declinazione più familiare: l'eccidio sistematico degli ebrei è riconosciuto, ma non ottiene spazio nella produzione culturale ufficiale. Possiamo individuare tre macrofasi nel rapporto della cultura ceca del periodo comunista con la memoria della Shoah. La prima, che va dal 1948 alla fine degli anni Cinquanta, è caratterizzata dall'inserimento, o “fusione”, della Shoah nella narrazione della lotta antifascista contro il nazismo. La seconda si lega alle aperture degli anni Sessanta: la Shoah diviene prisma di riflessione sul totalitarismo, quale metafora attraverso la quale indagare la *macchina* dei regimi totalitari e del male più in generale; massima

espressione di questa tendenza è *Spalovač mrtvol (Il bruciacadaveri)*, il libro di Ladislav Fucks del 1967 da cui è stato tratto l'omonimo film per la regia di Juraj Herz (1968).⁵ Lo sguardo è rivolto pertanto al contemporaneo, anticipando, in qualche modo, la tendenza all'universalizzazione della Shoah. Infine, la terza macrofase coincide con la Normalizzazione degli anni Settanta e Ottanta, nella quale la Shoah ritorna nuovamente "dietro le quinte", sebbene non scompaia del tutto. La fine dei regimi comunisti ha portato alla rivisitazione e de-costruzione del mito della guerra antifascista, da un lato, e alla costruzione dello Stato-nazione sul rifiuto del passato comunista nella sua interezza (è, infatti, proprio tale rifiuto a dare legittimità alle "nuove" democrazie). Come osservato da Aleida Assmann (2011), per i paesi post-socialisti è la memoria del comunismo, del periodo stalinista e dell'occupazione da parte dell'Unione sovietica (nelle sue diverse forme e periodi) a essere posta quale elemento fondamentale del discorso pubblico identitario, culturale e politico. L'uropeizzazione della Shoah⁶ quale memoria fondante della Comunità europea porta, nei paesi dell'area centro-orientale, a una conflittualità con la memoria dell'occupazione e del periodo comunista.⁷

⁵ Accanto al già citato film di Herz, vanno qui ricordati anche *Obchod na korze (Il negozio al corso)* di Kadár e Klos (1964), nonché le due opere di Zbyněk Brynych, *Transport z ráje (Trasporto dal paradiso, 1963)* e *...a pátý jezdec je Strach (...e il quinto cavaliere è Paura, 1965)*.

⁶ Con "uropeizzazione" facciamo qui riferimento all'adozione da parte delle diverse istituzioni europee dell'Olocausto e della Shoah quale memoria condivisa, istituzionalizzata e inserita negli obiettivi formativi dell'identità europea. La forma più nota di questi processi è la Risoluzione del 1995 (*Resolution on a day to commemorate the Holocaust*, 15 giugno 1995), che invita tutti i paesi membri alla creazione di una giornata di ricordo. In Italia, nel 2001 il Parlamento istituisce la Giornata della memoria per il 27 gennaio (nel 2005 questa data verrà adottata anche dall'ONU). Come scrive Marek Kucia, con il termine "uropeizzazione" della memoria della Shoah si fa riferimento a un processo di «construction, institutionalization, and diffusion of beliefs regarding the Holocaust as well as formal and informal norms and rules regarding Holocaust remembrance and education that have been first defined and consolidated at a European level and then incorporated into the practices of European countries» (2016, 98).

⁷ Scrive Eva Kovács sulla memoria europea: «Since the turn of the 1970s and 1980s, the memory of the Shoah has reached a crossroads: the politics of history

2. La Shoah e la produzione ceca a fumetti

Nell'ambito del graphic novel,⁸ si può osservare l'assenza di pubblicazioni originali ceche che riguardino la Shoah,⁹ con la sola presenza delle traduzioni delle opere più note come *Maus* (la prima edizione ceca è del 1997) o l'adattamento di Ari Folman del *Diario di Anne Frank* (uscito in ceco nel 2017). A oggi non sono presenti né testi originali né adattamenti a fumetti di libri o film che raccontino l'esperienza, o una esperienza, del soggetto ebreo ceco quale argomento principale.¹⁰ Nonostante sia proprio *Maus* l'opera che ha maggiormente contribuito allo sviluppo del fumetto ceco contemporaneo (Jareš, 2011),¹¹ la Shoah,

produced a 'hot' memory in western Europe, while in eastern Europe only a few smaller changes could be observed» (2006, 3-4).

⁸ Con graphic novel facciamo qui riferimento al prodotto di mercato, caratterizzato dall'essere singolo titolo autonomo, autoconclusivo anche qualora inserito in un'opera composta da più volumi, e la cui distribuzione avviene in primis nelle librerie.

⁹ Accanto all'opera di Ari Folman, nel 2013 Pasteka pubblica la traduzione della biografia a fumetti di Anne Frank di Sid Jacobson ed Ernie Colón (uscita a New York nel 2010 con il titolo *The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*). Risulta interessante osservare che a oggi manca anche un adattamento originale ceco del Diario di Anne Frank, l'opera forse più diffusa, anche in qualità di lettura per la gioventù, e che ha prodotto numerose versioni "nazionali". Da segnalare che lo stesso vale per il contesto slovacco.

¹⁰ Nel 2022 la casa editrice Kner, specializzata in letteratura rom, pubblica *Žofí Z-4515* di Sofia Taikonová, Gunilla Lundgrenová, Amanda Erikssonová, prima opera che racconta il Porrajmos ceco.

¹¹ Allo stesso tempo, come osserva José Alaniz (2018), questa posizione è in parte costruita a posteriori e, soprattutto, può essere valida per l'ambito produttivo, meno per quello della ricezione. Ciò appare evidente se si guarda, per esempio, alla recensione del 1998 di Jakub Sedláček ai due volumi di *Maus*. Qui il critico osserva l'assenza di controversie che, a differenza di altri paesi, ha caratterizzato la pubblicazione dell'opera in ceco: «Tuttavia, per quanto ne so, a differenza di altri paesi, *Maus* si è inserito nel nostro contesto culturale in modo abbastanza scorrevole, senza urla, senza discussioni e, di fatto, senza discussioni, il che potrebbe dire qualcosa di interessante non solo sulla percezione dei fumetti nel nostro paese, ma anche sugli argomenti legati al libro – sulla guerra, sul destino degli ebrei e addirittura sul razzismo in generale. Forse questo è dovuto a una diversa tradizione culturale: nel nostro Paese il fumetto è ancora

se presente, è un argomento “ancillare”. La maggior parte delle pubblicazioni, infatti, si rivolge a quella che possiamo chiamare la “prova” della resistenza ceca: l’operazione Antropoid, il piano elaborato dal governo in esilio per l’assassinio dell’ *Obergruppenführer* Reinhard Heydrich, capo del Protettorato di Boemia e Moravia, e avvenuto nel 1942.¹² Il volume più recente, del 2021, è *Anthropoid aneb Zabili jsme Heydricha (Anthropoid o Abbiamo ucciso Heydrich)*, opera di largo successo di Zdeněk Ležák¹³ e Michal Kocián – da segnalare che la coppia aveva già

una cenerentola, un fenomeno marginale, e quindi non problematico, nei confronti del quale non è necessario rapportarsi in modo critico e con il quale non è necessario (in alcun modo) fare i conti (le basi di questo atteggiamento potrebbero essere state già poste dal leggendario Rychlé šípy, archetipo comico con una funzione pedagogica chiaramente positiva)» (Sedláček, 1998). Le traduzioni dal ceco sono a nostra cura.

¹² L’operazione prevedeva l’uccisione di Heydrich a opera di un gruppo di militari paracadutati sul Protettorato, il gruppo "Anthropoid", composto dai caporal maggiori Jan Kubiš e Jozef Gabčík. Oltre a questo gruppo, ne viene paracadutato anche un secondo, Silver A, con la funzione di supporto e spionaggio. Organizzato per il 27 maggio 1942, il piano consiste nell’accostarsi alla macchina di Heydrich ferma a un incrocio e sparargli. Il mitra di Gabčík, però, si inceppa: segue uno scontro a fuoco, durante il quale Kubiš lancia una bomba a mano sotto la macchina. Heydrich viene trasportato in ospedale, dove muore il 4 giugno, di setticemia. I nazisti scatenano una caccia all’uomo a tappeto, con una taglia per i responsabili e la pena di morte per chi li aveva aiutati. La rappresaglia nazista si conclude il giorno dopo il funerale. Come monito ed esempio di punizione collettiva, viene scelto il paesino di Lidice (Boemia centrale), dove vengono fucilati 199 uomini, 8 dei 95 bambini vengono affidati a famiglie tedesche perché germanizzabili, mentre i rimanenti sono mandati a Łódź; 195 donne sono deportate nel campo di Ravensbrück. Vengono uccisi anche tutti gli abitanti del piccolo villaggio di Ležáky, poiché vi era stata ritrovata una ricetrasmittente usata da uno dei componenti del gruppo Silver A. Entrambi i villaggi vengono poi dati alle fiamme e le rovine di Lidice saranno persino livellate, come segno finale della cancellazione della sua esistenza. Oltre a molteplici pubblicazioni dedicate all’operazione e alla rappresaglia nazista (memorialistica, testimonianze, ricostruzioni storiche), numerose sono le opere cinematografiche che si ispirano a questi eventi.

¹³ Ležák ha curato numerose opere del genere storico a fumetti. In particolare, in collaborazione con Jakub Dušek ha realizzato nel 2017 *Kronika bolscevismu. Komiksový příběh: Jak to bylo doopravdy se slavnou VŘSR (Cronica del bolscevismo. Racconto a fumetti: Come è davvero andata con la gloriosa Grande rivoluzione socialista*

pubblicato un altro volume di successo nel 2017, *Tři králové* (I tre re), dedicato a tre figure chiave della resistenza (Josef Mašín, Josef Balabán, Václav Moravec) –; nel 2020 viene pubblicato *Članek II* (*Articolo II*) di Jiří Šimáček e Ján Lastomírsky,¹⁴ opera pluripremiata; inoltre, nel 2014 esce il volume *Češi. 1942: jak v Londýně vymysleli atentát na Heydricha* (*I cechi. 1942: come a Londra elaborarono l'attentato a Heydrich*), della collezione *Češi* dedicata alla storia del Novecento ceco.¹⁵ Sebbene non direttamente legato all'operazione, anche il thriller *Štěkot uvázaných psů* (*L'abbaiare dei cani legati*) di Jakub Dušek, pubblicato nel 2021, è ambientato durante il Protettorato, precisamente nel 1941, con rimandi anche alla resistenza. La Shoah viene ad affiancarsi al recupero della memoria del periodo nazista e della guerra, dell'espulsione dei parlanti di lingua tedesca e ungherese, dei prigionieri politici e delle vittime del periodo stalinista, del

d'ottobre) e nel 2019 *Kronika nazismu. Komiksový příběh nacismu od jeho zrodu po pád* (*Cronica del nazismo. Racconto a fumetti del nazismo dalla sua nascita fino alla caduta*). Entrambi i volumi sono usciti presso la casa editrice Edika, mentre presso la Universum, sempre nel 2019, esce *Stalin. Krutý vládce Ruska* (*Stalin. Il sovrano crudele della Russia*).

¹⁴ *Članek II* di Šimáček e Lastomírský affronta la seconda fase dell'operazione Anthropoid, quella di ricerca e punizione; il titolo fa riferimento all'articolo II del Decreto del Governatore imperiale in Boemia e Moravia sulla dichiarazione dello stato civile di emergenza in seguito all'attentato. L'opera vince il premio Muriel (assegnato dalla Česká akademie komiksu [Accademia ceca del fumetto]) nelle categorie "Premio dell'Accademia ceca del fumetto", "Miglior fumetto" e "Migliore sceneggiatura".

¹⁵ La collezione *Češi* (pubblicata da Mladá Fronta e Edice Česká televize) è composta da nove titoli: la sceneggiatura di tutti i volumi è a cura di Pavel Kosatík, mentre la parte visiva è a cura di un disegnatore diverso per ogni titolo. Il progetto è legato alla serie televisiva *České století*, mandata in onda da Česká televize (ČT), servizio pubblico televisivo della Repubblica ceca, tra il 2013 e il 2014, e composta da 9 episodi (regia di Robert Sedláček, sceneggiatura di Pavel Kosatík). Entrambi i prodotti coprono l'arco dal 1918 al 1992, dalla costituzione della Cecoslovacchia alla sua separazione in Repubblica Ceca e Slovacchia. Vengono affrontati i cambi di regime politico chiave degli anni 1918, 1938, 1948, 1968, 1989 e 1992. A questi sei eventi, si aggiungono tre momenti ritenuti fondamentali: la pianificazione dell'omicidio di Heydrich da parte dei servizi del governo cecoslovacco in esilio (il volume sopra citato), la condanna a morte di Rudolf Slánský del 1952 e l'incontro tra Vaclav Havel dissidente e l'underground musicale, incontro che ha generato Charta 77. Cfr. D'Amico 2016; Foret 2021.

trauma sociale e culturale dell'occupazione del 1968, del sistema di controllo durante la Normalizzazione, che prende avvio dopo il 1989. Esempio di tale compresenza di memorie e del susseguirsi di traumi mai del tutto elaborati, è il primo graphic novel ceco, *Alois Nebel*.¹⁶ Il protagonista, Alois Nebel è un impiegato delle ferrovie (che richiama a sua volta il protagonista di *Treni strettamente sorvegliati* di Hrabal) ed è il “tipico” *piccolo uomo medio* (Holy 2012).¹⁷ Alois si trova, nel corso della sua vita, a essere testimone involontario, diretto, o indiretto per quanto avvenuto prima della sua nascita, delle violenze e dei cambiamenti che si succedono nel Novecento ceco.¹⁸ La difficoltà nell'affrontare la responsabilità della connivenza e le sofferenze, sia provate sia causate da parte di coloro che sono stati testimoni di quanto accaduto, prende qui forma nella nebbia che avvolge la vista e la percezione del protagonista. La memoria degli eventi passati torna ciclicamente e avvolge il

¹⁶ Realizzato da Jaroslav Rudiš, testo, e Jaromír 99, disegno, si tratta di una trilogia pubblicata dalla casa editrice Labyrint: *Bílý potok* (2003), *Hlavní nádraží* (*Stazione centrale*, 2004) e *Zlaté Hory* (2005); i tre volumi sono successivamente raccolti in un unico titolo nel 2006, *Alois Nebel*. Nel 2008 viene creata una striscia di Alois Nebel sul settimanale d'attualità politica *Reflex*, le cui uscite sono raccolte poi nel volume *Alois Nebel - Na trati: kreslené povídky* (*Alois Nebel – Sulla rotta, racconti illustrati*) sempre a opera di Jaroslav Rudiš e Jaromír 99; a questo nel 2011 segue anche l'adattamento cinematografico d'animazione (per la regia di Tomáš Lunák).

¹⁷ Ladislav Holy sottolinea come la costruzione dell'identità nazionale ceca verta sull'immagine di una nazione di persone comuni, ordinarie, di elevata formazione e istruzione, e democratiche “per natura”: il *piccolo ceco* (the *Little Czech*). Esempio è l'ultimo discorso di Beneš alla nazione in qualità di presidente: «Siamo una nazione tipicamente sobria e così come non ci compiacciamo della nostra felicità, non perdiamo la testa nella nostra infelicità. (...) siamo una nazione la cui cultura è pari a quella delle maggiori nazioni del mondo nonché superiore a molte di esse» (1938). In chiave negativa, il concetto di *Little Czech* viene poi declinato nello stereotipo di persone mediocri, conformiste e opportuniste. Un esempio sono i “cattivi” in *Alois Nebel*, i Wachek, padre e figlio. Queste due figure sono quasi intercambiabili, entrambi seguono sempre il più forte: come il padre prima è al servizio dei nazisti, il figlio lo sarà dopo con i sovietici, per trasformarsi infine in neoliberale dopo il 1989, il tutto soltanto per il proprio tornaconto personale.

¹⁸ *Alois Nebel* è anche una delle prime opere che affronti l'espulsione forzata della popolazione madrelingua tedesca nel 1946.

protagonista a livello fisico e mentale, rendendolo incapace di muoversi e di parlare. Il trauma del passato prende così forma psicosomatica e conduce al corto circuito dell'individuo: non è un caso che durante il periodo di soggiorno obbligato in un ospedale psichiatrico, dove si trova isolato ma anche sollevato dalle responsabilità sociali, Alois si sentirà, tutto sommato, in pace.

Con la creazione del Protettorato di Boemia e Moravia (1939-1945) quello che rimane della Cecoslovacchia viene assoggettato alle leggi naziste (in primis quelle razziali) ed è in questo contesto che si inserisce la narrazione della Seconda guerra mondiale. Poiché i territori cechi e slovacchi saranno liberati dall'Armata rossa, dato largamente usato dalla propaganda dopo il 1948, all'interno del recupero delle memorie e del passato omesse dalla propaganda socialista, il secondo conflitto mondiale è spesso indicato come "l'inizio della fine" in quanto "preludio" del periodo comunista. Esempio è la descrizione dell'ultima pubblicazione nell'ambito del fumetto dell'associazione Post Bellum,¹⁹ realtà dedicata alla raccolta e conservazione di testimonianze orali "dei momenti chiave" del XX secolo. Markéta Čekanová, direttrice della sede di Plzeň dell'archivio Paměť národa, definisce il volume *Roll Out The Barrels*, una raccolta di 11 storie a fumetti ispirate ai ricordi di militari cechi e stranieri, non una cronaca dei fatti ma un mosaico di testimonianze:

Abbiamo accostato ricordi provenienti da Plzeň e da fuori. Di soldati cechi e americani e belgi. E questo non si limita ai ricordi degli ultimi giorni di guerra. Al contrario: la fine della guerra è solo l'inizio. La memoria cinematografica prosegue e aggiunge frammenti degli anni Cinquanta, Settanta e Ottanta. (Osvaldová 2020)

¹⁹ L'archivio Paměť národa [La memoria della nazione/popolo], costituito nel 2008, consiste in un vasto *database*, con 4780 (nel 2018) testimonianze dei periodi "totalitari": veterani della Seconda guerra mondiale, partigiani, sopravvissuti all'Olocausto, dissidenti, vittime dei processi politici degli anni '50. Raccoglie anche le testimonianze dei "rappresentanti del potere": agenti dei servizi segreti (KGB, NKVD, StB) e funzionari politici. L'archivio è gestito in collaborazione con l'Ústav pro studium totalitních režimů (Istituto per lo studio dei regimi totalitari) e la Radio Ceca. *Ještě jsme ve válce* è collegato al programma radiofonico *Příběhy 20. Století*.

Ritroviamo una simile lettura anche in *Jste jsme ve válce* (*Siamo ancora in guerra*, 2011), una raccolta di 13 storie a fumetti ispirate da altrettante testimonianze, la cui natura antologica è ulteriormente esplicitata dalla scelta di affidare le singole storie a diversi autori e illustratori. Il titolo della raccolta viene infatti dalla prima storia, quella del generale Tomáš Sedláček, che si dipana lungo il periodo dal 1951, con l'interrogatorio e la successiva condanna all'ergastolo, al 1960, quando questi viene rilasciato grazie all'ammnistia voluta dal presidente Novotný. All'interno della narrazione la voce narrante, in modalità intradiegetica, ricorda i fatti della Seconda guerra mondiale, prima con la RaF e poi sul fronte orientale dopo la creazione del Corpo d'armata cecoslovacco, motivo del suo arresto e della successiva condanna. Caratteristica per tutte e tredici le storie è la struttura diegetica complessa, con la voce narrante extradiegetica appartenente al testimone posta nelle didascalie, e la presenza di analessi esterne al tempo della storia. Il volume raccoglie quindi l'elaborazione attraverso la narrazione visuale-verbale (*visual storytelling*) da parte di terzi, sceneggiatori e illustratori, di 13 narrazioni autobiografiche. La conflittualità tra la memoria "universale" della Shoah e quella specifica "nazionale", viene in un certo qual modo ri-assorbita nella narrazione delle violenze da parte dei sopravvissuti. La dimensione orale della testimonianza si lega a quella del ricordo personale, impedendo che venga criticamente messa in discussione. Delle tredici storie narrate, due toccano il periodo storico del Protettorato di Boemia e Moravia: *Ohromný kotouč slunce* (*L'immenso disco del sole*), che rientra nel "canone universale" della Shoah, e *Gestapácké razítko* (*Il timbro della Gestapo*), che mostra le modalità tipiche della narrazione del sacrificio della popolazione ceca.

3. *Ohromný kotouč slunce* – il canone universale

Ohromný kotouč slunce racconta la storia di Anna F. e di sua madre durante una delle marce della morte del 1944, interrotta da un bombardamento dell'Armata rossa. Il fulcro del ricordo è l'interazione con due soldati delle SS, che picchiano e lasciano nella neve madre e figlia, che si salvano per miracolo. La voce narrante di Anna F. racconta anche, per sommi

capi, il periodo precedente: la deportazione a Terezín,²⁰ da lì ad Auschwitz e infine a Stutthof (vicino Danzica). Autori sono Adam Drda,²¹ testo, e Miloš Mazal, immagini.

Dal punto di vista del fumetto come *medium*, il testo di Drda e Mazal è un ottimo esempio del potenziale che questo offre alla narrazione della sfera del ricordo, in quanto la storia fattuale, attraverso il disegno, entra in contatto, in maniera fluida, con l'intimità del soggetto e la sua percezione. La capacità unica del *medium* del fumetto di giustapporre piani e, soprattutto, tempi differenti di più narrazioni nello stesso spazio visivo, permette infatti la "materializzazione" dell'imperativo della testimonianza, di mantenere quindi costantemente vivo il ricordo, nell'impossibilità di avere una chiusura – dell'immagine, della tavola, della narrazione; imperativo e impossibilità che per quanto concerne la Shoah sono dominanti.²²

²⁰ A partire dal 1941, Terezín, una cittadella-fortezza costruita tra il 1780 e il 1790 a circa 60 km da Praga, diviene la destinazione di tutti gli ebrei del Protettorato. Prima di Terezín, le deportazioni degli ebrei del Protettorato avvenivano in prevalenza verso Łódź, in Polonia. La Gestapo ne prende pieno possesso a partire dal 1940, quando trasforma la Piccola fortezza, una struttura separata, in una prigione, in prevalenza per i prigionieri politici; successivamente la cittadina vera e propria diventa il ghetto, e quasi immediatamente campo di smistamento verso altri campi. Accanto agli ebrei del Protettorato, vengono assegnati qui anche ebrei "importanti" (intellettuali, artisti, politici, ma anche veterani tedeschi della Prima guerra mondiale) provenienti dal resto dell'Europa. Terezín viene "pubblicizzata" come "ghetto modello", insediamento di autogestione ebraica. Terezín viene presentata alla Croce Rossa Internazionale nel giugno del 1944, per cercare di confutare le notizie che trapelavano già dal 1943 sui campi di concentramento. Per l'occasione vengono addirittura creati finti negozi e persino una banca finta dove depositare soldi finti. In concomitanza con la visita, venne realizzato anche il film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Terezín: Un documentario sul reinsediamento degli ebrei).

²¹ Adam Drda, giornalista e documentarista; insieme a Mikuláš Kroupa ha realizzato *Příběhy 20. Století*, un ciclo di documentari radiofonici basato sulle testimonianze di veterani, di sopravvissuti alle guerre e alle repressioni comuniste e di dissidenti (<https://plus.rozhlas.cz/pribehy-20-stoleti-6504756?combine=&url=>).

²² Parlando dell'ultimo panel di *Maus*, Hilary Chute afferma «Maus's ending, then, spatially marks itself as a "working through" (the spaces and enclosures of

Le prime parole che leggiamo sono «Mi ricordo» (Pamatuju si) e la narrazione dell'evento traumatico viene intervallata da salti temporali volti a completare la storia. Come lettori veniamo a contatto con la storia di Anna F. nel momento che precede il suo culmine. Esso però è introdotto da quello che, in un momento successivo, scopriamo essere il fulcro del ricordo, ma non della storia narrata. La prima immagine presenta un'unica forma verbale: il titolo. Al centro di un paesaggio desolato e ricoperto di neve, vediamo una figura composta di due persone, una appoggiata all'altra, che identifichiamo come una persona adulta e un/a ragazzino/a. Vediamo inoltre le loro orme e il cerchio del sole, altrettanto bianco, circondato da luce bianca (fig. 1).

La voce narrante guida il lettore nei salti temporali: è attraverso il testo nelle didascalie che il lettore colloca le analessi all'interno di un ordine narrativo. L'articolazione narrativo-ritmica e quella visuale, nella strutturazione delle tavole e delle costanti grafiche, sono gli elementi che realizzano il fumetto (Barbieri 2010, 2017). Mazal sviluppa *Obromný kotouč slunce* attraverso rimandi, assonanze e ripetizioni tra le immagini e le tavole, rafforzando in questo modo il coinvolgimento del lettore che si trova davanti a una oscillazione tra prospettiva oggettiva e soggettiva, quasi a creare, a volte, una visione a 360° della scena.²³ In particolare,

panels and gravesites and ground), which is that documentary/testimonial imperative that does not give into closure» (Chute 2006, 220).

²³ Per esempio, la narrazione della selezione tra chi sarebbe andato a lavorare e chi no. Durante la prima di queste selezioni, viene presa la madre, ma non Anna F. La madre allora chiede di rifarla, per tre volte, fino a che anche la ragazza passa. La prima immagine è composta dalle due mani separate sull'asse diagonale, che danno al lettore la percezione di allontanamento; la voce narrante «La mamma passò la selezione/ io no», con le due didascalie poste, la prima al di sopra della mano della madre, la seconda al di sotto di quella della figlia. Questa vignetta è collocata al centro di una sequenza di tre: la decisione del gerarca nazista di separarle è nella prima vignetta, che raffigura Mengele, riconoscibile dallo spazio tra i denti e dall'espressione simile a una delle sue più famose foto, indicato anche da Anna F. Il lettore non può non pensare, una volta letto il nome, al futuro della ragazza separata dalla madre. La terza raffigura la madre che chiede di rifare la selezione. La chiusura di questo micro-evento è una vignetta, in una struttura a tre, con due primi piani del solo volto del gerarca nazista che fa passare la selezione a entrambe. Lo spazio finale, circondato dalla cornice nera, raffigura due mani che si tengono l'un l'altra, su un asse orizzontale e con una didascalia sopra, e una seconda al di sotto che introduce alla fase

salta all'occhio la sovrapposizione compositiva tra le due figure della madre e della figlia, mentre lavorano circondate dalla neve, e i due soldati nazisti che cercano di ucciderle, anch'essi nella neve e con le mani nella stessa identica posizione (fig. 2). Questa ripetizione visiva riesce a creare una serie di opposizioni simboliche: due prigioniere ebraiche vs due soldati nazisti, due donne vs due uomini, le une che tengono in mano delle pale, gli altri dei fucili; le prime emaciate, con il volto della madre solo accennato e le parole di cura e amore («Non temere, Anna. Scavo io anche per te») e quello di Anna che guarda in terra, i secondi con i tratti del volto e l'espressione dura di uno dei due soldati, che guarda dritto. La sovrapposizione di livelli diegetici, tipica nel ricordo, è resa dal codice visuale. Questo è evidente in due momenti legati al racconto di quanto avvenuto prima della deportazione. La voce narrante segue il tempo del riassunto («rimanemmo sole, la mamma ed io»), con le due protagoniste che guardano un soggetto terzo al di là dell'inquadratura. Inserita in un fumetto, e quindi in funzione dialogica, si trova la parola «Halt!», che appartiene alla SS del presente della marcia, come evidenziato dal codice grafico del fumetto stesso, che afferisce ai soldati nazisti fin dalla loro prima apparizione e nelle successive (fig.3). Il soggetto terzo che Anna e sua madre guardano, mentre sono deportate a Terezín, è dunque il soldato che grida loro l'ordine, mentre stanno marciando fuori dal campo di Stutthof. Ancora più evidente è la sovrapposizione realizzata nella tavola che segue, ovvero una successione in tre tempi del volto della madre: un primissimo piano, con il dettaglio del volto di occhi e naso e, infine, quello dell'occhio nell'ascoltare le parole del soldato nazista. Questo "movimento di macchina da presa" avviene in tre vignette (fig. 4) e il lettore vede crescere la paura che diviene orrore negli occhi della donna nell'ascoltare quanto le viene detto («E se crepate un chilometro prima.../ ... o dopo.../ ...non cambia niente»). La tavola successiva si apre con una sovrapposizione temporale: l'immagine mostra ancora il dettaglio dell'occhio, ma il testo non è una didascalia, bensì la domanda che Anna F. rivolge alla madre su Terezín prima della loro partenza («E dove andiamo di preciso, mamma?»). La donna risponde in modo distratto, come se stesse ancora pensando a quanto detto dal soldato tedesco: «Scusa? Ah, sì, a Terezín».

Drda e Mazal alternano la prospettiva oggettiva a quella soggettiva nel

successiva del racconto: «Da quel periodo non credo al destino/ Un terribile caso... terribile...».

corso del racconto, sebbene sia quest'ultima a prevalere. Se il campo di Terezín è raccontato attraverso didascalie e singole immagini, il flusso del racconto diviene qui un insieme di istantanee, in un tempo sospeso,²⁴ mentre i momenti traumatici vengono raccontati in soggettiva. L'arrivo ad Auschwitz è reso attraverso la parcellizzazione della vista di Anna F.: vediamo il buio del vagone attraverso i suoi occhi e, nella loro visione annebbiata, delle figure indistinte che aprono e gridano di uscire; sempre dalla prospettiva soggettiva vediamo i primi piani dei due volti grotteschi dei kapo' che gridano loro ordini in ceco. La prospettiva soggettiva governa il culmine dell'evento violento. Il soldato nazista colpisce la madre di Anna F. mentre quest'ultima si copre gli occhi: il lettore intuisce la violenza del pestaggio dalla ripetizione dell'onomatopea e soprattutto delle macchie di inchiostro che raffigurano il sangue. Le cinque vignette che seguono, oscillano tra la prospettiva di Anna F. e quella del soldato, con il lettore che si immedesima in entrambe, dunque. Vediamo dal punto di vista della ragazza, in ginocchio, il soldato che la guarda. Dalla stessa prospettiva vediamo il calcio del fucile nel momento prima che la colpisca, poi gli occhi di Anna F. che si chiudono: una vignetta nera, con solo i suoni (onomatopie) dei colpi. La tavola successiva si apre con il nero degli occhi chiusi di Anna F., poi le porzioni dei volti di chi le ha trovate, i quali le informano che i tedeschi se ne sono andati. La storia si conclude con la voce narrante che informa il lettore su quel che è accaduto dopo la fine della guerra: Anna F. e sua madre, sopravvissute al pestaggio, riescono dopo lungo tempo a tornare a casa, ma nel 1950 la madre muore per le conseguenze delle ferite alla testa. L'ultima immagine è quella di apertura, adesso però il sole si è "espanso" e non ne vediamo il contorno nero, bensì i raggi bianchi che escono dal "cerchio", e

²⁴ Se l'immagine è qui fotografia, il testo "oggettivo" nelle didascalie descrive il contesto, ma in quanto appartenente alla voce narrante è parte integrante del ricordo di Anna F. Questo è espresso a livello grafico, con il testo interrotto in una didascalia e ripreso in quella successiva: «Allora il sano difendeva il malato.../ ... e i tedeschi non sparpagliavano i membri di una stessa famiglia» (34). La struttura delle sequenze e il loro ritmo, portano il lettore a comprendere quale sia il costo umano e morale necessario per poter garantire "un futuro al popolo ebreo" (34): dalla prima immagine con Anna malata a letto passiamo all'ultima, che raffigura un vecchio, morto in strada con una espressione simile a quella della ragazza, «Se non che, ogni eccezione [per qualcuno] era a svantaggio di qualcun altro».

leggiamo le parole della voce narrante che esplicita il significato del titolo. Le due figure, una aggrappata all'altra, si incamminano, allontanandosi dal lettore nel paesaggio desolato ricoperto di neve e dominato dal disco del sole: «Ma io ho davanti gli occhi una vasta pianura coperta di neve, su cui camminano due figure.../ ... mia madre ed io.../ che si sostengono a vicenda.../ ... e davanti l'enorme disco del sole». La dimensione del ricordo viene così riaffermata. Allo stesso tempo, come osserva Alaniz, non è solo il ricordo, quanto il bisogno di non lasciare scorrere via quell'evento dalla memoria: esposti alla luce alla luce del sole che rivela la verità, in opposizione al buio che apre la tavola e chiude quella precedente della violenza in atto (2018).

Il volume presenta, al termine di ogni racconto, un breve testo di commento degli autori. Per Drda e Mazal, l'importanza della biografia di Anna F. (che è un nome da loro inventato: la morte della testimone ha reso impossibile la conferma o meno del consenso a usare il suo nome) risiede nel suo essere una storia di eroismo, nonostante si tenda a legare questo concetto con la lotta attiva.

La storia di Anna F. è quella della maggior parte dei cittadini cecoslovacchi ebrei, e questa natura "comune" è espressa anche nella modalità con cui viene narrata la parte precedente: una famiglia ebrea assimilata (notiamo l'albero di Natale) che ha contatti sia con la comunità ebrea sia con quella dei gentili. Il rifiuto di emigrare, a fronte del crescente pericolo, si basa sulla fedeltà alla patria cecoslovacca: il padre è infatti descritto come "patriota cecoslovacco". All'interno di un testo conciso, come quello in esame, identificare nella fedeltà alla Cecoslovacchia il principio in base al quale non scappare, ricopre un compito fondamentale, in quanto manifesta l'appartenenza dei cittadini ebrei alla nazione: cechi la cui religione – non sappiamo quanto praticata – è quella ebraica.

È difficile non notare l'universalità del racconto, che può essere infatti "adattato" a qualsiasi contesto nazionale: se si sostituisce "cecoslovacco" con un altro aggettivo, per esempio "belga", il racconto non subisce alcuna alterazione nel suo svolgersi. In modo simile, se il racconto anziché in ceco fosse scritto in francese, non vi sarebbe alcuna frattura o frizione tale da impedirne la percezione come storia francese nel senso di un'esperienza avvenuta in Francia a soggetti francesi. La stessa realtà di Terezín, realtà specifica di città-ghetto-campo dove viene deportata la quasi totalità degli ebrei della Cecoslovacchia, non è esplicitata. L'unico

rimando al dato storico, al fatto che il Consiglio ebraico compilava gli elenchi delle persone da deportare in altri campi, è un elemento comune a tutti i ghetti del periodo nazista.

La natura di racconto “comune” si allarga anche ai rimandi culturali nel codice visivo, che riprende, per il fulcro emotivo del racconto, l’architettura del trittico, in tre parti ciascuna circondata dalla cornice: un soldato di profilo e in ombra in primo piano per lato, a sinistra e a destra, speculari, e nel centro le due figure femminili, abbracciate, che avanzano nella neve allontanandosi dai soldati e dal lettore: «E i tedeschi iniziarono ad avere paura.../ che non avrebbero fatto in tempo a ucciderci prima.../ dell’arrivo dei russi». La composizione richiama alla mente del lettore quella dei trittici della tradizione iconografica religiosa, in cui le due ali rappresentano spesso i santi, a protezione e celebrazione della madonna e del bambino, mentre qui le figure dei due soldati richiamano alla memoria due angeli della morte. L’attenzione del lettore è focalizzata su ciascuno dei tre elementi, attraverso la scelta di spezzare in tre un’immagine che percepiamo come unità, proprio attraverso la specularità delle due inquadrature sui soldati, che ritroveremo unita successivamente.²⁵

L’appartenenza al contesto ceco è pertanto data dal volume in cui la storia è inserita, non dalla testimonianza/ricordo in sé. La Shoah prende qui forma in una storia toccante, ma universale e universalmente “adottabile”.

4. *Gestapácké razítko* – il sacrificio dei gentili

La seconda modalità che si rileva nella produzione ceca sulla Shoah è quella del sacrificio della popolazione ceca. In *Gestapácké razítko*, la seconda storia-testimonianza del periodo del Protettorato, il focus è sulla violenza patita dal protagonista ceco.²⁶ Come già Alois, anche il protagonista di questo racconto è un uomo medio ceco: ha un lavoro,

²⁵ La scelta di utilizzare la stessa impostazione compositiva prende ancora maggiore rilievo se unita all’uso alternato delle linee di confine: a una linea abbastanza spessa, nera e regolare, Mazal alterna la sua assenza, con il fondo bianco dell’immagine che si fonde con il bianco della tavola, dal bianco della neve a uno sfondo bianco nel quale le figure sono sospese in uno spazio omogeneo e nel quale il racconto, come successione di eventi, scompare.

²⁶ Il testo è a cura di Mikuláš Kroupa e il disegno di Prokop Smetana.

una fidanzata, dei principi che lo portano a distinguere il bene dal male – esemplificati dal suo essere uno scout e un patriota – e, per “aver fatto la cosa giusta”, ovvero non tradire un amico ebreo, sacrificherà la sua libertà. Il narratore rivendica la sua indipendenza dalla lotta partigiana e, più in generale, da qualsiasi presa di posizione sulla situazione.

La sua “bontà” è manifestata dalla preoccupazione del numero di lettere che ordinano il trasferimento coatto a Terezín, giunte all’ufficio postale dove lavora, anche se questo non si traduce in alcuna riflessione sulla situazione di segregazione degli ebrei e sulle politiche razziali. La segregazione degli ebrei durante il Protettorato viene qui evocata solo quando il protagonista incontra il suo vecchio compagno di scuola: alla domanda «Come va?», questi risponde: «Come potrebbe andare a un ebreo? In modo miserevole! Sono scappato da un treno» (fig. 5). Non segue alcun approfondimento: nel racconto, la deportazione è assunta come semplice dato di fatto. Il furto di un timbro posto da un ufficio della Gestapo da parte dell’amico ebreo, dove era andato al posto del protagonista, scatena gli interrogatori sempre più violenti delle SS – il lettore vede il famigerato simbolo sulle spalline del comandante. Raccontato attraverso un codice visivo molto più tradizionale di *Obromný kotouč slunce*, il racconto si sviluppa attraverso il susseguirsi degli eventi, con alcuni intervalli nel flusso della narrazione che mostrano i momenti degli interrogatori, caratterizzati da un’ambientazione cupa e da crescenti primi piani (fig. 6). Il sacrificio appare maggiore in quanto il protagonista è coinvolto suo malgrado dall’amico ebreo, del quale sappiamo solo che è coinvolto nella resistenza. La narrazione in prima persona si conclude con la frase «È bastato un solo timbro e il mio destino fu deciso. Terezín...». La storia narrata, invece, prosegue informandoci della sopravvivenza alla prigionia a Terezín prima, successivamente al campo di lavoro di Flossenbürg, infine del ritorno in Cecoslovacchia durante la Rivolta di Praga nel maggio 1945. In merito al timbro nazista, leggiamo che questo viene consegnato dall’amico ebreo al protagonista come ricordo: «Non sappiamo se il timbro sia stato realmente usato qualche volta per la resistenza. Nessuno dei due ne ha mai più parlato» (p. 51). Il sacrificio dei cechi è una modalità narrativa utilizzata in numerosi prodotti culturali che toccano la Shoah. La forma più ricorrente di questa

narrazione è quella del matrimonio misto²⁷ o comunque del rapporto d'amore tra un soggetto femminile ebreo e un soggetto maschile ceco, che si sacrifica in varie forme per proteggere l'amata. Da questo punto di vista, *Romeo, Julia a tma* (*Romeo, Giulietta e le tenebre*), sia il romanzo di Jan Otčenášek del 1959 che il film di Jiří Weiss del 1960, può essere visto come un modello: il protagonista Pavel mette in salvo una ragazza ebrea (dal tipico nome ebreo Ester, nel libro, che nel film diviene tipicamente ceco: Hana) di cui si innamora; la presenza della ragazza però è scoperta e genera il panico tra la sua famiglia e gli altri inquilini del palazzo. La vicenda avviene poco prima dell'omicidio di Heydrich e la ragazza, viste le rappresaglie naziste, decide di consegnarsi per non mettere a repentaglio Pavel e la sua famiglia. Sia il romanzo che il film narrano la vicenda dal punto di vista del ragazzo ceco: va sottolineato come questo approccio si ritrovi, in forme diverse, a partire dal dopoguerra (Holý 2016; Sniegón 2014), per proseguire anche dopo il 1989, con una tendenza a evidenziare storie di ebrei salvati da cechi.²⁸ La sofferenza dei cechi gentili, in particolare durante la cosiddetta *heydrichiáda*, ovvero il periodo di rappresaglie e repressione che segue l'omicidio di Heydrich (tra cui l'eccidio di Lidice), viene messa spesso accanto a quella ebrea, in quanto entrambi i gruppi furono vittime dei nazisti.²⁹

²⁷ Questo è dato dal fatto che in Cecoslovacchia erano numerose le coppie miste: si calcola che prima del 1938 circa un terzo della popolazione ebrea adulta fosse spostata con non-ebrei. La gestione di queste realtà si modifica nel tempo: si inizia con una prima fase di gestione "morbida", con molte pressioni sul divorzio nonché restrizioni e confische; dopo i fatti del 1942, le restrizioni e i trasferimenti coatti a Terezín aumentano in modo importante; a partire dalla seconda metà del 1944, vengono deportati a Terezín entrambi i membri delle coppie miste, soprattutto se a essere ebrea era la moglie. Cfr. Friedmann 1934, 733; Nesládková 2009.

²⁸ Questo è evidente se si guarda alla produzione cinematografica, con film di successo presso il botteghino come *Musíme si pomáhat* (distribuito all'estero con il titolo *Divided we fall*) di J. Hřebejk del 2000 e *Protektor* di Najbrt del 2009. Cfr. Lichtenstein 2016 e Sladovniková 2016.

²⁹ Esemplare è quanto osservato da Holý e Balík in merito alla toponomastica, una delle forme più evidenti e allo stesso tempo meno percepita del "canone" della memoria istituzionale: se ogni città ceca, grande o piccola, ha una via dedicata a Lidice, Terezín è praticamente assente dalle mappe urbane (2016, 432).

5. Una memoria parallela?

Obromný kotouč slunce e *Gestapácké razítko* rappresentano due forme di inserimento della Shoah nella memoria culturale ceca: da un lato quella universale dell'esperienza che travalica i confini nazionali, dall'altro quella del sacrificio ceco, la cui sofferenza “scorre” parallela a quella degli ebrei. La separazione tra le due sofferenze appare evidente se si prende in esame Terezín, «il simbolo più importante della Shoah» (Sniegon 2014, 35) per quanto riguarda la Cecoslovacchia prima e la Cechia dopo. In *Obromný kotouč slunce*, come sopra evidenziato, Terezín è raccontato come “semplice” ghetto, mentre in *Gestapácké razítko*, viene nominata sola la prigione (la Piccola fortezza), usata dalla Gestapo dal 1940 al 1945, la parte “comune” a tutti. Nonostante, quindi, Terezín sia parte integrante della storia globale della Shoah, la memoria di questa complessa realtà continua a essere sostanzialmente separata, da una parte quella degli ebrei – cechi e non, in quanto qui vengono deportati anche da altri paesi europei –, e dall'altra quella dei prigionieri cechi.³⁰ Più in generale, la produzione contemporanea sembra portare avanti la tendenza a considerare i nazisti i responsabili della Shoah, sollevando la questione della posizione della società ceca al riguardo, dall'immobilità alla connivenza, fino al collaborazionismo. Più in generale, come osserva Sniegon, l'assenza di fatti brutali, come quanto accaduto a Jedbane in Polonia, ha portato la società ceca a non ritenere necessaria una riflessione sulla propria posizione: la Shoah è stata realizzata dai nazisti, e il problema riguarda gli ebrei e i tedeschi (Sniegon 2014). A dimostrazione di ciò può essere presa l'assenza di opere a fumetti in un

³⁰ Come osserva Sniegon, dopo il 1989 gli ebrei vengono riconosciuti come principali vittime del nazismo a Terezín, condividendo così la memoria del luogo con quella dei prigionieri cechi della Piccola fortezza. Eppure, i due gruppi continuano a essere separati (2014, 35). Una delle riflessioni più articolate delle difficoltà di questa doppia memoria è il romanzo di J. Topol *Chladnou zemí* (*L'officina del diavolo*, trad. di L. Kostner, Rovereto, Zandonai 2012), nel quale viene messa in discussione la narrazione dei cechi come vittime, davanti a Terezín e ai massacri avvenuti nei territori ucraini e bielorusi (cfr. Chew 2015). Topol affronta la questione anche in una delle prime opere pubblicate dopo il 1989, *Sestra* (1994). Topol apre il romanzo con il capitolo “Auschwitz” nel quale mette in discussione anche l'iconografia convenzionale del campo di concentramento (cfr. Holý 2015).

periodo, come quello contemporaneo, di esplosione del *medium*. Per quanto riguarda il fumetto, la Shoah e la sua rappresentazione si muovono nella sfera di quella che abbiamo chiamato standardizzazione: la Shoah è presente, ma quando affrontata in maniera diretta si apre all'universalizzazione della violenza e del trauma, mentre per una radicale appartenenza alla memoria collettiva ceca ci si "rivolge" all'esperienza dei "cechi cechi", o testimoni involontari e non responsabili oppure "piccoli" eroi pronti al sacrificio.

Bibliografia

- Alaniz, Jose 2018. "The Shoah, Czech comics and Drda/Mazal's 'The Enormous Disc of the Sun'", «Journal of Modern Jewish Studies» 1, pp. 64-78 (nel presente lavoro si è usata la versione ebook senza numerazione delle pagine).
- Assmann, Aleida 2011. "Europe's Divided Memory", in M. Blaive, C. Gerbel & T. Lindenberger (eds.), *Clashes in European Memory: The Case of Communist Repression and the Holocaust*, Innsbruck, Vienna, Bozen, StudienVerlag, pp. 270–280.
- Beneš, Edvard 1938. *Z abdikáčního projevu Edvarda Beneše – 5.10.1938*, Radio Prague International (<https://cesky.radio.cz/z-abdikacniho-projev-edvarda-benese-5101938-8078851>, ultimo accesso 12/04/2022).
- Bauman, Zygmund 1989. *Modernity and the Holocaust*, Ithaca NY, Cornell University Press.
- Barbieri, Daniele 2010. *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci.
- Barbieri, Daniele 2017. *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Roma, Coniglio.
- Chatterley, Catherine 2003. *A Critique of Holocaust Universalization in Honour of Anne Frank* (<https://holocaustfoundation.com/universalisation>, ultimo accesso 12/04/2022).
- Chew, Geoffrey 2015. "'Dissidence' in Holocaust Memorials in Literature: Jáchym Topol's The Devil's Workshop (Chladnou zemi)", «Central Europe» 13. 1-2, pp. 87-102.
- Chute, Hilary L. 2006. "'The Shadow of a past Time': History and Graphic Representation in 'Maus'", «Twentieth Century Literature», Vol. 52, No. 2, pp. 199-230.

- D'Amico, Tiziana 2016. "La storia e la serialità: il case study České století e Češi", in T. D'Amico, P. A. Bílek, L. Machátová, M. Foret, (a cura di), *La memoria a fumetti. Studi sul fumetto, la storia e la memoria / Paměť v bublinách. Studie o komiksu, paměti a dějinách*, Mantova, Universitas Studiorum, pp. 105-124.
- Foret, Martin 2021. "Signs of Disintegration: Subversive Visual Expressions of Processes of Social Transformation and Ideological Clashes in a Czech Graphic Novel Series about Political History", «Punctum International Journal of Semiotics», 02:2021, pp. 123-149
- Friedmann, František 1934. "Židé v Čechách", in Hugo Gold, (ed.), *Die Juden und Judengemeinden Böhmens in Vergangenheit und Gegenwart*, Brünn, Jüdischer Buch-und Kunst Verlag, pp. 729–735.
- Gross, Zehavit 2018. "The process of the universalization of Holocaust education: Problems and challenges", «Contemporary Jewry» 38.1, pp. 5-20.
- Holý, Jiří 2011. "Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce", in Holz, M. Málek, M. Špirit, F. Tomáš (vyd.), *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*, Praha, Akropolis, pp. 7-65.
- Holý, Jiří 2015. "The Jews and the Shoah in Czech Literature after World War II", «Russian Literature» 77. 1, pp. 35-53.
- Holý, Jiří 2016. *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. Století*, Praha, Akropolis, 2016;
- Holy, Ladislav 2012. *The Little Czech and the Great Czech Nation. National Identity and the Post-communist Transformation of Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kovács, Éva 2006. "The memoire croisée of the Shoah", «Eurozine», 26.05.2006, pp. 3-4. (<https://www.eurozine.com/the-memoire-croisee-of-the-shoah/>).
- Kucia, Marek 2016. "The europeanization of Holocaust memory and Eastern Europe", «East European politics and societies», 30.01, pp. 97-119.
- Lichtenstein, Tatjana 2016. "“It Is Not My Fault That You Are Jewish!»: Jews, Czechs, and the Memory of the Holocaust in Film, 1949–2009", «Dapim: Studies on the Holocaust» 30.2, pp. 117-141.
- Nesládková, Ludmila 2009. "The Professional and Social Characteristics of the Jewish Population in the First Czechoslovak Republic", «Czech Demography», n. 3, pp. 89-103.

- Osvaldová, Marie 2020. “Komiksová kniha připomíná osvobození”, dal sito web www.plzen.cz, 04.05.2020, (<https://www.plzen.cz/komiksova-kniha-pripomina-osvobozeni>, ultimo accesso 12/04/2022).
- Raganato, Emanuele 2018. “Alle origini della sociologia della musica: dal concetto di razionalizzazione a quello di standardizzazione”, «Orbis Idearum» 6.2, pp. 83-95.
- Sedláček, Jakub 1998. “Vlodek Maus aneb komiks jako život”, 1.10.1998, dal sito web www.ceskaliteratura.cz (<https://www.ceskaliteratura.cz/recenze/maus.htm>, ultimo accesso 12/04/2022).
- Sladovniková, Šárka 2016. “Holokaust v československém a českém hraném filmu”, in Holý, Jiří 2016. *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. Století*, Praha, Akropolis, pp. 601-680.
- Sniegon, Tomas 2014. *Vanished History. The Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*, New York, Berghahn.
- Sznaider, Natan 2003. “The americanization of memory: the case of the Holocaust”, in Beck Ulrich, Natan Schnaider, Rainer Winter (eds.), *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 174-188.

Immagini

Fig. 1. *Obromný kotouč slunce*, p. 30. Da *Ještě jsme ve válce. Příběhy 20. století*, Post bellum/Argo/UPSTR, Praha 2011. Immagini riprodotte per gentile concessione di Post Bellum.



Fig. 2. *Obromný kotouč slunce*, p. 37.



Fig. 3. *Obromný kotouč slunce*, pp. 32-33.



Fig. 4. *Obromný kotouč slunce*, p. 33.



Fig. 5. *Gestapácké razítko*, p. 44. Da *Ještě jsme ve válce. Příběhy 20. století*, Post bellum/Argo/ UPSTR, Praha 2011. Immagini riprodotte per gentile concessione di Post Bellum.



Fig. 6. *Gestapácké razítko*, p. 44.

