

«*Anche i ricordi ereditati fanno male*».
*Sulle tracce del passato nel
graphic memoir Heimat di Nora Krug*

Claudia Cerulo

Abstract: The essay will try to track the way in which the Shoah and its memory are visualized and formulated in Nora Krug's graphic memoir *Heimat*. The analysis will focus on the function of contemporary graphic narratives as important tools for historical transmission as well as elements that give us a unique outlook on larger processes concerning Holocaust and contemporary society.

Keywords: *Postmemory; Third-generation; Graphic memoir; Nora Krug; Heimat.*

Abstract: Il saggio intende analizzare come la memoria della Shoah sia tematizzata narrativamente e graficamente nel graphic memoir *Heimat* di Nora Krug. L'analisi si focalizza sull'importanza delle graphic narrative come mezzo di trasmissione storica e come elemento utile a comprendere i processi di trasmissione della memoria nella società contemporanea.

Keywords: *Postmemoria; Terza generazione; Graphic memoir; Nora Krug; Heimat.*

Raccontiamo delle storie perché [...] le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. [...] Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata
(Ricoeur 1986: 123)

1. *In dialogo con i fantasmi*

Pubblicato nel 2018, *Heimat* è stato salutato come un ‘enzigartiges Erinnerungskunstwerk’. Nonostante il – o forse proprio a causa del – momento storico particolare in cui è apparso, il volume ha riscontrato un immediato successo. Come è evidenziato da Grujić e Schaum: «nel periodo della ‘crisi dei rifugiati’, della Brexit, dell’Alt-Right e delle discussioni anti-migranti dello *Heimatministerium* in Germania – pubblicare un resoconto in chiave estetica sul concetto di ‘patria’, sembra un affare rischioso» (2019: 196, enfasi originale).⁵ Nel volume – che rinuncia a una tecnica descrittiva tradizionale dei fatti sostituendovi un intreccio di testo, disegno, fotografia e documenti – l’autrice conduce un’indagine complessa sul concetto di ‘appartenenza’ ricostruendo il ruolo della sua famiglia durante gli anni del nazismo. La ricerca è portata avanti attraverso una storiografia non ufficiale, anzi personalissima e continuamente percorsa dall’interrogativo sulla possibilità di trovare un equilibrio tra comprensione e senso di colpa. Si tratta di un testo nel quale si ritrovano quelle che Agazzi riconosce come:

Le grandi coordinate dei dibattiti che hanno interessato la critica tedesca dagli anni novanta a oggi e che si possono riassumere in alcuni temi-chiave: Il contrasto tra le vittime e i colpevoli (*Opfer-Täter-Debatte*), il superamento del passato (la *Vergangenheitsbewältigung*), il trinomio oblio-ricordo-memoria (*Vergessen-Erinnerung-Gedächtnis*), la rielaborazione del lutto (la *Trauerarbeit*). (2003: 1)

Nora Krug nasce nel 1977 a Karlsruhe da genitori nati dopo il 1946. Nello stesso periodo in cui impara a scuola cos’è la Shoah, i membri della sua famiglia che ne sono stati testimoni sono ormai già morti. In questo senso *Heimat* è un libro di fantasmi: i

⁵ Tutte le traduzioni degli articoli in inglese sono nostre, salvo diversa indicazione.

fantasmi abitano il volume dalla prima all'ultima pagina (che infatti raffigurano rispettivamente l'albero genealogico della famiglia materna e paterna) e ne sono i protagonisti assenti e muti. I genitori di Nora Krug non hanno mai chiesto notizie del passato o non hanno potuto averle poiché, come afferma l'autrice, sono nati «all'epoca dell'oblio» (2019: cap. 3),⁶ e continua: «non esistono storie familiari tramandate di padre in figlio in nipote, raccontate e riraccontate nel corso delle generazioni. E siccome non c'era una storia, non c'era nemmeno la Storia» (*ibid.*: cap. 5). Il passato è tuttavia una presenza nota che parla con la lingua di un senso di colpa a cui l'autrice non sa come rispondere:

Siccome mia madre non parlava quasi mai dei suoi genitori, guardavo le loro vecchie fotografie soltanto quando lei mi mandava a prendere le candele nuove nel cassetto del mobile in salotto dove c'era la scatola di scarpe. [...] Ora, venticinque anni dopo, tornata a Karlsruhe decido di riaprire quel cassetto. Ecco lo stesso odore di sapone delle candele, la stessa vecchia scatola da scarpe con gli angoli consumati, le stesse foto in disordine. Prendo la scatola dal cassetto e me la porto a Brooklyn. (*Ibid.*: cap. 6)

È nel microcosmo narrativo del fumetto che Nora Krug riesce a restituire in filigrana il profilo di due soggettività storiche precise: suo nonno e suo zio, entrambi sommersi dalla Storia. Il fratello maggiore del padre, Franz Karl Krug, unitosi alle SS a 17 anni e morto in guerra a 18 anni e nonno Willi, insegnante di scuola guida e membro del partito nazista. Nel ricercarne i destini, Krug non relativizza nulla, ma lascia spazio a sentimenti contrastanti, giustapponendo immagini, motivi, citazioni e pensieri descrivendo il disagio, il panico o il sollievo provati durante la sua ricerca. Il capitolo tre “funghi velenosi” ripercorre alcune delle tappe attraverso le quali l'autrice ha ‘conosciuto’ suo zio:

⁶ Le pagine di *Heimat* non sono numerate. Qui e in seguito sarà indicato il capitolo dal quale sono tratte le citazioni.

Mio zio per me era un perfetto estraneo. Non conoscevo nessuno che l'avesse conosciuto. Guerra e morte erano le uniche cose che associavo a lui. Siccome era stato un soldato di Hitler, ho imparato ben presto che non dovevo dispiacermi per la sua morte prematura. Le foto e i quaderni di scuola erano l'unica prova fisica della sua esistenza, e io lo cercavo disperatamente fra le righe dei suoi scritti propagandistici. Era come tastare un muro di cemento alla ricerca di crepe e perdite. Esaminare le storie scritte con la calligrafia ordinata di mio zio, e le immagini con cui decorava meticolosamente i margini, aveva un che di intimo ma agghiacciante. (*Ibid.*: cap. 3)

E agghiacciante è lo sfondo sul quale Krug inserisce le sue riflessioni: i quaderni dello zio scansionati sono quasi completamente 'Fehlerfrei', scritti in un'elegante 'Sütterlin' e contornati da disegni ordinatamente disposti e colorati a matita di svastiche, funghi velenosi e ebrei caricaturizzati (cfr. *ibid.*: cap. 3). Solo qualche anno dopo, in vacanza in Italia durante una visita a un cimitero militare, Krug sorprende suo padre osservare una tomba: «fra tutti quei nomi mai sentiti appartenuti a persone mai viste, mio padre aveva trovato quello che cercava: IL PROPRIO NOME» (*ibid.*: cap. 3). Franz Karl Krug, padre dell'autrice, nasce qualche anno dopo la morte del fratello maggiore, ma ne riceve in eredità il nome. L'autrice rappresenta il dramma identitario paterno con un gioco tipografico, ovvero tagliando e ricomponendo le foto – quasi identiche – dei due:

Per la prima volta sentii la morte di mio zio sulla pelle. Per un attimo emerse dagli abissi del pesante mobile di mogano, non un'ombra ma un essere umano che avrei potuto chiamare zio guardandolo negli occhi [...]. Due fotografie, sovrapposte, coincidono alla perfezione. [...]
La nuova faccia che emerge guarda dritto verso di me. (*Ibid.*)

La forma-ritratto (sia essa ottenuta da un collage, da una sovrapposizione di fotografie o interamente disegnata) è frequente nell'intero racconto e tematizza continuamente l'interrogativo che percorre il volume ovvero la possibilità di conoscere e comprendere la Storia; una storia che si cela però nei piccoli fatti, nelle decisioni che sono state prese da singoli individui e che, come un quadro puntinista, più ci si avvicina, più sembra perdere di significato. In questo senso è esemplare la sequenza che cerca di ricostruire la vicenda del nonno materno durante la guerra: in una doppia pagina Krug

ritaglia una foto del nonno, il centro del viso è vuoto e gli occhi, il naso e la bocca sono accatastati sul fondo della pagina successiva. Come individuato da Agazzi (2003: 13): «la fotografia si presenta, in numerosi testi in prosa del Novecento, come il luogo di coagulazione delle coordinate spazio-temporali, come mezzo per ‘avvicinare le cose a se stessi’ (Benjamin), ma anche come occasione per riflettere su se stessi in quanto individui, cogliendo la propria immagine in nuce nel volto dei genitori e dei nonni». Allo stesso tempo però l’inserimento di fotografie nella narrazione è un escamotage per giocare con le attese del lettore: «da un lato le fotografie forniscono, con la loro immediatezza, la sensazione di poter accedere direttamente al passato; dall’altro sottolineano la definitiva assenza di ciò che rappresentano. In questa tensione fra presenza e assenza si gioca la possibilità di attuare l’imperativo del ricordo che guida [i] testi» (Bonifazio 2016: 76).

La particolarità nell’utilizzo della fotografia in *Heimat* è che l’immagine non è mai simulacro, ma l’autrice interviene sempre su di essa modificandola. Krug rende esplicita in questo modo l’intelaiatura della sua narrazione: spesso le immagini e i collage rappresentano graficamente il funzionamento della memoria e sembrano lasciati incompiuti per permettere al lettore di colmare i vuoti, ma dietro l’apparente semplicità di alcune scelte stilistiche, come nota Gamzou, è celato un preciso significato:

I fumetti degli ultimi anni che hanno come tema la Shoah si sono sviluppati con l’aggiunta di colore e di finzione. Questi attributi formali hanno permesso al genere di svilupparsi oltre i confini tradizionali del genere, fornendogli un valore che va al di là della testimonianza. [...] Scelte ‘semplici’ come il colore e il tipo di narrazione sono cariche di significato, poiché la memoria personale, la memoria nazionale e l’identità assumono una forma visiva. Il fumetto è un *medium* utilizzato per ripensare alle scelte delle generazioni precedenti e per cercare di trovare una nuova direzione. (Gamzou 2019: 236, enfasi aggiunta)

Per Krug il momento cruciale nella sua ricerca è la disposizione dei materiali che ha raccolto, perché l’autrice si rende conto che i fatti non coincidono con le testimonianze. Il puzzle del passato è incompleto, la Storia è una forza trascinante che non bada all’esistenza dei singoli. Krug scopre che suo nonno Willi partecipa volontariamente al

partito nazista prima che la sottoscrizione diventi obbligatoria; scopre però anche testimonianze di amici che durante il processo di denazificazione definiscono Willi una persona pacifica. Il verdetto viene ritrovato in un fascicolo militare americano del 1946. Alla domanda «come si classificherebbe secondo la legge vigente? Criminale maggiore – Criminale Minore – Gregario – Prosciolto» (Krug 2019: cap. 12) Willi risponde: ‘Mitläufer’ (gregario). Krug ritaglia dal documento la risposta scritta sette decenni prima da suo nonno e la incolla sopra il disegno di una pecora che occupa l’intera pagina: «vedere la parola con cui ha confessato la sua debolezza di carattere, scritta di suo pugno, crea un’intimità difficile da sopportare. Socialdemocratico e membro del Partito nazista. Né combattente della Resistenza né criminale maggiore. Un uomo di mezzo» (*ibid.*). Willi si posiziona in quella zona grigia di individui che non hanno partecipato attivamente al partito nazista, ma non hanno neanche fatto nulla per bloccarlo; come scrive Agamben citando Levi, la ‘zona grigia’: «è quella in cui si snoda la ‘lunga catena di congiunzione tra vittima e carnefici’, dove l’oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima. Una grigia, incessante alchimia in cui il bene e il male e, con essi, tutti i metalli dell’etica tradizionale raggiungono il loro punto di fusione» (Agamben 1998: 19). La scoperta dei documenti relativi all’esperienza di guerra del nonno segna per l’autrice un punto di svolta nella sua ricerca; Krug giunge alla consapevolezza che sia sbagliato considerare la Storia come una sequenza lineare di fatti, ma che sia necessario considerare ogni evento come la conseguenza della decisione di un singolo. *Heimat* non aspira a trovare una soluzione definitiva al senso di colpa, non c’è una catarsi né per i vivi né per i morti. Intervistata per *La Repubblica* poco prima che il volume uscisse in Italia, Krug ha infatti affermato:

Per me la questione della *Heimat* è indissolubilmente legata a quella della *Schuld*, della colpa. Si inseguono per tutto il libro. Da un lato c’è la domanda da dove vengo? Dall’altro cosa vuol dire essere tedesca per me. *Heimat* è un tentativo di capire meglio piuttosto che quello di trovare risposte. (Mastrobuoni 2019)

2. *Il sussurro delle generazioni*

Ripercorrendo le fasi attraverso le quali è venuta a conoscenza della Shoah, Krug afferma che «per tutta la mia infanzia la guerra fu una presenza misconosciuta, come la zuppiera con la testa di leone, un cimelio di famiglia conservato dietro le stoviglie di tutti i giorni» (Krug 2019: cap.1). Seminascosta e impolverata, quella presenza si fa strada nella mente della bambina: «una parte di me capiva che un tempo doveva essere successo qualcosa di atroce» (*ibid.*). La guerra rappresenta un 'prima' lontano eppure ingombrante, qualcosa di «imbarazzante, un argomento che gli adulti discutevano sottovoce [...]» (*ibid.*). Günter Grass, nella sua novella *Il passo del gambero*, scrive: «la storia, o meglio, la storia che ci riguarda, è un cesso intasato. Continuiamo a tirare l'acqua, ma la merda torna sempre a galla» (2004: 104). Grass tematizza il passato nazionale come un'entità della quale ci si vorrebbe volentieri sbarazzare, ma che contro ogni tentativo di allontanarla continua a ripresentarsi. In Nora Krug emerge il medesimo senso di tragedia, non il fardello di essere nata in Germania, ma quello di sentirsi tedesca. Celato dietro un'infanzia serena e genitori amorevoli, il ricordo della guerra è nascosto nei cassetti, nelle scatole di scarpe, nei cimeli di famiglia, in quegli «oggetti abbandonati» (Santner 1990) che sono «icone affettive della memoria» (Fuchs 2006: 184), ovvero fotografie, diari o lettere «che i familiari custodiscono come reliquie, legate a una versione particolare della storia della famiglia» (Bonifazio 2016: 73).

Per Krug le 'icone affettive' sono l'unica ancora emozionale che la lega ai propri avi, poiché l'autrice fa parte di una generazione di individui per i quali «le storie relative all'Olocausto sono rimaste alla periferia della loro coscienza, come una sagoma che getta ombre remote ai margini della loro vita» (Aarons 2016: 4). Il contesto nel quale cresce l'autrice è quello di una società nella quale l'insegnamento della storia nazionale e del periodo nazista sono presi molto sul serio, ma non sono certo privi di contraddizioni: Krug racconta di come a scuola fosse insegnato che alcuni termini tedeschi come 'eroe', 'vittoria', 'battaglia' o 'orgoglio' fossero ormai connotati negativamente e utilizzabili solo in determinati contesti, così come la parola 'Zusammengehörigkeitsgefühl', ovvero «il senso di identificazione con un gruppo e la fede in un'idea che travalica il singolo»

(Krug 2019: cap. 1), fosse utilizzabile ormai solo per definire un'identità culturale estranea a quella tedesca. La 'Erinnerungskultur' (cultura del ricordo) investe il tema della colpa collettiva di una semantica molto dura; a scuola si analizzano i discorsi di Hitler «allitterazione per allitterazione, tautologia per tautologia, neologismo per neologismo» (*ibid.*), i sopravvissuti dei campi di concentramento tengono conferenze a scuola, si impara come alcune parole abbiano assunto un significato diverso durante il nazismo e si va in gita a visitare i campi di sterminio:

Non ricordo la prima volta che ho visto delle immagini dell'Olocausto. Ho presente un proiettore acceso in una classe buia e soffocante. Mostrava macerie, polvere e cadaveri, con l'accompagnamento di voci maschili [...]. Con la scuola siamo andati a visitare i musei dei campi di concentramento in Germania, Francia e Polonia [...] documentavo tutto con la mia macchina fotografica in bianco e nero sforzandomi di capire lo scopo delle atrocità commesse – proprio qui – dal mio popolo: azioni che non possono né dovrebbero essere perdonate. (*Ibid.*)

Krug allega al testo le foto scattate ai suoi compagni in quell'occasione: «ecco la prova del nostro senso di colpa collettivo» (*ibid.*). La 'Vergangenheitsbewältigung' è un concetto centrale per capire la ricerca intrapresa dall'autrice, la quale chiarisce: «imparammo che *Vergangenheitsbewältigung* significava 'scendere a patti con il proprio passato politico', ma avevamo la sensazione che in realtà definisse 'la lotta da affrontare per scenderci a patti'» (*ibid.*, enfasi originale). Krug continua descrivendo come lei e i suoi compagni si siano sforzati di capire il significato del termine *Heimat* e di come la colpa collettiva sia diventata una parte essenziale del suo senso di appartenenza a un 'noi' che comprende tanto la sua nazione quanto la sua generazione: «sentivamo la storia nel sangue e la vergogna nei geni» (*ibid.*). Il peso della vergogna tuttavia è tanto ingombrante quanto astratto: non è infatti connesso ad alcuna conoscenza diretta o trasmissione di ricordi familiari. Nel volume *Opa war kein Nazi* (Welzer et. al. 2010) è dimostrata la netta differenza tra la trasmissione familiare dei ricordi ('erzählte Geschichte') e la storia ricostruita e tramandata attraverso la scuola e i media ('rekonstruierte Geschichte'). Lo studio sottolinea che il significato dei processi emotivi di restituzione della storia sia stato sottovalutato nel tempo: la memoria intergenerazionale è infatti un processo nel quale si intersecano la memoria affettiva individuale ('gefühlte Geschichte' o 'Familienalbum') e

la memoria culturale, ovvero il processo mediante il quale le società interpretano e trasmettono il passato attraverso tutti quei meccanismi culturali e di informazione che permettono a un evento di essere elaborato nel tempo. Come sottolinea Bonifazio:

Il carattere discorsivo della memoria familiare fa sì che le storie che sono trasmesse da una generazione all'altra non siano racconti già totalmente definiti, ma si trasformino attraverso il dialogo, in un processo che ha molto a che fare con l'emotività, con l'empatia e con la compassione. [...] Le memorie familiari tendono a smorzare gli episodi, raccontati ad esempio dagli ex soldati, decontestualizzandoli da un preciso contesto spaziale e temporale. Il ricordo si irrigidisce così in formule stereotipate che non tengono conto del luogo e del tempo in cui l'evento è avvenuto, né delle sue premesse e conseguenze; gli aneddoti, anche quelli dolorosi, non si inseriscono in una storia più grande e collettiva, ma all'interno della memoria familiare tendono a essere utilizzati soltanto per definire la figura di chi li racconta o li ha raccontati in passato, nella cornice di forte empatia cui già si accennava. (Bonifazio 2016: 74)

Heimat (nonostante il sottotitolo della prima edizione americana *A German Family Album* lasci intuire una centralità dell'aspetto familiare del racconto) riesce invece a superare il confine tra memoria cognitiva e memoria affettiva. L'intelaiatura complessiva dell'opera – dall'organizzazione dei materiali alle scelte formali – è un'officina nella quale storia personale e collettiva si intersecano in un continuo scambio intersemiotico. La frammentarietà delle fonti e il processo di montaggio diventano un metodo di ricognizione storica prima ancora che un vero processo narrativo: questo lavoro di rimemorazione rappresenta non solo un momento essenziale «per avvicinarsi alla comprensione dei fatti e alla verità, ma anche [...] una forma di auto-analisi e, quindi, una dolorosa terapia» (Fortunati 2008: 18).

3. (De)scrivere il silenzio

Sin dalla copertina, l'autrice abitua il lettore a una figura che ritorna costantemente nel libro: una donna di spalle che guarda l'orizzonte. La composizione visiva – che ricalca quella del dipinto *Viandante sul mare di nebbia* – tematizza simbolicamente il principio di ineffabilità che è alla base del lavoro di ricerca archivistica condotto da Krug. L'immagine di una figura di spalle che guarda un paesaggio è riproposta più volte con variazioni sul tema ed è la stessa presente in una lunghissima genealogia di foto d'epoca

che l'autrice ha scovato in svariati mercatini delle pulci durante i suoi viaggi di ritorno in Germania (cfr. Krug 2019: cap. 2). È una 'Sehnsucht' contemporanea rivolta allo stesso tempo al passato e al presente, metafora di quella ricerca di una *Heimat* terrena o spirituale la cui porta – come scrive Kleist – è serrata e «noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro» (Kleist 1959: 852). Il richiamo al quadro di Friedrich rappresenta visivamente la volontà di rispondere alla domanda: «come fai a sapere chi sei se non sai da dove vieni?» (Krug 2019: cap. 1). Krug lascia la Germania da giovane e guarda al suo Paese con occhi da emigrata, solo da questa posizione periferica, da questa «distanza di sicurezza» (*ibid.*) sviluppa un percorso a ritroso «seguendo le briciole di pane» (*ibid.*) che la riportano dove tutto è iniziato, finalmente pronta a porre quelle domande che non aveva mai avuto il coraggio di rivolgere. «Anche i ricordi ereditati fanno male» (*ibid.*: cap. 13), scrive Krug durante le sue indagini; e infatti la sua narrazione tematizza uno spazio, la Germania, come una ferita aperta sia in senso fisico che emozionale. Questa impostazione narrativa «rimanda alla presenza di ferite non rimarginate, a quasi settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale; e soprattutto alla mancanza di immagini definite e condivise degli avvenimenti storici concreti, in grado di condurre a giudizi altrettanto condivisi e di fondare un'identità stabile per la nazione tedesca» (Bonifazio 2013: 1). Si tratta di una condizione che diventa causa di un trauma soggettivo e imperscrutabile, ma che è la stessa che ha investito l'intera Europa in modo collettivo, storico, dimostrabile e che è ancora oggi oggetto di discussione:

A più di settant'anni dalla sua conclusione, la seconda guerra mondiale continua a proiettare una lunga ombra sulla Germania. Gli sconvolgimenti del dopoguerra, la divisione del paese in due stati separati, la caduta del muro di Berlino e la riunificazione nel 1990 hanno tutti plasmato i modi in cui individui e istituzioni hanno negoziato, e continuano a negoziare, la memoria e l'eredità altamente controversa di quel capitolo della storia tedesca. Negli ultimi vent'anni, in particolare, c'è stata una svolta da un'attenzione alla responsabilità collettiva per le atrocità commesse sotto il nazismo a una visione più pluralistica, che comprende una gamma più ampia di memoria ed esperienza. (Lloyd 2020: 49)

È proprio da questo contesto che sorge una narrativa che si muove sempre tra i due poli di individuale e collettivo. Nel tentativo di mettere ordine tra i frammenti del passato, Krug sviluppa un punto di vista eccentrico e al di fuori di qualunque concezione di nazionalità o di appartenenza: il ‘modus narrandi’ è malinconico, valorizza ora la diegesi ora la rappresentazione e rileva connessioni e presagi negli oggetti e nei luoghi leggendo il mondo circostante come se fosse una fonte inesauribile di segnali che si accumulano fino ad avere un peso insostenibile. Un articolo del *Guardian* apparso poco dopo l’uscita del volume dichiara «l’operazione di *Vergangenheitsbewältigung*, ovvero di scendere a patti con l’epoca nazionalsocialista, in Germania è un compito solitamente associato alla letteratura e ai film della generazione dei genitori di Krug» (Oltrermann 2018, enfasi originale). Quest’opinione sembra ignorare l’impatto di lunga durata di un trauma culturale che, come afferma Alexander: «lascia segni indelebili sulla coscienza di un gruppo, segnando per sempre i loro ricordi e cambiando la loro identità futura in modo radicale e irrevocabile» (2004: 1). I nipoti dei sopravvissuti, dei carnefici e dei testimoni sono inevitabilmente coinvolti nel processo di trasmissione della memoria che per sua natura può essere contraddittorio, distorto e incompleto; la terza generazione si trova a dover navigare «con una mappa inesatta e approssimativa, una narrazione interrotta» (Aarons 2016: 4). Hirsch per prima comprende nella sua definizione di ‘postmemory’ una «differenza qualitativa rispetto alla memoria dei sopravvissuti» che ha le sue basi «nel dislocamento, nella dilazione e nel suo essere vicaria» (2001: 220). Nel suo *Memory Effects*, Apel nota che nei casi di «trauma secondario», la memoria deve necessariamente fare i conti con «le tensioni e le discontinuità tra il passato e il presente» (2002: 12). Per la terza generazione l’atto del ricordo diventa un’espressione del dovere di testimonianza: «secondo la [...] formula *Das möchte man wohl vergessen, darf es aber nicht vergessen* (Ci si vorrebbe dimenticare di questo fatto, ma non lo si deve dimenticare)» (Agazzi 2003: 120, enfasi originale). Il passaggio di testimone alle generazioni più giovani inoltre:

Porta alla luce il ruolo fondamentale che svolge la letteratura nelle trasformazioni culturali che hanno portato al centro del discorso pubblico personaggi e fenomeni fino a questo punto

rimasti relegati all'ambito privato. Il *medium* letterario si configura infatti come uno spazio ambiguo, che attinge linfa da entrambe le memorie [culturale e comunicativa] e allo stesso tempo svolge per esse una funzione stimolante e stabilizzante. (Bonifazio 2016: 73, enfasi aggiunta)

Le 'graphic narrative' sembrano particolarmente adatte a gestire le tensioni tra passato e presente proprio grazie a un dialogo tra testo e immagine che può essere sia complementare che contraddittorio. Seeßlen vede nei concetti di 'Erinnerung' e 'Abschied' (ricordo e congedo) il paradigma di un tipo di narrazione che parte da una prospettiva personale geograficamente circostanziata, ma riesce a inglobare un'esperienza esistenziale non del tutto estranea a chi si muove nel mondo postmoderno. Secondo Seeßlen i 'graphic novel' riescono a cogliere in maniera più profonda la 'Erinnerungskultur' e lo fanno perché sulla pagina è possibile confondere i confini tra reportage di viaggio, ricerca storica e diario personale (cfr. Seeßlen 2017: 29). A partire dalla pubblicazione di *Maus* (1980) nell'universo letterario si è assistito a una vera e propria «graphic syndrome» (Gamzou 2019): nel campo delle 'graphic narrative' sono stati numerosi gli autori che hanno usufruito di elementi transmediali e multimodali per raccontare le storie del proprio passato familiare. Con il passaggio da una concezione 'seriale' del fumetto a una sempre più 'autorale', gli autori hanno mostrato «una crescente fiducia nelle possibilità espressive del mezzo» (Groensteen 2006: 15). Nel suo *Graphic Women* (2010), Chute nota come negli ultimi decenni l'autorappresentazione abbia trovato in quella forma narrativa che «disegna per dire» la giusta formula per svilupparsi. Una «historio-metagraphics» (Polak 2017) come *Heimat* usufruisce delle possibilità multimodali del medium per creare un tipo di narrazione che, seppur organica, ha le sue basi nei silenzi, nelle pause e nella non-linearità. Le tecniche compositive utilizzate da Krug le permettono di rendere partecipe il lettore dei drammi etici che ha vissuto durante la stesura dell'opera, a partire dall'insicurezza nell'affrontare un argomento ancora oggi controverso come la sofferenza dei tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale. Come afferma Lloyd:

Parte della critica mossa al discorso sulle sofferenze dei tedeschi in tempo di Guerra e ad altri approcci più empatici nei confronti della generazione che ha vissuto la guerra è che essi rischiano di creare entrare in competizione con le narrazioni delle vittime, spostando così il focus della memoria dalle sofferenze derivate dalla Shoah. Inoltre avvicinarsi alla storia tedesca con le lenti della storia emotiva rischia di inculcare al pubblico risposte eccessivamente sentimentalizzate ed empatiche, impedendo potenzialmente l'impegno critico necessario per assicurare che tali storie non si ripetano. (Lloyd 2020: 52)

L'autrice, una vignetta dopo l'altra, cerca di assumere un atteggiamento sobrio e di distaccato cinismo necessario per non cadere in sentimentalismi 'pericolosi'. Nonostante alcuni critici abbiano individuato nella narrazione di Krug aspetti di «philosemitism» o di «victim identified remembering» (cfr. Reingold 2019; Grujić - Schaum 2019), la chiave per capire le scelte narrative di Krug sta proprio nella forma che ha voluto dare alla sua ricerca. McCloud vede nelle 'graphic narrative' un'espressione artistica che riesce a trasmettere al lettore tanto quanto gli richiede come sforzo interpretativo. Lo studioso non vede nel fumetto solo un ibrido tra arti visive e narrativa, ma lo considera una forma-contenitore che trascende entrambi proprio grazie al lavoro immaginativo di «closure» richiesto al lettore nel «limbo» tra un panel e l'altro (cfr. McCloud 1993); si tratta di una caratteristica che Hirsch ha definito «biocularity» (cfr. Hirsch 2001) ovvero la capacità del lettore di osservare le singole parti, ma di percepire contemporaneamente il tutto. Secondo Hague con l'utilizzo di tre metodi specifici, ovvero «piegare, tagliare e riassemblare» è possibile creare opere che trascinano il lettore in «un coinvolgimento corporeo con il testo e che hanno un impatto significativo sull'articolazione del trauma o della storia che tali testi presentano» (2020: 195).

4. Conclusione

Nell'epilogo di *Heimat* non c'è consolazione o giustificazione. Krug guarda ai risultati della sua indagine, non domandandosi se abbia trovato le risposte che voleva, ma se trovare una risposta sia stato fin dall'inizio il vero motivo della sua ricerca:

Faccio domanda per la cittadinanza americana e, nel modulo per la naturalizzazione, mi chiedono di rispondere alle stesse domande a cui rispose Willi nel suo questionario: «Tra il 23 marzo 1933 e l'8 maggio 1945 ha lavorato o collaborato con il governo nazista della Germania?» Segno la casella a destra sapendo che mio nonno avrebbe segnato quella a sinistra e sono contenta di aver fatto tutte le domande che dovevo – di essere tornata indietro a raccogliere le briciole di pane, di aver guardato fino a essere sicura che non ne fosse rimasta nemmeno una, di sapere quello che prima non sapevo: che la HEIMAT si ritrova solo nel ricordo, che comincia a esistere solo quando l'hai persa. (2019: Epilogo)

Il valore di un lavoro come *Heimat* risiede proprio nel riuscire a dare spazio a concetti complessi come 'Heimat' e 'Schuld' mantenendoli in perenne tensione senza lasciare che uno paralizzi o annulli l'altro. La ricerca di Krug – sin dalla polisemia del titolo – è un esempio della necessità di guardare al passato in modo critico, non solo considerando la memoria ufficiale delle diverse nazioni, ma anche quella degli individui e delle loro storie controverse. Solo in questo modo, ovvero ripensando a tutte quelle memorie «traumatiche, rimosse e censurate» con sguardo critico, il passato «diventa il luogo per ricercare la verità e soprattutto per 'comprendere il presente'» (Fortunati 2008: 55). Come nota Agazzi è importante indagare le prove letterarie degli autori più giovani e il loro confrontarsi con eventi del passato «in un tentativo di ricostruzione storica che mescolando finzione e documentazione d'archivio e restringendo il campo di analisi, finisce con lo svelare effetti specifici della ricaduta psicologica del fenomeno nazista sulla memoria collettiva del presente» (2003: 119). Nell'attuale contesto culturale nel quale ogni evento è profondamente legato alle caratteristiche mediatiche della società il discorso sulla memoria e sull'importanza delle immagini si è fatto sempre più complesso e urgente ed è quanto mai necessario prestare attenzione alle nuove «combinazioni visivo-verbali in letteratura e nelle arti visive più in generale» (Whitlock 2006: 965) al fine di non essere spettatori passivi della realtà, ma sempre più consapevoli e critici nei confronti del passato e soprattutto della nostra contemporaneità.

Bibliografia

- Aarons, Victoria (2016), "Introduction: Approaching the Third Generation", in V. Aarons (ed.) (2016), *Third-Generation Holocaust Narrative: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, I-XXII.
- Agamben, Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Agazzi, Elena (2003), *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Mondadori.
- Alexander, Jeffrey C. et alii (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- Apel, Dora (2002), *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Bonifazio, Massimo (2013), *La memoria inesorabile. Forme del confronto con il passato tedesco dal 1945 a oggi*, Roma, Artemide.
- Bonifazio, Massimo (2016), "Per niente nuovo: il realismo nella letteratura tedesca degli ultimi anni", *CoSMo, Comparative Studies in Modernism*, n. 9, 65-80.
- Chute, Hillary (2010), *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trad. S. B. Lillis, Chicago, The University of Chicago Press.
- Dolei, Giuseppe - Cottone, Margherita - Perrone Capano, Lucia (2013), *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, Roma, Artemide.

Claudia Cerulo, «Anche i ricordi ereditati fanno male»

Fortunati, Vita (2008), “Le memorie controverse nella narrative europea della seconda guerra mondiale: il caso italiano”, in M. Fabbri (ed.) (2008), *Luoghi e voci della memoria: riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della memoria 2006*, Rimini, Panozzo.

Fuchs, Anne (2006), “From ‘Vergangenheitsbewältigung’ to Generational Memory Con- tests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm”, *German Life and Letters*, vol. 59, n. 2, 169-186.

Gamzou, Assaf (2019), “Third-Generation Graphic Syndrome: New Directions in Com- ics and Holocaust Memory in the Age after Testimony”, *The Journal of Holocaust Research*, vol. 33, n. 3, 224-237.

Grass, Günter (2004), *Im Krebsgang*, trad. it. Claudio Groff, *Il passo del gambero*, To- rino, Einaudi.

Groensteen, Thierry (2006), *Un objet culturel non identifiée. La bande dessinée*, Angou- lême, Éditions de l’An 2.

Grujić, Marija, und Ina Schaum (2019), “German Postmemory and Ambivalent Home Desires: A Critical Reading of Nora Krug’s Graphic Novel *Heimat: A German Fam- ily Album*”, *Ethnoscripts*, vol. 21, n. 1, 196-212, <https://journals.sub.uni-ham- burg.de/ethnoscripts/article/view/1422>, online (ultimo accesso 27/01/2021).

Hague, Ian (2020), “Folding, Cutting, Reassembling: Materializing Trauma and Memory in Comics”, in D. Davies & C. Rifkind (eds.) (2020), *Documenting Trauma in Com- ics*, New York, Springer Publishing, 179-198.

Hartmann, Geoffrey H. (1996), *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press.

Hirsch, Marianne (2001), “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n. 1, 5-37.

- Kleist, Heinrich von (1959), *Opere*, trad. it. L. Traverso, Firenze, Sansoni.
- Krug, Nora (2019), *Heimat*, trad. it. G. Granato, Torino, Einaudi.
- Lloyd, Alexandra (2020), “Emotional History and Legacies of War in Recent German Comics and Graphic Novels”, in D. Davies & C. Rifkind (eds.) (2020), *Documenting Trauma in Comics*, New York, Springer Publishing, 49-67.
- Lyotard, Jean François (1992), *Postmodernism Explained to Children. Correspondence 1982-1985*, trad. T. M. Pefanis, Eastbourne, Gardners Books.
- Mastrobuoni, Tonia (2019), “Gruppo di famiglia in un inferno”, *La Repubblica*, 29.08. 2019, https://rep.repubblica.it/pwa/venerdi/2019/08/29/news/famiglia_in_un_inferno-234544418/, online (ultimo accesso 29/01/2021).
- McCloud, Scott (1993), *Understanding Comics*, New York, Harper Collins.
- Oltermann, Philip (2018), “Nora Krug: ‘I Would Have Thought, What’s Left to Say about Germany’s Nazi Past?’”, *The Guardian*, 3 October 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/03/nora-krug-germany-nazi-past-heimat-memoir-author-illustrator>, online (ultimo accesso 29/01/2021).
- Polak, Kate (2017), *Ethics in the Gutter: Empathy and Historical Fiction in Comics*, Ohio, The Ohio State University Press.
- Reingold, Matt (2019), “Heimat across Space and Time in Nora Krug’s Belonging”, *Monatshefte*, vol. 111, n. 4, 551-569.
- Ricœur, Paul (1986), *Tempo e racconto*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Books.
- Santner, Eric (1990), *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca, Cornell University Press.

Claudia Cerulo, «*Anche i ricordi ereditati fanno male*»

Seeßlen, Georg (2017), "Rückkehr und Erinnerung. Zehn Variationen der neunten Kunst", in H. Korte & A. C. Knigge (eds.) (2017), *Graphic Novels*, Monaco, Edition Text + Kritik, 5-36.

Welzer, Harald - Moller, Sabine - Tschuggnall, Karoline (2010), "Opa war kein Nazi". *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Berlino, Fischer.

Whitlock, Gillian (2006), "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics", *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n. 4, 965-979