

### Graphic epic? Nota su Art Spiegelman

Sara Antonelli

Sebbene la nascita del *graphic novel* risalga al 1978, data di pubblicazione di *A Contract with God* di Will Eisner,<sup>1</sup> negli Stati Uniti è consuetudine ascrivere la paternità del nuovo genere narrativo ad Art Spiegelman e a *Maus*, l'opera in due volumi che il fumettista newyorchese dedica alle vicende del padre, un ebreo sopravvissuto all'Olocausto, impiegando topi, gatti e maiali antropomorfi.<sup>2</sup> Nonostante tale trasfigurazione, uno dei marchi di fabbrica del fumetto,<sup>3</sup> *Maus* si dimostra capace di affrontare la Shoah con il respiro e la consapevolezza compositiva del *novel*, ottenendo un successo tale da spingere i *comics* – o *comix*, come preferisce chiamarli Spiegelman – a varcare gli angusti confini dell'underground e della narrativa d'evasione per entrare a pieno titolo nell'agone letterario della post-modernità.<sup>4</sup> Tutto ciò proprio negli anni in cui, almeno in Occidente, il romanzo si dimostra progressivamente più debole dinanzi a una realtà magmatica e sfuggente che preferisce l'abbraccio dei media, lo scintillio delle arti visive e l'accattivante serialità della *fiction* transnazionale. Come si inserisce *Maus* in questo contesto? Va considerato un mero tentativo di donare nuova linfa a un genere in crisi? Oppure si è trattato di un'invenzione aurorale, straordinaria e irripetibile, come del resto lascerebbe pensare la sterminata letteratura critica che ha accompagnato il suo successo planetario? E cosa può dirci oggi *Maus* sulla natura del *graphic novel*?

Fin dal nome il *graphic novel* si presenta come un caso di contaminazione tra generi tipicamente novecentesca. Operativamente niente di nuovo, quindi, se non fosse che in *Maus* l'elemento "romanzo" approda al tavolo di Spiegelman già declinato in senso post-moderno: in particolare già disposto ad abbracciare i tempi lunghi di una trama polifonica che si dispiega lungo scenari ampi, talvolta sconfinati, per raccontare mutamenti sociali, guerre, catastrofi, e coinvolgendo nel passaggio un ampio sistema di personaggi sia realistici sia palesemente fittizi. Più che un ro-

---

\* Sara Antonelli è Ricercatore in Lingue e Letterature Anglo-Americane all'Università di Roma Tre. È autrice di saggi e volumi sulla letteratura e cultura americana dell'Ottocento e del Novecento. Ha tradotto le opere di L. M. Alcott, N. Hawthorne, H. Jacobs e S. Shepard. Fa parte del comitato di redazione di "Àcoma".

1. L'etichetta *graphic novel* appare per la prima volta proprio in riferimento a quest'opera. Cfr. Will Eisner, *A Contract with God* (1978), Norton, New York 2006.

2. Art Spiegelman, *Maus: A Survivor Tale I. My*

*Father Bleeds History*, Pantheon Books, New York 1986 e *Maus: A Survivor Tale II. And Here My Troubles Began*, Pantheon Books, New York 1991.

3. Ovviamente l'animalizzazione cui ricorre Spiegelman rimanda innanzi tutto agli eroi classici del fumetto americano: a Mickey Mouse di Walt Disney e a Krazy Cat di George Herriman.

4. Il termine *comix* consente a Spiegelman di enfatizzare la natura spuria (sono fatti di disegni e di parole) dei fumetti. Cfr. Art Spiegelman, *Comix 101: Forms Stretched to Their Limits*, "The New Yorker", 19 aprile 1999, pp. 76-85.

manzo, insomma, un'epopea. Non è questo il luogo per entrare nel merito della polarizzazione tra epos e romanzo formulata da György Lukács. È tuttavia importante ricordare fin d'ora come nonostante l'apparente incompatibilità – l'epos è forma chiusa, totalizzante e fondativa, mentre il romanzo è segnato dalla storicità e dalla metamorfosi – nulla ha mai impedito la loro reciproca contaminazione.<sup>5</sup> Soprattutto in tempi recenti e soprattutto negli Stati Uniti.<sup>6</sup> In effetti, basterebbe scorrere la lista dei romanzi più importanti pubblicati negli ultimi anni in America – *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, *Underworld* di Don DeLillo, *American Pastoral*, di Philip Roth, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* di Michel Chabon ("un romanzo dal cuore di fumetto", come lo descrive Spiegelman),<sup>7</sup> oppure la trilogia della frontiera di Cormac McCarthy, quella sulla schiavitù di Toni Morrison, e la lista potrebbe continuare – per essere travolti da testi di taglia abbondante, ove non straripante, dediti al lungo periodo e mossi dal desiderio di creare un affresco storico complesso, onnicomprensivo. Testi segnati a tal punto da una propensione epica da spingerci a credere che, nel complesso, questa letteratura voglia esprimere un mutato atteggiamento nei confronti del racconto di fondazione: quel *mythos* che negli USA pare caratterizzato dalla qualità totalizzante tradizionalmente riservata all'epos e che, *declinata in senso storico*, si esemplifica in un destino collettivo di ispirazione mistico-religiosa, ove non millenaristica. I testi e gli autori sopra citati, d'altra parte, desiderano misurarsi con la monumentalità temporale non tanto per nostalgia o per veder ulteriormente confermata la plausibilità di una narrazione organica, quanto per manifestare un disagio per quel racconto totalizzante e, conseguentemente, per il progetto politico a esso connaturato. *Mutatis mutandis*, ciò significa che, mentre gli Stati Uniti acquisiscono un ruolo egemone sullo scenario internazionale, mentre le culture entrano in collisione e si intrecciano in modi complessi e inaspettati, mentre i nuovi media invadono il campo della rappresentazione, le trame dei romanzi americani diventano sì ampie, addirittura grandiose, ma anche opache, tortuose: si affidano a istanze narrative instabili e ambigue, si flettono e si torcono cristallizzandosi in atteggiamenti che alla lunga finiscono per squarciare irrimediabilmente il tessuto del *mythos*.

Alla luce di questo panorama, se *Maus* oggi continua a interessarci non è solo per la sapiente commistione di linguaggi o per la fusione di ingredienti colti e popolari quanto piuttosto per il ripetuto appello alla chiusura e organicità dell'epica, da cui attinge *topoi* e tecniche espressive immediatamente riconoscibili, le stesse che contribuiscono non poco – io credo – a fargli guadagnare il ruolo di opera fondativa. Come ben evidenziato dalle immagini in quarta di copertina dei due volumi,

5. Cfr. György Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), Pratiche, Parma 1994. Per l'approfondimento di questi argomenti rimando innanzi tutto a *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino 1976 e successivamente all'*excursus* storico-critico di Massimo Fusillo, *Fra epica e romanzo in Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Vol. II, *Le Forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34.

6. Il collettivo Wu Ming nota la stessa propensione anche nella più recente narrativa italiana. Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

7. Art Spiegelman, *The Escapist*, "The New Yorker", 30 ottobre 2000, p. 102-103.

entrambe segnate da una piccola mappa newyorchese sovrapposta a una mappa d'Europa, *Maus* alterna, collegandole per la verità in modo ambiguo, realtà spaziotemporali distanti che si accompagnano a eventi di portata eccezionale. All'interno del *graphic novel* troveremo popolazioni in guerra, masse di deportati, un viaggio agli inferi (Auschwitz), famiglie smembrate e poi riunite, e infine la possibilità – per i sopravvissuti – di rinascere e ricominciare altrove, in un altro paese. Spiegelman affronta una trama tanto estesa – epica – facendo ricorso agli strumenti tipici del romanzo moderno, ivi compresa la dimensione metanarrativa cui la serialità precipua dei *comics* conferisce un ritmo inesorabile e ossessivo: la storia si dipana grazie a un narratore di secondo grado (Art, fumettista e figlio del reduce di Auschwitz) che a sua volta riporta i ricordi sfasati e reticenti di un narratore di primo grado (suo padre Valdek, il reduce di Auschwitz). Accanto alla trama di primo livello, ovvero il racconto del sopravvissuto, *Maus* non trascura di riportare gli incontri avvenuti a Brooklyn che hanno permesso ad Art e Valdek, un eroe dalla caratura morale per nulla eccezionale, di negoziare senza sosta le rispettive posizioni autoriali, lo statuto della verità testimoniale e, soprattutto, l'ordine del racconto. A dire il vero, più che di negoziazione sarebbe meglio parlare di conflitto visto che il passaggio da un narratore all'altro non è fluido né sereno, bensì fumoso, discontinuo, aspro. Poco importa che da ogni sessione scaturisca una sequenza narrativa diversa. Di fatto, il nervosismo che le percorre, e ancor più la varietà di tono che le caratterizza, non indicano vitalità quanto un trafelato trasformismo: quello cui entrambi i narratori ricorrono nei rispettivi tentativi di dare un senso all'Olocausto e di poterlo raccontare.

Diversamente da quel che accade nei *tour de force* postmoderni, Spiegelman prova a tener testa all'esaurimento sia emotivo sia letterario del narrare affidandosi al linguaggio "basso" e seriale dei *comix*. Accanto alla citata trasfigurazione animale-sca egli procede quindi a suddividere la storia di Valdek nella tipica sequenza di contenitori quadrati ("boxes") che potrebbe garantirgli ordine e causalità narrativa.<sup>8</sup> A prima vista una scelta vincente che, con il passare del tempo, si rivelerà un errore dal punto di vista sia emotivo sia estetico-formale. Poiché se da un lato rielaborare l'identità dei personaggi, isolare in micro-sequenze i ricordi della Shoah e far passare del tempo tra una striscia e l'altra – *Maus* deriva dalla raccolta di brevi storie uscite su riviste – consente a Spiegelman di scendere a patti (narrativi) con l'Olocausto, dall'altro tutto ciò finisce col trasformare il racconto in una striscia potenzialmente infinita. Spiegelman se ne accorge poco dopo l'uscita del volume conclusivo dell'opera, quando, per giustificare la propria incapacità a interrompere il meccanismo innescato dal *graphic novel*, si presenta nei panni di un drogato in preda alla "scimmia" per aver smesso troppo bruscamente di disegnare topi.<sup>9</sup> Per disintossicarsi, spiega, non può far altro che continuare, seppure con moderazione:

---

8. Cfr. Art Spiegelman, *The Sky is Falling*, in *In the Shadow of No Towers*, Bantam, New York 2004. Altrettanto significativo è il *blurb* in quarta di copertina di *Maus II* che recita "An epic story told in tiny pictures".

9. Cfr. Art Spiegelman, *Saying Goodbye to Maus?*, "Tikkun", VII, 5 (1992), p. 44.

“Questo non significa che resterò ossessivamente legato a quest’unico tema” – conclude con un certo ottimismo – “... Insomma, ecco qui altre quattro dosi di MAUS”. Seguono quattro tavole oniriche, dall’aspetto livido e percorse da topi o/e da topi antropomorfi che a dire il vero non lasciano presagire niente di buono.<sup>10</sup> Prova ne sia che quattro anni più tardi, in *Mein Kampf: My Struggle*, un altro breve frammento autobiografico, Spiegelman ammette non solo di non essere guarito, ma soprattutto di aver trasmesso la sua dipendenza – da Olocausto tagliato con topi – al figlio Dashiell di soli quattro anni.<sup>11</sup> In questa circostanza, la prima in cui si presenta nelle vesti di padre, l’artista si ritrae dapprima in una sequenza da incubo, durante la quale lo vediamo braccato da topi giganti (il simulacro del suo Olocausto, la sua “battaglia”) in quanto *figlio* di due sopravvissuti ai campi di sterminio; quindi in una scena di vita familiare, mentre consola Dashiell, spaventato dalla visione di *King Kong*. Il bambino piange a dirotto perché – così suggerisce il padre – è *nipote* di due sopravvissuti ai campi di sterminio.<sup>12</sup> È solo a questo punto che il titolo del frammento, lo stesso dell’autobiografia di Adolf Hitler, si chiarisce: dopo *Maus* Spiegelman sente di essere diventato un torturatore paragonabile al responsabile primo della Shoah poiché rischia di perpetuare l’angoscia che deriva dall’essere figli di sopravvissuti ad Auschwitz. Il ricordo dell’Olocausto, in altre parole, non si estingue alla morte dei sopravvissuti, ma passa di generazione in generazione, insediandosi nella cosiddetta “post-memory” dei discendenti, con un’imperiosità tale da compromettere la loro vita futura.<sup>13</sup> La prima conseguenza di tale ri-produzione seriale è spaventosa, poiché vede i padri trasformati negli aguzzini dei figli: Vladek di Art e Art di Dashiell, tutti destinati a mantenere in vita – o a rivivere – Auschwitz. La seconda è meno catastrofica ma pur sempre significativa: diventato l’archivio vivente della memoria del padre, Spiegelman *non può* staccarsi da *Maus* e di fatto continua a disegnare Auschwitz anche quando potrebbe dedicarsi ad altro. Nel suo secondo *graphic novel*, per esempio, potrebbe raccontare il crollo delle Twin Towers del settembre 2001 limitandosi a esporre quel che ha visto con i suoi occhi di newyorchese.<sup>14</sup> Ciò nonostante, nonostante il suo status di testimone oculare, il racconto della catastrofe americana per eccellenza finisce inesorabilmente per tornare all’origine, cioè alla Germania e ad Auschwitz, confondendosi a livello sia sensoriale sia estetico col ricordo della prima strage di innocenti di cui Spiegelman abbia fatto *esperienza* come autore. Le torri di Manhattan in effetti si disintegrano mentre i campi di sterminio restano.

Fermiamoci per un istante a riflettere. Trasformando l’evento traumatico nell’orizzonte obbligato della sua vita d’artista, si direbbe che il fumettista sia riusci-

10. Ivi, p. 45.

11. Art Spiegelman, *Mein Kampf: My Struggle*, “The New York Times Book Review”, 12 maggio 1996, pp. 36-37.

12. Per ragioni di spazio, non entriamo qui nella questione pure imprescindibile della memoria materna e della sua distruzione. Cfr. *Maus I*, p. 158.

13. Marianne Hirsch, *Family Pictures: “Maus”, Mourning, and Post-memory*, “Discourse: A Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” XV, 2 (1992-3), pp. 3-29.

14. Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, cit.

to là dove la nuova epica americana ha fallito: dare forma a un nuovo *mythos*. Privato e ossessivo quando si vuole, esclusivo, familiare, ma pur sempre un racconto di fondazione coerente. E tuttavia, come credo si evinca chiaramente dalle due appendici autobiografiche appena descritte, in retrospettiva *Maus* non pare affatto una narrazione conchiusa e organica, quanto piuttosto una nebulosa di testi dai confini slabbrati e pronti a riaprirsi – direi anche a modificarsi – alla prima sollecitazione psico-sensoriale.<sup>15</sup> “Mio padre sanguina storia”, recitava il sottotitolo di *Maus I*. “E qui sono cominciati i miei guai”, gli rispondeva amaramente quello di *Maus II*. E a giudicare da *In the Shadow of No Towers* si direbbe che non siano mai finiti: per raccontare la caduta delle torri, Spiegelman non può far altro che indossare la maschera da topo già impiegata in *Maus* e raffigurarsi nei panni di un redivivo vecchio marinaio (non prima di aver sostituito l’albatro con un’aquila spennacchiata) alle prese con lo stesso racconto di sempre, l’ennesima riedizione della strage insensata originaria, solo più contorta.<sup>16</sup> Il ricordo di Auschwitz, in altre parole, si trasmette da *Maus* alle sue appendici così come di padre in figlio, di tragedia in tragedia, di *graphic novel* in *graphic novel*, rinnovandosi ogni volta come una ferita segreta che non smette di sanguinare.

Ripiegato su stesso, declinato come un intricato romanzo psicologico, snocciolato come fosse una saga familiare, *Maus* costituisce un epos (intimo) e allo stesso tempo un epos mancato, poiché è estensibile e impossibilitato a chiudersi per ragioni sia tematiche – l’autore-narratore non riesce a superare un trauma che rifugge qualsiasi comprensione – sia estetiche – l’epica è una forma pura, ordinata e totalizzante, mentre il fumetto è seriale, costituzionalmente aperto, suscettibile di smagliature e soprattutto di allungamenti *ad libitum*. Un bel guaio – ha ragione Spiegelman – per chi si sia accinto alla composizione in chiave *graphic* di una storia che aspira alla confortante chiusura dell’epica: i *comix* non possono far altro che remare contro. È per questa ragione – io credo – che Spiegelman si rivolge all’immagine fotografica. Quadrata e riproducibile come i fumetti (di fatto compaiono foto anche nella versione “disegnata”), questa si sovrappone in maniera sghemba alla sequenza potenzialmente infinita dei *comix* sia per segnalare l’incompleta *integrazione* del dolore più osceno nell’ordine simbolico<sup>17</sup> sia per suggerire la possibile *disintegrazione* del medesimo ordine. Il procedimento è evidente in *Mein Kampf: My Struggle*, la striscia del 1996 cui si è già accennato sopra. Prima di tornare a leggerla, però, è necessario ripartire anche noi dall’origine e far luce su una caratteristica formale del linguaggio *graphic* di Spiegelman.

---

**15.** Torna utile, in questa fase della discussione, ribadire che la polarizzazione tra epos e romanzo corrisponde più che altro a un artificio teorico e che, di conseguenza, la narrativa occidentale risulta essere frutto della contaminazione di questi due opposti. Cfr. Fusillo *Fra epica e romanzo*, cit.

**16.** L’inserimento forzato di Auschwitz e della scrittura di *Maus* contribuisce a trasformare le tavole di *In the Shadow of No Towers*,

un *graphic novel* estremamente complesso dal punto di vista compositivo, in spazi labirintici percorsi da più linee narrative che si rincorrono e si incrociano nei modi più liberi e oscuri. Cfr. Martha Kuhlman, *The Traumatic Temporality of Art Spiegelman’s “In the Shadow of No Towers”*, “Journal of Popular Culture”, XL, 5 (2007), pp. 849-866.

**17.** Hirsch, *Family Pictures*, cit.

All'inizio ho menzionato che la quarta di copertina di entrambi i volumi di *Maus* è frutto di un montaggio: sullo sfondo una mappa europea e sopra, ma isolata in un rettangolo, una mappa americana (in tutte e due i casi si tratta di territori newyorchesi). Lo scopo è suggerire che quelle due geografie in successione non potranno mai fondersi, che dinanzi a quella storia – il viaggio di un sopravvissuto ad Auschwitz che rinasce in America – l'effetto del *mythos* statunitense è pressoché nullo, paragonabile a quello di un francobollo, del tutto insufficiente ad assorbire o esorcizzare alcunché. Continuiamo a guardare: nella quarta di copertina di *Maus I*, tra le due mappe, viene inserito (parzialmente) un disegno che riproduce una scena in cui Art è sdraiato ai piedi di Vladek che racconta. Nella quarta di *Maus II* la terza immagine non è inserita tra le due precedenti, bensì ulteriormente sovrapposta alla seconda: si tratta di un ritratto di Vladek in sembianze di topo mentre indossa la divisa da deportato. In entrambe le circostanze le tre immagini sovrapposte donano alla superficie piatta del disegno una tridimensionalità evocativa del trascorrere – per la verità piuttosto ambiguo – del tempo. Torniamo ancora a guardare. In *Maus II* al ritratto di Vladek è stato sovrapposto un quarto riquadro: quello all'interno del quale si trova l'ISBN, l'identità numerica del volume (ISBN: International Standard Book Number), la cui funzione è, evidentemente, del tutto simile al numero tatuato sulla pelle dei deportati (cioè di quello che da decenni risiede sulla pelle di Vladek). Il legame tra il libro e Vladek è ulteriormente enfatizzato dal fatto che la successione di linee bianche e nere cui corrisponde l'identificativo del volume si confonde con le righe della sua giacchetta a strisce. *Maus*, in breve, non è solo uno stupefacente che causa dipendenza, ma soprattutto una replica della tortura inflitta ai corpi delle vittime dei campi. Una replica che, come visto, continua a trasmettersi di superficie in superficie, di corpo in corpo, di generazione in generazione ecc. Come interrompere questo meccanismo perverso? Come bloccare la riproduzione potenzialmente infinita dell'Olocausto seriale e delle sue torture?

In *Mein Kampf: My Struggle* avevamo abbandonato Dashiell piangente alla prese con un'angoscia che suo padre interpretava come segno della sua posterità, del suo essere *nipote* di due sopravvissuti ai campi di sterminio. Come *Maus* anche *Mein Kampf* fa uso del montaggio per sovrapposizione. Niente di particolarmente complicato, se non fosse che in questa breve storia a sovrapporsi ai *comix* è sempre – i montaggi sono due – un'immagine fotografica. Il dato è oltremodo significativo perché *Mein Kampf* è lungo appena due pagine e di foto ne contiene esattamente due. La prima ritrae Art a sei anni con indosso un costume da Cisco Kid destinato a strapparsi al ginocchio, la seconda Dashiell con indosso un costume da Superman pure strappato al ginocchio.<sup>18</sup> Quest'ultima ci colpisce perché, oltre a essere la più recente (il montaggio raggiunge anche qui l'effetto di creare una tridimensionalità evocativa del tempo che scorre), si sovrappone contemporaneamente a ben quattro disegni disposti a scacchiera. Sta al centro, ne mangia

---

**18.** Si tratta evidentemente di un simulacro della cicatrice "epica" di Ulisse. E di un modo per suggerire come sia Art sia Dashiell "sanguinino storia".

gli angoli interni, occupando una posizione preminente che aspira a ben altro. È come se volesse interrompere quella sequenza compatta (la disposizione a scacchiera ne enfatizza la chiusura) e al contempo accampare diritti, stabilire un qualche primato o supremazia. Della foto sul disegno? Certamente, ma per ragioni diverse da quelle addotte da Marianne Hirsch. Cosa mostrano i quattro disegni sottostanti? Dashiell con indosso un pigiama da Superman in preda a un pianto disperato. Nella foto che li sovrasta, Dashiell è mascherato da Superman, ma ha il volto coperto da un elmetto spaziale e stringe una spada giocattolo tra le mani. La posa marziale non induce a credere che stia piangendo. Contro chi combatte? Beh, contro i *comix*! Ovverosia contro l'autorità *nazista* del padre che, succube della serialità del racconto a fumetti, non può far altre che riprodurre l'Olocausto e quindi trasformare il figlio in un personaggio coerente alla sua narrazione: Dashiell, in procinto di addormentarsi piangente, è destinato ad avere gli stessi incubi del padre – che infatti per consolarlo lo accompagna verso il suo stesso incubo, ovverosia, una caverna popolata di topi.<sup>19</sup>

Come si ricorderà, questa breve storia ha un titolo tedesco, *Mein Kampf*, quindi un sottotitolo che lo riproduce fedelmente, seppure in inglese: *My Struggle*. Non è un cambiamento da poco, ovviamente, poiché nel corso della traduzione la battaglia non ha solo cambiato lingua, ma anche paese, eroi e soprattutto supporti. Si passa dalla Germania agli USA e quindi dall'aguzzino nazista per eccellenza (Hitler) ad Art (perseguitato dai topi) e quindi a Dashiell che si direbbe avviato verso lo stesso percorso. Allo stesso tempo il trauma della Shoa va dal ricordo diretto alla "post-memory" che a sua volta prosegue... dove? Beh, nel *graphic novel*, la forma che potrebbe interrompere una volta per tutte il ripetersi ossessivo e crudele della tortura dell'Olocausto innescata dai fumetti di Spiegelman il quale, però, incapace di farlo, lascia la responsabilità nelle mani di Dashiell. Poiché la foto che ritrae il bambino nelle vesti di un super-eroe spaziale suggerisce che spetta a lui, all'ultimo Spiegelman, fronteggiare i fantasmi. Non tanto quelli del nonno, quanto quelli del padre che, prigioniero in un costume (Cisco Kid è un eroe dei fumetti) ormai diventato troppo stretto, continua a gingillarsi con gli stessi giochi (il burattino che tiene tra le mani indica un'immutata propensione allo stesso racconto) del passato. La battaglia contro la riproduzione seriale dell'Olocausto – ovvero la sua capacità di infliggere una tortura intima, psichica, ai discendenti dei deportati – continua, ma la foto sovrapposta di Dashiell, anche in virtù di una maschera filologicamente scorretta (Superman non ha mai avuto un elmetto e ancor meno una spada), suggerisce che i nipoti possono interrompere il proseguimento *ad libitum*. L'epica, ovviamente, continua.

---

19. Spiegelman, *Mein Kampf: My Struggle*, cit., p. 37.