

Laura Quercioli Mincer

A testimoni il cielo e la terra

Arte, nazione e memoria
in Polonia e in Germania (2002-2020)

Con un'introduzione di
Andrea Cortellessa

Responsabile Collana

Cristiano Broccias
(*Università di Genova*)

Comitato Scientifico

Alessandro Amenta Francisco Lomelí
(*Università di Roma Tor Vergata*) (*University of California at Santa Barbara*)

José Belmonte Serrano Julien Longhi
(*Universidad de Murcia*) (*Université de Cergy-Pontoise*)

Ornella Discacciati Magali Nachtergaeel
(*Università di Bergamo*) (*Université Bordeaux III Michel de Montaigne*)

Estefanía Flores Acuña Maddalena Pennacchia
(*Universidad Pablo Olavide*) (*Università Roma Tre*)

Maria Gottardo Michele Prandi
(*Università di Bergamo*) (*Università di Genova*)

Maria Cristina Iuli Arianna Punzi
(*Università del Piemonte Orientale*) (*Università di Roma La Sapienza*)

Giovanni Iamartino Dan Ringgaard
(*Università di Milano - La Statale*) (*Aarhus Universitet*)

Sven Kramer Stefania Stafutti
(*Leuphana Universität Lüneburg*) (*Università di Torino*)

Patrizia Lendinara Valeria Tocco
(*Università di Palermo*) (*Università di Pisa*)

Comitato Editoriale

Elena Errico Laura Quercioli
(*Università di Genova*) (*Università di Genova*)

Roberto Francavilla Laura Santini
(*Università di Genova*) (*Università di Genova*)

Anna Giaufret Elisabetta Zurru
(*Università di Genova*) (*Università di Genova*)

Laura Quercioli Mincer

A testimoni il cielo e la terra

Arte, nazione e memoria
in Polonia e in Germania (2002-2020)



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Con il supporto dell'Istituto Polacco di Roma



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2023 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-208-4 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-209-1 (versione eBook)

Pubblicato a marzo 2023

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<https://gup.unige.it>



Stampato rispettando l'ambiente da
www.tipografiaecologicakc.it
Tel. 010 877886

INDICE

CARCERI DELL'INVENZIONE <i>Andrea Cortellessa</i>	9
INTRODUZIONE	17
Capitolo 1 «A TESTIMONI IL CIELO E LA TERRA» I posti dispari di Elżbieta Janicka	25
Capitolo 2 CON GLI OCCHI DELL'ASSASSINO? Ovvero «In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili». Lo scandalo di <i>Mirroring Evil</i> al Jewish Museum (New York 2002)	55
Capitolo 3 <i>ARTEINMEMORIA</i> Presenza e oblio della Shoah fra le rovine della sinagoga di Ostia Antica (dal 2002)	75
Capitolo 4 EYES WIDE SHUT L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka (2011)	87
Capitolo 5 RIMETTERE IN GIOCO LA MEMORIA Immagini di Auschwitz in mostra (Cracovia 2015)	99
Capitolo 6 VEDERE IL 1968 Qualche osservazione in base alla mostra <i>Obcy w domu – Estranged</i> , Museo 'Polin' (Varsavia 2018)	125
Capitolo 7 UNA CROCE IN LEGNO DI BETULLA <i>Gaydom</i> e arti visive in Polonia nella mostra <i>Tarda polonità.</i> <i>Forme dell'identità nazionale dopo il 1989</i> (Varsavia 2017)	143

Capitolo 8	
ANSELM KIEFER E MIROSLAW BAŁKA AD HANGARBICOCCA	159
Memoria tedesca e memoria polacca? (Milano 2017)	
Capitolo 9	
IL SENSO DI RICHTER PER LA STORIA	179
<i>Birkenau</i> al Bundestag (Berlino 2017)	
Capitolo 10	
APPENDICE	205
Varsavia, Berlino, Roma: carceri come <i>lieux de mémoire</i>	
CONCLUSIONI	229
BIBLIOGRAFIA	231
INDICE DEI NOMI	254

CARCERI DELL'INVENZIONE

Andrea Cortellessa

«È facile parlare della Polonia, più difficile lavorare per essa, più difficile ancora morire, ma la cosa più difficile è soffrire». Così si legge, ci racconta Laura Quercioli, su un muro del carcere di Via Szuch, sede della Gestapo durante l'occupazione nazista di Varsavia. Quello delle scritte sui muri delle carceri è un *tòpos* almeno dall'età romantica (noi italiani pensiamo a quelle delle vittime della Santa Inquisizione sulle pareti dello Steri di Palermo, o a quelle riprodotte da Gastone Novelli nel suo libro d'artista *Scritto sul muro*, dedicato alla Regina Coeli in cui per un soffio, alla fine del '43, si salvò dall'essere messo a morte dalle SS), ma per l'autrice corrisponde anche a un'ossessione personale (il suo libro precedente, che tratta di 'carcere e istituzioni totali nella letteratura polacca', ha per titolo *La prigioniera era la mia casa*, Quercioli 2014).

Non dev'essere così 'facile', in realtà, parlare della Polonia. Ma forse può servire allo scopo un'altra citazione di questo libro, di Józef Piłsudski (*La psicologia del detenuto*, 1925): «in Polonia la prigionia è il compagno costante e quotidiano del pensiero umano». Il padre della patria alludeva alle rivolte del suo popolo, represses brutalmente a più riprese fra l'Ottocento e il primo Novecento, ma non è un caso che all'indomani della Seconda guerra mondiale si sia potuto affermare, con iperbole eloquente, che nei sei anni di occupazione l'intero Paese era divenuto un «enorme carcere tedesco, un solo campo di concentramento» (ivi: 22; 203).

Che questo libro si concluda con un *excursus* su una serie di carceri famigerate – a ritroso sino al Mamertino, che a Roma si trova dai tempi mitici dei Sette Re ed è probabilmente il 'più antico edificio carcerario esistente' – non si deve tanto a un morboso *frisson* postmodernista (al quale personalmente confesso, peraltro, di indulgere da decenni), quello che è stato definito *dark tourism*, quanto all'intuizione di una simmetria strutturale fra l'eterotopia per antonomasia, che è appunto il carcere, e il paesaggio simbolico cui il libro è dedicato. Tutti i saggi qui raccolti da Laura Quercioli sono infatti viaggi personali (volendo dar loro un'eti-

chetta convenzionale dovremmo ascriverli – a dispetto delle puntuali bibliografie delle quali si presentano corazzati – alla tipologia del *personal essay*) in una terra devastata (non solo desolata, cioè). Questa terra è «contaminata» (Pollack 2016) – così suona un titolo paradigmatico, in queste pagine spesso evocato, di Martin Pollack – dalla memoria del Trauma storico per eccellenza: quello che nel tempo che ce ne separa è stato designato con metafore quali *Olocausto* e *Shoah*, l'una come l'altra variamente avvertite come inadeguate (non è un caso che Paul Celan, invece, preferisse non dargli un nome se non alludendovi con la perifrasi «ciò che è stato» – in ciò concorde con quanto scritto nel 1989 da Primo Levi: «meditate che questo è stato»).

Se risulta così arduo, al di là del famigerato *caveat* di Adorno, trovare le parole per dirlo, ciò che è stato, forse un altro tentativo si potrà fare ricorrendo alle immagini: dev'essere stato questo il cortocircuito che ha indotto una letterata come Laura Quercioli a dedicarsi con tanta continuità, negli ultimi anni, a ricerche trans-disciplinari come quelle di cui ora ci dà conto. Anche se naturalmente, mossi i primi passi in questa direzione, ci si rende subito conto che i dilemmi – etici, prima che specificamente linguistici – sono, anche in questo caso, pressoché paralizzanti.

Se quella della Shoah è la drammaturgia psico-sociale per antonomasia del nostro tempo, si deve al doppio legame al quale ci consegna: parlarne è impossibile, come lo è non parlarne. Scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie, certo; non meno barbarico, però, è non scriverle. Se consideriamo l'antinomia che compongono i due maggiori artisti tedeschi del secondo Novecento, Gerhard Richter e Anselm Kiefer, capiamo subito come a sua volta l'invenzione artistica, da almeno mezzo secolo ormai, sia a tutti gli effetti 'prigioniera' di questa memoria. Dialogando col terzo grande protagonista di questo libro, Miroslaw Bałka, Zygmunt Bauman ha definito «obbligazione della memoria» quella che prova chi è «posseduto dal passato proprio e altrui» e si vede costretto a «ricrearlo, riciclarlo» senza posa; mentre l'espressione freudiana *Trauerarbeit*, lavoro del lutto, è stata evocata da Stephanie D'Alessandro a proposito dello stesso Richter. Si può allora forse dire che questi artisti, tutti ossessivamente gravitanti nella costellazione del Lutto per antonomasia della storia europea, siano condannati ai lavori forzati: fine pena mai. E noi, che non possiamo distogliere lo sguardo dalle loro immagini, insieme a loro.

Anche le esperienze più alla lettera dissacranti – quelle cioè che alla storia intendono «togliere il sortilegio» (come dice Artur Żmijewski), desublimandone in chiave parodica o persino ludica i paradigmi più o meno dichiaratamente sacralizzanti, appunto – recano il calco, ancorché in forma rovesciata, di ciò che è stato. Persino quella che può apparire una completa cancellazione del referente può infatti operare un 'lavoro della distruzione' (parafrasando un'espressione di

Didi-Huberman sul lavoro più recente di Richter) che funziona allora, semmai, come una preterizione (al modo dei celebrati monumenti 'negativi' di Christian Boltanski, Daniel Libeskind e Peter Eisenman).

Se una cosa ci insegna l'atroce ironia nazista iscritta sul portale di Auschwitz, però, è che non è affatto detto che il Lavoro Renda Liberi. E infatti dovremmo sapere bene, ormai, che la memoria non è un valore in sé. «Strumento meraviglioso ma fallace», definiva com'è noto «la memoria» Levi nei *Sommersi e i salvati*; e proprio fallace può rivelarsi, in effetti, in almeno due sensi. Da un lato può fallire nel suo compito, cioè nella ricostruzione del passato, preterintenzionalmente omettendo sostituendo inventando dettagli più o meno rilevanti che, in certi casi, quel passato possono falsare nel modo più insidioso. Ma può anche essere *fallace* alla radice: procedendo in modo omissivo disonesto strumentale, cioè, in modo cinicamente deliberato. Si sa per esempio come la guerra più assurda del secondo Novecento, quella che negli anni Novanta ha dilaniato le terre già unite nella federazione jugoslava (e che con le sue 'pulizie etniche' è parsa appunto rinnovare la memoria della Shoah), abbia rivendicato memorie luttuose e 'tradizioni' più o meno 'inventate', come quella della battaglia di Kosovo Polje del remoto 1389. Sintomatico il caso, riportato da Quercioli, della mostra patrocinata a Varsavia dalla destra conservatrice ed 'etnonazionalista' nel 2017 (cioè all'indomani della svolta politica di estrema destra prodottasi in Polonia con le elezioni di due anni prima), che recava un titolo provocatorio come *Historiofilia*: prendendosela con il ba-bau del 'comunismo' al quale associava, nell'esecrazione, «l'Europa, il gender, la Terza Repubblica, Tusk, il femminismo» (vale la pena ricordare come Donald Tusk, già esponente di Solidarność, sia stato primo ministro polacco dal 2007 al 2014, e in seguito moderatissimo esponente del Partito Popolare Europeo).

È questo un ulteriore doppio legame, si capisce quanto collegato al precedente. Da un lato infatti soffriamo oggi di una vera e propria inflazione narrativa e rappresentativa, non esente talora da cinismo mercantile (nell'ambito della nostra migliore saggistica non si possono non ricordare, al riguardo, le ricerche in parallelo di un critico della cultura prima che della letteratura come Daniele Giglioli di *Critica della vittima*, 2014, e di una storica di formazione semiotica come Valentina Pisanty dei *Guardiani della memoria*, 2020); la quale però non esclude affatto che questa stessa memoria, ormai satura sino al parossismo, si riveli al contempo incompleta, intermittente, insufficiente (Quercioli ricorda per esempio, con Timothy Snyder, la sproporzione fra la memoria della Shoah degli ebrei d'Occidente e quella, a noi invece ancora relativamente ignota, di quelli d'Oriente).

Si sa come il più serrato dei dibattiti si sia svolto, a più riprese, sulla liceità di rappresentare ciò che è stato: esemplare lo *streit* che contrappose, simbolicamente

all'inizio del nuovo secolo, Claude Lanzmann, il cineasta autore negli anni Settanta del monumentale documentario *Shoah*, al filosofo dell'arte Georges Didi-Huberman (proprio da questa discussione deriva il libro fondamentale, di quest'ultimo, che è *Immagini malgrado tutto*, 2005). Ma non si riflette troppo spesso (lo va facendo in questi anni, però, Arturo Mazzarella) sul fatto che alle origini stesse del Trauma si colloca un tentativo di «cancellazione della rappresentazione stessa o della possibilità della rappresentazione»: da ciò dipende che la Shoah significa per noi, forse prima di ogni cosa, «una crisi ultima della rappresentazione». Tipica del 'nazionalestetismo', nazista era infatti la tendenza a una 'iper-rappresentazione', ossia la *hybris* di tendere a «un mondo che *potesse* essere mostrato e reso presente nella sua totalità», un mondo «senza fratture, senza abisso, senza invisibilità ritratta» (Nancy 2002 – non diverso, in questo, dal regime onnivisibilista del socialismo reale di marca staliniana). L'odio nazista – e anzi specificamente hitleriano – per la *Entartete Kunst*, per via metonimica intesa come squisitamente ebraica, era rivolto proprio all'immagine dubbia, intermittente, intralciata che la modernità artistica aveva codificato nei primi decenni del Novecento. Dunque «il campo di sterminio è la scena in cui l'iper-rappresentazione si offre lo spettacolo dell'annientamento di ciò che, ai suoi occhi, è la non-rappresentazione» (*ibidem*).

Ne fa fede il famigerato discorso di Heinrich Himmler ai suoi luogotenenti, nell'ottobre del '43, su «che cosa significano 100 cadaveri, uno vicino all'altro, o 500 o 1000»: per cui «avere sostenuto» quello «spettacolo» ed «essere rimasti uomini onesti» costituisce, agli occhi del comandante in capo delle SS, «una pagina di gloria della nostra storia che non è mai stata scritta e che non lo sarà mai». Perché l'*iper-rappresentazione* che era in sé lo sterminio doveva anche essere, al tempo stesso, minuziosamente cancellata: cioè privata di ogni rappresentazione che potesse in futuro documentarlo. Di qui l'eroismo, il sacrificio nazista, di cui oscenamente si compiaceva Himmler, di una rappresentazione che paradossalmente non può lasciare tracce, resti. Quello nazista è un operare senza opera. Sicché, a noi che malgrado tutto restiamo, il compito che resta è invece quello di capovolgere diametralmente tale logica, considerando opere che compiano «una rappresentazione di Auschwitz», la quale «non può essere altro che *un'*apertura – intervallo o ferita – non mostrata come un oggetto, ma iscritta direttamente nella rappresentazione, come la sua stessa venatura, la sua verità».

Così ha spiegato Jean-Luc Nancy in un saggio del 2001 dal quale provengono le mie ultime citazioni, e il cui titolo a doppio senso, *La rappresentazione interdetta*, esprime compiutamente questo doppio legame. Se da un lato il dominio nazista tentò in ogni modo di interdire la rappresentazione intera che esso stesso pretendeva di perpetrare, dall'altro il sacro e l'osceno che continuiamo ad avverti-

re nell'innominabilità di ciò che è stato, a sua volta, tenta di interdirci la sua rappresentazione. Decisivo diventa allora sfidare il doppio legame di questa doppia interdizione, attraverso immagini che malgrado tutto siamo in grado di produrre: proprio come di quella Cosa senza nome ci sono provenute in effetti, malgrado tutto, alcune immagini decisive. Sono le famose quattro fotografie prese dai *Sonderkommando* di Auschwitz, forse dall'interno delle stesse camere a gas, che vennero peritosamente fatte pervenire alla Resistenza polacca di Cracovia. Sono queste immagini che hanno fatto dire a Didi-Huberman (2005) che «la “verità” di Auschwitz, se questa espressione ha un senso, non è né più né meno inimmaginabile di quanto sia indicibile». Solo che, proprio come quelle immagini prese in condizioni estreme, le uniche immagini ‘vere’ che possiamo concepire oggi, di ciò che è stato, non possono che essere in altro senso interdette, cioè sospese, frammentarie, ambigue: «sotto forma di pezzi, di lembi, di oggetti *parziali*» (ancora Didi-Huberman).

Tali sono infatti, precisamente, le opere d'arte prese in esame in questo libro. Laura Quercioli le interpreta come supplementi di memoria, in quanto i pensieri che ci inducono a fare per interpretarle attivano una ‘post-memoria’ (in accezione più ampia di quella attribuita alla formula dalla sua logoteta Marianne Hirsch). Funzionano cioè come protesi ausiliari, a posteriori, della memoria ‘ufficiale’ («after-images», le ha definite James E. Young): che il più delle volte, di quella memoria, sono altresì salutari messe in discussione (a non voler usare, si capisce, un termine troppo implicato come ‘revisione’). Se questa *doxa* sconta la sua monoliticità, la sua unidirezionalità, insomma quella che si definisce – con eloquente cataresi religiosa – la sua *vulgata* (così consegnandosi non solo ai più vari abusi della memoria ma anche alla pericolosa fenomenologia del rigetto, così frequente specie nelle generazioni più giovani), quella che Aleida Assmann (2014) ha definito «arte sulla memoria» – accostandola anche tecnicamente all'*ars memoriae* medievale e rinascimentale e analizzando, fra i suoi esempi più perturbanti, quella di Anselm Kiefer – ha viceversa la facoltà di recuperare il valore divisivo, sconcertante, ‘scandaloso’: di quei medesimi eventi altrove, ormai, anestetizzati. La brutalità di molte di queste opere è salutare in quanto tutte risultano ‘pietre d'inciampo’: come nel contesto paolino dell'*Epistola ai Romani*, che fa sua l'immagine veterotestamentaria dalla quale Gunter Demnig ha tratto nel 1992 il titolo del suo *work in progress* di arte urbana, sono altresì ‘pietre dello scandalo’.

Quella di cui si parla in questo libro è dunque una memoria ‘contaminata’, nel senso di Pollack, come ‘contaminate’ sono le ‘terre di sangue’ o ‘terre nere’ (così suonano i titoli italiani dei libri più controversi di Snyder) dell'Europa centro-orientale alle quali si riferisce Quercioli sin dal suo sottotitolo: la Polonia e

la Germania. Ovvero la Polonia contro la Germania (e viceversa). Contaminate, queste terre, certo dai crimini imprescrittibili che hanno albergato (un mondo ‘infuso di crimine’, ha detto Gerhard Richter a Hans-Ulrich Obrist); ma anche dalla congiunzione perversa, alla lettera patologica, in cui quella storia da allora le ha unite. Come scrive Quercioli in questo volume (p. 20), «il passato collettivo dei polacchi e dei tedeschi è certamente unito, in modo anche speculare, dall’onta di Auschwitz, dalla difficoltà di prenderne atto e dal paesaggio, per sempre ‘contaminato’ del cuore d’Europa». È questo paradosso, di un’unione nella divisione (che è poi, più in generale, il paradosso fondante dell’Unione Europea: almeno stando al suo pensatore più acuto, Étienne Balibar), a fare di quello della Polonia di oggi un «paesaggio strano» («il mondo materiale dopo lo sterminio», ha dichiarato Bałka (Bojarska 2012: 26. Infra p. 177), «è un mondo nel quale, mi sembra, non esistono più oggetti innocenti, non esistono più oggetti familiari»).

E del resto proprio il paesaggio, coi suoi silenzi e le sue preterizioni, è il testimone al quale più spesso si rivolgono questi artisti: molto più che i racconti (e le reticenze) famigliari più tradizionalmente considerati quali ‘fonti’ post-memoriali. È quello che vorrei definire ‘paradigma Resnais’: ricordando le scene iniziali del film che nel 1955 è stato in molti sensi fondativo della memoria di cui stiamo parlando, *Nuit et bruillard* appunto di Alain Resnais (che prendeva il titolo, si ricorderà, dal nome in codice adottato a un certo punto dai nazisti per la Soluzione Finale del Problema Ebraico, *Nacht und Nebel*: due sostantivi che rinviavano, a loro volta, all’interdizione dell’immagine). Ad appena dieci anni di distanza da quanto in quei luoghi era stato, in un certo senso ancora più inquietanti delle sconvolgenti immagini dello sterminio riportate in bianco e nero, sono infatti quelle a colori che all’inizio del film mostrano il paesaggio quietamente oleografico della Polonia del ’55: nella quale la patina del tempo pareva aver già provveduto a rimuovere il trauma.

Si prenda un *case study* esemplare, fra quelli passati in rassegna da Quercioli, come *Posto dispari* di Elżbieta Janicka (2006): l’indifferenza siderale dei cieli sopra Treblinka fotografati dall’artista trova una ‘spia’ quasi impercettibile nella scritta «AGFA», apparentemente asettica, che si legge al margine delle immagini. Un dettaglio che perde ogni innocenza, però, quando veniamo a sapere che quest’azienda di materiale fotografico faceva parte dello stesso gruppo industriale I.G. Farben che produceva il gas Zyklon B impiegato nelle camere a gas (la stessa artista ha più di recente fotografato – ripetendo in modo più pedissequo, se vogliamo, il ‘paradigma Resnais’ – i paesaggi idilliaci nei pressi della Treblinka di oggi in *Herbarium Polonorum*, 2020). Ancora più impressionante il procedimento di *Winterreise* (2003), la video-opera più conosciuta di Bałka,

che a sua volta mette a tema l'indifferenza della natura emblemizzata dallo sguardo dei caprioli (crudelmente battezzati *Bambi*, con un titolo di Disney risalente allo stesso '42 della fatidica conferenza di Wannsee) che occhieggiano tra i fili spinati del Lager: indifferenza enigmatica, la loro, rispetto alla storia e alle sue tragedie, nonché al nostro stesso sforzo di recuperarla («Come fate a rimanere così belli, voi cieli azzurri, mentre ci stanno massacrando?», suonava il canto funebre di Yitzhak Katzenelson).

Un filo rosso, nel *modus operandi* di Quercioli, consiste nella contrapposizione di memorie antinomiche (il «minimalismo poetico» di Bałka, per esempio, *versus* la «monumentale magniloquenza della *Melancholia* tedesca» di Kiefer, cap. 8): che riproduce *en abîme*, se vogliamo, quella fra l'ossessione anche istituzionale della memoria in una cultura come quella tedesca degli ultimi decenni e la memoria invece intermittente, e negli ultimi anni anche strumentalmente interdotta, in un paese come la Polonia che, nella propria auto-narrazione identitaria, vuole dipingersi quale mero 'testimone' di ciò che è stato (seguendo la classica tripartizione attanziale, proposta da Raul Hilberg (1992), fra carnefici, vittime e spettatori). Laddove il ruolo che storicamente più le si addice, semmai, sarebbe quello di complice (problema culturale, questo, che accomuna del resto la specificità polacca a quella italiana: uno slogan come 'È buono, perché è polacco' risulta perfetto equivalente, in tal senso, dello stereotipo 'Italiani, brava gente'...).

L'accento posto da Quercioli su esperienze artistiche a vario titolo disturbanti, come quelle raccolte in *Mirroring Evil* – la scandalosa collettiva curata da Norman Kleeblatt al Jewish Museum di New York nel 2002, che Elie Wiesel definì né più né meno «un tradimento» (infra, p. 70) –, evidenzia in ogni caso come questa 'arte sulla memoria' non sia da intendere, com'è invece il più delle volte, in funzione consolatoria e autoindulgente, ma viceversa quale agente d'«irriconciliazione» (come l'ha rivendicata, infra, da p. 66, uno dei suoi più urticanti esponenti, Piotr Ukłański, per parte sua tipico portatore di 'post-memoria' in quanto nipote di un prigioniero delle SS). Questa forma di memoria non va contrapposta a quella più canonica esemplificata da un'altra mostra, *Dov'è Abele, tuo fratello?*, che nel 1995 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Varsavia venne considerata «il primo grande evento di arte contemporanea dedicato alla memoria della Shoah». Le due forme di memoria, invece, compongono a loro volta un'antinomia, un chiasmo la cui irriconciliazione produce qualcosa di vitale. Oggi più di ieri: col diffondersi della fobia identitaria nei confronti della presunta *Cultural Appropriation* che si traduce, il più delle volte, in ansia di 'anestetizzazione', l'arte per Laura Quercioli deve invece «mostrarci come far uso della libertà» (sono parole di Dorota Jarecka, 2014). Che è un bel paradosso, dal

momento che essa a tutti gli effetti concorre a edificare quel carcere dell'invenzione che, s'è visto, rappresenta la memoria di ciò che è stato. Ma probabilmente è solo in questa forma interdotta che si può dare per noi, oggi, la libertà.

Ci ricorda Quercioli come al fondo del Mamertino scorresse dell'acqua che rappresentava, per i condannati, un crudele supplemento di pena. Il carcere romano si trovava infatti sopra una fonte, «probabilmente un luogo dedicato a una divinità ctonia», che alla memoria letteraria della studiosa non può non richiamare un'immagine salvifica della tradizione ebraica come il “profondo pozzo del passato” del Thomas Mann di *Giuseppe e i suoi fratelli*. E allora si può pensare risponda a una dialettica tanto profonda quanto oscura che «l'acqua, tortura per i condannati, che vi erano perennemente immersi fino alle ginocchia, *sia* anche simbolo di vita, rinascita, di purificazione». E magari si può ripetere allora, malgrado tutto, quanto ha finito per dire uno da cui non era così ovvio aspettarselo, Gerhard Richter (infra, p. 230): «l'arte è la più alta forma di speranza».

INTRODUZIONE

Sono qui raccolti una serie di saggi scritti nell'arco di alcuni anni (2017-2021), che si articolano intorno a diverse mostre d'arte fra Roma, New York, Varsavia e Berlino, la prima delle quali risale al 2002, e l'ultima al 2018. Si fa anche menzione di volumi con immagini, ovvero cataloghi o iconotesti¹, il più recente dei quali è *Herbarium Polonorum* di Elżbieta Janicka del 2020, di cui si parla nel primo capitolo. All'iconotesto *Bauman / Bałka* del 2012 è dedicato il quarto capitolo.

La descrizione di percorsi espositivi, descritti parzialmente o nella loro quasi interezza, sia basandosi sulla memoria di plurime visite che su cataloghi e risorse online, consente qui di ampliare il discorso a singoli autori e tematiche. Al tempo stesso si cercherà di illustrare, o almeno di indicare, l'impatto sociale di opere e proposte curatoriali nel tempo limitato della loro presentazione e dell'intercorso con il pubblico, nonché l'interazione, l'impollinazione² fra opere e artisti diversi riuniti in uno spazio comune (Obrist 2020: 7).

La maggior parte delle esposizioni qui menzionate ha carattere temporaneo, ma due sono (semi)permanenti: *I Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer allo HangarBicocca di Milano e *Birkenau* di Gerhard Richter al Bundestag berlinese. Alcuni autori, come i qui citati Kiefer e Richter, vengono spesso definiti, rispettivamente, il più grande artista tedesco o il massimo artista vivente² (ma anche Mirosław Bałka, il personaggio più presente in queste pagine, è generalmente considerato il massimo artista polacco vivente); altri, come ad esempio la già menzionata Janicka, godono di una reputazione ben meritata pur trattandosi al

¹ Per la definizione di questo genere specifico e le sue molteplici implicazioni, cfr. ad es. Cometa & Coglitore 2016, Cortellessa 2011 o Bricco 2021.

² Cfr. ad es. Rabinow: 2017: 26.

momento, per usare un'espressione dell'artista stessa, di «una vasta fama in cerchie ristrette» (comunicazione privata, 13.10.21).

Alcune delle mostre qui menzionate sono state proposte da curatori di fama mondiale, come *Mirroring Evil* del 2002, curata da Norman L. Kleeblatt, al Jewish Museum di New York, e sono supportate da importanti cataloghi, con saggi di autori internazionali (cfr. capitolo 2). Altre, come la pur imponente *Późna polskość*, Tarda polonità, del 2017 (capitolo 7), al posto del catalogo proponevano un libretto di poche pagine con solo il titolo e la numerazione dell'opera e un breve commento. Alcune hanno ricevuto plausi incondizionati (come Kiefer e Bałka all'HangarBicocca; cfr. capitolo 8); altre, come *Mirroring Evil*, sono state al centro di scandali e polemiche.

Al centro di uno 'scandalo' è dedicato il saggio in appendice: perché è la prigione stessa, come ha scritto Victor Brombert (1991: 7), a essere tale. Qui, alla narrazione del passato tedesco e di quello polacco, inciso nelle pietre delle carceri politiche delle rispettive capitali, trasformate in monumenti, e nelle forme espositive per essi trovate, si unisce, anche a titolo di paragone, la storia antica e attuale di Roma. L'Urbe, nelle sue rovine e nei suoi fasti, è anche lo sfondo e il significante della Biennale *Arteinmemoria*, cui è dedicato il terzo capitolo.

Hans Ulrich Obrist, fra i più noti e innovativi curatori viventi, racconta che la domanda più importante da lui rivolta a tutti gli artisti che incontra, a tutti coloro di cui vorrebbe proporre una mostra, è: «Lei ha un progetto non realizzato?»; perché il senso del mestiere del curatore è «rendere possibili cose impossibili», «realizzare i sogni degli artisti» (Obrist 2020: 20, 22). Fa piacere pensare che almeno alcuni di questi sogni abbiano trovato la loro realizzazione negli spazi di cui qui si parla.

Una questione di linguaggio

La questione del linguaggio, delle denominazioni di fenomeni e momenti storici, così come anche delle desinenze da attribuire ad aggettivi e sostantivi è, come ormai generalmente noto, di importanza primaria ed equivale in genere a una scelta etica e politica. Non è del tutto indifferente, dunque, usare il termine Olocausto, oppure Shoah, oppure sussumere quella che lo scrittore ebreo polacco Adolf Rudnicki ha definito 'l'epoca dei forni' e le sue conseguenze con l'evocativo toponimo Auschwitz. Sono questi peraltro i punti principali, benché non gli unici, della riflessione artistica plurinazionale cui sono dedicate queste pagine.

È noto che l'uso di massa delle prime due denominazioni deriva da prodotti cinematografici: la serie televisiva americana *Holocaust*, del 1978 (benché in area

anglosassone il termine fosse in uso già dalla metà degli anni Sessanta), e il film di Claude Lanzmann *Shoah*, del 1985. La già ben sedimentata fama del toponimo 'Auschwitz' viene poi definitivamente confermata dal successo internazionale del volume di Giorgio Agamben del 1998, un'altra tappa fondamentale, insieme se non altro ai *Sommersi e i salvati* di Primo Levi, nel graduale formarsi del concetto di Olocausto (cfr. ad es. Godfrey 2007: 7)³.

Sono note le ben condivisibili riserve riferite alle implicazioni teologiche del termine Olocausto. Ma considerazioni simili vengono fatte, in particolare da Henri Meschonnic, alla definizione di Shoah, che propone di lasciarla una volta per tutte «aux poubelles de l'histoire» (Meschonnic 2005), in quanto condenserebbe «un 'culte du souvenir' qui s'est mis à dévorer ce qui reste de vivant chez les survivants» (*ibidem*). Ma anche l'uso di 'Auschwitz' è fuorviante, deforma la nostra conoscenza e induce a manipolazione, come ben dimostra Timothy Snyder, citato da Griselda Pollock e Max Silverman nell'introduzione ai volumi *Concentrationary Memories* (cfr. 2014: 6-8).

Sappiamo di Auschwitz, rammenta Snyder, perché vi sono stati dei sopravvissuti. Vi sono stati dei sopravvissuti perché ad Auschwitz-Birkenau vi erano sia un campo di lavoro sia una fabbrica di morte. Chi sono coloro che ne sono sopravvissuti? Generalmente ebrei dell'Europa occidentale, che qui venivano di solito mandati.

Il maggior numero delle vittime dell'Olocausto però erano ebrei polacchi ortodossi, parlanti yiddish. Non sono morti ad Auschwitz ma nei campi di sterminio della Polonia orientale, nelle *Bloodlands* cui Snyder ha dedicato un testo pionieristico (e controverso) nel 2009. Di loro, degli sterminati nei boschi, nei burroni, nelle fosse comuni scavate con le proprie mani, nulla è rimasto. Non foto, non montagne di scarpe e di occhiali: «to some degree, they continue to be marginalized from the memory of the Holocaust» (Snyder 2009), osserva lo storico. Sono osservazioni che aprono un baratro di fronte alla possibilità di una pur rarefatta raffigurazione. Inoltre, Snyder e Pollock-Silverman opportunamente sottolineano una semplice constatazione, spesso tralasciata dagli studiosi occidentali:

After WWII, West Jewish European survivors were free to write and publish as they liked, whereas East European Jewish survivors, if caught behind the iron

³ Ad esempio in Italia, come testimoniano se non altro i libri di Giorgio Bassani, per un lungo periodo nel dopoguerra il lager simbolico dello sterminio non è Auschwitz ma Buchenwald, dove erano rinchiusi anzitutto i prigionieri politici. Anche ne *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) i protagonisti, tanto amati dallo scrittore, muoiono a Buchenwald.

curtain, could not. In the West, memoirs of the Holocaust could (although very slowly) enter into historical writing and public consciousness (*ibidem*).

L'impossibilità di definire in modo trasparente questo evento fondante della modernità, a dispetto delle decine di anni che ne sono ormai trascorse, delle migliaia di pagine che ne sono state scritte e stampate, ben sembra riflettere una profonda difficoltà politica e concettuale. Cercherò dunque di usare le formulazioni di volta in volta prescelte dai singoli artisti e curatori nella certezza della mancanza, tuttora e forse per sempre, di una denominazione unica, al tempo stesso corretta e inclusiva.

Una sofferenza comprensibile?

Proposte curatoriali, opere, artisti sono collegati qui da un profondo impegno etico e politico in senso lato, e da un senso di responsabilità nei confronti del retaggio nazionale: che trova espressione monumentale, o provocatoria, o appena sussurrata. Esempio è in tal senso la diversità di approccio di Kiefer e di Bafka, resa evidente dalla contiguità delle esposizioni ad HangarBicocca nel 2017 (capitolo 8), o come ben dimostra la collettiva *Polonia-Israele-Germania: l'esperienza di Auschwitz oggi* al Museo d'arte contemporanea di Cracovia Mocak del 2015 (capitolo 5). Poiché il passato collettivo dei polacchi e dei tedeschi è certamente unito, in modo anche speculare, dall'onta di Auschwitz, dalla difficoltà di prenderne atto e dal paesaggio, per sempre 'contaminato' (Pollack 2016) del cuore d'Europa: un paesaggio che non è possibile descrivere senza violenza, come ha detto Luiza Nader nella sua presentazione della mostra *Taki pejzaż / Such a Landscape* di Wilhelm Sasnal al Museo 'Polin' di Varsavia (luglio 2021; <https://www.facebook.com/memorystudies/videos/399590328098988/>); una mostra che, almeno nel significato implicito del titolo, richiama fortemente una importante collettiva presentata a Dresda nel 2006: *Von der Abwesenheit des Lagers*, Dell'assenza dei Lager (Mennicke & Wagler 2006)⁴.

Nel paesaggio strano della Polonia di oggi i Lager sono forse perennemente assenti, ma vi si elevano croci, come nelle installazioni di Daniel Rycharski, in memoria dei suicidi di persone non eteronormative. Perché l'epoca del disprezzo e dello sterminio, che aveva trovato nei Lager il suo zenit, non è del tutto tramontata. Si può an-

⁴ Si tratta di alcuni importanti momenti espositivi che purtroppo non trovano spazio in queste pagine.

che aggiungere che, mentre quasi nessuno degli artisti visivi su cui qui ci si sofferma è ebreo (fra le pochissime eccezioni, Krystyna Piotrowska ed Erna Rosenstein, di cui si parla nel capitolo 6), sono invece apertamente omosessuali sia Rycharski che Radziszewski (oltre che ovviamente le tedesco / austriache / spaziali Ewa & Adele). Come minimo azzardato è trarre conclusioni da un dato di per sé probabilmente insignificante, ed è spesso scivoloso il crinale fra la biografia dell'artista e la sua opera. Si potrebbe però, forse, riconoscere anche qui un riflesso di quanto la Shoah sia diventata, ormai da qualche tempo, «the pre-eminent symbol of evil in the modern world» (MacDonald 2008: 15. Cit. in Tossa 2021: 273), ovvero

un modèle de représentation du crime de masse qui impose une hégémonie mémorielle grâce à l'expansion de la modernité occidentale dans les sociétés péripériques. Dans une sorte de diachronie assumée, la Shoah prend une position paradigmatique à l'égard de tous les génocides" (Tossa 2021: 273)

così suggerisce, ad esempio, il docente dell'Università di Lomé in Togo Messan Tossa. Un vasto repertorio di iconografie e simboli legati alla Shoah è dunque accessibile a chi voglia farne uso, ed è spesso immediatamente comprensibile anche a diverse latitudini. È precisamente su questo tema che si articola, fra l'altro, il fondamentale volume di Michael Rothberg *Multidirectional Memory*, perfetta confutazione di qualsivoglia teoria di *Cultural Appropriation*:

Memories – scrive Rothberg nell'Introduzione – are not owned by groups – nor are groups “owned” by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory's anachronistic quality – its bringing together of now and then, here and there – is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones. [...] I argue that far from blocking other historical memories from view in a competitive struggle for recognition, the emergence of Holocaust memory on a global scale has contributed to the articulation of other histories (Rothberg 2009: 5, 6).

Forse lo stesso non può dirsi per l'illustrazione di componenti minoritarie per identità sessuale e di genere? Gli esponenti della *gaydom* nelle arti visive hanno trovato, lungo la «frontiera frastagliata della memoria e dell'identità» (*ibidem*) un modo per convogliare immagini 'multidirezionali' e non espressione di una memoria 'competitiva'? O forse semplicemente per chi osserva l'opera è più 'facile'

sperimentare un qualche livello di comprensione e immedesimazione con l'ebreo 'vittima per antonomasia' (un'operazione comunque legata al 'passato', e che in teoria non mette in gioco le nostre fondamenta sociali), che non con lo sterminio, la vita, le rivendicazioni di uomini e donne non eteronomativi?

Un 'passato vicario'

Sono ben note le fondamentali riflessioni di James E. Young sul «vicarious past», ovvero come artisti della generazione del dopoguerra abbiano la possibilità, e la capacità, di rivivere, di rimettere in atto un passato di cui non hanno esperienza diretta se non tramite la testimonianza dei propri genitori o nonni; sulle *After-Images* dell'Olocausto (ovvero, anche, i *powidoki* di Władysław Strzemiński), le immagini postume, secondarie, 'negate', rimaste dietro le palpebre di chi non le ha mai vedute direttamente ma a cui sono state trasmesse nei sogni e nel corredo genetico (cfr. ad es. Young 2000: 2 sgg.). Alle osservazioni di Young, come noto, si intreccia e assomiglia il concetto di *Postmemory* coniato da Marianne Hirsch negli anni Novanta (cfr. ad es. Hirsch 1997), divenuto in breve uno dei fondamenti di molti studi umanistici contemporanei. La maggior parte degli artisti qui presenti però ci parla di un passato che non è stato loro trasmesso da racconti o da silenzi famigliari, ma dal racconto e dal silenzio del paesaggio e della narrazione collettiva del proprio Paese.

Quali strumenti, quali dispositivi visivi hanno trovato per descriverlo? Già si è detto del carattere 'universale' assunto da alcuni simboli e *tòpoi* dello sterminio ebraico. In Occidente, almeno in determinati periodi, come nota Silke Arnold-de Simine, l'Olocausto «is not only one of the most culturally available paradigms of suffering, but also grants the voice of the sufferer the right to be heard» (2013: 26), ma estremamente più complessa è la situazione dei Paesi un tempo 'oltre cortina'. Agli artisti di queste latitudini si richiede una forza d'animo e un impegno ben più grandi, perché si occupano di temi generalmente, e sempre più, controversi e invisibili, manipolati da un dibattito politico sempre più torbido. Se altre sofferenze, collettive o persino individuali⁵ per raggiungere 'il diritto a essere udite' debbono o possono in certi casi assomigliarsi alla sofferenza ebraica, in Polonia, così sembra, questa dovrebbe piuttosto venir smorzata e annullata nel grande calderone della sofferenza polacca, ogni differenza artatamente dimenticata.

⁵ Si veda ad es. il caso paradigmatico di Benjamin Wilkomirski/ Bruno Dösseker (cfr. anche Arnold-de Simine: 25 sgg.).

Si tratta di un dimenticare repressivo / difensivo, secondo la classificazione di Assmann, che avverte: «Perché il silenzio venga infranto e il linguaggio recuperi ciò che è stato dimenticato, devono mutare anche i rapporti di potere, e non solo i quadri della memoria» (Assmann 2019: 49). A volte però neanche questo è sufficiente.

Ricordare, dimenticare

Ed è dunque ovviamente la memoria, questa sorta di chiave magica di ogni problematica dei tempi recenti e attuali, il (forse vano) sortilegio che costantemente ci ripetiamo e ci viene ripetuto, a dettare le regole del gioco. Non nella reiterazione dell'inutile slogan del 'ricordare, affinché non si ripeta', ma nella semplice consapevolezza di quanto l'arte contemporanea sempre più spesso sia ancella, traduttrice ed esegeta della memoria collettiva e della storia. L'arte contemporanea, come scrive Aleida Assmann, è sempre più un «outstanding and ultimate medium or memory in a world that rid itself of its memory» (Assmann 2013: 344). Essa costituisce un indicatore, un punto fermo, pure a volte di difficile lettura, «in the wasteland of forgetfulness», e allo stesso tempo anche, usando una formulazione di Aby Warburg, un *Leidschatz*, un prezioso ripositorio di dolori, di cui dovrebbe esserci impossibile fare a meno (ivi: 358).

E questo anche perché tutte le situazioni espositive qui citate, le opere d'arte, i cataloghi, i volumi, sono stati momento di scambio, di riflessione e, verrebbe da dire, hanno contribuito e contribuiscono alla riparazione del mondo, al *Tikkun Olam* avvocato dai saggi ebrei a partire dai primi decenni dell'era volgare. Perché forse l'arte non può, come sognavano i protagonisti delle avanguardie, trasformare e salvare l'esistente, ma può contribuire a 'ripararlo', rendendolo più dotato di senso.

Ringraziamenti

Molte sono le persone e le situazioni cui debbo la mia riconoscenza. Elenco qui solo alcuni dei nomi di colleghi e amici che mi sono stati più vicini, con consigli o ispirazione, in un banale ordine alfabetico: Alessandro Amenta, Roberta Ascarelli, Elisa Bricco, Andrea Cortellessa, rav Gianfranco Di Segni, l'Istituto Polacco di Roma e il suo direttore Łukasz Paprotny nonché la responsabile del programma Arte e Teatro dell'IP Anna Jagiełło, l'Istituto Italiano di Studi Germanici, Adachiara Zevi e tutti gli artisti e gli autori qui menzionati. Il maggior ringraziamento però a Olek, mio marito e mia 'Polonia ideale'.

Capitolo 1
«A TESTIMONI IL CIELO E LA TERRA»
***I posti dispari* di Elżbieta Janicka**

Il titolo che ho scelto per questo capitolo (e per questo volume) è ovviamente ispirato a un passaggio biblico: Deuteronomio 30, 19. Come noto, si tratta del momento in cui Mosè, sentendo avvicinarsi la morte, istruisce sulle leggi umane e divine il popolo radunato nella piana di Moab. Mi si permetterà di citare, insieme a questo passaggio, anche il precedente:

Perché questi precetti che io ti comando oggi non sono una cosa straordinaria oltre le tue forze né sono una cosa lontana da te; non è nel cielo, sì che tu debba dire: “Chi salirà per noi fino al cielo per prendercela e ce la farà ascoltare sì che noi possiamo porla in atto?” E neppure è al di là del mare, sì che tu debba dire: “Chi passerà per noi al di là del mare per prendercela e ce la farà udire sì che noi possiamo porla in atto?”. Questa parola ti è invece molto vicina; è nella tua bocca; è nel tuo cuore perché tu possa eseguirla. [...]

Guarda, io ho posto davanti a te oggi la vita e il bene, la morte e il male [...] Io chiamo a testimoni per voi oggi il cielo e la terra; io ho posto davanti a voi la vita e la morte, la benedizione e la maledizione; scegli la vita, onde viviate tu e la tua discendenza (Deuteronomio 30, 11-14; 19).

La traduzione qui riportata è quella dell'Assemblea Rabbinica Italiana. Nella maggior parte delle altre versioni¹ un passaggio fondamentale trova una differen-

¹Ad es. nella Bibbia della CEI («Prendo oggi a testimoni contro di voi il cielo e la terra»), in quella inglese di King James («I call heaven and earth to record this day against you»), nella polacca Bibbia dei padri Pallottini e nella *Biblia Tysiąclecia* («Biorę dziś przeciwko wam na świadków niebo i ziemię»), ecc.

te interpretazione: «Chiamo a testimoni *contro di voi* il cielo e la terra» (corsivo mio). In seguito potremo dar ragione di questa duplicità.

In questi brani assai noti, fra le più fiere affermazioni del libero arbitrio, mi sembra di vedere una sorta di presentazione o compendio dell'opera di Elżbieta Janicka. Nata a Varsavia nel 1970, Janicka ha studiato all'Università Diderot di Parigi e all'Istituto superiore di fotografia presso la celebre Scuola del cinema di Łódź. Attualmente è ricercatrice presso l'Istituto di slavistica dell'Accademia polacca delle Scienze di Varsavia. È una delle figure più radicali e coraggiose nella scena culturale polacca odierna. Il suo campo di ricerca principale, come fotografa e come saggista sono la memoria e l'oblio della tragedia ebraica in Polonia, e il modo in cui la scellerata rimozione di questo passato abbia avvelenato, e continui a farlo, la vita sociale e culturale del Paese.

Dove è il limite delle «tue forze»?

Durante la Seconda guerra mondiale i polacchi, più ancora di altri popoli europei, sono stati messi di fronte a una scelta inequivocabile: la vita e la morte, la benedizione e la maledizione. Una scelta che poteva certo richiedere coraggio, come ogni scelta, ma che, come nei versi biblici viene definita «non sovrumana»: era una scelta alla portata di tutti, non nei cieli o oltre i mari. Sarebbe bastato non additare, non perseguire, non consegnare ai carnefici. Nulla, dunque, che andasse «oltre le tue forze»².

Dopo la guerra, e oggi, sarebbe stato necessario, sarebbe 'bastato', darsi conto di almeno due realtà sgradevoli, di una colpa e di un fardello. È stato calcolato in 200.000-250.000 il numero degli ebrei uccisi dai polacchi, in maniera diretta o indiretta, durante o subito dopo il conflitto (cfr. Grabowski 2019, in particolare pp. 81 sgg. Grabowski conferma le stime già fatte negli anni Quaranta da storici come Filip Friedman, Szymon Datner e Szymuel Krakowski; la somma totale, secondo le ricerche di Janicka, sarebbe però troppo ottimistica³). Ma in fondo se anche, come sostenuto da altri studiosi, il numero degli uccisi fosse inferiore, ciò poco dovrebbe modificare la narrazione collettiva dei polacchi.

² La questione può essere riassunta dalla domanda, in apparenza ingenua, posta dalla storica Katrin Stoll in Janicka *et al.* 2020: 17: «There must have been someone in Smólsko who helped Jews and was later betrayed. Why can't one be on the side of those who helped? Or at least didn't want to murder Jews?».

³ Cfr. ad es. Janicka, *Participating Observers and the Framework of the Holocaust. For a New Paradigm of Describing the Extermination of Poland's Jews*, in pubblicazione.

Migliaia di campi di concentramento erano sparsi per tutta l'Europa occupata e nei paesi collaborazionisti. Senza 'colpa' e senza 'scelta' da parte dei polacchi, è all'interno delle frontiere odierne di questo paese che i nazisti hanno collocato i soli sei capi di sterminio: Auschwitz II Birkenau, Bełżec, Chełmno, Majdanek, Treblinka II, Sobibór. È dunque sulla Polonia che grava l'obbligo di una responsabilità particolare. Essa è, come ha detto l'artista Roman Stańczak, «un luogo per la conservazione della memoria delle guerre e dell'Olocausto, tutto il paese è un monumento a una memoria spaventosa» (Stańczak 2016: 14⁴); è, così scrive Janicka, un sarcofago; tutto il suo a volte idilliaco paesaggio 'naturale' è impregnato di ceneri e di resti ebraici:

Il paesaggio della Polonia del dopoguerra [è] come un cimitero ebraico o piuttosto un sarcofago che ha assorbito direttamente i cadaveri degli ebrei e altri resti. Le ceneri di Auschwitz sono state scaricate nella Soła dove sfocia nella Vistola. Le ceneri di Sobibór sono finite nel fiume Bug. Le ceneri di Kulmhof am Ner [Chełmno] sono finite nella Warta. Ognuno dei tre fiumi - la Vistola, il Bug e la Warta - attraversano tutto il paese (Janicka 2020: 56).

La resa dei conti con questo passato nazionale avrebbe richiesto, e richiede tuttora, un impegno veramente «oltre le tue forze»?

Nessuno – scrive Michele Di Monte – ha saputo sintetizzare il fenomeno [della dimenticanza] e la sua motivazione psicologica [...] meglio e più efficacemente di Nietzsche, nell'apoforisma, poi divenuto famoso, tratto da *Al di là del bene e del male*, che recita così: “Io ho fatto questo – dice la mia memoria. Io non posso aver fatto questo – dice il mio orgoglio, e resta irremovibile. Alla fine, è la memoria ad arrendersi” (Di Monte 2022).

Nello stesso saggio, significativamente dedicato ai monumenti e alla memoria, Di Monte prosegue citando *Psicopatologia della vita quotidiana* di Sigmund Freud, che illustra che tale dimenticanza abbia un ruolo significativo anche nella «formazione delle tradizioni e della storia leggendaria di un popolo». Grazie ad essa è possibile «eliminare dal ricordo tutti i fatti penosi per il sentimento nazionale», e potrebbe forse persino sussistere «una perfetta analogia nelle maniere in cui si formano le tradizioni dei popoli e i ricordi d'infanzia dei singoli individui» (Di Monte, *ibidem*, cita Nietzsche 1968: 71 e Freud 1970: 183).

⁴ Ove non specificato diversamente, tutte le traduzioni sono mie.

L'opera di Janicka scava e porta alla luce i successivi strati di questo intenzionale oblio (intenzionale, necessario e, verrebbe da dire, indispensabile, per il mantenimento dell'ordine sociale), e dei modi della menzogna che lo avvolge. (Un oblio che è anche un cosciente reiterarsi di meccanismi e modelli: «The crime produced by the antisemitic identity produces this identity in return»; Janicka *et al.* 2020: 16).

Łódź 2006: *Posto dispari*

Dal 1° settembre all'8 ottobre del 2006 la Galleria Atlas Sztuki di Łódź ospitava la mostra *Miejsce nieparzyste (2003-2004) Praca dwuczęściowa / The Odd Place (2003-2004) a Two Part Work*, la 'proposta più radicale', secondo Izabela Kowalczyk, offerta dall'arte polacca al quesito della rappresentazione della Shoah (Kowalczyk 2010: 159).

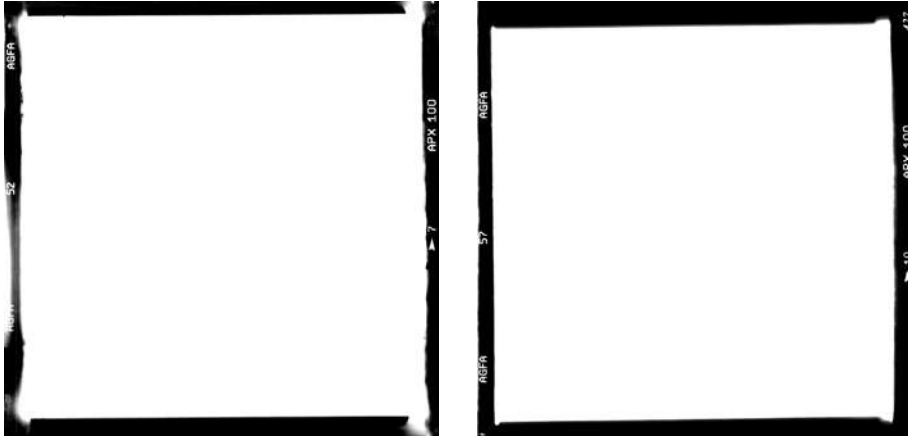
Atlas Sztuki, l'Atlante dell'Arte, era la galleria più celebre di Łódź (città peraltro emblematica per l'arte moderna, sede di uno dei primi musei d'arte contemporanea al mondo, aperto nel 1930. Precedenti gli sono solo quello di Vitebsk, creato nel 1918 e chiuso poco dopo, e l'ancora esistente Museo Folkwang di Essen, del 1922), e forse della Polonia intera: nel 2010 aveva vinto per la seconda volta il prestigioso premio biennale della rivista «Polityka» assegnato alla migliore galleria privata. Inaugurata nell'ottobre 2003 con una mostra di Roman Opalka, nei suoi 14 anni di esistenza Atlas Sztuki aveva prodotto autonomamente 88 mostre con artisti come Zbigniew Libera, Józef Robakowski, Krzysztof Wodiczko, Il'ja ed Emilia Kabakov, Elżbieta Jabłońska, Jadwiga Sawicka, o, infine, Zofia Lipiecka, di cui nel 2013 aveva presentata una mostra del suo *Projekt Treblinka*. Le mostre venivano spesso esportate in tutta la Polonia e in diversi Paesi europei, accompagnate da incontri con specialisti e iniziative didattiche. La Galleria era situata nella centralissima via Piotrowska, la maggiore arteria della città, in un edificio costruito alla fine dell'Ottocento; restaurato, dopo un abbandono di almeno 15 anni, era stato già sede di un teatro yiddish, e poi di un mercato, di una casa di preghiera ebraica, di una stamperia, di un laboratorio odontoiatrico... Atlas Sztuki era stata ideata e poi diretta, come dettomi da Janicka, «con la forza della serenità e di un'infinita cultura personale» dall'ingegnere chimico Jacek Michalak, presidente della fabbrica di materiali da costruzione Atlas. Michalak ha affermato che mai nella vita si sarebbe aspettato di dirigere una galleria di arte contemporanea, e che proprio il fatto di provenire da ambienti tanto diversi aveva consentito a lui e agli altri amministratori di «trovare nell'arte cose che forse gli specialisti non ve-

«dono» (Polskie Radio.pl 21.04.2017). Nonostante un enorme successo di critica e di pubblico, la Galleria è stata definitivamente chiusa nel 2017. Michalak non ha mai voluto dire, a quanto mi risulta, quali ne fossero i motivi. Se non che «dal 2003 a oggi molte cose sono cambiate» (cfr. ad es. Radio Łódź 16.05.2017). Un'esperienza dunque singolare e straordinaria, espressione certo non comune delle possibilità del nuovo capitalismo polacco di rappresentare, anche, un'azione culturale disinteressata e grandiosa. Era stato proprio Michalak a proporre a Janicka la sua mostra 'scandalosa', ed era stato anche lui a individuare gli autori del catalogo: gli storici dell'arte dell'Università di Łódź Krzysztof Cichoń ed Eleonora Jedlińska, autrice del primo volume in Polonia dedicato all'arte dopo la Shoah (2001), e l'artista Rafał Jakubowicz⁵. Il 'montaggio' era però opera di Janicka stessa.

La mostra, come dal titolo, era divisa in due parti, in due sale diverse. Nella prima erano appese sei fotografie di grandi dimensioni (127x127cm) raffiguranti, a prima vista, il nulla. Come spesso nell'arte contemporanea, e così come ci insegnano gli studi sull'intertestualità, il senso, o meglio lo svelamento dell'opera era qui dato dalla cornice e dal titolo (cfr. ad es. Cummings 2020). La cornice di queste immagini è costituita da una linea nera imprecisa, caratteristica delle fotografie analogiche non ancora elaborate, su cui ben risulta la scritta AGFA e altre numerazioni della pellicola. Questo cielo, o meglio questa aria bianca è racchiusa all'interno dei parametri di quella che Zygmunt Bauman definisce 'modernità'. Sotto ogni immagine la data in cui era stata scattata, e il luogo: Auschwitz II Birkenau: 1.100.000 (1.000.000), Bełżec 600.000 (550.000), Chełmno 310.000 (300.000), Majdanek: 360.000 (200.000), Treblinka II: 9000.000 (900.000), Sobibór: 250.000 (250.000) (cfr. Kowalczyk 2010: 160) – dove il primo numero indica le vittime complessive documentate, quello fra parentesi gli ebrei. In queste foto è dunque ritratto il cielo sopra i campi di sterminio polacchi. È fotografata l'aria, l'assenza, o forse la più impalpabile delle presenze: «Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli [che sono vissuti] prima di noi?»⁶.

⁵ Uno dei non pochi grandi assenti da queste pagine.

⁶ Il brano di Benjamin (*Sul concetto di storia*, II) è citato da Alicja Cichowicz, a sua volta citata in Mazur 2010: 476.



1. *Miejsce nieparzyste*. Kulmhof am Ner. 31.08.2004. | 2. *Miejsce nieparzyste*. Treblinka II. 10.07.2004.

«L'aria sopra gli ex campi nazisti è uguale a quella del resto della Polonia? O forse l'aria in Polonia è diversa di quella in Europa? Dell'aria di Berlino?», chiede a Janicka la giornalista del quotidiano «Gazeta Wyborcza» Marta Skłodowska.

La differenza non è nell'aria – risponde l'artista – quello che è successo non può tornare indietro. La differenza è nel modo in cui si respira. E si respira in maniera diversa in Polonia, un paese che non ha tratto le conclusioni che la riguardano nel contesto della Shoah; diversa che in Europa, dove alcune cose non sono più possibili. È proprio qui il conflitto di valori Polonia-Europa, di cui parlava poco tempo fa il nostro Presidente [Andrzej Duda, NdA] (Skłodowska 2006).

La dimensione politica e storica è fondamentale in queste opere di Janicka, così come in tutto il suo patrimonio artistico e saggistico, ed è racchiusa anche nel titolo stesso della mostra: *Posto dyspari*. Il riferimento probabilmente richiede una spiegazione anche per i polacchi. Il posto dyspari è quello del 'ghetto di banchi' – ovvero una parte di banchi riservati, in quasi tutte le università polacche, agli studenti ebrei in base a un decreto del ministro delle Confessioni religiose e dell'Educazione pubblica datato 1937⁷. Da quell'anno, in Polonia, numerosi libretti universitari portavano:

⁷La bibliografia sui «ghetti di banchi» è vasta. Vedi ad es. in inglese Zofia Trębacz 2016. 'Ghetto Benches' at Polish Universities. *Ideology and Practice*, in *Alma mater antisemitica. Akademisches Milieu, Juden und Antisemitismus an den Universitäten Europas zwischen 1918 und 1939*, Regina Fritz, Grzegorz Rossoliński-Liebe, Jana Starek (eds.), 113-135. Wien: New academic press.

Un timbro rettangolare. Inchiostro viola. “Posto nei banchi dispari””. Ovvero “ebreo”, ovvero un concetto-astrazione, immutabile, essenzialista. “Non comprare dall’ebreo!”. “Picchia l’ebreo!” [...] La persona singolare esprime l’essenza della questione. Il concetto-astrazione riduce il molteplice al singolare, la differenza all’identità. Nega il reale. Priva della vita: in maniera simbolica, e, ove le circostanze siano “favorevoli”, anche letterale. Il “ghetto di banchi” è stato un successo della “Młodzież Wszechpolska” (la Gioventù panpolacca), che era riuscita a imporre / affibbiare al governo polacco a un’ulteriore pratica antisemita. [...] E poiché sappiamo cosa è successo prima, durante e dopo, questo piccolo timbro ci consente di ben comprendere la logica della sequenza: isolare – stigmatizzare – eliminare – sterminare (Cichoń 2006: 11).

Il ‘ghetto di banchi’ è dunque una pratica – e una definizione – burocratica e ingiuriosa in cui si concentra *in nuce* l’orrore degli anni a venire. La persona esclusa viene, come di consueto, agganciata, incatenata a un luogo che, della persona, diventa quasi sinonimo. Il posto dispari, il posto pericoloso, i luoghi dello sterminio, e infine i deserti della dimenticanza, di cui scrive Aleida Assmann.

Joanna Tokarska-Bakir ha definito come “pericoloso” il posto destinato nella cultura agli ebrei visti come “l’ebreo” [...] Il “posto pericoloso” è un luogo condizionato, precario, che ad ogni istante può semplicemente scomparire, un posto con vista sul “ghetto di banchi” e sul ghetto *tout court* [...]. In uno dei miei viaggi, nella radura nel bosco di Sobibór mi sono resa conto che il “posto dispari” è precisamente qui: qui, dove crescono le fragole (Cichoń 2006: 11).

Ancora più evidente la motivazione della dicitura Agfa, qui ancora illustrata dalle parole dell’artista:

L’AGFA faceva parte della corporazione I.G. Farben – ha detto Janicka – particolarmente “meritoria” nel rafforzare economicamente il nazismo e nel trarre profitti sostanziali dalle politiche del Terzo Reich. Anche l’azienda Degesch che produceva lo Zyklon B faceva parte della I.G. Farben. I materiali AGFA furono usati per creare la monumentale documentazione tedesca della Seconda guerra mondiale, Olocausto incluso. Sono della AGFA la maggior parte delle immagini, professionali e amatoriali, che ci portiamo dentro e davanti agli occhi quando pensiamo a questi eventi (Skłodowska 2006).

Łódź 1998: *Io, la fotografia*

Posto dispari è anche una riflessione critica della fotografia su se stessa, un implicito discorso sul merito e sul mezzo, a cui Janicka aveva già dato inizio nel 1998 quando, ancora studentessa, aveva debuttato con una mostra dal titolo *Ja, fotografia* ('Io, la fotografia') alla Galleria FF di Łódź. Galleria FF (www.galeriaff.eu) fondata nel 1983, è la più longeva galleria fotografica in Polonia e forse la più importante come riscontro critico; forse è anche l'unica postazione culturale della Polonia di oggi, fra quelle qui menzionate, che non sia ancora stata toccata, in maniera diretta o indiretta, dalla politica culturale del governo in carica.

Per un lungo periodo Janicka ha ripetuto di considerare *Ja, fotografia* la sua mostra più importante. E certamente è quella dove più immediatamente risalta un esplicito legame con l'arte del periodo delle avanguardie (elemento peraltro costante nell'opera di questa artista; Izabela Kowalczyk ha paragonato le immagini deserte di *Posto dispari* alla 'frontiera ultima' della pittura raggiunta da Malevič con *Il quadrato nero su sfondo bianco* o *Bianco su bianco*; Kowalczyk 2010: 172).

Il viso di pietra, strettamente inquadrato e privo di sfondo della grande storica della cultura Maria Janion, quello slabbrato, quasi dissolto del poeta Emmett Williams, di cui resta solo un grande occhio che ci fissa vuoto, ricordano molto da vicino gli straordinari ritratti fotografici scattati da Stanisław Ignacy Witkiewicz negli anni 1912-14, con una macchina fotografica da lui stesso modificata allo scopo. Da Witkiewicz stesso si direbbe tratto il titolo della mostra, poiché *Io, foto* si intitola appunto uno di questi celebri ritratti, quello a Helena Czerwijowska del 1912 (Franczak & Okołowicz 1986: fot. 11, s.p.). Ma se, forse, Witkiewicz ancora credeva almeno in parte alla pur stratiforme unità psicologica della persona e alla possibilità di ritrarla, così non è per Janicka, ben conscia del discorso postmoderno della impossibilità e del pericolo di tracciare ritratti psicologici unitari degli individui (sul frantumarsi del 'ritratto psicologico', in particolare però all'interno dei parametri culturali statunitensi, cfr. ad es. Pfister & Schong 1997). Come scrive Józef Robakowski nel suo brevissimo e acuto intervento nel catalogo on line della mostra: ben evidente è in queste immagini «la consapevolezza di quanto il ritratto fotografico possa essere particolarmente soggetto a *sovrainterpretazioni psicologiche*» (Robakowski 1997, corsivo mio).

Nel testo dell'invito alla mostra scritto da Janicka stessa, leggiamo una sorta di breve vademecum fotografico, fra cui:



3. *Ja fotografia.* Maria Janion. 1998.



4. *Ja fotografia*. Emmett Williams. 1998.



5. Galleria FF durante la mostra di Janicka. 1998.

Immagine fotografica

È la risultante:

- della realtà e delle proprietà percettive di due soggetti che percepiscono
- di colui che fotografa e della complessità psicofisiologica della sua percezione
- della fotografia con i suoi parametri tecnici, manifestamente diversa dalla visione umana.

Realtà

Uno “spartito” di cui l’immagine fotografica rivela

- meno
- più
- altrimenti
- qualcosa d’altro

dello sguardo umano (Janicka 1998).

Quando ‘lo sguardo umano’ si rivela insufficiente, è dunque necessario l’ausilio dell’occhio meccanico e della sua elaborata procedura (Janicka usa esclusivamente la fotografia analogica) per trovare il modo per vedere cose diverse, in maniera

diversa. Lo sguardo umano 'nudo' è tanto più miope laddove si rivelano fallaci i paradigmi della cultura entro la quale opera. La possibilità di 'svelamento' fornita dall'immagine diventa allora tanto più necessaria, ineludibile.

«Non potendo, senza venir meno alla propria identità, eliminare la matrice del reale, la fotografia è in grado di allontanarsene all'infinito» (Janicka 1997: 70) creando dunque 'infinite' possibilità e, per chi la osserva, un gioco di rispecchiamento e svelamento al tempo stesso della propria situazione e delle proprie richieste rivolte verso l'immagine (ivi: 72). È un mezzo, indispensabile al tempo stesso all'artista e al fruitore, semplicemente per «rendersi conto di ciò che avviene».

«Il suo lavoro [di Janicka] – scrive Robakowski – solleva anche la questione della ricezione dell'immagine [... che] in sé è priva di qualità emozionali» (1997). Lo sguardo fotografico di Janicka certamente vede, ma il significato si crea solo nell'interazione con chi guarda: «Solo durante la ricezione nascono sentimenti e interpretazioni che fanno sì che, guardando una fotografia, stiamo in sostanza osservando noi stessi» (*ibidem*).

Se il già abbastanza remoto vademecum fotografico qui citato sembra in buona parte mantenere la sua attualità, gli oggetti e la tecnica della fotografia di Janicka hanno dei cambiamenti evidenti. Scompaiono le figure e i volti umani. «Le uniche cose in cui credo – scriverà qualche anno dopo – sono l'aria e la terra. E il cemento» (Janicka 2020: 35). Scomparirà a breve il bianco e nero: perché la fotografia a colori è più realistica e neutrale di quella in bianco e nero (cfr. Janicka & Wilczyk 2013: 97).

L'uso nitido del colore evita il paventato psicologismo, la malinconia, l'indeterminatezza e il mistero che spesso si associano al bianco e nero. Si focalizza e, se possibile, ancora di più si allarga il divario fra queste foto e quelle della patriottica scuola fotografica del paesaggio, a cui l'autrice dedicherà in seguito diverse pagine infuocate.

Torniamo a Łódź 2006: malinconia e resistenza

Nel secondo spazio, denominato Stanza del Suono (un grande ambiente completamente buio e pieno di impalcature), era trasmessa a ciclo continuo una registrazione della durata complessiva di circa 19 minuti: si udivano gli scatti della macchina fotografica e la voce monotona, meccanica, dell'artista che li accompagnava: «Auschwitz Birkenau, prova prima... Auschwitz Birkenau, prova seconda... Majdanek, prova seconda... Majdanek, fine della prova seconda». Nelle pause fra un commento e l'altro si udivano canto di uccelli, rumore del vento, della pioggia, delle automobili, il casuale scorrere della vita.

Posto dispari è, come scrive Eleonora Jedlińska, un'opera «sull'impossibilità di rappresentare, sulla cancellazione delle tracce, sulla impermanenza del ricordo» (Jedlińska 2011: 275). Jedlińska suggerisce, facendo riferimento al celebre saggio di Frank Ankersmit *Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia* (1997), spesso citato in relazione a questo ciclo di Janicka, che l'artista con le sue opere «adempra al compito di elaborare il lutto e superare la malinconia che non consente alle ferite di rimarginarsi» (*ibidem*). Eppure si potrebbe proporre la tesi contraria: Janicka non vuole superare la malinconia, reclama al contrario che la ferita resti sanguinante e aperta, almeno fin quando non saranno rivoluzionate la memoria e la percezione dello sterminio e della colpa.

«Questo lavoro – dice Janicka in una già citata intervista – è un'espressione di impotenza nei confronti della Shoah. E questo è il punto di partenza e quello di arrivo. Costrizione. Interdizione. Avvelenamento dell'organismo» (Skłodowska 2006).

Si tratta, verrebbe da dire, di un 'avvelenamento' dei più concreti. Che *Posto dispari* è anche e forse anzitutto una riflessione e un lavoro sulla «pressione, la traccia, il contatto fisico della materia con la materia, ovvero fra quell'aria densa di ceneri e il materiale fotografico» (comunicazione personale dell'artista, 27.10.2021).

La 'malinconia' di Janicka poco ha a che fare, però, con la descrizione fattane da Freud in *Lutto e malinconia*, il testo da cui parte il saggio di Ankersmit: «La malinconia – scrive Freud – è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé» (Freud, 1976: 103).

Quella di Janicka è certamente una malinconia 'radicale', una 'forma di resistenza' come per W.G. Sebald, a cui la avvicina se non altro la capacità passionata / struggente di descrivere le forme della distruzione e la inscindibile unione fra le emozioni e il paesaggio, la sua stratificazione culturale e il suo disfacimento: «L'importante – scrive Robin Hauenstein – è che Sebald intende la malinconia come 'una forma di resistenza' e dunque la 'descrizione dell'infelicità', della distruzione, comprende sempre anche la possibilità del suo superamento» (Hauenstein 2014: 11).

Malinconia e rassegnazione convivono in Janicka, così come in molti altri degli artisti di cui si parlerà in queste pagine, con un indomabile senso di rivolta e con una posizione di sfida intransigente:

Certamente non mi importa del lutto di cui – così ritengo – la cultura e la società non possono arrogarsi il diritto. Ma la mia motivazione non è neanche la malinconia, bensì l'esigenza del cambiamento. Perché continuiamo a vivere nella costellazione che ha prodotto quegli orrori (comunicazione personale, 11.12.2021).

L'opera di Janicka, così compressa e ascetica, 'minimalista', come viene spesso definita, quando si esprime come fotografa (mentre Janicka saggista è quasi barocca in un flusso di idee, citazioni, riferimenti, nella costruzione letteraria e grafica di emblemi di ciò che è immorale – un'altra caratteristica che la avvicina idealmente a Sebald) tende, come il monumento / memoriale auspicato da Ankersmit, a «create or embody an “openess”, a *quasi-sacred void* in our public space» (Ankersmit 1997: 190, corsivo mio).

Varsavia 2013: L'altra città. Un «vuoto quasi sacrale»

Una diversa raffigurazione del vuoto è anche l'immagine che appariva sui manifesti, e poi sulla copertina del catalogo, della mostra *Inne miasto / Other City* di Janicka e Wojciech Wilczyk, presentata al Museo nazionale di arte moderna Zachęta. Si tratta di 30 grandi fotografie (delle dimensioni di cm 132,5x110), interamente riprodotte in un bel catalogo (Janicka & Wilczyk 2013), con un saggio introduttivo della storica e teorica dell'arte dell'Università di Varsavia Gabriela Świtek e un'intervista agli autori condotta dalla giornalista e scrittrice Lidia Ostałowska. La mostra era stata molto voluta dalla allora direttrice Hanna Wróblewska (direttrice di Zachęta dal 2010, nonostante il generale plauso di cui gode nell'ambiente culturale e artistico interazionale, ne è stato annunciato il licenziamento da parte del Ministro della Cultura, del retaggio nazionale e dello sport Piotr Gliński nel luglio 2021). Curatrice per l'istituzione museale era Katarzyna Kołodziej.

L'interesse della mostra è anche nella collaborazione fra due artisti che, in quel momento, condividevano in maniera assoluta il punto di vista sulla Polonia, sulla fotografia, sul documento⁸. «One of the most prominent Polish art photographers in his age group» (come scriveva Ewa Gorzałdek nel 2008; <https://culture.pl/en/artist/wojciech-wilczyk>), Wilczyk, classe 1961, è, come Janicka, anche saggista, scrittore, e poeta. Una delle sue opere più note ha un titolo esemplare *Niewinne oko nie istnieje*, 'Non esiste un occhio innocente'. Datata 2009, ma frutto di una ricerca durata diversi anni, si tratta di una serie di fotografie a colori di edifici sparsi in tutta la Polonia un tempo adibiti, o generalmente costruiti per essere, sinagoghe o case di preghiera ebraiche. Oggi si tratta di costruzioni a volte abbandonate e in rovina ma che più spesso ospitano cinema, negozi, palestre, pub, magazzini, abitazioni private ecc. e che non riportano indicazioni di alcun tipo relative al loro utilizzo e scopo di un tempo. Raccolte in un poderoso volume

⁸ La collaborazione fra i due artisti si è poco dopo improvvisamente interrotta.

(698 pagine; Wilczyk 2009), secondo l'ordine alfabetico delle località in cui si trovano, le immagini sono guarnite anche da notizie sull'ambiente circostante e trascrizioni di più o meno casuali incontri con i passanti. Gli edifici sono sempre ripresi di fronte, ad altezza di individuo, come a riprodurre uno sguardo 'obiettivo'. Ma lo sguardo, appunto, non è mai 'innocente', e queste foto vanno a comporre un carosello tragico, disperato, della Polonia attuale. È un ciclo in cui, come scrive Dorota Jarecka, «si materializza simbolicamente l'assenza degli ebrei e che mette in luce la quasi generale assenza di riflessione su questo luogo vuoto» (cit. da Kowalczyk 2010: 408) o da cui piuttosto risulta, in maniera al tempo stesso simbolica, indessicale e realistica, il concreto e anche miserabile 'beneficio' tratto da una vasta parte della società polacca dalla scomparsa degli ebrei.

Le immagini di *Un'altra città* presentano diversi punti in comune col ciclo a cui si è accennato. Anche qui l'occhio non è mai innocente, anche qui è fondamentale il gioco dei colori, la programmatica assenza di qualsiasi sentimentalismo o nostalgia. E anche qui una fotografia limpida e non (immediatamente) caratterizzata in senso emozionale illustra lo spazio e il vuoto della presenza e dell'assenza ebraica nel cuore stesso di questa straordinaria capitale, «la migliore città al mondo», come nel titolo del reportage di Grzegorz Piątek (*Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1949*, W.A.B., Warszawa 2020), interamente ricostruita dall'oceano di macerie e rovine lasciato dai nazisti dopo l'Insurrezione ebraica del 1943 e quella polacca del 1944. Ricostruita in maniera anche commovente e geniale, ma anche – forse anzitutto? – con l'obiettivo di plasmare un'immagine di memoria e di storia idonee a essere traghettate nel futuro. Ed era abbastanza facile, almeno in apparenza, eliminare dallo spazio della capitale e del paese gli elementi più disturbanti e «alieni», ovvero, nello specifico, una delle sue zone più centrali: «an area that Holocaust researcher Jacek Leociak calls 'the post-ghetto-space'». Un'area che, nella sua stessa estensione e posizione geografica «challenges the view that the Jews, and later the Holocaust, played only a marginal role in the history of Poland. For us, Warsaw, being the capital, is the country showcase» (EJ: Ostałowska 2013: 92)⁹.

⁹ Si può al margine rammentare che la grandiosa opera di Barbara Engelking e Jacek Leociak *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, dove per la prima volta si affrontano in maniera complessiva la storia e la geografia di questo luogo simbolo dello sterminio ebraico e della distruzione di Varsavia, è stato pubblicato dallo IFiS-PAN nel 2001, e la traduzione inglese è apparsa solo nel 2009, grazie alla Yale University Press. Il titolo inglese, *The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City*, travisa però quello di origine, dove si sottolinea l'aspetto della non-presenza del ghetto nella Polonia di oggi (*Il ghetto di Varsavia. Guida a una città inesistente*).

A testimoni il cielo e la terra





6. *Inne Miasto/Other City*. Via. Twarda - Emilii Plater. 08.04.11. | 7. *Inne Miasto/Other City* Piazza Grzybowski (Sinagoga Nożyków). 07.04.11. | 8. *Inne Miasto/Other City* via. Stawki (Umschlagplatz) 15.03.12.

E questa vetrina, se osservata dalla giusta angolatura, è ancora in grado di mostrare «what is at the surface and in the centre of culture and society, and yest has been ignored by them» (*ibidem*). Nel 2013, gli artisti potevano addirittura, con una certa baldanza, affermare che “Efforts to heal through lull and silence have failed. Time has come to confront things as they actually are” (*ibidem*).

Come dunque imporre agli spettatori, o almeno suggerire loro, un confronto con le cose ‘così come esse sono realmente’? In un brano della già citata intervista condotta da Lidia Ostałowska Janicka illustra nei dettagli le scelte visive operate:

We are at odds with the dominant convention conventions of Holocaust-related photography, or of the so called ‘judaica’ photography. We want no sentimental-nostalgic aesthetics, no black and white, let alone sepia. We are not interested in eliminating ‘visual pollution’. Instead, we are after flat, dispersed light, with low dynamic range and no loss of detail at either end of it. We also reject chiaroscuro because it changes the modelling of buildings and other solid figures. We work from the late autumn till spring to avoid foliage which blurs

the structure of the street grid. Choosing an area / topic, perspective, and then framing the individual shots means taking a series of interpretative decisions. The same is true of the decision to work in colour. (EJ: Ostałowska 2013: 97)

Mentre Wilczyk spiega le motivazioni della scelta del punto di vista degli artisti sulla città, che viene sempre ripresa dall'alto, da angolature poco note, le cui immagini, in apparenza forse banali, diventano profondamente spiazzanti e *uncanny*, *unhomely*, secondo le definizioni di Antony Vidler (1992) non appena l'occhio vi si soffermi:

City views taken from a high perspective show more and differently from those taken from street level. [...] Changing the perspective to a more distanced one is crucial in a situation where, through the way we describe space, we would like to contribute to a change in its common perception (WW, Ostałowska 2013: 92).

È dunque la visione dall'alto – dai tetti dei condomini, dalle terrazze dei grattacieli – che tramite la riconquista del 'diritto all'orizzonte', la presa di coscienza (e di conoscenza) della vastità del luogo «where a crime against humanity was committed», diventa «a tool for exposing the practise of oblivion in the city's texture» (Świtek 2013: 17, 18, 19) e rende immaginabile il cambiamento.

Alcune delle foto presenti in *Un'altra città* erano già state pubblicate in *Festung Warschau* del 2011, una delle più imponenti opere di Janicka, di cui si parlerà a breve. Anche qui lo scopo principale dell'autrice era quello di mostrare, attraverso immagini apparentemente asettiche e neutrali, come, al di là, sotto, anche al di sopra, di un paesaggio in apparenza 'idilliaco' (Treblinka) o addirittura 'banale' (Varsavia), si celino «layers of meaning: the level of historical facts, the level of social mechanism, the level of cultural patterns that legitimise the former» (EJ: Ostałowska 2013: 97).

Digressione: il testimone

Si è già detto della vasta produzione saggistica di Janicka che spesso, ma non necessariamente, si interseca alla fotografia.

Fra i molti temi di cui Janicka si è occupata, voglio sottolineare l'originalità del suo approccio a due concetti chiave delle (recenti) ricerche umanistiche: la testimonianza e il trauma. Un suo lungo saggio del 2015 porta un titolo estremamente esplicito: *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego*

doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka ('La memoria assimilata. La concezione dell'esperienza polacca dello sterminio ebraico come trauma collettivo alla luce della revisione della categoria del testimone'). Qui l'autrice ribalta la celebre triade di Raul Hilberg, considerato il fondatore degli studi sulla Shoah: *perpetrators-victims-bystander*. Si tratta ovviamente del titolo del celebre volume del 1992, tradotto in italiano nel 1996 con *Carnefici, vittime, spettatori*. Ma in polacco il termine *bystander* (appunto spettatore casuale, passante) è, sia qui che in altre occorrenze, tradotto con *świadek*, testimone, un termine dal significato morale e giuridico infinitamente più ampio.

In base a questa categoria, e alla vulgata storica da sempre imperante in Polonia, i polacchi sarebbero appunto un popolo di 'testimoni' della Shoah. Testimoni impossibilitati ad agire, data la ben nota terribile oppressione di cui loro stessi erano vittime. Tale situazione, priva di vie di uscita, avrebbe ingenerato un senso di colpa spesso insostenibile e determinato le coordinate di un trauma collettivo, tuttora non elaborato. Da qui reticenze, silenzi, omissioni e molto altro, da qui menzogne e deformazioni della storia che determinano addirittura parte della narrazione del Museo per la Storia degli Ebrei Polacchi 'Polin' di Varsavia, inaugurato nel 2013, a cui Janicka nel 2016 ha dedicato un lungo saggio, poi tradotto in varie lingue: *Ambasada Polski w Polsce. Mit Polin w Muzeum Historii Żydów Polskich jako wzór narracji i model relacji mniejszość-większość*, 'L'Ambasciata della Polonia in Polonia. Il mito di *Polin* nel Museo della storia degli ebrei polacchi come modello narrativo delle relazioni minoranza-maggioranza'¹⁰. Da qui il discorso collettivo della Polonia e la giustificazione di ogni impostura della politica storica e di ciò che oggi maggiormente la contraddistingue: antisemitismo, xenofobia, omofobia. La favola del *bystander* incolpevole, spesso pietoso benché impotente; indifferente, ma solo nel peggiore dei casi: è su questa impostura che affonda le radici la società polacca odierna, quasi totalitaria, etnocentrica, confessionale.

Il progetto di Janicka sembra avere molti punti in comune con *The J. Street Project* dell'artista paraconcettuale americana Susan Hiller (<http://www.susanhiller.org/>)

¹⁰ Polin è la denominazione ebraica per Polonia e, in questo contesto, contiene un riferimento implicito a un periodo semi fiabesco di serena e fruttuosa convivenza fra ebrei e polacchi. È tra l'altro contro tale mito, secondo Janicka iscritto nell'esposizione permanente del Museo nonché nella sua stessa architettura, che si dirige la polemica dell'autrice.

[about.html](#)), che, dal 2002 al 2005, ha girato la Germania fotografando ogni segnale stradale che includesse la parola *Jude*, ebreo. La mostra di *The J. Street Project* è stata esposta in musei negli Stati Uniti e in Europa, e nella grande retrospettiva di Hiller alla Tate Gallery di Londra nel 2011.

«Hiller shows how the traces of the murdered Jews permeate the existing topography of Germany, how they are dispersed all over the country» (Godfrey 2007: 262), scrive Mark Godfrey nel suo fondamentale volume, *Abstraction and the Holocaust* (dedicato purtroppo solo all'arte statunitense). A differenza di forme memoriali monumentali (Godfrey cita, per evidenziare l'originalità del lavoro di Hiller, il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman, collocato nel centro di Berlino in un'area non costruita, in una «fictitious ground topography»; *ibidem*), «Hiller shows how memory can be prompted by the most everyday of objects, but also as such objects can easily be passed by» (*ibidem*).

Molte dunque le assonanze, molte le differenze, e sarebbe inutile qui cercare di elencarle. Agli occhi una ne risalta in particolare: drammatiche nel loro essere invisibili e banali, le 303 insegne individuate da Susan Hiller appaiono però all'interno di una struttura planimetrica e sociale, vediamo persone passarvi accanto, macchine parcheggiate, il trascorrere delle stagioni. Le foto di Janicka (e di Janicka&Wilczyk) sono deserte e assolute; solo rarissimamente, e sempre per motivi particolari, vi appaiono esseri umani. Parlano di una memoria del tutto contraffatta, che solo con grande fatica riesce, a volte, a farsi strada oltre lo stretto perimetro a essa ufficialmente assegnato.

Digressione 2: «Non sempre è bene guardare per terra»

Dal 2006, data della mostra *Posto dispari*, a oggi, possiamo seguire il percorso di Janicka tramite un peculiare cambio di postura, una diversa inclinazione della testa, della schiena, dello sguardo. In *Miejsce nieparzyste*, Janicka fotografa l'aria. In *Festung Warschau* e in *Inne miasto*, la città e i suoi percorsi; ponendosi sia al livello della strada, che inchinando lo sguardo dall'alto di tetti o terrazze. In *Herbarium Polonorum* la terra, le pietre, il cemento, le piante che crescono negli anfratti.

«Non sempre è bene guardare per terra», ha scritto Aberto Cavaglion nel suo ultimo libro, in una (moderata) critica alle pietre d'inciampo (Cavaglion 2021: 33), incitando a volgere lo sguardo verso l'alto, l'unica attitudine degna dell'uomo libero. La struttura severa ma flessibile dell'arte di Janicka mostra come sia in realtà possibile, e indispensabile, volgere lo sguardo dove solo si voglia.

2011: *Festung Warschau*

Nel 2011 appare *Festung Warschau. Rapporto da una città assediata*.¹¹ Il volume è un saggio o, nella definizione in tono minore riportata in copertina una «guida a piedi per Varsavia» con in calce due lunghi allegati fotografici: 394 pagine, di cui circa 200 di foto. Esso presenta, almeno in apparenza, un testo trasparente, dove poco rimane da scoprire e anzi ogni angolo della città-simbolo è illuminato e messo a nudo da una luce limpida, che rende acuto ogni dettaglio: come le piantine di tarassaco e di grespino che crescono sotto la targa della strada intitolata agli Eroi del Ghetto, o il fazzoletto legato come omaggio intorno al collo della statua del Piccolo Insorto. Al tempo stesso queste foto non ‘fanno vedere niente’. Non vi sono lacrime, sangue e ferite. L’unica immagine ad avere una certa drammaticità è quella che mostra, di spalle, gli ufficiali polacchi con le mani legate dietro la schiena, pronti per essere uccisi con un colpo di pistola alla nuca nei boschi di Katyń, in Russia (cfr. nota 66). Ma si tratta solo di una ricostruzione storica, divenuta da diversi anni un abbastanza macabro rituale.

Vengono definite, queste foto, «ascetiche» fra gli altri, dalla curatrice e saggista Monika Kozięń (2008) che cita Janicka insieme a Yves Klein, Bruce Neuman e Gustav Metzger: anche la sua opera, così sostiene, potrebbe essere inclusa fra quelle di coloro che rifiutano il valore documentale dell’immagine. Come però nota nella sua recensione a *Festung Warschau* Jacek Leociak, «in Janicka la rivolta contro la rappresentazione avviene grazie alle immagini, il gesto di rifiuto contro la possibilità della rappresentazione al tempo stesso ne sostiene la possibilità, ne iscrive la duplicità nella materia visuale» (Leociak 2012: 456).

Qui la «materia visuale» racconta in modo inequivocabile come la memoria e lo spazio ebraici siano soggetti a una continua rielaborazione e riduzione, nel paragone non dialettico ma colonialistico a favore delle sofferenze polacche. L’innocente ‘passeggiata per Varsavia’ illustra la costruzione della capitale

¹¹ Non secondaria la scelta aspra e ironica del titolo. Come nota Irena Grudzińska-Gross (2012: 3), l’appellativo *Festung*, Fortezza, era attribuito da Hitler alle città in grado di difendersi strenuamente. Varsavia è dunque, ci dice Janicka, una città che si difende: da cosa? *Rapporto da una città assediata* è il titolo di una nota poesia di Zbigniew Herbert in cui il poeta, forse il massimo esponente dell’ethos eroico nella poesia polacca del secolo scorso, definisce “assedio” lo stato di guerra decretato da Jaruzelski contro Solidarność il 13 dicembre del 1981, paragonandolo ad altri assedi e invasioni subiti dalla Polonia nel corso della sua storia. L’eroismo della resistenza polacca si trasforma dunque nella farsa tragica della difesa dei valori etnici contro “l’assedio” della presenza ebraica.



9. *Festung Warschau*. Nella piazza della Madre Siberiana, il Monumento ai Caduti e agli Assassinati all'Est (W. Wilczyk). | 10. *Festung Warschau*. Un segnale stradale nel centro di Varsavia. 2011(W. Wilczyk).

come luogo identitario che impone, citando Marc Augé, «a tutti coloro che parlano lo stesso linguaggio [...] di appartenere allo stesso mondo» (1996: 73). A differenza però della metropoli descritta da Augé, Varsavia continuamente ricostruita è un vero laboratorio di una costante ricomposizione di luoghi e siti della memoria. Ed è anzitutto, forse più di ogni altra capitale europea, citando nuovamente Leociak: un «eterno campo di battaglia, arena della violenza simbolica, di schiacciati offensive e di difese eroiche, di grandi campagne militari e di scontri quotidiani. Di una battaglia ininterrotta sul possesso della città: “nostra” o “loro”» (Leociak 2012: 454).

La ‘diversità’ imposta da queste foto – inscindibili dal testo che le accompagna – è quella che possiamo definire un’etica dello sguardo; uno sguardo che implica la conoscenza, della quale non può fare a meno; una conoscenza che impone di ricordare, riflettere, ‘vedere’ ciò che è assente – perché espulso dalla narrazione collettiva. È uno sguardo che senza tentennamenti si iscrive all’interno di una cornice etica; così come aveva notato lo storico dell’arte e curatore Adam Mazur, scrivendo che l’uso della fotografia da parte della generazione dei giovani fotografi polacchi è di «particolare interesse per le tensioni che si creano nel processo artistico, tensioni che sono di natura non solo formale ma anzitutto etica» (Mazur 2010: 393).

Queste immagini nitide di targhe commemorative, segnali stradali, dettagli di monumenti, cappelle votive, illustrano nelle pagine di *Festung Warschau* una realtà di esaltazione del sangue, eternamente versato dalle piaghe di crocifissi, madonne e martiri al centro di cortili e aiuole, dagli insorti dell’Insurrezione del 1944, dai morti di Katyń e dalle vittime di Smoleńsk; di una percezione, imposta come un dato di fatto scontato, che sia giusto non tanto combattere quanto morire per la patria. Oltre a una facciata rutilante di colori e un’apparente *joie de vivre*, Varsavia propone – e forse impone – a chi si muove per le sue strade anche un messaggio amaramente attuale di uniformità e di rifiuto. Come nel titolo dell’introduzione, firmata dalla poetessa, scrittrice e filosofa Bożena Keff, dove l’onnipresente motto polacco (ma non solo!) *Bóg Honor Ojczyzna* – Dio Onore Patria – è logicamente trasformato in *Trup Horror Obczyzna*: Cadavere Orrore Terra Straniera.

2020: *Herbarium Polonorum*

Quest’ultima formulazione ci porta direttamente all’ultimo lavoro pubblicato di Janicka, *Herbarium Polonorum*. Ovvero, direi, *Quel che resta di Treblinka*, per parafrasare il titolo del celebre libro di Agamben del 1998. A differenza che in *Festung Warschau*, qui le foto sono integrate al testo, ovvero inserite all’interno della narrazione non



11. *Festung Warschau*. Dettaglio di un cosiddetto 'terrapieno di rovine', nella ex zona del ghetto (con W. Wilczyk). | 12. *Festung Warschau*. Lungo la Umschlagplatz, uno squadrone di cavalleria dell'Esercito Polacco fa ritorno dalla parata il giorno della festa della cavalleria. 3 settembre 2011 (con W. Wilczyk).

solo in maniera figurata ma anche concreta. A volte coprono anche due, tre pagine, interrompono una parola, così che è necessario tornare indietro per riprendere il filo dell'esposizione/narrazione. Una scelta, dunque, del tutto diversa da quella del volume del 2011 dove, come abbiamo detto, le foto costituiscono una sezione a parte del volume. Perché, così sembra, la narrazione di Treblinka, dove, in poco più di un anno, dal 23 luglio 1942 al 19 ottobre 1943, sono state assassinate 900.000 persone (persone che, per riprendere la precisa spiegazione di Janicka, «corrispondevano alla definizione nazista di 'ebreo'»), ebbene, questa narrazione non può astrarre dai dettagli di ciò che ne costituisce l'odierno «paesaggio contaminato»¹².

Questa zona, nel cuore della Polonia, è oggi considerata fra le più ubertose, incontaminate e fertili. E in un Paese dove ogni prodotto alimentare nazionale porta l'etichetta *Dobre, bo polskie*, 'È buono, perché è polacco', quelli dell'area di Treblinka, che fa parte di un parco naturale, sottolineano inoltre la particolare genuinità dell'ambiente da cui provengono.

Nella sua stringatezza (134 pagine a stampa, illustrazioni incluse) *Herbarium Polonorum* è un'opera grandiosa. E in realtà, come si suole dire, a volerla commentare veramente sarebbe necessario trascriverla parola per parola (benché generalmente il testo di commento superi per ampiezza il commentato...).

In maniera ancora più netta e assoluta che altrove, mi sembra qui risaltare quello che nella sua teoria semiotica Charles Sanders Peirce aveva definito il valore indessicale della fotografia, ovvero il legame fisico con l'oggetto fotografato. Ma come nota Joan Gibbons:

at the same time, Peirce recognised another important characteristic of the photograph, which is that it is 'in dynamical connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses of memory of the person for whom it serves as a sign, on the other' (Gibbons 2007: 34).

Scriva Marianna Michałowska, «Solo grazie alla fotografia acquistiamo coscienza di ciò che vediamo» (2011: 752), così come grazie alla cinepresa ci 'accorgiamo'

¹² In Janicka *et al.*, 2020, il concetto di «paesaggio contaminato», così come esposto da Martin Pollack nel volume omonimo del 2014, è sottoposto a una critica serrata. Nella pur molto suggestiva esposizione dello scrittore austriaco che, secondo gli autori del saggio, rifugge da ogni chiara indicazione e differenziazione di motivazioni e responsabili, esso non è altro che un leggiadro, e potenzialmente pericoloso, vezzo letterario. In queste pagine l'espressione è usata in senso lato, senza una automatica condivisione delle – eventuali – tesi o omissioni di Pollack.



13. *Herbarium Polonorum*. *Thymus serpyllum* 10.07.2004.

del movimento: «Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa – scrive Walter Benjamin – soltanto grazie ad essa [alla cinepresa, NdA], così come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi» (Benjamin 1966: 42)¹³.

Se qui l'immagine stampata è ovviamente immobile, possiamo forse azzardare che il testo che intorno ad esse si articola funga da 'movimento' da peculiare 'videocamera', rendendo possibile lo svelamento di una sorta di inconscio 'ottico' e collettivo.

A riflessioni sulla storia del luogo, sul suo abbandono e la sua monumentalizzazione, a considerazioni sull'uso e il significato della fotografia, il significato dell'erbario, della classificazione e dell'archivio, Janicka unisce frammenti di 'vita vissuta' che, ancora più che in altri testi, fanno collocare quest'opera sul crinale fra il saggio, il reportage e la letteratura *tout court*. Come la conversazione, udita per caso, fra un anonimo medico e una altrettanto anonima docente di antropologia della cultura, laddove quest'ultima si dimostra sbalordita del fatto che in

¹³ La frase di Benjamin è citata da Michałowska.



14. *Herbarium Polonorum*. *Verbascum thapsus*. 10.07.2004.

quel luogo, a Treblinka, non crescano ‘ebraiche’ palme ma molto ‘polacchi’ salici piangenti. L’anonima docente presenta dunque una bella sintesi di ghetizzazione della flora e della fauna, e di quell’‘identitarismo biologico’ che sempre più affiliati sembra oggi trovare a diverse latitudini.



15. *Herbarium Polonorum*. Yesh. 2004.

Janicka ha iniziato a visitare quasi ossessivamente Treblinka già dal 2004¹⁴; *Herbarium Polonorum* è dunque il frutto di un lavoro di oltre 15 anni, nel corso del quale la studiosa ha raccolto e annotato quasi ogni possibile dettaglio, archiviato in ordine non gerarchico, bensì, nel suo computer, semplicemente per data, e nel volume a seconda del fluire del discorso. E dunque si trovano una accanto all'altra le foto della piantina che cresce fra le fenditure dell'ampia spianata di cemento, posta a riparo degli infiniti resti umani qui rimasti, e nel tentativo – poco riuscito questo – di evitare che la gente dei dintorni venisse a scavare fra i resti in cerca dell'oro ebraico (tali ricerche, direi infruttuose, durano fino a oggi). Le immagini di tisane e prodotti caseari provenienti dalla zona più 'incontaminata e salubre' della Polonia intera. E il frammento di lapide funeraria utilizzato per asfaltare un'ampia strada carrozzabile all'interno del campo, costruita dai detenuti. Vi si riconoscono solo due lettere, parte di un nome o di una più lunga iscrizione, la *ayn* e la *shin*: che insieme formano la parola *yesh*, fuoco.

Ma è difficile allontanare questo pensiero: viene alla mente che questo cielo e questa terra sono intrisi di una colpa così profonda che neanche il fuoco potrebbe

¹⁴ Altri artisti polacchi condividono la stessa ossessione. Ad esempio Mirosław Bałka; cfr. Didi-Huberman Georges 2014. *Essayer voir*. Paris: Editions de Minuit, poss. 333-597.

cancellarla. E, continuando sullo stesso tono, concluderò con la citazione biblica con cui avevo iniziato questo capitolo.

Come già detto, la maggior parte delle traduzioni di Deuteronomio 30:19 riporta: «Chiamo oggi a testimoni *contro di voi* il cielo e la terra» (corsivo mio). Il testo biblico lascia libera l'interpretazione. Perché dunque 'contro di voi'? Così lo spiega il grande commentatore dell'XI secolo, Rashi di Troyes: «Dal momento che essi [il cielo e la terra] sussistono per sempre, quando vi capiterà la sciagura vi saranno testimoni del fatto che io vi ho avvertito riguardo a tutto questo» (Rashi 2006: 235). Quando capiterà la sciagura, né il cielo né la terra – e noi italiani in particolare potremmo aggiungervi il mare – potranno, temo, testimoniare in nostro favore.

Capitolo 2
CON GLI OCCHI DELL'ASSASSINO?
Ovvero «In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili»¹. Lo scandalo di *Mirroring Evil* al Jewish Museum (New York 2002)

Poles are expected to speak about the Holocaust and what happened here. So I am speaking about it, but maybe not in the way some people would expect.
Zbigniew Libera

Mirroring Evil

Se 'in nostro favore' potrà testimoniare il coraggio di artisti e curatori, forse la mostra di cui si parla in queste pagine contribuirà a far spostare l'ago della bilancia. *Mirroring Evil. Nazi Imaginery / Recent Art* (Kleeblatt 2001), «maybe the most daring exhibition ever mounted by the Jewish Museum» (DeKoven Ezrahi 2001: 17), curata da Norman L. Kleeblatt, venne inaugurata a New York il 17 marzo del 2002. A distanza di ormai più di 15 anni, rimane una fra le iniziative più coraggiose e controverse, non solo fra quelle proposte dal celebre museo newyorkese, ma anche fra le ormai numerose che riguardino il tema della rappresentazione della Shoah.

La mostra riunisce un gruppo di giovani artisti (all'epoca intorno ai 40 anni), ebrei e non ebrei, provenienti da sette diversi Paesi². La presenza di ben tre artisti

¹ La citazione è di Sienkiewicz 2014: 229.

² Austria, Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Polonia, Stati Uniti. Gli artisti presenti, in ordine alfabetico, erano Boaz Arad, Christine Borland, Mat Collishaw, Rudolf Herz, Elke Krystufek, Mischa Kuball, Zbigniew Libera, Roe Rosen, Tom Sachs, Alan Schechner, Alain Séchas, Maciej Toporowicz, Piotr Ukłański. I saggi contenuti nell'imponente catalogo (Kleeblatt 2001) – pubblicato alcuni mesi prima dell'inaugurazione della mostra – sono di Sidra DeKoven Ezrahi, Reesa Greenberg,

polacchi (Zbigniew Libera, Piotr Uklański e Maciej Toporowicz; solo su questi ci si soffermerà), all'epoca quasi sconosciuti al di là delle frontiere nazionali, testimonia dell'impegno di Kleeblatt e dei suoi collaboratori di sdoganare l'arte di questo Paese, che per molti versi ancora risentiva (e in parte risente tuttora; cfr. ad esempio Banasiak 2013) di una situazione di marginalità, se non altro rispetto al mercato internazionale.

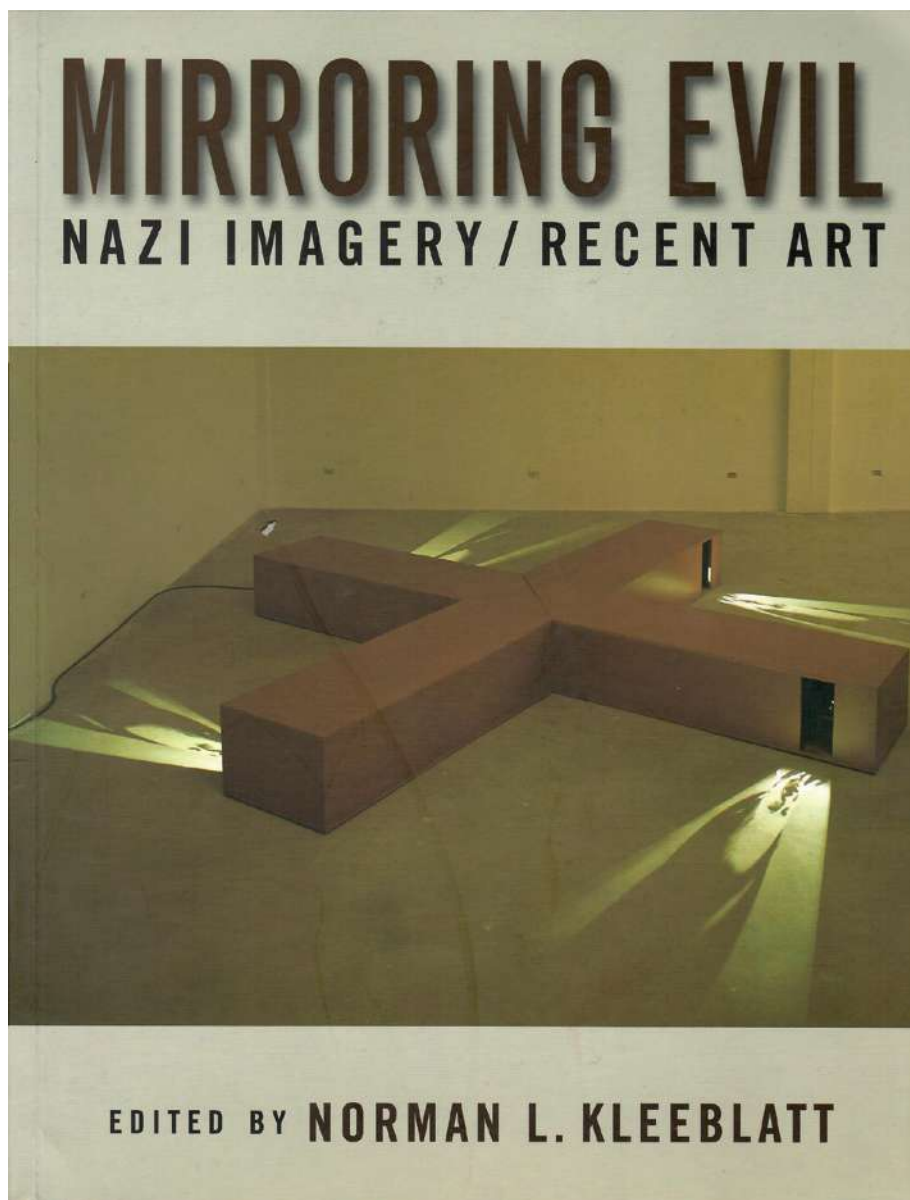
Centrale nella concezione di *Mirroring Evil* era il ribaltamento della tradizionale identificazione con la vittima, impostazione obbligatoria in ogni discorso sulla Shoah, sostituendola, almeno in parte, con quella del perpetratore. Ci troviamo qui dunque di fronte alla messa in discussione di un ben consolidato discorso pedagogico; una pedagogia che aveva (e ha) apportato ben pochi benefici e, come additato fra gli altri da Izabela Kowalczyk, ha anzi finito per «confermare i fruitori nella convinzione della propria fondamentale innocenza» (2010: 142)³.

La scelta operata da Kleeblatt non riflette però solo un'opzione tematica e una critica alla pedagogia finora applicata, bensì anche, come già accennato, una netta scelta generazionale⁴: gli autori sono dei *Born Afterwards*, o *Nachgeborene*, ovvero coloro che appartengono a quella che Marianne Hirsch ha definito, in alcuni testi ormai canonici (ad esempio almeno Hirsch 1997 e 2012), la *Generation of Postmemory*, la cui memoria è 'ereditata', in maniera diretta o indiretta, da coloro che sono venuti 'prima'. Come nota Joan Gibbons in *Contemporary Art and Memory*, «while counter-history and counter-memory provide ideological and political alternatives to previous historicisations of the past, postmemory is the inheritance of past events or experiences that *are still being worked through*» (Gibbons 2007: 73. Corsivo mio).

Norman L. Kleeblatt, Lisa Salzman, Ellen Handler Spitz, Ernst van Alphen. L'introduzione è di James E. Young.

³ La stessa tesi è sostenuta, fra gli altri, da Ernst van Alphen; cfr. ad esempio 2001: 77. Resta ovviamente da chiedersi quale sia il risultato di una possibilmente traumatica identificazione con l'assassino. Il momento in cui scrivo sembrerebbe anzitutto indicare il fallimento, o almeno la profondissima crisi di qualsiasi discorso pedagogico.

⁴ «That is why, for example, he chose not to include David Levinthal's photographs of toy Nazi soldiers that include one Nazi throwing a victim into an oven. 'He was the first person I went to', Mr. Kleeblatt said, but Mr. Levinthal was older than the oldest of these new artists. So was Shimon Artie, who projects ghostlike prewar images of Jews on buildings in Germany, and Art Spiegelman, the author of *Maus*, a novel of the Holocaust in comic-book form. This exhibition will also leave out Boris Lurie's *Saturation Paintings* in which sexually suggestive photographs are mixed with pictures of concentration camps, and Anselm Kiefer's picture of himself giving a *Heil, Hitler* salute under a piece of public sculpture in Cologne. They are simply too old». Boxer 2002.



1. La copertina del catalogo di *Mirroring Evil*, su cui appare l'installazione *Hitler's Cabinet* di Mischa Kuball (1990, Kleeblatt 2001).

Quello che ci si può attendere dunque dalla generazione della *postmemory* non è una narrazione completa o sublime (forse impossibile o addirittura grottesca in casi come quello della Shoah), ma il desiderio di non lasciare inaridire la memoria storica e privata e il tentativo di ricostruire un'immagine dell'infranto che non ne riproponga

una versione miracolosamente ricomposta, ma che riesca a parlare, e a farsi udire, dal tempo presente. Citando ancora Gibbons (che chiosa Hirsch), la *postmemory* può in sostanza essere accessibile a chiunque abbia voglia di farsene carico, senza limitazioni etniche, religiose o esperienziali: «Although Hirsch initially speaks of postmemory in terms of her own experience of inheriting her parents' stories of exile and loss, later she moves into a broader characterisation of postmemory as separate from the primary event or experience, but based equally on the need to (re)build and mourn» (Gibbons 2007: 76). In questa formulazione possiamo trovare risposta alla temibile domanda posta all'ingresso della mostra newyorkese: «Who can speak for the Holocaust?».

«What makes me think? In particular, what makes me think in a way that would be critical of existing ideas?» (Rosalyn Diprose)

L'idea di *Mirroring Evil*, come scrive Kleeblatt nell'introduzione al catalogo, era nata dalla vista di alcune immagini di *Lego. Obóz koncentracynjny - Lego. Concentration Camp Set* di Zbigniew Libera (1959), capitate sulla sua scrivania nel 1997. «It seemed a disturbing, yet significant, work of art» (Kleeblatt 2001: xi)⁵.

Nello stesso testo racconta poi del suo stupore quando, una volta proposto al Museo l'acquisto dell'opera, aveva visto la sua proposta accettata: «I took the piece to the committee [...]. Not surprisingly, it provoked a lively, divisive discussion. Surprisingly, the committee decided to buy it» (ivi: ix).

Lego-Obóz, del 1996, consiste in un'edizione limitata di tre set composti da sette scatole. Ognuna di esse ha l'aspetto di una normale confezione di costruzioni per bambini. Inizialmente Libera aveva ottenuto la sponsorizzazione della ditta danese, che gli aveva fornito gratuitamente il materiale. L'opera aveva però immediatamente suscitato un gran clamore e, come si vedrà anche in seguito, venne accusata a turno di ridicolizzare la Shoah, istigare all'antisemitismo, infamare il buon nome della Polonia (Cfr. Żmijewski 2006: 253). La Lego aveva dunque ritirato ogni collaborazione e annunciato la sua totale estraneità al progetto⁶.

⁵ Forse Kleeblatt avrebbe anche potuto scrivere «disturbing, and *therefore* significant»; ad esempio nella conferenza *Is Nothing Sacred?*, dice direttamente: «I like art that makes me angry». Kleeblatt 2014.

⁶ Forse anche lo scandalo Libera aveva influenzato, nel 2016, la veramente 'scandalosa' decisione della ditta di non vendere i suoi mattoncini all'artista cinese Ai Wei Wei, noto per le sue posizioni politiche radicali. La Lego aveva ritirato la sua decisione solo dopo che questi aveva creato in svariati Paesi una serie di punti di raccolta di componenti Lego fra i suoi fan. Cfr. DJ Pangburn 2017.

Ogni scatola mostra diversi aspetti del campo di concentramento: la prima contiene l'intero lager, con degli edifici, una forca, il filo spinato ecc. Per le guardie nell'uniforme nera sono usate le *mini-doll* del normale set modulare della Stazione di Polizia, per i detenuti quelle del set Ospedale. La seconda scatola contiene un crematorio e membri del *Sonderkommando*. Nelle altre scatole, un comandante del campo che, come è stato notato, rammenta quello di un Gulag sovietico. L'ultima scatola infine contiene oggetti e frammenti ammassati, reminiscenti delle opere dell'artista franco-americano Arman, e degli stessi spazi espositivi del museo di Auschwitz (cfr. Feinstein 2000).

Libera non era il primo artista ad affrontare il tema della Shoah in maniera dissacratoria e irriverente. Negli Stati Uniti, già negli anni Ottanta avevano suscitato scandalo Boris Lurie, che svelava il legame visuale fra nazismo e pornografia, o David Levinthal, che mostrava fotografie con soldatini giocattolo in accurate messe in scena dello sterminio. Nello stesso periodo in Israele, a partire dagli anni Ottanta, artisti come Roe Rosen o Ram Katzir sono stati, come scrive Adachiara Zevi, fra gli esponenti

della seconda generazione [che] rompono il silenzio e infrangono il tabù della rappresentazione. In modo eclatante, trasgressivo e provocatorio: rifiutano il dolore e il dramma come pure l'univocità del punto di vista delle vittime, optano per l'ironia, l'ambiguità, quasi il sacrilegio (Zevi 2002: 43)⁷.

Tuttavia *Lego-Obóz* infrange un'ulteriore barriera. Una barriera nazionale, anzitutto, innalzata dall'origine del suo autore che, a differenza degli artisti summenzionati, non può mitigare l'aculeo della sua sfida con un'ascendenza ebraica, o addirittura con un passato da ex *lagicznik*, come Boris Lurie, sopravvissuto a Buchenwald. Libera è un polacco: ovvero appartenente a un popolo che, per alcuni versi, si è trovato anche dalla parte degli assassini, di un popolo che, a differenza dei tedeschi occidentali, non ha fatto «i conti con il proprio passato», o li ha fatti in maniera parziale e del tutto insufficiente; valga per tutte la ormai infinita diatriba sulle vicende di Jedwabne e il rifiuto, politico e psicologico, di ammetterne la colpa polacca⁸.

⁷ La citazione è lievemente modificata. Su questo tema, vedi anche Katz-Freimann 2003. Fra gli altri, si possono citare anche i 'ragazzi terribili' della scena artistica inglese, i fratelli Jake e Dinos Chapman, autori dell'installazione *Hell* del 2000, dove crude scene dell'Olocausto sono rappresentate da migliaia di soldatini di plastica.

⁸ Per comodità di chi legge fornisco qui in ordine cronologico i dati delle edizioni inglesi, polacche e, ove possibili, italiane dei tre fondamentali volumi di Jan T. Gross: *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny: Pogranicze 2000 (*Neighbors: the Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton-Oxford: Princeton University Press

Le questioni etiche ed estetiche suscitate da *Lego-Obóz* sono molteplici. L'uso di un gioco per bambini per la descrizione dell'evento più traumatico nella storia dell'Occidente moderno, già a prima vista crea uno shock percettivo fra la presupposta purezza dell'infanzia e la crudeltà che si è soliti associare solamente all'età adulta. L'uso di materiale 'innocente' sollecita riflessioni su come, dopo la Shoah, ogni simbolo e strumento della cultura, sia alta che bassa, sia irrimediabilmente profanato. La totale rinuncia al tono elevato e sublime, alla messa in scena drammatica, può dar adito al sospetto che si intenda «obscure its [the Holocaust] enormity or dishonor its dead»⁹. Aspetti rilevanti di quest'opera possono venir definiti anche grazie alla biografia del suo autore. Nel 1982, durante lo stato di guerra in Polonia, l'allora ventitreenne Zbigniew Libera era stato incarcerato per un anno e mezzo per attività antigovernativa. Aveva trascorso i primi sei mesi insieme a dei detenuti comuni; la cella, destinata a cinque persone, ne ospitava undici. E avevano tutti condanne gravi: assassini, rapine. Dopo sei mesi, in maniera fortuita, venne trasferito al carcere politico di Hrubieszów; appena in tempo a salvarsi la vita, poiché gli altri detenuti lo avrebbero certamente ucciso, come ammette in un'intervista rilasciata a Katarzyna Bielas. Quei mesi di carcere, dice, erano stati «la mia vera università» (2007: 105). E aggiunge, definendo quell'esperienza terribile in modo ancora più definitivo: «Dal carcere non si torna a scuola» (*ibidem*).

L'esperienza del carcere – aveva detto la scrittrice turca Asli Erdogan in un'intervista – è come andare in guerra. È un'esperienza che ti cambia per sempre, diventi più forte e più debole allo stesso tempo. [...] Quando subisci un trauma, qualcosa in te muore e qualcosa sopravvive. È come se ti spaccassi a metà: da una parte c'è un sopravvissuto, dall'altra una vittima. E spesso le due parti non riescono a parlarsi. [...] Di quanto ho vissuto scriverò solo quando sarò in grado di trasformarlo in arte, non solo di raccontarlo (Caldiron 2017).

2001; *I carnefici della porta accanto. 1941. Il massacro della comunità ebraica di Jedwabne in Polonia*. Trad. it. Luca Vanni. Milano: Mondadori 2001), a cui fa seguito *Fear. Antisemitism in Poland After Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation*. New York: Random House 2006 (*Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Kraków: Znak 2008) e infine, in collaborazione con Irena Grudzińska Gross, *Złote żniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków: Znak 2011 (*Golden Harvest: Events at the Periphery of the Holocaust*, Oxford: Oxford University Press 2012; *Un raccolto d'oro: il saccheggio dei beni ebraici*. Trad. it. Ludmila Ryba. Torino: Einaudi 2016).

⁹Terrence des Pres, cit. in van Alphen 2001: 73. La frase intera suona: «The Holocaust shall be approached as a solemn or even sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead».

Il contatto diretto con la reclusione, la sopraffazione e la violenza avevano reso per Libera anacronistici i concetti di 'intimità', di 'pudore', e forse quello stesso di 'libertà'. Uscito di prigione ha girato il suo primo video, pieno di *pietas* e di spietatezza, sulle lunghe cure da lui prestate alla nonna inabile: è uno dei primi video, e tuttora uno dei più radicali, girati in Polonia (*Obrzędy intymne*, 'Cure intime', 1984). Ed è arte, un'arte crudele, al limite del disgusto¹⁰, chissà se in grado di indicare un possibile processo di riparazione, di ricongiungimento interiore di fronte alla sofferenza, alla morte, al venir meno di ciò che sia abituati a definire 'umano':

La perquisizione, dopo di cui era rimasta sul pavimento una montagna che mi arrivava alla cintura: oggetti personali, miei disegni, appunti; il carcere, osservare le persone in situazioni estremamente intime: tutto ciò ha cambiato il mio atteggiamento verso queste cose. Ormai per me non esiste più nulla di intimo che si possa nascondere in uno spazio qualsiasi. È come se qualcosa si fosse improvvisamente allargato; ho capito che non esiste nulla di intimo, che tutto ciò che si può vedere bisogna mostrarlo. E che non c'è motivo per nascondere. [...] Arrivare ad accettare che cosa è la realtà è un processo spirituale difficile. Quello che dico è forse amaro, ma non è cinico (Bielas 2007: 104-105).

Ed è da questa esperienza che Libera trae la scienza (anche questa «amara, ma non cinica») del potere assoluto che ha il condizionamento sociale sugli individui: «Tutti veniamo plasmati. Tutto è effetto della necessità. Non credo nel libero arbitrio» (Bielas 2007: 114). Dal carcere Libera trae infine la conoscenza diretta della funzione dello spazio architettonico e della sua ripetibilità:

[Progettando *Lego-Obóz*] pensavo di fare qualcosa che insegnasse ai bambini come si organizza uno spazio chiuso, uno spazio che dia un senso di sicurezza ma che sia al tempo stesso sottoposto a controllo, e tutto ciò che vi trova è progettato in maniera razionale. 'Chiuso' non significa 'malvagio'. Può essere ad esempio un ospedale. Ma fa un passo avanti e c'è la prigione, un passo ancora e siamo in un campo di concentramento. Con il Lego si può costruire tutto (ivi: 117).

Sarebbe a dire che 'tutto' può essere costruito in maniera 'razionale' (e vale forse la pena rammentare che gli stessi campi di concentramento non sono opera di forze

¹⁰ Alcuni autori hanno addirittura richiesto una sorta di intervento giuridico per limitare le rappresentazioni visive 'disgustose'. Cfr. Biber 2009: 243 sgg.

demoniache e incontrollabili ma del lavoro solerte di affermati ingegneri e architetti), e che, per citare Zygmunt Bauman, a tutt'oggi «nessuna delle condizioni sociali che resero possibile Auschwitz è davvero venuta meno» (1992: 18). Traspaiano, nelle affermazioni di Libera, in *Lego-Obóz* e in altre sue opere, le riflessioni di Michel Foucault e Giorgio Agamben sul biopotere, e l'insegnamento pioneristico di Erwin Goffman sulle istituzioni totali, in base al quale entità in apparenza così diverse fra loro come la scuola, l'ospedale, la caserma, il manicomio e il carcere, sono unite da medesime caratteristiche di razionalizzazione e di riduzione del sé, che ne viene sistematicamente mortificato (cfr. Goffman 2003). Ma se i mattoni con cui costruiamo Auschwitz sono gli stessi che possono servire a erigere un ospedale o un manicomio, ciò non significa forse che la Shoah non è un evento unico e irripetibile ma che anzi, come indicava Primo Levi, l'unico insegnamento che ne possiamo trarre è che essa si può ripetere?¹¹ Libera d'altronde ha più volte ribadito che la sua prima ispirazione a *Lego-Obóz* (un'opera che, così dice, gli ha procurato «più guai che gloria»; Bielas 2007: 117), non era provenuta da Auschwitz (località che, a 200 chilometri di distanza dalla cittadina natale di Pabianice, gli era ben nota) ma dai lager in Bosnia, e in particolare da quelli per bambini. Un insegnamento certo difficile da accettare per chi si muova sotto l'ombrello consolatorio (e spesso ipocrita) del «Mai più!».

«Of all the inflammatory artworks at *Mirroring Evil*, Zbigniew Libera *Lego Concentration Camp* (1996) was among the most controversial», scrivono Daniel H. Magilow e Lisa Silberman in un testo sulle rappresentazioni della Shoah nell'arte (2015: 160). *Lego* si trova inoltre al secondo posto nell'elenco delle undici opere d'arte considerate più scandalose prodotte da artisti polacchi dopo il 1989, presente nel sito culture.pl dell'Istituto Adam Mickiewicz (Sural 2013). Alla Biennale di Venezia del 1997 era stato addirittura lo stesso curatore del Padiglione polacco Jan Stanisław Wojciechowski che, dopo aver invitato l'artista e Zofia Kulik a rappresentare la Polonia, gli aveva imposto di ritirare quest'opera. Libera non aveva accettato e aveva rinunciato a partecipare alla Biennale.

Ma, alla fine del 2011, il Museo di Arte Moderna di Varsavia ha acquistato *Lego-Obóz* da un collezionista svedese¹², addirittura con l'apporto di un ben riuscito

¹¹ La citazione esatta, trascrizione di un dialogo con degli studenti, è: «Non possiamo capirlo; ma possiamo e dobbiamo capire di dove nasce, e stare in guardia. Se comprendere è impossibile, conoscere è necessario, perché ciò che è accaduto può ritornare, le coscienze possono nuovamente essere sedotte ed oscurate: anche le nostre» (Levi 2017: 183).

¹² *Lego-Obóz* esiste in tre originali. Il primo è al Jewish Museum di New York, un altro si trova presso un collezionista tedesco.

crowdfunding fra i varsaviani. Sarebbe infatti da quest'opera, secondo Marcel Andino Velez, allora vicedirettore del Museo, che ha avuto inizio in Polonia il dibattito sulla rappresentazione della Shoah nelle arti visive, e il linguaggio usato da Libera, che pure tante discussioni aveva suscitato, è ormai parte del discorso generale, ed è divenuto un linguaggio universale (cfr. Jarecka 2011).

«There is No Truth in Representation» (Piotr Ukłański)

Uno dei temi di *Lego-Obóz* è ovviamente quello della cultura pop, e di cultura pop e delle sue immagini si occupano anche le due installazioni di Piotr Ukłański (1968) e Maciej Toporowicz (1958). Sia *Naziści* che *Eternity*, unite da una quasi ossessiva perfezione estetica, indagano il legame tra il capitalismo monopolistico e il reiterarsi dei cliché estetici caratteristici dei totalitarismi nei linguaggi della pubblicità e dell'arte (anzitutto, quello del corpo maschile di razza bianca fortemente eroticizzato, sano e muscoloso); stereotipi a cui, forse, gli orrori della storia avrebbero dovuto imporre una metamorfosi, o almeno porre un argine¹³.

Naziści, una «curiously amusing though disturbingly obsessive compilation»¹⁴, è una sorta di fregio composto da centoventidue foto (o centosessantaquattro in altre versioni), tratte da film statunitensi ed europei, di attori, tutti uomini¹⁵, in divise da nazisti. Tutti sono presentati in una sorta di inquadratura da fototessera, ne vediamo il viso e le spalle. Ovvio il riferimento alle considerazioni sull'estetica e il potere erotico delle rappresentazioni del nazismo iniziate da Susan Sontag in *Fascinating Fascism* del 1975. L'opera di Ukłański, che è anche un tributo ad Andy Warhol (Kleeblatt 2001: 108), si presenta dunque come una sorta di caricaturale archivio. Colpiscono la bellezza e il carisma di molti degli attori ritratti, e il reiterarsi di determinate caratteristiche: l'aspetto (generalmente) virile, l'eleganza del portamento, dei copricapi e delle divise, ecc., tanto da aver fatto temere, ad esempio ai rappresentanti delle comunità ebraiche londinesi, dove

¹³ Varrà la pena citare da *Sulla fotografia* di Susan Sontag: «Una società capitalistica esige una cultura basata sulle immagini. Ha bisogno di fornire quantità enormi di svago per stimolare gli acquisti e anestetizzare le ferite di classe, di razza e di sesso. [...] La duplice capacità della macchina fotografica, quella di soggettivare la realtà e quella di oggettivarla, è la risposta ideale a queste esigenze e il modo ideale di rafforzarle» (Sontag 1978: 154).

¹⁴ Immagini di *Naziści* si trovano, fra gli altri, agli indirizzi: <https://is.gd/TShyhK>; <https://is.gd/ZQWkE3>

¹⁵ Manca ad esempio la Liza di *Pasażerka, La passeggera*, di Andrzej Munk (1963) interpretata da Aleksandra Ślaska.

l'opera fu esposta la prima volta nel 1998, che essa potesse diventare oggetto di culto per gruppi neonazisti. Benché ciò non sia avvenuto, *Naziści* è passato per altre traversie. Un destino analogo è toccato d'altronde ad altre opere di un artista che ha sempre amato articolare «the intersection of corporeal beauty and horror» (Wilson 2015), e di cui il critico Jarosław Lubiak ha scritto che le sue opere suscitano emozioni intrise al tempo stesso di «aggressività e di fascinazione, e sono così potenti da rivolgersi, a volte, contro il suo stesso autore» (Lubiak 2012).

Sarà forse utile un breve excursus temporale per rammentare come sia *Naziści* che un'altra opera di Ukłański abbiano suscitato reazioni che, pur contribuendo alla notorietà del loro autore, possiamo definire inaspettate e strane.

Nel 2000 *Naziści* era stato esposto a Varsavia, alla Galleria Nazionale d'Arte Zachęta. L'installazione non aveva suscitato particolare scalpore, fino alla visita, il 17 novembre, di Daniel Olbrychski, forse tuttora il più noto attore polacco e, grazie anzitutto ai numerosi film di Andrzej Wajda da lui interpretati, simbolo e modello della polonità. Facendosi accompagnare da una troupe televisiva, sotto una lunga zimarra Olbrychski aveva nascosto la spada di Kmicic, souvenir dalle riprese del film *Potop* del 1974, che improvvisamente brandì distruggendo a grandi fendenti la propria immagine in veste da nazista (tratta da un film di Lelouch), così come quelle degli attori Jan Englert, Stanisław Mikulski e Jean Paul Belmondo, coi quali si era precedentemente accordato (cfr. Sienkiewicz 2014: 317). Dopo di ciò era stato fatto allontanare dai responsabili della sicurezza.

L'effetto mediatico di questa performance fu enorme. Non solo numerose interviste ma anche talk show dove pubblico e giornalisti si schierarono o a favore dell'attore (appoggiato dal Sindacato degli attori polacchi) o di Anda Rottenberg, allora direttrice di Zachęta e una delle massime protagoniste della scena artistica polacca dopo il 1989, appoggiata a sua volta dalla Federazione dei fotografi (ivi: 319-320). Sciolse il nodo gordiano l'allora Ministro della cultura Kazimierz Michał Ujazdowski, che decise di chiudere la mostra fin quando non fosse stato dimostrato in modo univoco che non si trattava di 'propaganda del nazismo'. In una trasmissione televisiva il Ministro mise un punto fermo a ogni possibile recriminazione affermando che «la società non è pronta a comprendere l'arte contemporanea» (ivi: 320). Ukłański accettò la chiusura anticipata (e non avrebbe comunque potuto fare altrimenti, dato che Zachęta dipende direttamente dal Ministero), e la querelle sembrava andare a tutto suo beneficio: *Naziści* venne battuto da Sotheby a quasi un milione di dollari, ed è tuttora l'opera d'arte contemporanea polacca più valutata in un'asta.

La performance di Olbrychski, che esteticamente sembra collocarsi in maniera del tutto adeguata all'interno dello spazio creato da Ukłański (che nel 2012

presenterà nuovamente *Naziści a Zachęta*, con molte delle immagini letteralmente coperte da un'enorme aquila bianca polacca), è stata generalmente interpretata come il gesto di uno sempliciotto incapace di orientarsi nei complicati percorsi dell'arte contemporanea, o una trovata pubblicitaria escogitata da un attore ormai in disarmo. Secondo il già citato Lubiak essa avrebbe però i connotati più seri di una 'manifestazione di iconoclastia moderna', diretto in sostanza contro le manipolazioni del mondo dello spettacolo e la sua capacità di rendere attraente l'orrore. In tale contesto l'attore preferito da Wajda apparirebbe come un accorto interprete dei meccanismi artistici¹⁶.

Alcuni anni dopo l'exploit a Zachęta, nel 2005, un'altra immagine di Ukiński è stata oggetto di una bizzarra metamorfosi. Durante la Biennale di San Paolo, nel 2004, l'artista polacco aveva creato un ritratto collettivo di papa Giovanni Paolo II, composto dai corpi di 3.500 soldati brasiliani. Coloro che andavano a formarne il viso erano a torso nudo.

Si trattava, come scrive Anda Rottenberg, di un esempio di come l'artista «introduce nel campo artistico abitudini sociali, prese in prestito o contrabbandate dalla cultura di massa, come la tecnica di costruzione di immagini viventi» (Rottenberg 2020: 389). Durante l'ultimo pellegrinaggio del Papa in Polonia, infatti, i fedeli raccolti davanti alla chiesa di Wadowice, il paese natale del pontefice, si erano disposti in modo da rappresentare, se visti dall'alto, appunto la testa del papa.

L'anno seguente un'enorme riproduzione ne era stata esposta in uno degli snodi centrali di Varsavia, colà dove sarebbe dovuta sorgere la nuova sede, tuttora non realizzata, del Museo d'Arte Contemporanea della capitale. Nel periodo in cui il manifesto troneggiava fra via Marszałkowska e via Świętokrzyska il papa era morto. L'immagine era dunque diventata luogo di pellegrinaggi, novene, deposizioni di fiori, candele accese, canti patriottici. E ciò a prescindere dalla destinazione originaria dell'opera, dalla persona dell'artista, e dal fatto che il papa vi appaia innegabilmente mulatto. L'integrazione di quest'o-

¹⁶Lubiak 2012. Molto più violenta ed orribile, anzitutto nei suoi effetti politici e mediatici, la distruzione, ad opera del deputato di *Porozumienie Polskie* Witold Tomczak e della sua compagna di partito Halina Nowina-Konopczyna, dell'opera *La nona ora* di Maurizio Cattelan, raffigurante papa Wojtyła colpito da un meteorite. L'attentato, avvenuto alla Galleria Zachęta il 22 dicembre del 2000, diede origine a una brutale campagna denigratoria, dai toni apertamente antisemiti, contro Anda Rottenberg, che fu costretta a dare le dimissioni. Una petizione preparata dallo stesso Tomczak, in cui Rottenberg era definita 'funzionario statale di origine ebraica', fu firmata da un centinaio di deputati. Cfr. Rottenberg 2013: 153 sgg.

pera all'interno del culto nazionale costituirebbe addirittura una delle «metamorfosi più straordinarie di un'opera d'arte contemporanea» (Lubiak 2012). Anche in questo caso resta da chiedersi quanto la reazione inaspettata di persone certamente estranee e indifferenti ai procedimenti artistici fosse solo un ingenuo malinteso, o quanto non andasse invece a rivelare un'intenzione già insita nell'opera. Ukłański ha d'altronde più volte dimostrato affezione per l'immaginario cattolico e la polonità, come ad esempio nell'intervista fattagli nel 2008 da Maurizio Cattelan: «MC: Di cosa tratta il tuo lavoro? Una volta hai detto che riguarda la terra, il vento e il fuoco. Non è un po' New Age? PU: Cattolico, in realtà» (Cattelan 2017).

Naziści ha oggi un suo ormai indispensabile pendant in *Real Nazis*, esposto a *documenta 14* nel 2017. *Real Nazis* ha una struttura identica a quella dell'opera precedente, con l'unica differenza che i personaggi raffigurati sono appunto 'reali', e che vi compaiono anche delle donne. Ai tempi di *Naziści* Ukłański aveva dichiarato: «L'immagine del nazista nella cultura di massa è uno degli esempi più evidenti di falsificazione della storia e delle persone. Per me è tanto più importante in quanto si tratta di una delle fonti principali di informazioni su quel periodo, per molti l'unica» (<https://culture.pl/en/artist/piotr-uklanski>). Eppure una anche fuggevole visione di *Real Nazis* non può lasciare stupiti per la somiglianza fra i nazisti immaginari e quelli "reali", così che il visitatore non può non porsi la domanda: «Wer sind nun die wirklichen Nazis? Welche der Bilder sind real und welche nicht? Und wessen Realität gilt?» (Brehm 2017).

Anche altri critici evidenziano la voluta confusione fra vero e rappresentato, confermata dalle parole dello stesso Ukłański:

“Beneath all the insignia and accoutrements of evil lurks the iconography of media kitsch and ridicule. It's all about the power of costumes and the costumes of power, about the glamour of evil, the glistening shine of fake medals made of fake gold”, says Ukłański. The work then makes these real fascists feel fake and the fakes seems real. As though in a hall of mirrors, the original image becomes confused with its reflection (Rowlands 2017).

Ma anche *Naziści* era un gioco in cui «the original image becomes confused with its reflection», o forse il riflesso del riflesso... Ai tempi di *Mirroring Evil*, forse la critica più acuta all'installazione di Ukłański era stata quella del redattore capo di «Frieze», Jennifer Higgie, l'unica, così mi sembra, ad aver notato degli intrusi nella sfilata degli eroi cinematografici: Eric Von Stroheim che, ne *La Grande*

Illusione (1937), interpretava un maggiore tedesco della Prima guerra mondiale, mentre le immagini di Anthony Hopkins e Bob Hoskins sono tratte da *Io e il Duce*. Higgie si chiede se si tratti di una svista, o se per Ukłański fascisti italiani e soldati tedeschi della Grande guerra appartengano alla stessa genia dei nazisti. Sarebbe questo uno degli esempi di come l'artista polacco, volutamente o meno, finisca per cancellare ogni differenza portando a una grossolana iper-generalizzazione (ovvero, secondo la studiosa americana, l'essenza stessa del fascismo). È importante esaminare i modi in cui la nostra cultura rappresenta il male, e i legami fra crudeltà e glamour. Ma Ukłański, accusando di complicità tutto il cinema del dopoguerra, non sta forse accusando l'arte nel suo insieme, dimenticando che la sua essenza consiste nello «svelare le verità profonde del reale»? (Higgie 1998).

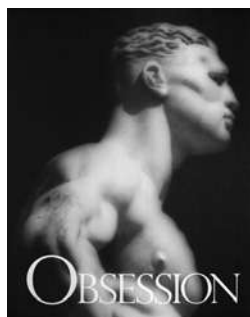
Nell'introduzione a *Real Nazis*, Ukłański ha scritto:

The notorious Nazi Hanns Johst once said that whenever he heard the word "culture" he reached for his gun. Every time I hear the word "Nazi" I think of Stefan Grzelak imprisoned in SS-Arbeitslager Friedrichshafen. He was my grandfather. We are *Not Reconciled*. We cannot change our grandfathers. We must not block out the memory of our enemies. Amnesia relegates the images of evil into the land of fantasy. We might not be able to recognize the evil once it arrives (Ukłański 2017: 148).

Di Grzelak e delle sue esperienze con i nazisti, in famiglia non si parlava. Quando il nonno era morto, l'artista ventenne non aveva fatto in tempo a interrogarlo. Era un mistero, un segreto non pronunciabile, ma a tutti noto: «I grew up with it, but it is more of a storytelling experience. It was removed but also present, present as a legacy» (Wei 2014). Anche Libera ha più volte sottolineato l'importanza del suo incontro privato con la guerra; è questa un'esperienza che accomuna tutte le famiglie polacche, dove la maggiore, l'unica differenza sembra essere quella che separa la parola dal silenzio.

Io – dice Libera – giocavo sempre fra le rovine. A Pabianice abitavano nella zona dove si trovava il ghetto. Fin da bambino sentivo racconti sulla deportazione degli ebrei. Giocavo fra le macerie della sinagoga distrutta dai nazisti, che per quindici anni non vennero sgombrate (Bielas 2017: 111).

La 'confusione' che Higgie e altri critici additano nei nazisti di Ukłański potrebbe forse essere il riflesso di umiliazioni mai esplicitate, di dolori tenuti nascosti, alla cui verità è per sempre impossibile giungere? E in fondo è lo stesso Ukłański a scrivere: «There is no truth in representation» (2017: 153).



2. Maciej Toporowicz e Piotr Grzybowski. Si ringrazia Maciej Toporowicz per l'autorizzazione a riprodurre gratuitamente questa immagine e la seguente. | 3. Maciej Toporowicz *Obsession* (1991-1993). Fermoimmagine.

«La pubblicità convince l'utente solo di ciò che egli già conosce o desidera» (Umberto Eco)

Uno dei primi artisti polacchi a occuparsi del problema della (non elaborata) memoria storica nel contesto della cultura popolare e della «semiotica della pubblicità» è stato Maciej Toporowicz (cfr. Kowalczyk 2010: 138).

Un vero *bad boy* della scena artistica prima polacca, poi statunitense, nel 1980 Toporowicz aveva fondato a Cracovia con Piotr Grzybowski un gruppo radicale di performance intitolato AWACS¹⁷, ispirato agli azionisti viennesi.

Già le loro prime esibizioni avevano ottenuto anche un riconoscimento oltre confine, ne aveva scritto addirittura «High Performance», la maggiore rivista statunitense del settore. Durante la legge marziale Toporowicz e Grzybowski avevano sfidato più volte il divieto totale di raduni pubblici, continuando a esibirsi a Cracovia, Łódź e Poznań. Nel 1983 erano infine emigrati, prima in Germania

¹⁷ Il logo di AWACS, composto da una A e da un triangolo capovolto, è una sorta di stella di Davide, ovvero un simbolo estremamente provocatorio e inusitato per la Polonia del tempo.

e poi negli Stati Uniti, dove Toporowicz tuttora risiede. Anche in questo Paese il performer di Białystok ha continuato a realizzare azioni radicali – spesso ai margini della legge, oppure infrangendola. Lo stesso progetto denominato *Obsession* (1991-1993), di cui un video è parte di *Mirroring Evil (Eternity #14)*, era nato come un'azione di affissione abusiva nel quartiere di Soho a New York. Erano seguite, fra l'altro, due serie di francobolli non autorizzati: *Serial Killers, USA, 1994*; e *Forza Italia, Italia, 1994* – riproducenti questi le fattezze di Mussolini, stampati e spediti dall'artista dall'Italia dopo la vittoria elettorale del partito di Berlusconi¹⁸. *Eternity #14*, come gli altri video di questo ciclo, è il montaggio di immagini riferite al III Reich (frammenti di film di Leni Riefenstahl, foto di architetture di Albert Speer, di statue di Arno Breker) intercalate a quelle delle pubblicità, per i tempi particolarmente impudiche, della Calvin Klein. Anche in questo caso, come per Ukiński, è evidente il riferimento alle considerazioni di Susan Sontag e di altri studiosi sulla pervasività erotica delle immagini del nazismo, sull'attrazione fatale che esse suscitano, sulla loro costante e mascherata presenza all'interno del discorso visuale dei Paesi democratici, sul loro (nuovo?) legame intrinseco con il consumismo, sulla difficoltà infine, quando esse si situano all'interno del *continuum* del discorso capitalistico, di riconoscerle e di prenderne atto¹⁹.

Può essere utile però rammentare che il culto del corpo, anzitutto maschile, muscoloso e sano, in contatto vivificante con la terra e la natura, legato o meno a visioni di liberazione e/o di predominio sessuale, non nasce con i regimi totalitari, che pure lo hanno portato a livelli di massima perfezione formale e incisività politica, ma che, originando ovviamente nella classicità greco-romana, ha conosciuto il suo revival già alla fine dell'Ottocento. Esso è inoltre, come descritto da David Biale nel testo ormai canonico *Eros and the Jews* del 1992 (lo stesso periodo in cui Toporowicz produce i primi *Obsession*), una delle caratteristiche del movimento sionista fin dai suoi albori. «La forza fisica, la giovinezza, la natura e il laicismo» erano le costellazioni dei simboli sionisti», scrive Biale, ovvero «l'ebreo muscoloso»: baluardo contro la corruzione, la vecchiaia, i segni e la memoria dell'esilio (Biale 2003: 245-246). Semplificando,

¹⁸ Queste sintetiche informazioni sono tratte da M. Fabiańska, *Maciej Toporowicz*, <https://tinyurl.com/y85rslwq>, e dalla pagina della Galleria di Arte Contemporanea di Cracovia Bunkier Sztuki, la prima a presentare, nel 2014, una mostra sul gruppo AWACS: <http://bunkier.art.pl/?wystawy=awacs-1981-1983>

¹⁹ Un video di Toporowicz è visibile ad esempio all'indirizzo <https://maciejtoporowicz.tumblr.com/obsession>

possiamo dire che si tratta fondamentalmente di un mito 'ariano', creato anzitutto, come svariati modelli etici ed estetici dell'Occidente, in contrapposizione al 'corpo ebraico', percepito come debole ed effeminato; un ideale di cui gli ebrei stessi si sono appropriati (su questi temi, riassumibili anche con il proverbiale 'odio di sé ebraico', vedi anche Gilman 1986 e Boyarin 1997). Il fatto che Toporowicz abbia prescelto come esempio e simbolo dell'utilizzo di modelli utilizzati dal nazismo nel discorso mediatico attuale proprio uno stilista ebreo come Calvin Klein (figlio di emigrati ebrei ungheresi), potrebbe aprire la porta a ulteriori e forse fruttuose considerazioni.

Who Can Speak for the Holocaust?

Si è già accennato allo scandalo suscitato da *Mirroring Evil* e dalla maggior parte delle opere qui esposte. In conclusione, tenterò un breve compendio delle reazioni più significative, additando anche alcune delle problematiche tuttora dolorosamente aperte.

La mostra era stata accompagnata da proteste, addirittura antecedenti la sua apertura. A reclami, manifestazioni e picchetti avevano preso parte non solo dei sopravvissuti, il cui timore di essere espropriati della memoria dello sterminio e umiliati da raffigurazioni provocatorie e violente può essere facile da comprendere, ma anche, ad esempio, artisti come Art Spiegelman, la cui opera *Maus* negli anni Ottanta aveva aperto la porta alla possibilità di nuove e provocatorie rappresentazioni dello sterminio (cfr. ad esempio Bojarska 2013: 118).

L'elenco delle critiche è quasi infinito (cfr. Greenberg 2007). Il premio Nobel per la letteratura e sopravvissuto ad Auschwitz e Buchenwald Elie Wiesel definì la mostra «un tradimento»; il direttore dello International Network of Children of Holocaust Survivors ne parlò come di una «dissacrazione», mentre, secondo il presidente dell'associazione Young Americans for Freedom, Darren Marks, non si trattava altro che di una «disgustosa caricatura» (*ibidem*).

In un lungo articolo ispirato dalla medesima mostra, *Bad Holocaust Art*, Katherine Biber, criminologa e storica dell'arte all'Università di Sydney, riassume una serie di questioni legate alla raffigurazione dello sterminio e si domanda: «Should anyone make art about the Holocaust? Is this a crime scene that ought not to be visually represented? Are the crimes that occurred here unimaginable?». L'unica risposta alla Shoah dovrebbe essere il silenzio, un silenzio 'articolato', fra i cui fautori si enumerano studiosi come Berel Lang, George Steiner, Irving Howe. Biber perora la necessità di un non superabile 'limite' per ogni rappresentazione dell'orrore (Biber 2009: 234-235), arrivando a paragonare alcuni prodotti artistici con le manifatture in pelle umana dei lager:

[...] each representation has its 'proper place' and it is our duty to put it in its place; whilst things may fall out of their place, there is also a limit which they must never transgress. Here, this is the point where art itself becomes an act of depravity: making lampshades from the skin of one's victims (ivi: 238).

Dove le radici di tanta acrimonia? Come suggerito da Kleeblatt (2014), gli intellettuali ebrei e coloro che con essi si identificano condividerebbero una forte iconofobia radicata nel divieto biblico alle immagini, in base al quale ogni raffigurazione visiva si avvicinerebbe pericolosamente a ciò che è vietato e idolatrico.

Ernst van Alphen nota come in queste discussioni si crei un pericoloso cortocircuito fra arte, memoria e pedagogia e prenda forma un contesto in cui diventa incrollabile assioma

that historical genres and discourses such as the documentary, the memoir, testimony or the monument are much more effective and morally responsible in teaching about the Holocaust than are imaginative discourses. Accordingly, art in general is already problematic because it is imaginative, not documentary (2003: 164).

E rammentiamo infine la già citata scritta apposta all'ingresso del Jewish Museum e nel materiale pubblicitario della mostra: «Who can speak for the Holocaust?». Una domanda terrorizzante, scrive Reesa Greenberg, per coloro che sono convinti che solo ai superstiti spetti dire qualcosa di sensato sullo sterminio. Possiamo dunque forse immaginare di trovarci di fronte a una versione della corrente di idee, che sempre più spazio sembra acquistare negli Stati Uniti, degli oppositori alla cosiddetta *Cultural Appropriation*, in base alla quale, in sostanza, solo i rappresentanti etnici dei gruppi che hanno subito degli abusi sono autorizzati a raffigurarli (su questo argomento spinoso cfr. ad esempio Young 2007).

E non si può dire che gli organizzatori della mostra non avessero preso le precauzioni del caso. Cartelli avvertivano che alcuni contenuti potevano essere disturbanti, ed era prevista la possibilità di visitare il resto del museo, evitando *Mirroring Evil*, per chi non volesse restarne turbato. Nel 2002 Greenberg si stupiva del perché in genere i visitatori dei musei esigano con tanta veemenza di sentirsi 'al sicuro', e si domandava perché «become irate if they feel threatened, and are so willing to withdraw support or close down an institution if they object to an exhibition or even one artwork» (Greenberg 2007: 86). Forse neanche lei avrebbe immaginato (mi si permetta qui una divagazione) l'espandersi del *trigger warning*, ovvero le sempre più numerose

richieste di studenti universitari statunitensi e britannici di venire allertati della possibilità, nel corso degli studi, di imbattersi in immagini violente, in linguaggio offensivo, di rivivere dei traumi... Una richiesta generale di anestetizzazione che sembra dunque partire dal più improbabile dei postulanti, e che trova ascolto dal più improbabile degli uditori: il corpo docente delle Università del Michigan, di Santa Barbara, di Cambridge. *Trigger warnings* sono stati apposti alle opere di Shakespeare (per schivare la violenza di *Tito Andronico*, l'antisemitismo de *Il mercante di Venezia*), Virginia Woolf (per non infettare i lettori con le fantasie suicide della signora Dalloway nel romanzo eponimo), di Francis Scott Fitzgerald (che potrebbero turbare le scene di violenza domestica e di suicidio ne *Il Grande Gatsby*). Il *trigger warning* consente, a chi ammette la propria fragilità rispetto a queste e altre tematiche, di evitarne la lettura anche all'interno di un percorso universitario, o di rimandarla a tempi più sereni. Dovrebbe piuttosto essere noto che la cancellazione di ogni tematica potenzialmente dolorosa può portare alla fissazione paranoide sull'oggetto del rimosso e, nel peggiore dei casi, alla necessità di infliggere ad altri la sofferenza, reale o immaginaria, provata.

Si è già detto come in Polonia, nel discorso pubblico e in quello privato, il pretesto del 'trauma' è stato spesso assunto a motivazione e pretesto di una elaborazione della storia recente insufficiente o menzognera, in particolare in relazione alla Seconda guerra mondiale e alle sue immediate conseguenze. In un futuro forse non lontano, *trigger warnings* potrebbero dunque venir apposti a ogni narrazione o immagine di questo periodo, o almeno a quelle che non santifichino i polacchi o almeno i Giusti di questo Paese.

Nel 2014, in un articolo intitolato *Gorzki smak wolnej sztuki*, 'Il sapore amaro dell'arte libera', pubblicato per i venticinque anni della nuova democrazia polacca, Dorota Jarecka scriveva che «il nostro atteggiamento nei confronti dell'arte è mutato. Ed è stata l'arte a conquistare questo cambiamento. Sono stati gli artisti a mostrarci come far uso della libertà». Oggi questa libertà, in Polonia e altrove, sembra andar dissipandosi. E non sono tuttora prevedibili gli effetti a lungo termine dalla pandemia da Covid 19 e del riscaldamento globale anche sul mondo della cultura. È superiore all'immaginazione anche solo figurarsi le conseguenze a livello mondiale della sanguinaria aggressione all'Ucraina operata dalla Federazione Russa a partire dal 24 febbraio 2022.

Possiamo forse continuare a sperare che opere di singoli autori possano ancora tentare, *vox clamans in deserto*, di frantumare l'insospitale mare di ghiaccio, di rivendicazione e di ira in cui si vanno trasformando le nostre società, riportando alla luce frammenti di sentimenti umani: stupore, rabbia, empatia, dolore, riso?

In un celebre aforisma in *Sentenze e massime morali* François de La Rochefoucauld ammoniva: «Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement». A prescindere da quale sarà il nostro futuro, a Libera, Uklański, Toporowicz e altri spetta comunque il merito di aver aperto nuove strade per la rappresentazione della storia, in Polonia e oltre i suoi confini, di aver oltrepassato il divieto del pensatore francese, tentando di osservare con occhi ben aperti il pozzo del passato e dell'ignominia. Prima che tale ignominia travolga, per sempre, il nostro mondo.

Capitolo 3

ARTEINMEMORIA

Presenza e oblio della Shoah fra le rovine della sinagoga di Ostia Antica (dal 2002)

L'arte vive nelle rovine: così si intitola un articolo sull'artista Anselm Kiefer apparso in «La Repubblica» il 1° giugno 2018. Kiefer – di cui si parlerà più estesamente nei prossimi capitoli – ha dedicato buona parte della sua opera alla creazione di vestigia, di rovine. E nelle rovine – ma certo diverse da quelle pensate da Kiefer – si colloca la Biennale di arte contemporanea *Arteinmemoria*, curata e ideata da Adachiara Zevi, inaugurata nel 2002 e giunta nel 2021 alla sua undicesima edizione. Nata per ispirazione del progetto di arte contemporanea collocato nell'ottocentesca – e ricostruita – sinagoga di Stommeln, dove, dal 1991, ogni anno viene ospitata un'installazione *site-specific* di un artista diverso, la manifestazione romana ha finora ospitato 45 artisti, da Sol LeWitt e Jannis Kounellis (2002) a Zbigniew Libera (2019) e Paolo Icaro (2021).

La contrapposizione o meglio l'intrecciarsi fra la rovina e il contemporaneo, fra il disfacimento e la creazione appare particolarmente eloquente e drammatica oggi, che ogni schermo televisivo, ogni giornale, mostra immagini di antiche città europee ridotte in macerie, di strade costellate di cadaveri. E le domande Cosa resta?, Come testimoniare? non sono questioni filosofiche ma richieste impellenti. Anche per la sua specifica collocazione *Arteinmemoria* è un contenitore di senso, soggetto a una continua nuova interrogazione.

Arteinmemoria – è scritto nella presentazione dell'iniziativa – «non chiede agli artisti un'opera 'a tema' o 'in memoria di', ma di creare un cortocircuito tra il loro linguaggio e la sinagoga, concentrato di storia, memoria, arte e cultura» (Zevi 2002: <http://www.arteinmemoria.it/progetto1.htm>). Alcuni artisti hanno poi regalato le loro opere alla Sovrintendenza alle Belle Arti di Ostia Antica: nel 2002 Sol LeWitt (*Senza Titolo*), e Gal Weinstein (*Blaster*), nel 2005 Pedro Cabrita Reis (*Untitled*), nel 2011 Liliana Moro (*Stella polare*), nel 2013 Michael Rakowitz (*Ge-*



1. Gal Weinstein, *Blaster*. Ceramica, cm 250x250 (Foto di R.E. Gruber).

nizah per Ostia) e infine, nel 2015, Stih&Schnock (*Sinergia*), preannuncio, secondo Zevi, di un possibile museo di arte contemporanea nell'area archeologica.

La collocazione di *Arteinmemoria* nella cornice e nell'interazione con il mondo classico suggerisce alcune riflessioni, articolate su una serie di contrasti. Non

solo quella più ovvia fra memoria e oblio: qui si confrontano anche Roma e Gerusalemme, manufatto e natura, erezione e disfacimento, centro e periferia (la 'periferia' della sinagoga rispetto alle rovine del centro di Ostia) e quindi universale e particolare (l'universalismo dell'Impero e il particolarismo della collettività ebraica), per arrivare, nello specifico delle opere degli artisti tedeschi qui rappresentati, alla contrapposizione, anche questa ovvia, monumento- anti-monumento¹.

Trattandosi appunto di opere *site-specific*, realizzate dagli artisti dopo un'attenta ricognizione del luogo, sarà utile una breve descrizione dello stesso. «Generalmente considerata un microcosmo di Roma» (White 1997: 52), Ostia, situata alla foce del Tevere, nacque come postazione di difesa nel IV secolo a.e.v. e diventò, ai tempi di Claudio e di Traiano, il maggior porto della capitale, ed era da qui che transitava gran parte delle ricchezze dell'Impero. Il graduale insabbiamento dei porti ne causò il lento declino, iniziato già nel III secolo e.v.; la città venne quindi completamente abbandonata nel IX secolo. Subito coperta dalla vegetazione e mai toccata per secoli è, dopo Pompei, la più importante area archeologica italiana. La sinagoga, forse la seconda più antica della Diaspora e «per molti aspetti la più importante sinagoga antica rinvenuta finora» (Runesson 2002: 171), venne scoperta casualmente solo nel 1961, a seguito di lavori per la costruzione dell'autostrada che doveva collegare Roma all'aeroporto di Fiumicino, e che avrebbero potuto condurre a una delimitazione del perimetro archeologico, e ne causarono invece un imponente allargamento. Essa data dalla fine del primo secolo e.v., venne in parte rifatta durante

¹ Un'operazione simile, nell'intento di costruire un dialogo fra mondo classico e contemporaneità, è stata la mostra *Par tibi, Roma, nihil*, allestita nell'estate del 2016 in un settore dell'area archeologica del Palatino. Ne scrive, a proposito dell'installazione di Jannis Jounellis, Stefano Chioldi: «trasformare e, après coup, essere trasformati con un'operazione che tende a liberare il pensiero storico dalla linearità temporale, concependo, ha scritto Jacques Rancière, "eventi, nozioni, significati che prendono il tempo a rovescio, che fanno sì che il significato circoli in un modo che sfugge a ogni contemporaneità, a ogni identità del tempo con 'sé stesso'. Si forma cioè in questo modo un'anacronia, vale dire, sempre secondo Rancière, un evento, una sequenza significativa usciti dal loro tempo, dotati della capacità di definire scambi temporali inediti, di garantire il salto da una linea temporale all'altra» (Chioldi 2016). La mostra *Par tibi, Roma, nihil*, a cura di Raffaella Frascarelli, si è svolta a Roma, Via di San Gregorio 30 (Portale del Vignola), dal 23.06. al 18.09.2016.

il secondo e terzo secolo e.v., e completamente ricostruita nel quarto secolo e.v.². Fioriva anche ai tempi di Traiano, ovvero di quell'imperatore che, a seguito dell'insurrezione in gran parte della Diaspora del 115, come afferma lo storico Appiano, «era determinato soprattutto a distruggere completamente, se possibile, la nazione [ebraica] e, se non fosse stato possibile, almeno a disperderla e a fermare la sua preuntuosa malvagità» (Goodman 2009: 546).

Cosa ci racconta la sinagoga di Ostia? La sua posizione marginale rispetto alla città (sebbene collocata nelle vicinanze del porto, ossia il luogo più attivo dell'insediamento) potrebbe suggerire immagini di isolamento, emarginazione. Eppure le iscrizioni – una lunga iscrizione in greco, lingua franca degli ebrei della Roma antica, introdotta però dalla formula latina *Pro salute Augusti* (White 1997: 42) – e i testimoniati lavori di allargamento e rinnovamento dell'edificio nel corso dei secoli ci parlano di una comunità in crescita e che «godeva di un alto livello di accettazione sociale da parte della società romana» (ivi: 38), parlano di fertili legami di interazione, un'interazione certo messa a dura prova dalle rivolte giudaiche e dalla distruzione del Tempio, ma in realtà mai venuta meno in tutto il periodo dell'Impero. La postazione della sinagoga ci rammenta anche, forse, la necessità da parte ebraica di mantenere una separazione tale, pur nel contesto di molteplici rapporti, di preservare quel nucleo di tradizioni e valori ebraici obiettivamente antitetici con quelli di Roma. Fra questi, la centralità dello studio rispetto al censo e alla gloria militare, o «il quadro morale [ebraico] di colpa, pentimento e perdono, alieno al discorso morale romano di onore e vergogna» (Goodman 2009: 417), la visione di un mondo «priv[o] di qualsiasi struttura od obiettivo generale» dei romani (ivi: 320), rispetto al *telos* onnicomprensivo degli ebrei (ivi: 296).

Oltre a configurare, come scrive Adachiara Zevi nella presentazione del progetto, «l'abbrivio dell'esilio», nello spazio ebraico di Ostia antica possiamo riconoscere la concreta rappresentazione spaziale della permanenza, fisica e culturale, di gruppi minoritari all'interno di contesti più ampi, le loro complesse strategie di sopravvivenza.

² L. Michael White, sempre favorevole a un'interpretazione eterodossa della storia della sinagoga, ne ha suggerito una nuova datazione, molto più tarda (l'edificio sarebbe diventato sinagoga solo nel 475 e.v.). Ne ha parlato nel recente convegno *La sinagoga di Ostia: 60 anni dalla scoperta, 20 anni di Arte in Memoria. Convegno internazionale promosso dal Parco Archeologico di Ostia antica e dall'Associazione culturale Arte in Memoria, Ostia, 28.10.2021*, i cui atti sono in preparazione.



2. Rudolf Herz, *Title Under Construction*, 2002, cm 500x100. Si ringrazia Adachiara Zevi per l'autorizzazione alla riproduzione di questa immagine.

È noto che la risposta probabilmente più radicale e, secondo alcuni, più efficace, alla questione della memoria, è quella proposta da artisti tedeschi che, con i contro-monumenti o anti-monumenti hanno elaborato una soluzione eminentemente politica, nel senso ampio del termine, alla domanda su cosa e come ricordare, hanno proposto un diverso rapporto fra fruitore e artista, fra opera d'arte e trascorrere del tempo. «The most important 'space of memory'», scrive James E. Young, «for these artists has not been the space in the ground or above it but the space between the memorial and the viewer, between the viewer and his or her own memory» (2000: 118). Si tratta – in particolare nella produzione di Jochen Gerz e della moglie, l'israeliana Esther Shalev, di un monumento che scompare, che si inabissa,

che si cancella, «trasformando», nelle parole di Adachia Zevi «gli spettatori del monumento alla memoria in memoria del monumento» (2002: 99).

Ben quattro fra i maggiori rappresentanti di questa opzione artistica ed etica hanno partecipato ad *Arteinmemoria*, e mi limiterò a una breve descrizione delle loro opere qui esposte.

Nel 2002, per la prima edizione della Biennale, Rudolph Herz propone *Title Under Construction* (http://www.arteinmemoria.it/opere/Herz_t.htm), una colonna di dieci anelli di cemento all'interno dei quali è inserita una scala. Più che un anti-monumento abbiamo qui di fronte una rappresentazione, anche abbastanza descrittiva, del tempo e della storia ebraica. Se nella società romana era ampiamente diffusa l'idea che Roma e il suo impero sarebbero durati per sempre, in una sorta di tempo congelato, come rammenta anche il già citato Goodman, gli ebrei considerano «la progressione in avanti della storia non tanto come un cammino rettilineo verso una destinazione finale nota quanto piuttosto come una spirale ascendente verso un punto finale sempre (finora) invisibile» (2009: 217). Qui gli anelli della spirale però non conducono verso nulla, restano schiacciati su se stessi. Unica indicazione di percorso è la scala che, in questo contesto non può non portare alla mente la scala del sogno di Giacobbe, lungo la quale gli angeli «salivano e scendevano» (Genesi 28: 12). Gli angeli che scendessero per questa scala per portare sollievo agli uomini si troverebbero intrappolati nello spazio buio di una storia ripetitiva, anch'essa schiacciata su se stessa.

Nel 2011 è ospite di *Arteinmemoria* Jochen Gerz, colui che possiamo definire l'ideatore dell'anti-monumento (con la *mostra EXIT – Materialien zum Dachau Projekt* a Bochum nell'ormai lontano 1972. «In fact – scrive James E. Young – perhaps the first truly counter memorial installation in Germany was mounted by Jochen Gerz for Sammlung Kunstmuseum in Bochum in 1972»; 2000: 122), colui che è riuscito a trasformare «l'inquietante relazione della Germania con il proprio passato in un doloroso evento pubblico» (ivi: 120). La sua opera, intitolata *Noi e loro (un legame, un vuoto, una perdita, una traccia, una metafora, una memoria)*, consiste in 82 targhe, sul modello di quelle utilizzate negli orti botanici, con i nomi di altrettanti cittadini della Ostia attuale, scelti a caso dall'elenco del telefono. Le targhe sono disposte irregolarmente nel campo che separa la sinagoga dal resto degli scavi. «L'invisibilità o la scomparsa del memoriale, il luogo vuoto, ci indica il nostro posto. Prima che dalla Germania scomparissero gli ebrei erano scomparsi i tedeschi» ha detto Gerz in un'intervista (Pühringer 2012: 121)³. Qui,

³ Citato in Zevi 2014: pos. 1403.



3. Ostia Antica, dintorni della sinagoga (foto dell'autrice).

al contrario, appaiono i nomi di esseri viventi che riprendono possesso della loro storia remota e che, come questa, verranno comunque fagocitati dal tempo, dalla vegetazione, dal ciclo della natura.

Stih&Schnock nel 2015 presentano dei cartelli con un codice a barre, leggibile tramite smartphone e collegato con il sito web di *Arteinmemoria*, che unisce luoghi della memoria ebraica e tedesca nella città di Roma. Lo sfondo si richiama inoltre a quello del mosaico pavimentale della sinagoga di Ostia. Così come in altre loro opere, anche in questo esempio di realtà aumentata, Stih&Schnock inseriscono elementi di memoria storica rimossi all'interno di percorsi urbani quotidiani e in teoria accessibili a tutti: cartelli stradali, mappe, fermate di autobus che, partendo dal centro di Berlino, conducono ai siti dei campi di sterminio, e via dicendo.

Forse l'opera più stupefacente è quella performativa di Horst Hoheisel, ovvero colui che, nel 1995, progettava di far saltare in aria la Porta di Brandeburgo, e che, a Ostia, ripristina con *pietas*, sotto la guida di restauratori, un piccolo frammento dell'ingresso in pietra alla sinagoga. Stupefacente per il carattere minimalista dell'intervento e per la dedizione con cui l'artista, sempre straordinariamente attento alla stratificazione memoriale (cfr. ad esempio Hernandez

2014) dei luoghi, si dedica non a una critica, a una cancellazione, alla dimostrazione di un'assenza, ma alla ricostruzione attenta di un minimo dettaglio. Nel muro inserisce poi anche delle parole, suggeritegli da amici e ispirate a questo luogo. Parole che nessuno potrà mai leggere, come nel *Memoriale invisibile* di Jochen Gerz a Saarbrücken, dove i nomi degli oltre 2000 cimiteri ebraici tedeschi abbandonati o distrutti sono incisi sulla parte nascosta di altrettanti sampietrini della piazza del Castello, ora intitolata Piazza del Monumento Invisibile (Young 2000: 140).

Ostia e la sua sinagoga non sono state distrutte e abbandonate a seguito di cataclismi, guerre, stragi. Le loro rovine non sono, come tanti e troppi luoghi, illustrazioni della ferocia dell'uomo, ma del volgere implacabile del tempo, e si collegano alla mitologia preromantica e romantica delle rovine. Sono immagini di distruzione a cui qualcosa però, comunque, sopravvive: «Le idee che le rovine destano in me sono grandi» scrive Diderot in *Salon de 1767*: «tutto si annienta, tutto finisce, tutto passa. Il mondo soltanto resta. Il tempo soltanto dura». Le rovine del mondo classico ci indicano dunque una struttura di pensiero nella quale il mondo e il tempo durano. Ma le rovine del XX secolo, le 'macerie del moderno' provocate dall'uomo, ci parlano invece di un mondo e di un tempo che irrimediabilmente finiscono, senza lasciare nulla alle proprie spalle, «non già con uno schianto, ma con un lamento». Nell'interazione con le installazioni contemporanee e *site-specific* di *Arteinmemoria* si crea qui dunque una preziosa dialettica: le rovine del mondo classico, anzitutto agli occhi italiani, tanto abituati a convivere con esse, si trasformano anche in simulacri delle rovine moderne. O, al contrario: le rovine moderne – qui rappresentate dagli anti-monumenti di Gerz, di Hoheisel, o dalla bandiera bianca di Fabio Mauri, visualizzazione di «una resa» e di uno «smarrimento disarmato», unico risultato dall'aver «molto vissuto, praticato cose, gente, idee» (Mauri 2002) – si integrano e trovano una loro collocazione all'interno di un fluire del tempo certo malinconico, ma mai completamente disperato.

Arteinmemoria si potrebbe configurare quindi come una sorta di emblema barocco: ciò che trascorre, che è inevitabilmente finito – è finito l'ebraismo dell'Europa Centro-Orientale, è finita l'illusione che il progresso tecnico porti con sé il miglioramento etico – è iscritto all'interno di ciò che dura e rende possibile la percezione della continuità: ovvero il 'mondo' e il 'tempo', per usare la terminologia di Diderot, ovvero le rovine del mondo antico.



4. Giulio Turcato, *Rovine di Varsavia*, 1950, olio su tela, cm 20x30, 1950 (collezione privata). Si ringrazia per l'autorizzazione alla riproduzione di quest'opera il titolare dell'Archivio Giulio Turcato e dei diritti di riproduzione, l'ing. Ettore Caruso. | 5. Il ghetto di Varsavia dopo la Seconda guerra mondiale, 1945 o 1946, fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warsaw_Ghetto_after_WWII_04.jpg | 6. Le rovine di Porta Marina (foto dell'autrice).



7. Pedro Cabrita Reis, *Untitled*, 2005. Mattoni, cemento, legno. 21 colonne ciascuna di cm 220x40x40 (a. foto di R.E. Gruber; b. foto dell'autrice).

Per concludere posso solo aggiungere che la sinagoga è locata in una posizione molto marginale e, al tempo della visita a cui qui faccio riferimento, i primi di giugno del 2018, era priva di denominazione sulle numerose mappe poste lungo cardo e decumani, e non facilmente raggiungibile dai percorsi turistici degli scavi. Allora persino le pur molto solerti impiegate della Sovrintendenza locale non sapevano ove si trovasse, né come arrivarvi, e ci avevano anzi avvertito che, a causa della vegetazione ormai estiva, il percorso poteva essere inagibile.

E poi, giunti in loco, la percezione di una sfasatura, di un corto circuito.

Le rovine della vicina Porta Marina assomigliano a quelle del ghetto di Varsavia⁴, e certamente il muro circolare in opera laterizia di Sol LeWitt, che ricrea, al di fuori della sinagoga, la nicchia in cui venivano conservati i rotoli della Legge, si confonde con le vestigia imperiali (http://www.arteinmemoria.it/opere/Lewitt_t.htm).

Nel vigore e nell'abbandono del tempo la provocazione di Stih&Schnock si mescola ad altri cartelli sbiaditi. Non riusciamo a trovare la palma che indica la *Genizah per Ostia* di Michael Rakowitz. Le 21 colonne di Pedro Cabrita Reis sono rovine o fantasmi di una vegetazione pietrificata (http://www.arteinmemoria.it/english/opere/cabrita_t.htm).

E, così mi sembra, tutto – le installazioni moderne, i resti dell'impero – viene quasi a trasformarsi in qualcosa di indistintamente 'antico': quell'antico che, come scriveva Alois Riegl agli inizi del secolo scorso costituisce un valore intrinseco e «riesce a parlare [...] con immediatezza al sentimento» e che, nelle parole di Elena Pirazzoli, è dato da «quella patina che si deposita su un monumento con il passare del tempo, con i ritmi naturali del deperimento» in grado di innescare profonde «implicazioni emotive» (50-51), a tutti accessibili. Non abbiamo qui forse di fronte altro che, ancora una volta, rovine, macerie. Ma, come scrive Anselm Kiefer, l'autore con cui avevo aperto queste brevi considerazioni (e che, paradossalmente, è forse il più monumentale fra gli artisti viventi): «A volte le macerie di ciò che è stato si condensano per creare parole nuove, nuovi spazi e nuovi rapporti» (Kiefer 2018: 49).

Di un 'nuovo' rapporto umano si tratta nel capitolo a seguire, dove è proprio la memoria delle rovine e delle catastrofi della Seconda guerra mondiale a creare uno spazio di condivisione fra l'artista polacco e il filosofo ebreo.

⁴ Le rovine reali e quelle dipinte da Giulio Turcato a partire dal 1948.

Capitolo 4 EYES WIDE SHUT

L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka (2011)

Nell'agosto del 2011 l'artista polacco Mirosław Bałka ha realizzato un desiderio da tempo vagheggiato: una visita-pellegrinaggio alla casa di Zygmunt Bauman a Leeds, nella cui Università il sociologo-filosofo insegnava dal 1972. Ci spostiamo dunque dagli spazi 'metafisici' ed 'eterni' del 'microcosmo di Roma' a quelli, forse altrettanto emblematici, di una casa borghese del Nord Europa, ricca di libri e quadri. Durante i tre giorni dell'incontro le conversazioni fra i due ('il più grande sociologo' e 'il più grande artista polacco', come vengono spesso definiti) vengono registrate e sono quindi redatte dalla studiosa Katarzyna Bojarska. Il progetto grafico, che comprende anche un'applicazione per I-Pad, è di Błażej Pindor, uno dei migliori giovani artisti polacchi del campo (Bojarska 2012). Nelle pagine a seguire illustrerò il modo in cui la conversazione si sviluppa e si radica nelle immagini e il modo in cui esse vengono scelte e interpretate dall'artista e dal filosofo. Intendo dunque proporre un commento al volume *Bauman / Bałka* nella sua dimensione più innovativa, ovvero quella prettamente visiva ed 'esperienziale', indicando nel contempo (e di conseguenza) alcuni dei principali punti di incontro fra la visione del mondo dei due protagonisti.

Il mondo come dialogo e come archivio

È almeno dal 1995, anno di pubblicazione di *Mal d'archive* di Jacques Derrida, che l'archivio è diventato una delle metafore caratterizzanti anche i *Memory Studies* e le arti visive¹. È proprio un archivio, una parete-archivio, anzi la riproduzione fotografica di un archivio a costituire la struttura narrativa di *Bauman / Bałka*.

¹ Sulla presenza dell'archivio nelle arti visive del XXI secolo esiste una assai vasta bibliografia. Fra le tante posizioni, cfr. ad esempio Foster 2004.



1. Si ringrazia sentitamente Miroślaw Bałka per il permesso alla riproduzione gratuita di queste e altre immagini. Le foto sono tratte dalla app *Bauman / Bałka* approntata dal Narodowe Centrum Kultury di Varsavia.

«Singolarità insostituibile di un documento da interpretare», scrive Derrida in un brano che sembra riassumere in maniera esatta il procedimento artistico ed epistemologico di Miroślaw Bałka e Zygmunt Bauman in queste pagine,

un documento da ripetere, da riprodurre, ma ogni volta in una sua unicità originale, un archivio deve a se stesso di essere idiomático, e quindi assieme offerto e sottratto alla traduzione, aperto e tolto all'iterazione e alla riproducibilità tecnica (Derrida 1996, 117-118).

«Aperto e tolto all'interazione», disponibile a nuove visioni e collegamenti di idee ma al contempo chiuso, raggelato nella fissità della riproduzione fotografica, è l'archivio che Bałka presenta all'autore di *Modernità e Olocausto*. Un'aporìa che, forse troppo timidamente², tenta di risolvere l'applicazione disegnata da Pindor, che consente, come si dirà in seguito, una limitata interazione con le immagini:

² Anche per il veicolo elitario prescelto, un iPad al posto, ad esempio, di un più 'democratico' smartphone.



2. Foto dalla app *Bauman / Balka* approntata dal Narodowe Centrum Kultury di Varsavia.

- Pensando alla formula del nostro incontro – esordisce Mirosław Bałka – mi è venuta l'idea di portare qui a Leeds un frammento del mio spazio. È la foto della parete del mio studio. Una foto in scala 1:1.
- È carta fotografica?
- Sì. È una fotografia.
- Una sola fotografia? Che dimensioni ha?
- Circa un metro e sessanta.
- E vorrebbe parlarne?
- Mi farebbe piacere soffermarmi su alcuni frammenti. Per me sono importanti.
- Questa parete è straordinariamente ordinata.
- Si vede che, in fondo, anche nella mia testa c'è una sorta di ordine, è forse per questo che le foto sono appese così dritte. Si tratta solo di appunti, ma sono felice di poterli condividere. E valeva la pena venire fin qui per poter compiere questo gesto: appendere questa fotografia proprio qui, in questo posto (Bojarska 2012: 16).

Come emerge dalle parole e dalle immagini appena riportate, abbiamo dunque la descrizione e l'illustrazione di un atto eminentemente performativo. La riprodu-



3. Foto dalla app *Bauman / Balka* approntata dal Narodowe Centrum Kultury di Varsavia.

zione in scala 1:1 è una foto che riproduce altre foto e immagini (ritagli stampa, schizzi, parole scomposte che vanno a formare nuovi significati).

Queste immagini danno l'avvio a un dialogo, forse anomalo nelle scelte del filosofo di Leeds, se, come afferma Carlo Bordoni, «l'unico dialogo ammissibile, secondo Bauman, era quello tra persone che non la pensano allo stesso modo, ma dalla cui interazione si produce nuovo senso» (2017: poss. 48-52). Qui non abbiamo in realtà dissensi o scoperte bensì conferme o, anzi, una quasi stupefacente comunione di sentimenti, una ribadita *Wahlverwandtschaft* fra l'artista e lo studioso che induce, come scrive Katarzyna Bojarska nell'introduzione, «a tornare e ritornare, a tessere ancora una volta le stesse trame [...] a ricordare in maniera diversa, a trovare il modo giusto di esprimere ciò che si è guardato, a negoziare il significato di parole, cose, emozioni» (Bojarska 2012: 13).

Nella sua prolifica attività di studioso e saggista (nessuno se ne abbia a male, è lui stesso ad affermare: «sono stato spesso definito un saggista, e non me ne offendo affatto»; ivi: 135), Bauman si è occupato frequentemente di arte contemporanea, nella quale ha visto sia il riflesso dei rapporti economici e sociali del mondo da lui definito proverbialmente 'liquido', sia un modo per sopravvivere e sfuggirne.

In differenti saggi e recensioni leggiamo come gli enormi collage di manifesti stracciati di Jacques Villeglé e le grandi, ripetitive tele ironiche di Manolo Valdés

confermino le tesi fondamentali del pensiero di Bauman: che la modernità attribuisce il carattere di eternità «solamente agli stati di non-durata e di non-finitezza. Il tempo scorre e non, come faceva un tempo, ‘procede in avanti’», non esiste punto di partenza né di arrivo ma solo un eterno durare (Bauman 2010: 11). La biblioteca viennese di calcestruzzo armato di Rachel Whiteread riesce a congiungere ed esemplificare i due media della memoria, il libro e il monumento (ivi: 87), le installazioni di Grzegorz Klaman sono addirittura in grado di richiamare i primi esuli, i primi deportati del mondo liquido alla «natura terrena, soggettiva, sensuale e corporea dell’essere umano» (ivi: 105-106). Ma è probabilmente proprio Mirosław Bałka l’artista di cui Bauman si è più spesso occupato e al quale ha dedicato alcune delle pagine più ispirate. Quello di Leeds non è il primo incontro fra i due. Bauman aveva scritto di Bałka in almeno tre cataloghi (Bałka 2008, 2009, 2011) e, in particolare nel catalogo su *How It Is*, una grande installazione del 2009 alla Tate Modern di Londra, aveva contribuito all’affermazione internazionale dell’artista, che possiamo far appunto coincidere con quella occasione.

Nelle pagine di *Bauman / Bałka* abbiamo dunque la conferma di un rapporto già esistente e di un reciproco profondo apprezzamento³. La forma del dialogo e della sua trascrizione, cui si è già accennato, era evidentemente consona a Bauman, che l’ha più volte praticata (ad esempio Bauman & Obirek 2014). Non è neanche la prima né l’ultima volta che Bałka, a cui evidentemente risultano stretti i pur tanto flessibili limiti dell’arte visiva, cerca un confronto con eminenti rappresentanti di altre scienze umane. È solo dell’ottobre del 2017, ad esempio, l’incontro organizzato dalla British School at Rome dell’artista con il teorico dell’architettura (e maestro, fra gli altri, di Daniel Libeskind) Joseph Rykwert, nato a Varsavia, classe 1926 (Bałka 2017b).

In entrambi i casi vediamo da un lato un polacco ‘esemplare’, molto alto e molto biondo, nato più di dieci anni dopo la fine della guerra, tormentato dal senso di responsabilità nei confronti della storia (anche) del proprio Paese – e che il senso di responsabilità verso la storia sia uno degli elementi cruciali nell’opera di Bałka viene sottolineato da Rykwert stesso – dall’altra un ebreo polacco sopravvissuto allo sterminio, studioso di fama mondiale, emigrato in Inghilterra, che mantiene con il Paese natale un rapporto difficile, anche se non di totale ripulsa.

³ Non è il primo o l’unico libro che testimoni di un profondo incontro fra un filosofo e un artista visivo. Bojarska nomina come primo esempio *Libre-échange*, il dialogo fra Pierre Bourdieu e Hans Haacke del 1995, dove però, così mi sembra, le immagini fungono da illustrazione, e non sono parte integrante ed essenziale del testo.

E si potrebbe forse pensare che da questi personaggi (Bauman, Rykwert: quasi simboli del mondo ebraico polacco del dopoguerra e della sua sopravvivenza) l'artista vada cercando approvazione, assoluzione...

La cancellazione del peccato e della colpa

Ovvero l'assoluzione. Non è forse un caso che la prima immagine a venir descritta nella magione di Leeds sia proprio una cancellazione, una sorta di peculiare remissione dei peccati. Una cancellazione che, se possediamo un iPad, possiamo addirittura eseguire noi stessi. È una foto di Adolf Eichmann scattata durante la detenzione del criminale nazista in Israele, poco prima del celebre processo del 1961.

Eichmann è sotto molti punti di vista una figura chiave nella storia della Shoah e dei modi della sua trasmissione. Il suo ruolo diretto nell'apparato burocratico nazista e nella pratica dello sterminio è stato anche negli ultimi anni sottoposto a un nuovo, e ancora più severo, giudizio (cfr. ad esempio Cesarani 2005). Di non minore importanza il significato mediatico del processo di Gerusalemme, nel quale la stessa squallida presenza fisica di Eichmann giocò una non secondaria parte simbolica, non a tutti gradita: è noto che Simon Wiesenthal avesse richiesto che l'imputato apparisse in aula in divisa da nazista, per restituire a quell'aspetto scialbo un bagliore infernale. Il processo Eichmann è stato il primo a un criminale nazista a svolgersi in Israele, il primo al mondo a venir interamente ripreso da camere televisive e a venir trasmesso anche al di fuori dell'aula processuale. Un momento cruciale per la storia di Israele e per definizione stessa del male, grazie anzitutto a uno dei libri fondamentali della seconda metà del secolo scorso, ovvero *Eichmann a Gerusalemme: la banalità del male* (1963) di Hanna Arendt, un testo più volte citato da Bauman stesso⁴. Cosa significa dunque cancellare Eichmann? «In primo piano», dice Bałka, «ho lasciato il simbolo della conoscenza, i libri. E mi domando se il male toccandoli non li abbia anche sporcati, macchiati in maniera indelebile» (Bojarska 2012: 25). Benché l'atto stesso della cancellazione contenga anche elementi ironici, la questione posta da Bałka è colma di pathos. Qui, come anche altrove, l'artista sembra voler restituire una versione affettiva alla percezione del male, un male nel suo aspetto scarnificato, burocratico, denotativo. Può bastare ridurre l'immagine di Eichmann a fantasma, a presenza occulta per sottrarlo alla storia europea? Privi di quel contatto malvagio i volumi

⁴ La figura di Eichmann (e l'interpretazione fornita da Arendt) sono un ovvio e tangibile sostegno della sua tesi dell'incrocio fra modernità, burocrazia e sterminio.



4. Foto dalla app *Bauman / Bałka* approntata dal Narodowe Centrum Kultury di Varsavia.

sul tavolo, benché tuttora, e comunque per sempre, gravati da un alone oscuro, possono riacquistare la loro funzione di portatori di conoscenze e di memorie? È stato spesso scritto, ed è diventato quasi un luogo comune: la fotografia è l'immagine di un'assenza, di una morte («Tutte le fotografie sono un memento mori», come riassumeva Sontag nel più sintetico dei modi. 1978: 14). Qui Bałka gioca esplicitamente con questo *tòpos* postmoderno evocando l'assenza, creandola, auspicandola. Soffermiamoci un attimo sull'immagine prima della cancellazione. In questa foto, a differenza di altre scattate nel periodo della detenzione del nazista, nulla sembra indicare che il personaggio raffigurato si trovi in carcere. Potrebbe essere ritratto qui un intellettuale morigerato, un prete, un asceta. Bałka non cancella ben più note immagini del male *tout court*, come ad esempio il soldato che, in una fotografia a tutti nota, punta la canna del fucile alla testa della donna che abbraccia il suo bambino.

La cancellazione è una strategia ricorrente nell'arte contemporanea. Può avere un significato trasgressivo e post-dadaista, come in Rauschenberg (cfr. Roberts 2017), o essere frutto di una ricerca, estetica e morale, di essenzialità

e di una ‘nuova dialettica’, come per Emilio Isgrò⁵, e infine può significare il tentativo di ricostruzione di un passato diverso, provocatorio, ribaltato. Nel contesto dell’incontro di Leeds è possibile, come già accennato, che questa volutamente ‘mal riuscita’ rimozione del male sia anche un’implicita richiesta di cancellazione dei peccati dei polacchi, di un senso di colpa di cui Bałka stesso più avanti fa esplicita dichiarazione. È però ovvio, così come ai due dialoganti è ben noto, che nessuna rimozione è possibile, e forse neanche auspicabile. Importante nella manipolazione di questa immagine è, come nota Bauman, che vi si riflette la capacità «di trascrivere la storia in maniera che si possa riferire all’esperienza delle persone che vivono oggi» (Bojarska 2012: 25). Gli artisti, come pure i filosofi, continua il sociologo, devono riuscire ad «acchiappare in una rete il proprio tempo», il tempo in cui vivono, tanto più che:

Non esiste alcuna garanzia che le sue “letture” dello sterminio saranno attuali fra cinquant’anni. Forse verranno sostituite da altre. Per la nostra generazione (nel senso ampio del termine) invece è ciò di cui abbiamo bisogno. La sua arte è una componente essenziale della nostra esperienza, della nostra comprensione del mondo [...], e anzitutto ci rende possibile vederlo a occhi chiusi [eyes wide shut!], vederlo attraverso le “fessure dell’essere” (ivi: 25-26)⁶.

Torniamo ora all’immagine iniziale della parete. «Sistemando queste foto», domanda Bauman, «sapeva già cosa a cosa le avrebbe abbinato?»

Absolutamente no. [...] Prendiamo ad esempio questo accostamento: la foto di un’agave davanti al padiglione museale di Bełżec, quella di un fienile a Treblinka, scattata nel paese vicino al campo, e infine un ritaglio stampa con il padiglione di un’azienda agricola dove, durante l’epidemia di influenza aviaria, sono state gasate centinaia di migliaia di galline. Mi ha colpito la somiglianza delle forme, l’essenzialità dell’architettura, ma anche la strana somiglianza delle storie (ivi: 16-17).

⁵ «La cancellatura – afferma Emilio Isgrò – non postula il vuoto, interroga la possibilità della parola umana di sopravvivere» – una frase che credo Bałka potrebbe sottoscrivere. Cfr. Cortellessa 2018.

⁶ «Vedere a occhi chiusi», vedere «attraverso le fessure dell’essere»: si tratta di due citazioni esplicitate in precedenza: la prima è un riferimento a Panowsky (Panofsky), mentre la seconda è una espressione di Heidegger.

Dunque è dall'avvicinamento, dal paragone fra cose che in un altro punto Bałka definisce «non paragonabili» che può nascere un nuovo senso, che si può intravedere una risposta, o, sempre citando l'artista, un «inizio di guarigione». È come quando vediamo, nei serial polizieschi, il o la *chief inspector* spostare, alla vista di tutti, immagini e appunti su di un tabellone bianco. Da questo muovere e associare emergono nuove storie, si identificano colpevoli e innocenti, crimini e soprusi. Ed è anche un processo molto simile a quello applicato da un noto personaggio letterario, ovvero Jacques Austerlitz, nell'opera eponima di W.G. Sebald:

Nell'anticamera [di Austerlitz nella sua abitazione londinese, NdA] c'era un tavolo piuttosto grande [...] sul quale erano disposte, bene in file e a distanza regolare le une dalle altre, alcune dozzine di fotografie, in prevalenza di temi andati e un po' sciupate sui bordi. [...] Austerlitz mi disse che a volte se ne stava seduto lì per ore e disponeva quelle fotografie, o altre ancora che andava a ripescare dalle sue scorte, con il tergo rivolto verso l'alto, come per un solitario, e poi, tornando sempre a meravigliarsi di ciò che vedeva, le girava una dopo l'altra, disponeva le immagini qua e là e le sovrapponeva in un ordine risultante da somiglianze specifiche, oppure le toglieva dal gioco finché restava soltanto la grigia superficie del tavolo (Sebald 2002: 131-132; cit. da Ribatti 2013: 15).

La maggior parte delle immagini «non paragonabili fra loro» scelte da Bałka hanno un riferimento diretto o indiretto all'Olocausto. Ed è quello che Bauman definisce una sorta di «obbligazione della memoria» (Bojarska 2012: 71), di chi è «posseduto dal passato proprio e altrui», e dà voce al bisogno di «ricrearlo, riciclarlo» continuamente (*ibidem*), al bisogno di sentire, per citare nuovamente Sebald, «il tempo ripiegarsi dentro di [s]é»:

È vero – concorda Bałka – a un certo punto sono stato ossessionato dal passato di Otwock [la cittadina nei dintorni di Varsavia dove è nato e dove ha tuttora sede il suo atelier, NdA], di un posto da cui un giorno, durante la Seconda guerra mondiale, sono stati deportati quasi tutti gli ebrei. [...] Provavo dolore e rimpianto. E provavo rancore, quasi rabbia nei confronti del mio ambiente, dei miei genitori, della mia scuola. [...] Provavo rimpianto e vergogna, perché ho conosciuto questa storia solo quando avevo già trentun anni [ovvero nel 1989, NdA]. A trentun anni non si è più ragazzini, è più difficile giustificare la propria ignoranza, è più difficile reputarsi innocente. Mi sentivo in colpa (ivi: 71,72).



5. Foto dalla app *Bauman / Balka* approntata dal Narodowe Centrum Kultury di Varsavia.

È significativa l'assonanza fra queste affermazioni di Balka e quanto afferma Jochen Gerz, l'artista tedesco celebre anche in quanto inventore dei 'monumenti per difetto', degli 'anti-monumenti'. Per entrambi 'memoria' è memoria di un passato mai vissuto, 'vedere' è aprire gli occhi su di un vuoto che tedeschi e i polacchi non hanno voluto vedere:

il fattore più importante della mia vita rimane la guerra che non ho combattuto. Questo spiega l'importanza del concetto di assenza nella mia vita e nel mio lavoro... Io stesso da piccolo non ho vissuto 'niente', e anche questo appartiene alla memoria. All'inizio pensai che questo fosse capitato solo a me. Più tardi compresi che questo niente, in quanto assenza, era stato vissuto non soltanto dalle persone della mia età, ma anche da coloro che, pur non essendo bambini, non sapevano nulla oppure non potevano o non volevano sapere. Non si tratta soltanto di cittadini tedeschi, ma anche di quelli dei paesi occupati che videro o ebbero anche solo il sentore della scomparsa dei loro vicini. Che cos'era questo 'niente'? La mia esperienza personale venne inghiottita da ciò che venni a sapere quando era tutto finito ed era troppo tardi. L'infanzia. La mia vita. Scomparve. Fu allora che cominciò la lenta ricostruzione dell'io' frantumato (Pühringer 2012: 120-121. Cit. in Zevi 2014: poss. 1335-1344).

E qui torniamo per l'ultima volta all'archivio di Leeds, quando Bałka mostra al suo interlocutore l'unica foto rimasta (l'unica foto scattata?) della deportazione degli ottomila ebrei di Otwock. Caricati sui vagoni blindati che correvano lungo questi binari il 19 agosto 1942, e portati a Treblinka. «L'unica foto, che...», «l'unica foto, che...» (Bojarska 2012: 71) inizia a dire Bałka, qui interrotto da Bauman che, solo questa volta, sembra dimenticare la sua gentilezza consueta e non riuscire a nascondere la tensione. L'unica foto è la registrazione di un'assenza, di quel vuoto che perdura nel tempo, che lo marchia.

Su questo incolmabile vuoto, sull'«assenza» al centro della riflessione di Gerz, si articolano le opere degli artisti, Mirosław Bałka e molti altri, presenti nella mostra al centro del prossimo capitolo, dove la memoria della Polonia, «paese della sconfitta», nella definizione dello scrittore Henryk Grynberg (1991: 42; sconfitta militare, ma anche, troppo spesso, sconfitta morale) si confronta con quella delle vittime e degli aggressori.

Capitolo 5

RIMETTERE IN GIOCO LA MEMORIA

Immagini di Auschwitz in mostra (Cracovia 2015)

Polska-Izrael-Niemcy, Polonia-Israele-Germania, a cura di Delfina Jałowik e Jürgen Kaumkötter (Jałowik 2015)¹, la mostra su cui si basa questo capitolo, è stata aperta al pubblico nel 2015 (15.05-31.10) presso il MOCaK, Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia ('Mocak' ne è il bizzarro acronimo dall'inglese: Museum of Contemporary Art in Krakow). Non si tratta certo della prima mostra sull'arte dell'Olocausto e i diversi aspetti della *Postmemory*, ovvero la memoria della seconda o terza generazione della Shoah, nelle arti figurative. Il primo tentativo di presentare nelle arti visive la Shoah in modo non tradizionale risale probabilmente al 2002, con la pionieristica *Mirroring Evil* al Jewish Museum di New York di cui si è parlato nel secondo capitolo, a cura del suo allora curatore Norman L. Kleeblatt.

In Polonia si è soliti datare la prima iniziativa di questo genere al 1995, anno della mostra *Gdzie jest brat twój, Abel?*, 'Dov'è Abele, tuo fratello?', curata da Anda Rottenberg alla Galleria Nazionale Zachęta – il cui tema però non era esplicitamente quello dell'Olocausto, benché finisse spesso per combaciarsi; analoga alla *Postmemory* era anche la tematica di *Vot ken you mach?*, anch'essa proposta nel 2015 (29.5 - 31.8) al Muzeum Współczesne di Wrocław, curata da un team polacco-tedesco fra cui l'artista Rafał Jakubowicz, o la precedente, ambiziosa *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009 / Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009* alla Galleria d'arte contemporanea BWA di Katowice, curata da Marek Zieliński (Termińska *et al.* 2011). In Germania, il Paese dove il dibattito, anche artistico, sulla memoria storica ha conosciuto il massimo sviluppo ed elaborato le pratiche più innovative,

¹ Il catalogo trilingue è firmato dalla sola Jałowik e non contiene le immagini di tutte le opere rappresentate. Vi è però allegato un DVD con una breve presentazione di entrambi i curatori e un'intervista al disegnatore belga-israeliano Michel Kichka.



1. *Poland – Israel – Germany: The Experience of Auschwitz*, Mostra al MOCAK, courtesy di MOCAK (foto di R. Sosin).

basti l'esempio ampiamente noto del Museo Ebraico di Berlino e delle innumerevoli mostre e attività, anche riguardanti direttamente la Shoah, che vi vengono organizzate². L'elenco potrebbe esser ancora abbastanza lungo, tanto da far esclamare a Justyna Balisz nella sua recensione della mostra sulle colonne di «Szum-Magazyn»:

Il primo pensiero è: ancora una volta la solita minestra! Questa mostra infatti ripropone un tema sfruttato dalle pratiche artistiche degli ultimi decenni fino al fondo del bicchiere, ripreso fino alla noia in tutte le mostre dedicate, in senso lato, all'arte dopo l'Olocausto (Balisz 2015).

Anche rispetto alla programmazione del museo, secondo i critici più maliziosi la mostra non si presenterebbe come particolarmente innovativa, al contrario. Come rammenta Karol Sienkiewicz, l'ipermoderno MocaK ha il suo marchio distintivo in una serie di esposizioni tematiche dall'assetto abbastanza didattico e

² Volendo indicare una data a partire dalla quale l'arte figurativa tedesca apre nuove, anche se non sempre condivise, strade per la riflessione storica sulla Shoah, si può probabilmente pensare al 1965 e alla serie fotografica *Onkel Rudi* di Gerhard Richter. I nomi più importanti nel nostro contesto, oltre a quello di Richter, sono ovviamente quelli di Anselm Kiefer, Jochen Gerz e, in parte, Joseph Beuys. Riguardo alla pedagogia della memoria tedesca, si veda almeno Traba 2018. Riguardo ad alcune attività del Museo Ebraico berlinese: <https://www.jmberlin.de/en/topic-shoah-holocaust>

tradizionale, intitolate *Świat poprzez sztukę*, Il mondo attraverso l'arte, La Storia nell'Arte, La Medicina nell'Arte e via dicendo³; il sottotitolo *di Polska-Izrael-Niemcy*, si domanda Sienkiewicz con un certo sarcasmo, potrebbe forse essere *Auschwitz nell'Arte?* (Sienkiewicz 2015). Soprattutto nella parte polacca, comunque, la mostra presenta una significativa antologia di alcune delle opere più significative dell'ultimo ventennio, in particolare per quanto riguarda la fotografia e le installazioni video.

Benché la maggior parte delle opere qui esposte meriterebbero una trattazione estensiva, in questo testo mi limiterò solo ad alcune di esse, secondo me particolarmente significative. Dedico inoltre uno spazio particolare e due digressioni a Mirosław Bałka, già co-protagonista del capitolo precedente.

Se dunque la mostra di Cracovia, allestita per il settantesimo Anniversario della Liberazione di Auschwitz, si propone come continuatrice di una lunga teoria di iniziative analoghe, una differenza dalla maggior parte delle iniziative precedenti sta sia nel focalizzare la riflessione su Auschwitz, non inteso qui come paradigma e simbolo del Male ma come luogo delimitato e concreto, sia nell'esplicita comparazione delle diverse formule nazionali nella riflessione figurativa su di esso. Le opere non sarebbero dunque chiamate a dialogare fra loro, oltre che per il riferimento tematico, sulla scia di affinità intrinseche o suggestioni formali, bensì partendo dalla nazionalità dei loro autori, che di per sé costituirebbe una categoria essenzialistica e riconoscibile. Ci troviamo qui dunque su un terreno estremamente scivoloso che, senza una debita contestualizzazione, parrebbe quasi invitare a pericolose generalizzazioni, semplificazioni. Come quella proposta da Karol Sienkiewicz, che, ribadisce, forse con una certa ironia, le tesi del catalogo, secondo cui:

[...] risulta che agli artisti tedeschi interessa la figura del carnefice, si confrontano con il passato del loro paese. Per gli artisti polacchi il tema del lager è straordinariamente carico dal punto di vista simbolico. Gli israeliani tentano di elaborare il trauma della seconda e della terza generazione, e cercano delle metafore essenziali (Sienkiewicz 2015).

Si arriva dunque alla cristallizzazione di una triplice identità simbolica: la Polonia (il Paese dei testimoni), Israele (il Paese dei delle vittime) e la Germania (il Paese

³ La serie è stata inaugurata nel 2011 appunto con la mostra *Historia w sztuce*, 'La storia nell'arte', cui hanno fatto seguito esibizioni tematiche sullo sport, l'economia, il crimine, il gender, la medicina, la patria.



2. Erez Israeli, *My eBay Collection #1*, 2009, installazione, courtesy di E. Israeli (foto di R. Sosin).



3. Agata Siwek, *Original Souvenirs from Auschwitz-Birkenau*, 2002, installazione, MOCAK Collection (foto di R. Sosin).

dei perpetratori). È possibile classificare le opere esposte al Mocak secondo questo schema? Esiste un filo (interpretativo) rosso che, oltre alla tematica, unisca gli struggenti video di Mirosław Bałka alla grafica pop di Wilhelm Sasnal, e i 'veri souvenir di Auschwitz Birkenau' di Agata Siwek?

E la straordinaria coppia di trans 'provenienti dal futuro' Eva & Adele⁴ alle 'immagini marchiate a fuoco' di Ernst Volland? O, infine, il 'quasi-realismo' della graphic novel di Michel Kichka *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, (Kichka 2014) con la sublimazione astratta e quasi inconoscibile del ricordo proposta da Sigalit Landau, o i simboli dell'oltraggio raccolti da Eretz Israeli?

Ne sono simili il senso di responsabilità e di appartenenza nei confronti del passato? O è forse l'insondabilità del tema a imporre agli artisti di ricompattarsi all'interno di (previsti, prevedibili) canoni nazionali? In altri termini, se ad Auschwitz gli esseri umani venivano umiliati, torturati, assassinati, generalmente (ma non solo) in base a nazionalità e appartenenza etnica, è giusto o forse comunque inevitabile che oggi siano nazionalità, appartenenza etnica, tradizione culturale, a determinarne, almeno in parte, la riflessione artistica?

⁴ Nella mostra non era in effetti presente nessuna opera della celebre coppia, a cui il Mocak nel 2012 aveva dedicato una individuale, corredata da un ampio catalogo (Piekarska & Potocka 2012). Una loro immagine è però presente nel catalogo di *Polska Izrael Niemcy* (cfr. più oltre).

Come già accennato, l'impostazione della mostra non è per più versi estranea al progetto museale del Mocak. Il Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia è uno dei più importanti in Polonia, e l'unico costruito nel dopoguerra. La sua aura è, *volens nolens*, almeno in parte determinata dal luogo in cui, nel 2011, è stato inaugurato. Esso si trova infatti nella zona in cui, dal 1939 al 1945, si trovavano i capannoni industriali della Deutsche Emailwarenfabrik diretta da Oskar Schindler. Il complesso del museo, che si estende per circa 10.000 mq e la cui costruzione è opera dell'italiano Fabio Nardi, comprende la creazione di un edificio nuovo e la ristrutturazione di sei già esistenti. Adiacente, il Museo Storico della città di Cracovia-Fabbrica di Schindler, uno dei luoghi più visitati della città; vicino è la zona del ghetto nazista e la piazza intitolata, come quella più nota di Varsavia, agli Eroi del Ghetto. Lo spazio è quasi interamente occupato da 70 sedie in bronzo, opera degli architetti Piotr Lewicki e Kazimierz Latak, che trasformano lo spazio, fino a quel momento non gestito, in quello che è stato definito un *poetic container* della storia della Umschlagplatz della città. Non distante si trova il ghetto di Płaszów e vicino, come è ovunque vicino a Cracovia, il lager di Auschwitz-Birkenau.

Forse più difficile che altrove, in un contesto dal così grave carico storico ed emozionale, mediare la vocazione alla 'disinteressata' ricerca artistica con quella educativa e pedagogica, che, così si direbbe, è la stessa collocazione dell'edificio a imporre e rendere ulteriormente necessaria.

In un'intervista del 2014, l'artista Artur Żmijewski interrogava proprio su questo tema la carismatica direttrice del Mocak, Maria Anna Potocka:

Il Mocak – chiede Żmijewski – è parte di un struttura museale più ampia, si trova all'interno dei capannoni della fabbrica di Schindler. L'altra parte della struttura è una sorta di museo ebraico negli ex uffici della fabbrica, che fanno parte del Museo Storico della Città di Cracovia. Insieme formate un ibrido museale: il museo storico fornisce al Mocak un ulteriore legittimazione, procura più visitatori?

La risposta di Potocka è, come sempre, molto decisa:

La filiale del museo storico – replica – non è affatto un museo ebraico, è il museo della storia dell'occupazione di Cracovia. Non costituiamo un ibrido e non siamo affatto un'istituzione unica. La nostra contiguità è stata pensata come nel MuseumsQuartier a Vienna. Il biglietto è unico ma la maggior parte dei visitatori arriva con delle visite organizzate e il loro tempo è limitato (Żmijewski 2015: 214).

Nel catalogo di *Polska-Izrael-Niemcy* però la mission (anche) ebraica del museo viene enfatizzata. Nel periodo della mostra inoltre era stata temporaneamente collocata nei pressi dell'ingresso al Mocak l'opera di Mirosław Bałka *Auschwitzwieliczka*, poi dal 2016 ingloriosamente depositata in un magazzino dell'Ufficio per il Festival di Cracovia.

Intermezzo 1: *Auschwitzwieliczka*

Chiunque abbia passato anche solo poche ore nella bella città di Cracovia sarà probabilmente rimasto colpito dai numerosissimi uffici e insegne turistiche che propongono, a prezzi stracciati, la visita in un unico 'pacchetto' di otto ore alle due maggiori attrazioni dei dintorni: il campo di Auschwitz e le storiche miniere di sale di Wieliczka. La gita a pagamento nei luoghi dell'orrore non è una caratteristica solo polacca. Anche a Kiev, ad esempio, vediamo reclamati funesti tour Čornobyl, nella Federazione russa sembra vadano per la maggiore le Gulag-holidays. Ma l'accostamento fra il simbolo del male e un monumento naturale e artistico di inaspettata bellezza come Wieliczka crea un ulteriore effetto grottesco, o macabro, o forse anche comico. Anche grazie alla sua inflazione, è un *battage* a cui anche il turista molto facilmente si abitua. L'installazione di Bałka sovverte l'assuefazione, la trasforma, la deforma.

Heidegger – ha detto Zygmunt Bauman – ha scritto del passaggio dallo *Zuhanden* al *Vorhanden*. È un suo neologismo: *zu* significa “verso”, “in”, e *Hände* mani: dato in mano. Le cose sono noi date, poste nelle mani. Non penso all'essenza della sedia, all'essenza del tavolo. Mi servo di loro, li uso. Mi sono 'dati', non stupiscono, non lasciano sbigottiti, mi sono utili e basta. Ma se iniziano a comportarsi in maniera inaspettata? È solo allora che vediamo la 'norma' e l'allontanamento da questa norma, ovvero la sua essenza convenzionale. Dallo *Zuhanden* passiamo al *Vorhanden*, ovvero a qualcosa che non mi viene dato in mano ma solo posto davanti, e mi invita / spinge / obbliga a venir usato, ovvero all'azione. Qui si basa il ruolo dello shock, della fuga dalla 'normalità': sono una sorta di grilletto. Ne abbiamo parlato in occasione di Duchamp. Lo shock crea la situazione in cui sono possibili creatività e pensiero (Bojarska 2012: 136).

Lo 'shock' proposto da Bałka consiste in un corridoio di cemento lungo diciassette metri e alto tre. Sul suo soffitto è incisa, come un'unica parola, la scritta *Auschwitzwieliczka*, attraverso cui passa la luce del sole.



4. Mirosław Bałka, *AUSCHWITZWIELICZKA*, 2010 (foto di R. Sosin).

Come altre opere celebri dello stesso artista (il *Korytarz mydlany*, il Corridoio di Sapone, esposto alla già menzionata mostra *Dov'è Abele, tuo fratello?* e due anni prima alla 45ª Biennale di Venezia, o *How It Is*, in mostra alla Tate Modern nel 2009) anche *Auschwitzwieliczka* richiede la partecipazione attiva dello spettatore, il suo incunearsi, toccare, spostarsi nello spazio; forse far conto, all'interno della struttura, o nel misurarla all'esterno, sull'incontro con un altro, sullo sfiorarsi di corpi estranei.

Esposto a Cracovia nel 2010, come opera pubblica e temporanea, *Auschwitzwieliczka* è stato spostato qua e là nel vortice di bizzarre polemiche. Ora attende che l'Agenzia per il trasporto pubblico porti a termine dei lavori di sgombero per poter venire nuovamente esposto, e stavolta senza il probabile rischio di spostamenti immediati, nel cortile del Mocak.

Audi HBE F144

Audi HBE F144: il titolo è la sigla della targa dell'auto del papa Benedetto XVI, usata durante la sua celebre visita ad Auschwitz (maggio 2006) ed è composta da venti fermoimmagini, che l'artista, in modo quasi causale, ha fotografato dallo schermo del televisore. Bałka ha raccontato di aver acceso la televisione e di es-



5. | 6. Miroslaw Bałka, fotogramma da *Audi HBE F144*, 2006.

sere rimasto colpito dall'aspetto della lussuosa automobile nera in cui viaggiava il papa, dalla piccola folla di altrettanto eleganti e impeccabili guardie del corpo che la circondavano. Come altre opere video di Bałka, anche questo è un *found footage*, ovvero utilizza immagini create per essere trasmesse da altra fonte. Queste compongono una sorta di breve narrazione, resa ancora più singolare e astratta dalla presenza del logo *TVP Na żywo*, Televisione polacca. Dal vivo, che a volte va a sovrapporsi alla ben nota silhouette del cancello di Auschwitz, quasi coprendone la parola *frei*, in una sorta di *mise en abyme* che mette in gioco il linguaggio stesso della comunicazione. «Il contrasto fra la storia e il presente costituisce qui una dissonanza così enorme che si ha l'impressione di una sovrapposizione fra mondi estranei», ha scritto Maria Anna Potocka (2011: 195).

Si ricorderà il contesto: la visita del colto papa tedesco ad Auschwitz aveva suscitato una sorta di aspettativa metafisica. Le sue parole sul silenzio di Dio avevano colpito gli uni e deluso gli altri. Non Dio era rimasto silente ad Auschwitz, ma la coscienza degli uomini, gli era stato replicato. D'altronde la formulazione rievocava direttamente un dibattito teologico, anzitutto ebraico, sul tacere, sul ritrarsi e contrarsi del divino di fronte al Male.

Non sanno gli infelici perché Dio non abbia nuovamente scosso la bacchetta magica,
perché un acquazzone non abbia spento i forni ad Auschwitz.

Io solo so che in quegli anni prigionieri

il Creatore trascorrevano le vacanze nel paese wo die Zitronen blühen

e giocava al solitario nei giardini di Castel Gandolfo.

(Marian Pankowski)

Per alcuni aspetti il video di Bałka sembra suggerire la stessa ironia surreale e tragica del testo di Pankowski. Sembra essere veramente Dio colui che avanza nella

terra desolata, scortato da angeli belli e minacciosi, riparato da una corazza scura e lucente. Sembra essere Dio il papa che fra poco dirà di aver taciuto...

Balka ha più volte parlato di come, anche, il caso abbia guidato la composizione di alcuni dei suoi video più noti: *Audi* (2006) è il risultato di un semi-casuale accendere la televisione, *Winterreise* (2003), di cui si parlerà in seguito, anche, del fortuito apparire, dietro il filo spinato di Auschwitz in un giorno di gelo, di un gruppo di caprioli. L'affidarsi al caso dell'artista polacco sembra però lontano, o comunque diverso dalla tecnica sovversiva – e poi legata alle ricerche sull'inconscio – dei dadaisti prima e dei surrealisti poi, che del 'caso' avevano fatto un loro emblema. Balka non si associa alle teorie, esposte ad esempio da Arthur Danto in un celebre saggio sulla «fine dell'arte» (Danto 2008), e nei suoi brevi video conferma una fiducia nella capacità dell'arte di interpretare e svelare la realtà, se non altro quando la pratica artistica non si disgiunge da un rapporto affettivo con l'oggetto osservato: «La maggior parte del mio filmare si basa su un contatto emozionale con la realtà» ha affermato in un'intervista (www.culture.pl). Un rapporto che include, o meglio si fonda, su una base fisica, corporale, spesso intrisa di una sorta di erotismo. Per la definizione dello 'spazio' delle sue opere, come ha spesso ripetuto, è fondamentale, dirimente la proporzione del proprio corpo: 190 centimetri di altezza, la larghezza è quella delle braccia spalancate. Seppur con mezzi espressivi diversi, Balka sembra esprimere sentimenti analoghi a quelli di un'altra grande artista, la scultrice Alina Szapocznikow: «Sono convinta – è una sua frase spesso citata – che fra tutte le manifestazioni del transeunte il corpo umano sia la più sensibile e unica fonte di ogni gioia, di ogni dolore, di ogni verità» (cit. da Kowalczyk 2009).

E dunque anche le riprese video, rese possibili da strumenti e tecnologie che possiamo identificare con qualcosa di impersonale, reificante, 'asessuato', per Balka diventano un mezzo di espressione possibile solo quando, alla fine degli anni Novanta, la telecamere diventano piccole, leggere e maneggevoli, tali da poter essere tenute in tasca, usate senza modificare la posizione del corpo, quando anzi ne proseguono il movimento (Krajewski 2011: 171)⁵. Come in *Carrousel* (1999-2004), amato da Zygmunt Bauman, dove le baracche di Majdanek girano vorticosamente davanti agli occhi dello spettatore, seguendo il movimento dell'artista che le riprendeva girando su stesso, finché non era caduto a terra (Goździewski 2011: 190). «Questi film – scrive Julian Heynen – sono al tempo stesso immagini di determinati luoghi e situazioni e immagini del corpo, la dimostrazione del condizionamento fisico di ogni tipo di percezione» (2011: 176).

⁵ Balka ha iniziato a utilizzare la videocamera nel 1998, i suoi primi video risalgono al 2001.

Un'aspirapolvere: è così che, in un linguaggio volutamente domestico, Bałka ha più volte definito la funzione della sua videocamera.

La videocamera è per me una sorta di aspirapolvere. Scelgo dei luoghi che voglio spolverare, portar via lo sporco o altre cose che non conosco e che vi sono sparpagliate. Poi torno a casa, tolgo il sacchetto dell'aspirapolvere e ne rovescio il contenuto sul tavolo. Rovisto e scelgo. Quindi sistemo i frammenti che ho scovato in modo tale da renderli visibili (Bałka 2010: 172).

L'immagine rapita al reale è dunque qualcosa capace di aspirare le rimanenze, i rifiuti del visibile. Una volta raccolte le immagini, è precisamente da questa massa indistinta di 'spazzatura' che è possibile estrarre un significato (solitamente da centinaia di ore di girato Bałka condensa un'opera di video di due, tre minuti; Cotter 2009: 186). Già Bauman aveva notato l'attenzione di Bałka per i residui, il *recycling*: esemplare in tal senso l'installazione *Mydło*, 'Sapone', dove l'artista assembla le rimanenze delle saponette usate dalla nonna, che vanno a formare una lunga, flessibile colonna dove si allineano le giornate e i loro cascami⁶. Un'attenzione ai piccoli oggetti, agli avanzi, che ha un'origine molto chiara, e sempre sottolineata dall'artista, nella sua stessa ascendenza sociale (il nonno era intagliatore di lapidi, il padre vi incideva gli epitaffi), e nella modesta – e oggi già quasi leggendaria – abitazione avita nella cittadina di Otwock, sede dell'atelier dell'artista.

Ma l'idea stessa di resto, di rimanenza, si collega anche, per più versi, alla storia di Israele e dello sterminio. Dai tempi di Isaia, quel «popolo di sacerdoti» non costituisce mai (mai più?) un insieme organico e trionfante. Esso è «Il resto di Israele, gli scampati alla casa di Giacobbe»⁷. Israele è sempre solo un resto, un frammento di un tutto inevitabilmente perduto. *Sheyres-hapleyte* (*She'erit Hapleità* in ebraico) ovvero 'il resto dei sopravvissuti', o addirittura 'la rimanenza del residuo di un residuo' (Grossman 2013: 114): così come la maggior parte dei DP, i sopravvissuti parlanti yiddish, si autodefiniva⁸.

⁶ Il sapone, il gesso, la cenere, il sale, sono fra i materiali più frequentemente usati da Bałka. Su questo si tornerà in seguito.

⁷ Isaia, 10: 20. Ma anche Michea 2: 12, Geremia 23: 3 («il resto delle mie pecore»). Gioele (3: 5) definisce Israele «i superstiti», in Abdia 14 sono «gli scampati». Questo secondo la traduzione della Bibbia Concordata, Mondadori, Milano 1982.

⁸ DP, ovvero *Displaced Person(s)*, sopravvissuti alla Seconda Guerra mondiale che per motivi diversi non potevano – o non volevano – fare ritorno ai Paesi di origine e venivano

Sono “resti”, nell’opera di Bałka, le immagini rubate ai lager, nei pellegrinaggi a Treblinka, ad Auschwitz: come in *Winterreise*, nel causale incontro con lo sguardo dei caprioli; come in *Carrousel*, nel vorticare delle immagini delle baracche di Treblinka. Bałka non si scaglia contro l’uomo e la natura, non accusa il silenzio del Cielo. Il suo richiamo alla (propria) responsabilità individuale ha il tono dimesso di una comunicazione fra amici:

Il mio interesse nel passato – ha detto un’intervista del 2009 – è sorto quando ho iniziato a lavorare più spesso a Otwock. Ad andare sempre più spesso a visitare quei cimiteri ebraici devastati. A volte portavo con me degli ospiti, critici o curatori di tutto il mondo. E a un certo punto mi sono chiesto: e io, cazzo, cosa faccio oltre a portare in visita questa gente e a fargli vedere quali sono in Polonia le manifestazioni di antisemitismo locale, che sono certo dovute a stupidità, ma anche profondamente radicate? E ho cominciato a fare i conti con me stesso. Mi sentivo responsabile, sentivo un obbligo a occuparmi di questo tema. Era la più semplice domanda possibile rivolta a me stesso: “E io, cazzo, cosa faccio?” E la risposta: “È la mia personale resa dei conti” (Goździewski 2011: 186-187).

Winterreise, probabilmente il più celebre video di Bałka, non era presente nella mostra del Mocak: per semplici motivi di conformità con le altre opere esposte, mi ha detto Maria Potocka. Avendo bisogno di due pareti su cui proiettare contemporaneamente le diverse parti del video, mal si sarebbe coordinato con altre opere di dimensioni più ridotte. Trattandosi però, a giudizio di chi scrive, di una delle più straordinarie opere dell’arte contemporanea polacca, dedico ad essa il secondo intermezzo.

Intermezzo 2: *Winterreise*

Il video si compone di due parti: *Pond* e *Bambi*. Nel primo vediamo uno stagno, circondato da alberi. È il luogo dove venivano gettate le ceneri dei cadaveri cremati. Immagini apparentemente innocue, il cui contenuto, come nota Eleonora

temporaneamente collocati in ex lager e campi di concentramento in Italia, Germania e Austria. Si tratta del «termine tecnico [usato] per definire coloro che si trovavano al di fuori dei confini dei propri Paesi di origine, persone ‘spostate’ di cui la comunità internazionale doveva occuparsi e che dovevano essere ‘rilocate’» (Ravagnan 2018). Nel 1947, i DP ebrei erano 250.000; la popolazione complessiva ammontava a 850.000. Cfr. anche Finder, 2008: 233 e Kline 2015.



7. Miroslaw Bałka, *Winterreise*, 2003.

Jedlińska, è leggibile tramite la nostra conoscenza della Shoah, la memoria individuale e collettiva di quei tempi (2006: 449). Nel secondo, alcuni giovani caprioli si accostano a un filo spinato, osservano un attimo lo spettatore, si allontanano timorosi. La prima suggestione è quella dell'indifferenza della natura, del proseguire della vita al di là dell'umano, dell'innocenza di ogni sua manifestazione – un'innocenza per noi incomprensibile e dolorosa.

Non una nuvola ha coperto il vostro vile azzurro,
 che come sempre mostrava il suo falso splendore;
 il sole, rosso come un carnefice feroce, ha continuato il suo corso;
 la luna, come una vecchia puttana, come una peccatrice, è uscita di notte a passeggiare,
 e le stelle ammiccavano luride come occhi di topi

[...]

Come fate a rimanere così belli, voi cieli azzurri, mentre ci stanno massacrando?
 (Yitzhak Katzenelson 1995: 77, 79)

Ma, in particolare nel secondo video, si intrecciano ulteriori motivi. Bambi – ed è questa una citazione già spesso usata da Bałka – il celebre film della Disney, uno di quelli di maggior successo della casa distributrice e considerato l'ultimo del suo periodo d'oro, è stato distribuito nel 1942, l'anno della conferenza di Wannsee. Non è questa l'unica volta che l'artista indica l'incongruenza grottesca (o forse i sottili legami) fra la catastrofe europea e le apparentemente innocenti immagini della fabbrica del divertimento – vedi ad esempio il disegno del 2015 *Tweety 1942* (Bałka 2017: 10), dove il celebre

canarino giallo perennemente minacciato di morte dal gatto Silvestro, smagrito e preoccupato, poggia i piedi sulla data rovesciata della propria nascita – ancora una volta il 1942. Ma, a differenza di Titti / Tweety, che, benché debole e perseguitato (ma anche maligno e vendicativo), non ha caratterizzazioni etnico-religiose, Bambi (*Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, 1923, di Felix Salten, pseudonimo dello scrittore ebreo ungherese Siegmund Saltzman) è un capriolo ebreo. Il personaggio di Salten si esprimeva in un tedesco decisamente yiddishizzante, cosa di cui venne accusato, fra gli altri, da Karl Kraus, che lo imputava di *mauscheln*, di *jüdeln* (cfr. Gilman 1986: 234)⁹. L'intera storia dell'animaletto alla mercé della crudeltà degli uomini è una parabola sulla condizione ebraica, sulle trappole dell'assimilazione. Secondo la leggenda, consigliato a Disney addirittura da Thomas Mann, amico di Salten nell'esilio svizzero, Bambi è anche stato definito il primo romanzo ambientalista – benché la sua posizione riguardo alla possibile convivenza fra animali e umani non sia certo positiva. Se nulla di tutto ciò traspare nel film disneyano, questa trama si esplicita in maniera misteriosa, enigmatica, nelle immagini (essenziali e bizzarramente struggenti) di Bałka, che, anche in questo caso, sembrano attingere a strati più profondi del visibile.

Il giorno dell'inaugurazione, nella primavera del 2003, fuori dalla galleria dove veniva mostrato il video¹⁰, un baritono accompagnato al pianoforte intonava il *Winterreise* di Schubert – l'opera simbolo del romanticismo europeo. Vi si descrive il viaggio solitario di un viandante disperato per una delusione d'amore in una natura fredda e inospitale, nella quale però il pellegrino trova rispecchiamento e, infine, una sorta di consolazione. Un pellegrino che, fin dalle prime battute, si definisce *fremd*, straniero. Una situazione esistenziale forse immanente a questa figura, e dalla quale non può esistere via d'uscita: «Straniero sono giunto,

⁹ L'articolo di Kraus, *Jüdelnde Hasen*, 'Lepri che parlano yiddish', era stato pubblicato in «Die Fackel» nel 1929. Sull'«ebraismo» di Bambi vedi anche Reitter 2014 e Wecker 2013.

¹⁰ In tutte le altre occasioni, il sottofondo sonoro del video era, come nelle altre opere dell'artista, un suono 'naturale' e non rielaborato: il respiro dell'autore, frammenti di voci in più lingue, forse un lontano rintocco di campane. Alla domanda sul perché non avesse conservato l'accompagnamento schubertiano, Bałka mi ha risposto che semplicemente non voleva attribuire troppo pathos alle immagini. Per lo stesso motivo anche il giorno dell'inaugurazione la musica era eseguita fuori dallo spazio espositivo, e non al suo interno. Era comunque giusto che ne restasse il ricordo, l'eco (comunicazione privata dell'Autore, Varsavia, 10 ottobre 2017).

straniero mi allontanano»¹¹. È in questo ciclo di Lieder la descrizione forse massima del paesaggio romantico, che al tempo stesso sovrasta, include e rappresenta l'anima del viandante, una natura densa di significati nella quale la presenza umana crea un complesso gioco di corrispondenze¹². Il pellegrino di Mirosław Bałka (che appunto 'pellegrinaggi' definisce i suoi viaggi solitari ad Auschwitz, Majdanek, Treblinka) si trova a osservare una natura nella quale l'attribuzione di senso dovuta alla presenza umana, al sentimento, è bizzarramente deformata. *Winterreise* è dunque una resa dei conti con l'eredità romantica (distante nel tempo ma ancora così presente nel nostro modo di percepire il reale), con il lascito di Schubert, e, nelle arti figurative, di Caspar David Friedrich: un mondo spesso spaventoso, pieno di simboli, ma dove anche l'*unheimlich* può trovare un suo significato e dove è possibile abbandonarsi persino alla morte: *Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen*, 'Non sono cattiva, dormirai tranquilla fra le mie braccia', sussurra, nel bosco tedesco, la morte alla fanciulla¹³.

Pur senza prescindere – ma anzi sottolineando – le limitazioni della percezione individuale, sempre, inevitabilmente, circoscritte al proprio corpo, Bałka, in questo video e altrove, sembra riuscire a compiere una sorta di doppio salto carpiato, ad attingere a quello che Stanisław Ignacy Witkiewicz definiva «il brivido metafisico». Le immagini proposte dall'artista si direbbero anticipare i più recenti studi riferibili alla categoria del post-umanesimo, e in particolare quelli che, senza mezzi termini, «superano la cornice dell'umanesimo orientato in senso antropologico, testologico, costruttivista» (Leociak 2017: 11) Cancellando la differenza ontologica fra umano e animale, fra umano e non umano, la «prospettiva biosemiotica» avvocata da questi studi consente di «portare alla luce ciò che era stato omissso: il fenomeno inesauribile della vita» (ivi: 115). La permanenza della natura (una natura 'contaminata', nella definizione di Martin Pollack), una natura che ingloba il male, che ne viene modificata, che ne è, letteralmente, inquinata e nutrita, ci indica, nelle immagini di Mirosław Bałka, una strada che non porta a superare il conflitto e a identificare

¹¹ *Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus*, sono i primi versi del primo Lied del ciclo (*Gute Nacht*, di Wilhelm Müller). Non è d'altronde quella di Bałka l'unica opera che unisca esplicitamente i Lieder schubertiani alla Shoah. Vedi ad esempio il recital del baritono inglese Mark Glanville *Yiddish Winterreise - A Holocaust Survivor's Inner Journey Told Through Yiddish Song*, del 2010.

¹² Come nei testi canonici del romanticismo, a partire dal *Werther*, la sconfitta amorosa equivale al fallimento sociale. L'amante infelice è al contempo colui al quale la società oppone un rifiuto, impedisce di scavalcare i propri limiti.

¹³ In *Der Tod und das Mädchen, La morte e la fanciulla*, di Franz Schubert (1817).

vittime e carnefici su un astratto piano morale, ma che conduce a una visione diversa, ‘decentrata’ dell’orrore. Se da un punto di vista meramente intellettuale non ci è possibile operare il salto fra una percezione legata alla nostra limitata e individuale esistenza fisica e quella biologica, ‘paesaggistica’, ‘ambientalistica’, universale o multiversale, propugnata dalla nuova scienza, l’arte può, forse, offrirci uno spiraglio di conoscenza diversa, allargata. E ci suggerisce anche che, sebbene il male sia stato compiuto indiscutibilmente da alcuni e non da altri, esso è, in qualche misura, parte di un retaggio umano, di un processo all’interno del quale ci troviamo a vivere, abitare, condividere. In una mostra di Mirosław Bałka presso la Galleria Dvir a Brussels (19.04-02.06.2018; <http://dvirgallery.com/exhibition/der-aufbruch/>) una delle installazioni consisteva in un dispositivo sonoro che ripeteva a ciclo continuo:

Eichmann
Dumann
Ichmann
Youchmann
Hechmann
Shechmann
Itchmann
Wechmann
Youchmann
Theychmann...

Artur Żmijewski: *Berek*

Agli opposti della poetica di Bałka si situa un altro protagonista della scena artistica polacca, Artur Żmijewski (1966). A differenza del «concettualismo contemplativo» di Mirosław Bałka, la cui tecnica impone «una riflessione interiore al tempo stesso intima e spietata», una sorta di «esercizi spirituali laici» (Sabor 2019), l’arte di Żmijewski è apertamente violenta, provocatoria, gioca senza remore con le emozioni più forti, con la brutalità e la violenza e si propone come un’imponente azione politica, che esige dallo spettatore non solo una partecipazione attiva, ma gli impone una diretta scelta di campo. La mostra del Mocak ne ha ospitato una delle opere più controverse, il video *Berek*.¹⁴ Berek è sia la denominazione polacca

¹⁴ La bibliografia di, e su, Żmijewski in polacco è copiosa. In inglese, oltre al breve testo generale nel sito culture.pl, cfr. ad esempio l’ampio catalogo bilingue inglese e polacco

del gioco di acchiappare che il diminutivo (polacco) del nome ebraico / yiddish Ber. Berek è anche il modo in cui viene chiamato il giocatore ‘infetto’ e separato dal resto del gruppo che, con il suo tocco, può trasportare su altri il proprio marchio di esclusione. Pur non essendo nota a chi scrive l’etimologia della denominazione, è facile supporre che l’appellativo ebraico abbia una relazione diretta con il significato del gioco – e almeno ciò è quanto appare nell’opera di Żmijewski, come si vedrà in seguito.

Berek è un video realizzato nel 1999, della durata di 4’30”, girato in parte nella cantina di una casa privata, e in parte nella camera a gas di un campo di concentramento¹⁵. I protagonisti sono un gruppo di uomini e donne di età diverse, completamente nudi. Inizialmente vergognosi, impauriti e paralizzati dal freddo (il video è stato girato in inverno), giocano poi con sempre maggior vigore, mescolando aggressività, divertimento ed erotismo. Ha scritto Żmijewski:

La somiglianza visiva fra le due situazioni [la morte per gas e il gioco], è grande. Ma stavolta non è successo nulla di male. Non stiamo osservando una tragedia, ma un gioco infantile, innocente. Sembra una situazione clinica all’interno di una terapia psicologica, quando si fa ritorno agli eventi traumatici che hanno causato il sorgere di un complesso. Gli eventi vengono ricreati quasi come a teatro (<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1848?read=all>).

La storia può venir riproposta dall’arte solo come gioco, parodia, provocazione. All’arte spetta la capacità di *odczarować*, di ‘togliere il sortilegio’ alla storia. Il video di Żmijewski potrebbe essere simile alle operazioni fotografiche di Zbigniew Libera (1959) del ciclo *Pozytywy* del 2004, dove l’artista ricrea celebri immagini di guerra e di morte, immagini più volte riprodotte e fortemente codificate all’interno della cosiddetta memoria collettiva: come il cadavere di Che Guevara attorniato da militari boliviani, la bambina del villaggio vietnamita di Trang Bang che fugge da un attacco al napalm nel 1972, i soldati nazisti che, nel 1939, rimuovono la barriera che demarcava la frontiera fra la libera città di Danzica e il Reich, o i prigionieri di Birkenau al momento della liberazione da parte dei soldati ucraini dell’Armata Rossa. Queste e altre immagini

Żmijewski 2005 Sul video *Berek*, vedi, ad es. in polacco Bojarska 2013 e 2013b e le pagine dedicate a questo artista in Kowalczyk 2010. Vedi anche, in italiano, Laura Quercioli Mincer 2021.

¹⁵ Si tratta del lager di Stutthof. Sul sito del lager è stata pubblicata una dichiarazione dell’addetto stampa del Campo-Memoriale, Waldemar Szymański, già disponibile anche in inglese.

simbolo del trauma storico vengono trasformate dall'artista in scenette candide e, nel confronto con l'originale, dolorosamente comiche. «Abbiamo sempre a che fare – ha detto Libera – con le immagini ricordate delle cose, mai con le cose in se stesse. E ho voluto usare proprio questo meccanismo del guardare e del ricordare [...]. È attraverso queste scene innocenti che possono svelarsi i flashback delle crudeli foto originali» (<https://culture.pl/en/work/positives-zbigniew-libera>). Si tratta dunque, per Libera, di un gioco paradossale grazie al quale restituire veridicità al passato, mettere lo spettatore in contatto 'con le cose in se stesse'. Resta da chiedersi però a quale 'trauma', a quale 'complesso' faccia riferimento Żmijewski. Benché circa 75.000 polacchi, 23.000 rom e 13.000 prigionieri di guerra sovietici siano stati assassinati ad Auschwitz (e alcuni di loro nelle camere a gas)¹⁶, questo macabro spazio è il simbolo *par excellence* della morte ebraica. «Una morte all'ingrosso [...], disgustosa» come ne scriveva il poeta del ghetto di Varsavia Władysław Szlengel (2010: 65-66). Più provocatorio, più 'liberatorio' dal fardello del retaggio storico, tanto caratteristico per la Polonia, sarebbe stato, forse, un gioco simile, realizzato fra i resti della strage di Katyń, o intorno alla carcassa dell'aereo presidenziale a Smoleńsk, o anche solo nei luoghi simbolici dell'Insurrezione di Varsavia (alla quale avevano comunque preso parte molti ebrei, anche se spesso sotto mentite spoglie)¹⁷.

L'opera di Żmijewski ha comunque, come sempre in questo artista, un grande impatto emotivo e anche, se è possibile usare questo termine, 'estetico'. Va proba-

¹⁶ Fonti: <http://www.auschwitz.org/>; <https://encyclopedia.ushmm.org/>

¹⁷ Nell'aprile del 1943 i nazisti rinvennero gigantesche fosse comuni nel bosco di Katyń, nei pressi di Smoleńsk. Si trattava dei corpi di circa 22.000 polacchi prigionieri di guerra, anzitutto ufficiali ma anche rappresentanti dell'intelligenza (medici, scienziati, prelati; almeno 231 degli assassinati erano ebrei, fra cui il Rabbino Capo dell'Esercito Polacco). La Germania e l'URSS si accusarono reciprocamente per la carneficina. Nella Polonia comunista la versione ufficiale era naturalmente quella che ne attribuiva la colpa all'esercito hitleriano. Solo nel 1989-90 le autorità russe ammisero che essa fu perpetrata dall'esercito sovietico per preciso ordine della classe dirigente di allora. Il 10 aprile del 2010, l'aereo che portava il Presidente Lech Kaczyński e altri 95 alti rappresentanti del Parlamento, dell'Esercito, della Chiesa, nell'atterrare a Smoleńsk per la celebrazione del 70° anniversario dell'eccidio, si fracassò al suolo senza lasciare superstiti. La non placata isteria collettiva sul 'martirio' delle vittime del disastro aereo è tuttora parte della cronaca politica e sociale polacca ed è una delle motivazioni per la vittoria del partito di destra nelle elezioni dell'ottobre 2015, il PIS, guidato dal gemello del presidente defunto, Jarosław Kaczyński. La rovinosa insurrezione di Varsavia (1 agosto - 2 ottobre 1944) portò alla distruzione dell'80% della capitale e provocò circa 200.000 vittime civili. La venerazione acritica dell'Insurrezione è forse il tema più diffuso della sempre più aggressiva identità nazionale polacca.

bilmente a suo onore la diversità di interpretazioni che essa propone. Ad esempio, Włodek Goldkorn, che dedica un certo spazio alla mostra del Mocak nel suo libro autobiografico *Il bambino nella neve* e definisce *Berek* «l'opera più controversa mai concepita sul tema» (2016: 155), così lo descrive:

In una cantina, tre uomini e tre donne nudi si rincorrono per acchiapparsi l'un l'altro. All'inizio i loro movimenti sono lenti e giocosi, ma via via che si procede si fanno sempre più violenti e tragici. A un certo punto siamo in una vera camera a gas, sigillata. I performer sono quattro, tutti maschi, e il gioco è violentissimo e rapidissimo. Il tocco della mano sulla natica o sulla spalla nuda equivale a una condanna a morte (*ibidem*).

Secondo l'artista, però il senso dell'opera non starebbe tanto nel ricreare una forma di shock emotivo ed estetico in grado di far riavvicinare gli spettatori (e i protagonisti dell'opera stessa) alla 'realtà delle cose' bensì nel suo ribaltamento. In un'intervista rilasciata a Rafał Jakubowicz nel 2003, ribadisce la somiglianza fra la scena di *Berek* e il setting terapeutico: «Si fa ritorno alle situazioni traumatiche che hanno portato alla nascita del complesso. [...] Il riso nella camera a gas diventa dunque il segno di rottura del trauma [...] e dei metodi ritualizzati (e dunque morti) per 'celebrarlo'» (Jakubowicz 2004).

Berek parla anche di temi molto presenti nell'opera di Żmijewski: la nudità dei corpi, la loro disarmante debolezza, fragilità, vulnerabilità; lo stupore (e il divertimento infantile), di chi si ritrova, in situazioni impensate, privo degli attributi del censo sociale, del genere, del potere (*Kleider machen Leute*, l'abito fa il monaco, dicono saggiamente i tedeschi); e l'intensa carica erotica che può emanare da corpi anche imperfetti¹⁸.

Benché molti anni siano passati dal suo vernissage, *Berek* continua a suscitare aspre polemiche. Quando, nel 2011, era stato presentato all'interno della mostra

¹⁸ Vedi ad esempio il video *KR WP* (2000), dove ex militari della Guardia d'Onore di Varsavia sono visti prima marciare intonando canti marziali, e quindi ripetere gli stessi gesti nudi, solo col berretto e il fucile, in una sala da danza. O la serie fotografica *Oko za oko* ('Occhio per occhio'), del 1998, che ritrae corpi mutilati nudi, la cui imperfezione viene completata da un'altra persona dal corpo integro. Riguardo a questa celebre serie, è interessante notare che, se si presenta come l'illustrazione, fortemente emotiva, della possibilità di una convivenza improntata a un umanesimo generoso e disinteressato (il corpo sano che presta un suo arto al corpo mutilato), essa può venir interpretata anche la descrizione di imposizioni normative a corpi 'diversi' (cfr. Szymczyk 2005: 68), il che mi sembra testimoniare dell'ampiezza concettuale dell'arte di Żmijewski.

curata da Anda Rottenberg, *Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte/ Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* nel Martin-Gropius-Bau di Berlino, diverse organizzazioni ebraiche ne avevano chiesto, e ottenuto, la rimozione. Quando però nel 2012 Żmijewski era stato direttore della Biennale di Berlino il video, colà mostrato all'ultimo piano della galleria Kunstwerke, non aveva suscitato nessuna indignazione (ma potrebbe trattarsi dell'unico caso in cui il video non ha suscitato scandalo). Altre proteste si sono elevate per la presenza di *Berek* nella mostra del Mocak. La stessa Potocka mi ha detto in un incontro privato (Cracovia, 16.07.2018) di aver ricevuto, a causa sua, alcune minacce anonime di morte, giunte anche dagli Stati Uniti. E questo benché il video venisse mostrato dietro un'apposita parete in cartongesso e con l'avvertenza che le immagini avrebbero potuto urtare la sensibilità dei visitatori (Bojarska 2013b: 119).

Rimangono dunque aperte una serie di questioni, che così riassume Jedlińska

[T]he most important question is how the artist could motivate a group of adults to play, naked and full of joy, inside a “gas chamber”. Note that we are talking about a group of adults from a country where the horrors of the Holocaust are supposed to be an important part of everyone knowledge and heritage. Why didn't anybody refuse to participate? [...] The film of Artur Żmijewski reflects the disintegration of both our understanding and empathy with the Holocaust victims. It shows how the need for provocation dominates the generation of the people born many years after the war (2006: 453-454).

La coppia del futuro venuta da Berlino

Chissà se Eleonora Jedlińska definirebbe provocatoria anche la visita ad Auschwitz dei ‘gemelli ermafroditi del futuro’¹⁹ Eva & Adele. In maniera non convenzionale, una loro foto compare nel catalogo, benché non fosse presente alla mostra. Ma la partecipazione di questa coppia straordinaria, definita «one of the most radical pieces of contemporary art» (Gnesa 2014) era troppo importante per i curatori e per la stes-

¹⁹ È questo uno dei modi in cui la coppia si autodefinisce. ‘Gemelli’, a differenza che in italiano, non è però un termine sostanzialmente declinato secondo il genere, né in inglese né in polacco né in tedesco. Avendo preferito evitare l'antiestetico asterisco al termine di parola, ove necessario userò, in riferimento a Eva & Adele, termini italiani caratterizzati secondo il genere, anche se questi non si adattano al caso.

sa direttrice del Mocak per non proporla almeno sulle pagine del volume a stampa. Nella parte del catalogo dedicata alla Germania abbiamo dunque una delle 'solite' foto scattate ai cancelli di Auschwitz. La stessa presenza della coppia, volutamente incongrua e leziosa, si propone di scardinare ogni estetica di segregazione ed esclusione. L'immagine si distingue dalle altre per l'intensità dei colori: sul paesaggio quasi interamente nero (le baracche, il cancello, il filo spinato) e bianco, il bianco uniforme del cielo e della neve, incedono in maniera elegante, tenendosi per mano, due suore. La foto documenta una visita ad Auschwitz fatta nel 2012 insieme alla curatrice Delfina Jałowik: «una performance il cui scopo era rendere onore alle vittime, ma era anche espressione dell'obbligo morale a rammentare cosa fosse successo in quel luogo» (Jałowik 2015: 48). Anche le due figure abbigliate da suora sono ovviamente in bianco e nero; il monocromatismo è interrotto però dal rosa squillante degli ombrelli vezzosi, dei guanti e dei bottoni dei cappotti, il cui colore si riflette nelle macchie rosse lontane, già oltre il cancello, delle giacche a vento di alcuni visitatori. Le due donne sono identiche, nel vestito e nell'andatura, anche se una è più alta dell'altra; sul loro viso aleggia un sorriso gentile. Pur trattandosi di un'immagine esteticamente bella e singolare²⁰, il suo senso sta primariamente nella storia delle persone raffigurate. Eva e Adele sono arrivate nel 1989 a Berlino con una nave spaziale, vengono direttamente dal futuro. In realtà, di esse l'una, la più alta e all'anagrafe ex maschio, Eva, ha la cittadinanza austriaca; Adele, dallo sguardo meno malinconico, è invece probabilmente berlinese di nascita. Stupisce gli intervistatori non germanici il pesante accento tedesco dei due angeli futuribili, un accento che esse non fanno niente per nascondere e che restituisce a queste figure singolari non solo un carattere pienamente terreno ma anche ne riflette, dietro una maschera così esagerata da superare ogni limite del kitsch e del camp più estremo, un impegno artistico e una missione etica ed educativa germanicamente profonde, inamovibili.

«Ovunque noi siamo, c'è il museo» («Wherever we are, is Museum»), è uno dei loro slogan, per i quali hanno anche disegnato una sorta di annulli postali (gli altri: «Eva & Adele: Work of Art»; «The Begining After the End of Art»; «Over the Boundaries of Gender»), coronati da un neologismo che ne sintetizza l'aspirazione: *Futuring*, e da una preposizione latina: *cum*, con. Perché le foto, che rappresentano la maggior parte della produzione di Eva & Adele, non sono mai scattate dalle arti-

²⁰ E che sembra fornire un bizzarro *pendant* alle foto scattate a Benedetto XVI nella visita già menzionata: dove è il Papa, solo, vestito di bianco, ad attraversare il cancello, mentre alle sue spalle, dall'altra parte del varco, stanno i dignitari vestiti di nero, con le cinture rosse sgarzianti.

ste stesse, ma da passanti casuali. Il fotografo, spiega Eva in un'intervista, «è per noi una persona che, scattandoci una foto, fa al tempo stesso il proprio autoritratto. Il modo in cui ci ritrae rivela anche la sua visione del mondo, e il suo atteggiamento nei nostri confronti» (Piearska 2012: 105). A ogni fotografo viene data una cartolina con un timbro e uno slogan, e la preghiera di mandare la foto all'indirizzo dell'atelier. E ogni immagine di Eva & Adele porta appunto questa firma: *cum*, con, con la partecipazione di altri esseri umani. Il corpo artistico e performativo, il corpo ermafrodita e plurale delle due emissarie del futuro si sottrae a qualsiasi definizione e catalogo, sfugge al biopotere, si muove in uno spazio diverso. E ciò a seguito di una disciplina ferrea, di un ordine assoluto a cui, in nome dell'amore dell'arte e dell'amore reciproco di una verso l'altra, dal 1989, data del matrimonio fittizio al Martin-Gropius Bau di Berlino (seguito da un matrimonio vero ben 10 anni dopo) Eva & Adele hanno deciso di sottoporre le loro esistenze personali.

Non conosciamo i loro veri nomi (ma Eva & Adele suona, anche in tedesco, abbastanza simile a Eva e Abele: la prima donna che dà la nascita al figlio innocente, che dimentica Caino, che permette l'avvenire di un'umanità gentile, avulsa dal male), non sappiamo nulla della loro vita precedente, dei loro studi di arte, delle amicizie. Nel loro sito (www.evaadele.com) alla voce cv appaiono i seguenti dati:

EVA & ADELE – KOMMEN AUS DER ZUKUNFT / COMING OUT OF THE FUTURE

EVA ADELE

Körpergröße/Height 176 161

Oberweite/Bust 101 86

Taille/Waist 81 68

Hüfte/Hip 96 96

WO WIR SIND IST MUSEUM – WHEREVER WE ARE IS MUSEUM

EVA & ADELE live and work in Berlin.

Nel 1991, per una scelta condivisa e ribadita da decisioni legali e documenti notarili, le due persone che erano Eva & Adele si sono fuse in un essere unico. L'essere unico deve essere confortato da tre ore di *maquillage* giornaliero, sempre uguale, da un'accurata rasatura del capo, dalla scelta meticolosa e programmata in anticipo di vestiti e accessori, fra cui trionfa il colore rosa. Perché la passerella, la galleria, il museo di Eva & Adele è ogni istante della vita, è la strada, è l'autobus (mai preso di notte, per ragionevole paura di aggressioni); è l'incontro con ogni

sguardo curioso e divertito, al quale rispondono sempre con un sorriso luminoso: perché l'umanità del futuro sarà gentile, sorridente, affettuosa, non conoscerà barriere di genere e di classe. Il loro esperimento è stato definito ancora più radicale di quello, ad esempio, di Marina Abramović e Ulay, che per 12 anni hanno trasformato in performance la loro relazione – o l'ascetismo di Roman Opalka, che ha dedicato il tempo della sua vita a dipingere il tempo; ma Opalka viveva riservato, quasi un eremita; e la relazione, anche artistica, pur fra due personaggi così radicali come Abramović e Ulay è iniziata ed è finita, lasciandone sostanzialmente integra l'identità umana e artistica. Ma l'artista di Belgrado ha detto che «il contatto fra le due energie, maschile e femminile, [allora] dava vita a qualcosa che chiamavamo 'That self'. Era una terza energia, completa, priva di ego, l'unione fra l'elemento maschile e quello femminile. La forma d'arte più sublime» (Reiter 2018). E forse Eva & Adele incarnano realmente 'that self'?

Sempre insieme, mai da sole, sempre sorridenti, serene, ma attente ad evitare il conflitto, a schivare le offese, per reagire alle quali hanno elaborato una serie fissa di comportamenti, di silenzi e parole. Al polso, due braccialetti rosa, che non tolgono mai, con una piccola stella di Davide. Il rosa, come non smettono di rammentare, era il colore che marchiava gli omosessuali nei lager.

Nel 2012 il Mocak ha organizzato una grande mostra delle due artiste, e ne ha pubblicato uno splendido catalogo con otto saggi in polacco e in inglese. La mostra era stata accolta con un moderato favore²¹. Sul quotidiano «Gazeta Krakowska» ne scriveva con una certa condiscendenza Urszula Wolak:

Guardando le opere di Eva & Adele avevo l'impressione che il futuro avesse fatto il suo ingresso proprio al Mocak. La mostra delle loro foto, dei costumi e dei video è semplicemente affascinante, come d'altronde lo sono le due artiste, che mercoledì scorso passeggiavano per il museo in incantevoli abiti rosa e scintillanti stivaletti neri (Wolak 2012).

Ne è quasi un commento diretto il breve articolo di Dorota Jarecka sulle colonne di «Gazeta Wyborcza», secondo cui Eva & Adele «nel mondo artistico funzionano come due strampalate, innocue e divertenti», un atteggiamento questo ancora ben distante da una reale accettazione: «provino anche soltanto a passeggiare per le strade di Cracovia» (Jarecka 2012), concludeva la critica con amarezza.

²¹ Non mi risulta infatti ne abbiano pubblicato recensioni le più importanti riviste di arte polacche.

Ernst Volland: lo spaventoso «album di famiglia del discorso collettivo»

In un'ampia (ed estremamente critica) recensione pubblicata online, il docente della Rutgers University Jason Francisco dedica forse l'unico, parziale apprezzamento alle due foto di Ernst Volland (1946): «the artist's point is clever», ammette lo studioso americano. Nella ampia sala espositiva che ospitava la mostra (per entrare nella quale era necessario passare sotto una replica del famoso cancello di Auschwitz a opera di Grzegorz Klaman, con la dicitura grottesca *Kunst macht frei*), a una certa altezza dal pavimento erano appese due delle «immagini marchiate a fuoco», gli *ausgebrannte Bilder* dell'artista tedesco. Le immagini, di grandi dimensioni (entrambe cm 140x100), sono ben note foto di un busto di Hitler e delle recinzioni di filo spinato di Auschwitz, rifotografate più volte dall'artista e rese quasi indecifrabili attraverso un complesso processo da lui inventato. Come nota anche Francisco, l'immagine resa così imprecisa, priva di contorni netti e trasformata in un assemblaggio violento di macchie in chiaro-scuro, invece di perdere incisività ne acquista. Essa si trasforma in un oggetto carico di una nuova forza emozionale, gravido della minaccia degli incubi – tanto più terribili quando evanescenti, sfuggenti, impossibili da descrivere. Il procedimento di Volland trasfigura immagini viste più volte e rese opache dalla ripetizione e dalla noia restituendovi tutta la loro insondabile minaccia. «The artist's point is clever»: ma, benché 'clever', secondo Jason Francisco, il procedimento impiegato dall'artista tedesco «is much more a comment about iconicity itself than about Hitler and Auschwitz in particular» (2015)²². Benché in forma diversa, la critica di Francisco, che coinvolge tutti gli autori presenti nella mostra nonché l'idea stessa dell'esposizione, sembra ripetere alcune delle critiche, spesso violentissime, di cui era stato fatto oggetto Norman Kleeblatt nel 2002, al tempo della mostra newyorkese *Mirroring Evil*. Gli artisti infatti, per poter descrivere Auschwitz, dovrebbero trovare una strada che faccia astrazione dalle tematiche della rappresentazione, ovvero che le sublimi in forme espressive irripetibili e mai viste. A prescindere dalla fondatezza o meno di una tale richiesta, non è questo il caso di Ernst Volland, che effettivamente lavora con la stessa tecnica su immagini di fatti storici diversi. Anche altri artisti hanno scelto di trasformare la nettezza dei contorni di immagini fotografiche iconiche della storia recente in linee sfocate, indeterminate, ribaltandone gli elementi di valore: la foto sfocata è

²² Secondo l'artista e critico è questo uno dei massimi difetti della mostra, ovvero delle opere ivi esposte: nessuna di esse, neanche le più riuscite, presenterebbe un vero «ragionamento su Auschwitz», si tratterebbe solo di riflessioni sull'arte e sulla rappresentazione.

una foto ‘fatta male’; in questi casi essa è, usando la stessa terminologia di Volland, il mezzo per ‘contrabbandare’ contenuti diversi o meglio ristabilire un diretto rapporto emotivo fra lo spettatore e l’immagine. L’indeterminatezza è, in particolare, fra le tecniche usate da Gerhard Richter già da metà degli anni Sessanta; l’esempio forse più celebre di questa procedura il ben successivo è *September* del 2005, dove l’immagine delle Torri Gemelle in fiamme viene appannata e confusa con l’utilizzo di una spatola, fino a diventare quasi iriconoscibile (cfr. Storr 2011). Secondo Anthony Downey, autore di *Art and Politics Now*,

This apparently unremarkable painting is defying, and therefore questioning, the spectacle of the events on which it is based and its relentless reproduction. History, and the trauma associated with these events, seems to be defying both representation and simplistic interpretation (Downey 2004: 122).

Ed è lo stesso senso di sfida che troviamo nelle immagini marchiate a fuoco di Volland. In questa serie, alla quale lavora ininterrottamente dagli inizi degli anni Novanta, Volland propone inoltre un vero e proprio catalogo o archivio delle immagini fotografiche fondamentali della storia tedesca, dalla nascita del nazismo, alla Seconda guerra mondiale alla RAF ai movimenti neonazisti e altro: giocando con lo spettatore che viene sfidato a riconoscerle in quello che spesso è, a prima vista, un mero gioco di ombre. Si crea così un peculiare gioco di riflessi fra autore e spettatore, fra uno spettatore e l’altro: l’embrione di una comunità, di una memoria collettiva. Come gli altri artisti qui menzionati, o forse in modo ancora più evidente, Ernst Volland si attiene, reinventandola, alla regola immanente dell’arte concettuale e postconcettuale: la centralità di colui che osserva su colui che crea, come sintetizza Benjamin Buchloh, professore di Arte moderna all’Università di Harvard: «[I]n contemporary montage procedures the ultimate subject is – following Barthes’s brilliant prognosis – always the reader / viewer» (Buchloh 2006: 42).

Come gli altri artisti qui menzionati, o forse in modo ancora più evidente, Ernst Volland tradisce una diretta vocazione politica. La fruizione delle sue immagini, sebbene esse possano certamente guadagnare da un commento, è possibile in maniera immediata; non sono indispensabili, come solitamente nell’arte contemporanea, titoli, commenti, spiegazioni. Gli *ausgebrannte Bilder* hanno l’immediatezza sfrontata di un manifesto, l’aggressività di una prima pagina di giornale, la sottigliezza di un richiamo all’inconscio:

Le sue immagini si muovono fra il fotomontaggio, che dai tempi di Eisenstein, Höch e Heartfield è sempre stato politico, e l’esperimento surrealista, che si im-

merge nel sogno e nell' inconscio e dalla fotografia documentaria scivola nel gioco dell'immaginazione. È a questo che gli serve l'indefinitezza dell'immagine, a contrabbandare l'arte oltre la frontiera della politica, e la politica oltre la frontiera dell'arte (Hüppauf 2018: 11).

Citando le riflessioni di Dominick La Capra sulla malinconia e la sua capacità di bloccare il processo di superamento del lutto, Izabela Kowalczyk sembra comunque indicare la possibilità di un'arte in grado di «elaborare gli eventi del passato in modo tale che essi non si ripresentino nuovamente» (2010: 213). Ma questa è, forse, una richiesta eccessiva. Forse, né l'arte né la bellezza salveranno il mondo, e non lo farà, forse, neanche un'arte che abbia rinunciato alla programmatica ricerca della bellezza.

Nello schizzo *Difensori*, significativamente citato da Zygmunt Bauman in un articolo in difesa del progetto di integrazione europea, Franz Kafka scriveva: «Se dunque non trovi niente qui nei corridoi, apri le porte, se non trovi nulla lassù, non c'è problema, sali per nuove scale. Fin tanto che non smetti di salire, non finiscono i gradini, crescono verso l'alto sotto i tuoi piedi che salgono» (Kafka 1992: 301)²³.

Anche in un mondo per sempre non redento l'arte può conservare una funzione salvifica: in virtù della tensione utopica e ininterrotta della ricerca di senso – non in un suo improbabile ritrovamento. Nel 'non smettere di salire'. Nella volontà di sintesi e di condivisione, nella convinzione che la denuncia e l'esposizione del Male possa portare alla definizione di «un umano / puro, contenuto, ristretto, una striscia nostra di terra feconda / fra fiume e roccia» (Rilke 1978: 15).

²³ Il testo di Kafka è citato da Zygmunt Bauman in *Laboratorium Europy*, «Gazeta Wyborcza» 10.01.2009, p. 20.

Capitolo 6
VEDERE IL 1968
Qualche osservazione in base alla mostra
***Obcy w domu – Estranged*, Museo ‘Polin’ (Varsavia 2018)**

Ancora la storia polacca, il tormentato passato (e presente) di questo Paese, le sue reticenze e le sue lacune, ma anche l'inusitato coraggio di autodenuncia, sono esposti nella mostra di narrazione *Obcy w domu / Estranged*, sulla campagna antisemita lanciata dal governo polacco (e accolta con gioia da buona parte della popolazione) nel marzo 1968. La mostra era organizzata dal Museo per la Storia degli Ebrei Polacchi ‘Polin’ (<https://www.polin.pl/en>), inaugurato il 19 aprile 2013 e la cui fondazione risale al 1995. ‘Polin’ ha raccolto numerosi premi e riconoscimenti internazionali, fra cui, nel 2016, quello per il miglior museo europeo (EMYA). La mostra *Obcy w domu / Estranged* aveva, fra l’altro, suscitato un interesse di pubblico pressoché straordinario, ma è stata causa, o concausa, della ‘defenestrazione’ dell’allora direttore di ‘Polin’ Dariusz Stola. Il suo contratto, una volta scaduto, non è stato rinnovato. Solo in seguito a trattative e pressioni il Ministro della Cultura Piotr Gliński ha bandito, nel 2019, un concorso dalle regole trasparenti, al quale lo stesso Stola ha preso parte, vincendolo. Nel frattempo, però, il viceministro alla Cultura Jarosław Sellin aveva avuto modo di stigmatizzare la ‘parzialità’ di Stola nell’illustrare la storia polacca. La vittoria di Stola non è quindi stata ratificata dal Ministero e solo il 1° marzo del 2020, dopo mesi di inquietante sospensione, si è infine potuto giungere a un compromesso con la nomina dell’allora vice direttore, Zygmunt Stępiński. Nei mesi precedenti, lo stesso Ministro della Cultura si era più volte lamentato del «profondo impegno politico» di Stola, troppo evidente nella mostra oggetto di queste pagine. È infatti noto, a suo dire, che la campagna antisemita non fosse opera dei polacchi, che «non avevano voce in capitolo» (kultura.onet.pl), bensì dei comunisti¹.

¹ Nel 2019, in Polonia, la definizione di chi è, o può, dirsi polacco era già ripresa con inesausto vigore. Vedi ad esempio le contemporanee dichiarazioni del senatore del



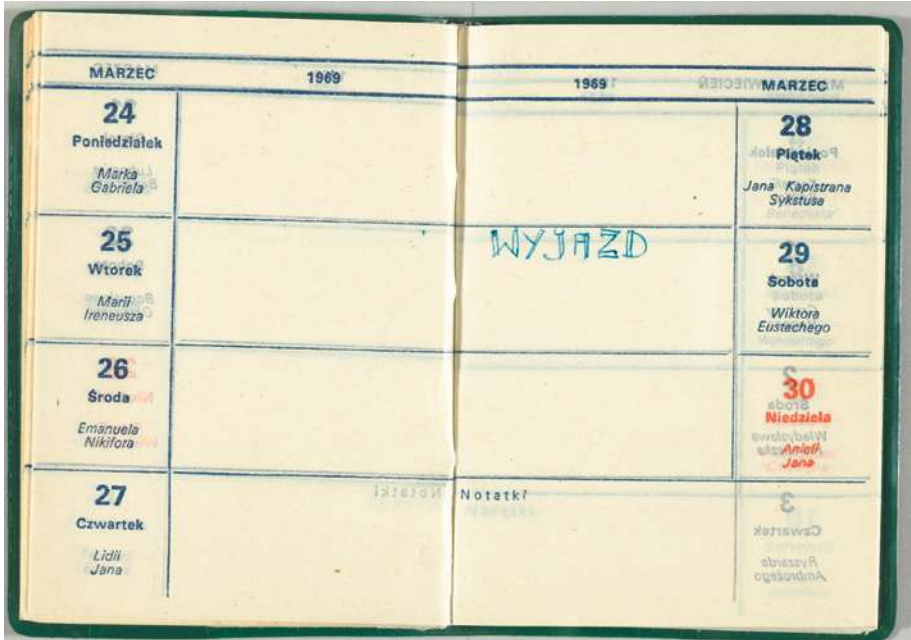
1. Il commiato fra Jerzy Naftalin (di spalle) e suo padre. Varsavia, Stazione Gdańska, 19.05.1969 (foto di E. Turlejska).

Eppure, proprio il 1968 è l'unica catastrofe nazionale polacca della quale è obiettivamente difficile addossare le colpe ad altri, a popoli stranieri o a invasori², una catastrofe etica e culturale che aveva conosciuto l'adesione entusiastica della maggior parte della popolazione, della chiesa cattolica, dell'accademia, dell'intelligenza. Ed effettivamente la mostra *Obcy w domu* (09/03-24/09/2018) tanto invisa al ministro Gliński, illustra a nervi scoperti, le brutture e le bassezze di questo periodo e quanto il seme dell'odio, allora giunto a uno dei suoi stadi di maturazione, non sia ancora stato espunto dalla Polonia democratica.

Obcy w domu è la prima mostra a tentare una sintesi complessiva del periodo nei suoi aspetti politici nazionali e internazionali, nelle testimonianze di singoli attori, nella riflessione artistica e, anzitutto, la prima a evidenziare,

PiS Grzegorz Bierecki, durante le celebrazioni del nono anniversario della catastrofe di Smoleńsk: «Non ci fermeremo, finché non porteremo alla completa purificazione della Polonia dagli elementi indegni di appartenere alla nostra collettività nazionale». «Polityka» 11.04. 2019.

² Benché, come già notato, per una parte della classe dirigente polacca l'intero periodo della Repubblica Popolare Polacca sia il prodotto esclusivo di forze 'estranee'.



2. Agenda dell'anno 1969. Vi si legge la parola 'partenza'. Collezione del Museo 'Polin'.

al centro degli eventi dell'intero '68 polacco, la campagna antisemita e le sue immediate conseguenze³.

Di particolare interesse per chi scrive, oltre a una ricostruzione storica che già conta al suo attivo una cospicua messe di pubblicazioni, è proprio l'aspetto curatoriale e visivo. Come in uso nelle mostre di narrazione già da alcuni anni (in Italia, ad esempio, il fenomeno può essere datato alla metà degli anni Novanta con le sperimentazioni di Studio Azzurro sugli 'ambienti sensibili'), anche *Obcy w domu* mette in gioco la suddivisione fra testimonianza artistica e storica e le frontiere che suddividono le varie arti, attraverso frammenti di film, dipinti, disegni, video, fotografie, ritagli di giornale. Come scrive in «Magazyn Szum» Stach Szabłowski, anche se «in accordo all'estetica del moderno museo di narrazione tutta la mostra è, in qualche senso, debitrice all'arte contemporanea, visibile anzitutto nella poetica delle installazioni multimediali» (Szabłowski 2018: 131), le arti figurative vi appaiono in posizione marginale, e la mostra sembrerebbe valere solo per il valore

³ In realtà *Obcy w domu* è un programma della durata di diversi mesi organizzato da 'Polin', che include conferenze, performance, film, esercitazioni didattiche e altro. Nel presente capitolo si parlerà solamente della mostra.

civico, per i meriti «educativi, politici e morali» (ivi: 134); persino un'opera 'iconica' sul marzo 1968 come *Wyjechałam / Wyjechałem z Polski, bo...*, 'Sono partita / Sono partito dalla Polonia, perché...', di Krystyna Piotrowska sembra dissolversi fra le altre, numerose testimonianze di storia orale (*ibidem*). Benché in effetti l'installazione di Piotrowska, come anche altre opere, risulti sminuita nello spazio abbastanza angusto che le è riservato in *Obcy w domu*, mi sembra giusto però vedere in questa mostra anche, o forse anzitutto, una conferma di quanto l'arte contemporanea abbia informato di sé qualsiasi tipo di comunicazione visiva.

Inoltre, *Obcy w domu*, di cui ora segue una descrizione, e il bel catalogo che l'accompagna, mi sembrano partecipi a porre all'ordine del giorno una questione (anche) artistica di primaria importanza. Se l'arte visiva esprime una qualche parte della coscienza della nazione, della sua autoriflessione e autoimmagine, ci si può infatti domandare quanto gli artisti polacchi abbiano saputo e desiderato elaborare questo affronto, quanto, a cinquant'anni di distanza, esso sia presente nell'universo visuale dei polacchi, quanto l'arte abbia contribuito a rendere nota e comprensibile dentro e oltre ai confini nazionali questa vera 'onta nazionale'.

L'ingresso alla mostra risulta forse spiazzante. È infatti tuttora difficile immaginare il tetro periodo caratterizzato in Polonia dalla repressione e dall'odio sullo sfondo dell'enorme vampata di vitalità e conquista di soggettività e diritti civili che allora aveva segnato, nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti, la vera uscita dal dopoguerra. All'efebico giovane inglese di Camden Town che regge il celebre cartello con la scritta *Resist!* e che incontriamo appena entrati, fa riscontro, sulla destra, l'illustrazione del livello di ricchezza della Polonia di quegli anni. Un Paese che ai tempi della Piccola stabilizzazione amava pensarsi, seppur nella costrizione del patto di Varsavia, moderno e con un'idea di futuro, ma nel quale solo venti famiglie su cento possedevano un frigorifero, quattro su cento un'automobile... Ancora sulla parete di sinistra, dove si svolge il panorama delle rivolte libertarie, vediamo un grande manifesto dell'artista brasiliano Claudio Tozzi (*Multitude*, 1968, Museo de Arte Moderna, Sao Paolo, Brasil). Al centro, l'immagine di una folla, probabilmente una manifestazione. Sopra e sotto tre riquadri con la figurazione, identica, di un pugno chiuso, a mo' di cornice e di esplicazione di quanto rappresentato nell'immagine centrale. La forma del manifesto di Claudio Tozzi viene poi ripresa, spesso inalterata, nei lightbox e nei pannelli fotografici nel corso dell'intera mostra. A volte le immagini nei riquadri confermano e spiegano il significato di quella centrale, così come nell'originale, altre sembrano confutarlo.

Il perdurare della medesima struttura vuole forse indicare un difficile legame fra gli eventi polacchi e quelli degli altri Paesi? Eppure la Polonia e la sua inverosimile campagna antisemita, l'ultima cacciata degli ebrei europei (Keff 2018b), sembra essere tut-



3. Piotr Jakowienko, foto della mostra *Obcy w domu*, Museo 'Polin'.

tora rimasta orgogliosamente estranea al resto d'Europa. A cinquant'anni di distanza, quanto di questi eventi è noto, al di là delle frontiere nazionali e dei lunghi conversari notturni dei compatrioti di cui scriveva Mickiewicz? Il reiterarsi del modulo grafico del manifesto brasiliano sta forse a significare proprio questo: o *vos omnes qui transit per viam*, ricordate che, anche in quei momenti bui, la Polonia era parte del mondo e quello che avveniva qua sarebbe potuto e potrebbe succedere anche altrove.

La parte introduttiva della mostra termina con una piccola collezione di libri dove sono esposti testi che hanno esercitato un qualche influsso sul maturare della rivolta studentesca, o che sono stati scritti da studiosi poi costretti a lasciare la Polonia. Si aprono quindi sulla sinistra cinque sale, dedicate ognuna a rispettivi momenti storici, esistenziali, culturali: la Guerra dei Sei Giorni, gli *Dziady*, gli Avi, di Mickiewicz, il Discorso di Gomułka⁴, Repressioni, Partenze, Estraniati.

⁴ *Dziady*, Gli Avi, di Adam Mickiewicz, pubblicato dal 1823 al 1860, è uno dei testi canonici della letteratura polacca. Suo tema principale è la lotta di liberazione dei polacchi dall'oppressione russa; la sua messa in scena al Teatro Nazionale di Varsavia venne vietata il 30 gennaio del 1968 perché 'antisovietica', dando l'avvio alla protesta degli studenti. Il discorso di Gomułka è quello, della durata di oltre due ore, pronunciato dal Primo Segreto del Partito Operaio Polacco Unificato il 19 marzo 1968, dove gli ebrei venivano attaccati in quanto 'sionisti' e 'Quinta Colonna' dell'imperialismo americano.

Il primo spazio ‘polacco’ è coronato dall’immagine del giovane Holoubek che, camicia bianca aperta sul petto, recita l’immane parte III, scena III degli *Dziady*. Nello spazio accanto, quasi a suo contraltare, l’altrettanto immane Gomulka, con una simile camicia bianca ma ben abbottonata, che ‘recita’ il celebre discorso della Quinta Colonna, quello che avrebbe aperto il vaso di Pandora degli orrori del marzo⁵. La stessa coppia – Mickiewicz-Gomulka – si trova poi nel video dell’installazione di Krzysztof Wodiczko del 2008, di cui si dirà in seguito⁶. Holoubek-Mickiewicz ci appare in piedi, eretto, pieno di dignità e di grazia. Nello spazio accanto Gomulka è seduto, quasi avvinghiato al tavolo su cui poggia con tutto il torso.

La stessa, semplice, contrapposizione alto/basso appare nell’opera di Wodiczko, che il già menzionato Szablowski definisce «la migliore realizzazione artistica riguardante il 1968 di tutta l’arte polacca» (2018: 134). Ci si può chiedere se queste due immagini contrapposte della polonità non contengano una il riflesso dell’altra, due facce della medesima medaglia, di un Paese avvinghiato a fantasmi persecutori, offuscato, come letteralmente avviene nella proiezione di Wodiczko, da sterili sogni di grandezza o di vendetta.

L’ultima delle sale è dedicata alle partenze. La narrazione dell’addio alla Polonia segue in buona parte quella del romanzo autobiografico di Janina Bauman il cui titolo è eloquentemente duplice: *A Dream of Belonging*, nella prima edizione inglese, e *Nigdzie na ziemi*, dunque ‘in nessun luogo della terra’, in quella polacca (Bauman 1997). È al termine di questo percorso che appare la prima opera di un artista riconosciuto: si tratta di un disegno di Krzysztof Bednarski (1953), realizzato quando era uno studente all’ultimo anno di liceo: un cagnolino emaciato e tremante, con un’enorme stella di Davide disegnata sul dorso. Interessante anzitutto perché realizzato mentre

⁵ Vaso di Pandora perché, come ben sottolineato in Chmielewska 2018, l’entusiasmo antisemita suscitato dalle parole di questo improbabile vate avrebbe superato ogni previsione, e la stessa consorteria di Gomulka e dei suoi collaboratori avrebbe tentato invano di porvi un qualche, minimo, argine. Secondo Ireneusz Krzemiński e Feliks Tych, citati da Chmielewska, «solo grazie al marzo ’68 il Partito ha acquisito legittimità popolare, la Repubblica Popolare Polacca è diventata ‘la nostra’ Repubblica, e ‘nostra’ la sua politica» (ivi: 224).

⁶ È forse degno di menzione il fatto che a un video in cui un più maturo Holoubek recitava ugualmente Mickiewicz, spettava anche il compito di aprire la mostra intitolata alla *Tarda polonità*, ospitata dal Zamek Ujazdowski a Varsavia nella primavera del 2017 (cfr. capitolo 7), come a indicare le coordinate all’interno delle quali va situato lo ‘spirito’ e il senso della storia polacca.



4. Gustaw Holoubek recita Mickiewicz. | 5. Władysław Gomułka pronuncia il 'discorso della Quinta Colonna'.

la campagna antisemita era in pieno svolgimento da un uomo tanto giovane, e per la fama che in seguito il suo autore avrebbe riscosso (il disegno è stato spesso riprodotto e commentato⁷).

⁷ Come si rimarcherà anche in seguito, la mostra *Obcy w domu* aveva un carattere principalmente storico-narrativo e non intendeva presentare un panorama complessivo dell'arte visiva polacca relativa al marzo 1968. Anche chi scrive, per motivi di spazio e non di



6. Krzysztof Bednarski, *Psom i Żydom* ('Ai cani e agli ebrei'), 1968, inchiostro su carta, collezione del Museo 'Polin'. Si ringrazia l'autore per la gentile concessione alla riproduzione gratuita.

La parte centrale dello spazio dell'esposizione è occupata da una costruzione di una ventina di pannelli semitrasparenti che riproducono in maniera fedele la hall della stazione Warszawa Gdańska. Ogni pannello è dedicato a una persona. Sul vetro-plastica ne è riprodotta una foto con poche note biografiche; accanto, un telefono e una sedia, anche esse fedeli riproduzioni del design di quegli anni. Premendo un pulsante e avvicinando la cornetta all'orecchio è possibile ascoltare la testimonianza, in polacco o in inglese.

È possibile che l'installazione sia ispirata a quella del Museo dell'Insurrezione di Varsavia, che, inaugurato nel 2004, è un probabile modello per i successivi musei storico-didattici in Polonia. La visita a questo museo si apre infatti con delle cabine telefoniche, stilizzate come quelle d'anteguerra, grazie alle quali si può 'telefonare' a un soldato o una soldatessa dell'Insurrezione e porre delle 'domande' prestabilite premendo un tasto. Il telefono vintage appare anche in altre esposizioni museali

valutazione, si limita alla descrizione o alla semplice menzione di solo alcune delle opere esposte. Oltre a queste, nella mostra si trovavano quadri e disegni di Ewa Kuryluk, Witold Masznic, Leszek Sobocki, Mira Żelechower.



7. Alcuni pannelli della mostra.

ispirate da quella di Varsavia, come ad esempio, il Museo delle Insurrezioni della Slesia a Świętochłowice. Secondo Maria Kobielska, che studia gli «strumenti per ricordare» utilizzati nelle più recenti mostre storiche in Polonia (2018: 300), si tratta di «una maniera invitante di interagire con la mostra e prendere contatto con il testimone-interlocutore». Il fatto che in *Obcy w domu* il telefono non serva a metterci in contatto con la testimonianza di eroici soldati ma di persone emarginate e discriminate può contenere forse un (non) premeditato elemento ironico. Qui le testimonianze però non vengono lette dai protagonisti stessi, ma da attori e attrici, forse per rammentare a chi ascolta che, cinquant'anni fa, i soggetti di queste vicende erano giovani. Erano persone giovani e spesso piene di intelligenza e vigore, a cui la Polonia aveva scientemente deciso di rinunciare, umiliandoli e ferendoli, in nome della *limpieza de sangre* della nazione.

Sulle 18 storie che ascoltiamo, tre sono di chi, per vari motivi, aveva deciso di non emigrare. Di tutti però l'immagine sul pannello semitrasparente posto accanto al telefono appare vaga e appena abbozzata. Come il segno di una lontananza, di qualcosa destinato comunque a sparire.

La scala a chiocciola che interrompe lo spazio porta a una più piccola stanza, in alto, dove in tradizionali bacheche di vetro sono state raccolti come reliquie alcuni oggetti donati o prestati al museo dai viaggiatori del '68. Scendendo nuovamente ab-



8. | 9. | 10. Fermo immagine dall'installazione di Krystyna Piotrowska *Wyjechałam/ Wyjechałem z Polski, bo...* ('Sono partita/Sono partito dalla Polonia, perché...'). Si ringrazia l'autrice per la gentile concessione alla riproduzione gratuita.

biamo di fronte uno schermo gigante, il più grande dell'intera mostra, dove vengono proiettati a ciclo continuo brevi brani di due film di Konwicki: *Salto*, del 1965, e *Jak daleko stąd, jak blisko*, 'Com'è lontano da qui, come è vicino', del 1971. Nel primo, una sorta di sgraziata danza a scatti all'interno di una ex sinagoga trasformata in deposito preannuncia le movenze della *Polonaise Nera* di cui avrebbe scritto Kazimierz Wierzyński. Nel secondo, un ebreo con tanto di barba e palandrana vola al di sopra di un paesaggio polacco: un incubo, un ricordo lontano, un'assenza.

Il penultimo snodo della mostra, dedicato ai Paesi dell'emigrazione, procede attraverso un lungo corridoio che porta verso l'uscita. Esso è aperto e chiuso dal già menzionato, «monumentale» (Bochniarz 2018: 66) video di Krystyna Piotrowska (1948) *Wyjechałam / Wyjechałem z Polski, bo...* la cui maestosità è però ridotta alle dimensioni di due piccoli schermi cm 50x70.

Piotrowska aveva iniziato a raccogliere le brevi, *tranchant* dichiarazioni degli emigrati per la mostra personale del 2008 a Zachęta intitolata *Dokument podróży* ('Documento di viaggio'). Esse sono la prima volta in polacco, la seconda nella lingua del Paese di adozione. L'installazione originaria prevedeva due grandi schermi, delle dimensioni di una parete, a dividere lo spazio espositivo. Da un lato, la parete polacca; di fronte, come ad aprire una possibilità di futuro, quella 'straniera'. Su una sorta di fregio in basso scorrevano i testi delle interviste con i nomi degli esuli. In *Obcy w domu* ciò non è previsto e possiamo solo prendere velocemente nota: ad esempio di quante volte ricorre la parola 'patria': «La Polonia non voleva più essere la mia patria», dice una donna, e un'altra afferma con un sorriso orgoglioso: «Ho fatto quello che la mia patria voleva che facessi». O di quante volte risuona la parola 'paura': «Avevo paura che avrei avuto sempre paura». Un uomo dice di essersi deciso dopo che Irena Sendler, che lo aveva salvato durante la guerra, gli aveva telefonato dicendogli di star tranquillo, che era già in contatto con altre ex staffette, che avrebbero saputo come metterlo al sicuro anche stavolta. E poi si potrebbe contare la ricorrenza delle parole 'offeso/a, umiliato/a, solo/a...' o semplicemente, in un'unica ricorrenza in un'intervista esemplarmente breve: 'incazzato'. L'estrema individualizzazione dei personaggi – ognuno di essi è colto in un momento di verità e di concentrazione assoluta, ognuno è un singolare ritratto – si confronta però con il carattere anonimo delle enunciazioni. I sessanta volti che vediamo passarci di fronte nel giro di circa 15 minuti sono al tempo stesso esempi di un destino, anche, ferocemente individuale e troppo spesso caratterizzato da una solitudine quasi assoluta, sia al tempo stesso immagini di una certa non voluta sorte collettiva. E il fatto che molte di queste persone (ma non tutte) abbiano trovato all'estero una sorte migliore di quella che sarebbe stata loro riservata in Polonia, rende forse un po' ironica questa triste sfilata, senza toglierne l'arezza.



11. Erna Rosenstein, *Czas pogardy* ('Il tempo del disprezzo'), 1968, olio su tela, proprietà di Adam Sandauer.

La sezione *Estraniati* è composta da solo due opere: il video *Projekcja na pomnik Adama Mickiewicza* ('Proiezione sul monumento a Mickiewicz') di Krzysztof Wodiczko (1943), e il quadro *Czas pogardy* ('Il tempo del disprezzo'), di Erna Rosenstein (1913-2004). L'opera di Wodiczko, allestita per le celebrazioni ufficiali del marzo 2008, è parte del celebre progetto intitolato *pomnikoterapia*, 'monumentoterapia'. In questo caso l'artista aveva suscitato un certo stupore fra gli osservatori e i critici, perché, invece di monumenti che parlino con la voce degli oppressi e degli esclusi aveva attribuito funzione critica alla più celebre effigie del vate nazionale⁸.

Grazie a Wodiczko – ha scritto Piotr Kosiewski in "Tygodnik Powszechny" – il monumento per un attimo ha preso vita. La figura chinava la testa, gesticolava, si guardava attorno. [...] Accanto, su nuvole di fumo artificiale, l'artista aveva proiettato l'immagine del celebre discorso di Gomułka. Le parole del poeta si in-

⁸ Anche nella mostra del Mocak di Cracovia *Ojczyzna w sztuce* (27.04.2018 - 30.09.2018) Wodiczko aveva rappresentato «Joachim Lelewel, Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj e Stanisław Małachowski, che ci parlavano con la voce di militanti politici attuali, in difesa dei diritti degli affittuari e delle donne, che criticavano lo stato dell'educazione pubblica» (K. Sienkiewicz, *Przekleństwem wystawy 'Ojczyzna w sztuce' w MOCAK-u są stereotypy. Czy naprawdę ojczyzna to tylko flaga i nic więcej?*, «Gazeta Wyborcza», 30.04.2018). Ma se Lelewel e i suoi compagni parlavano con la voce e le parole dei polacchi di oggi, Mickiewicz, benché si esprimesse con una voce sia femminile che maschile e a un dato punto tirasse fuori di tasca un cellulare, usava soltanto autocitazioni. Mickiewicz è sempre Mickiewicz.



12. In viaggio per Israele.

trecciavano a quelle del I segretario del Partito Operaio Unificato Polacco, figura centrale del marzo polacco (Kosiewski 2008).

Rosenstein è generalmente definita «la più importante artista surrealista del dopoguerra» in Polonia (Policht 2018) e *Il tempo del disprezzo*, datato 1968, è probabilmente la più rilevante opera pittorica presentata nella mostra. Lo sfondo è scuro, con pochi riflessi di una luce lontana. Dal buio emergono – come squarci sulla tela, o come trasparenze laddove essa è più consunta – delle croci evanescenti. Alcune hanno una forma quasi umana. Ma gli sprazzi di luce che vi si dipanano vanno, in maniera quasi impercettibile, a formare delle svastiche. Ecco la Polonia del 1968, dove il mesto Paese cattolico lascia trasparire la sua vera vocazione? Oppure è il cattolicesimo identitario ed essenzialistico a mostrarsi nelle sue – ovunque – possibili deviazioni? Con questa opera Rosenstein fornisce una risposta che può suonare troppo semplice e sgradevole a una domanda ancora in sostanza inevasa: cosa è veramente successo nel 1968?

Si riesce a comprendere cosa è veramente successo nel 1968 – si chiede Bożena Keff –, quando dalla Polonia sono stati scacciati migliaia di ebrei? I più anziani erano sopravvissuti all'Olocausto, o vi avevano perduto la famiglia, i più giovani i loro figli. È stata l'ultima cacciata degli ebrei in Europa. Ed è successa in un paese il cui governo di allora, secondo le sue premesse ideologiche, doveva essere



13. Pannello su «il Marzo oggi», in continuo ampliamento durante la mostra.

ugualitario e favorevole all'emancipazione e i cui valori di base dovevano essere quelli dell'internazionalismo. Ma le autorità che hanno imposto la cacciata erano ultranazionaliste, e di un antisemitismo estremo. Almeno una parte di coloro che sostenevano il partito videro nel marzo 1968, con entusiasmo insuperato, l'agognata conclusione della pulizia etnica avvenuta in Polonia durante la guerra e dopo il 1945. L'asserzione di Miłosz "È il Partito dello ONR [Campo Nazional-Radicale Falange] l'erede", ovvero: il Partito è il rampollo degli ultra-fascisti, è corretta. Ma di chi è dunque erede la società che sostiene il partito che è erede dell'ONR? (Keff 2018b: s.p.).

Resta dunque da chiedersi; cosa eredita la società polacca di oggi? L'ultimo spazio espositivo, continuamente ampliato, *Marzo oggi*, mostra una serie di dichiarazioni di politici o semplici cittadini dove le esternazioni antisemite si mescolano e si confondono con attacchi agli immigrati. Pur mancando di una particolare cura estetica, questo pannello, che collega in maniera più che esplicita gli eventi di cinquant'anni fa al giorno d'oggi, è quello che ha ricevuto più attenzione da parte della stampa, nonché qualche denuncia penale da parte dei politici qui menzionati.

La collezione dei libri sul marzo 1968 non è troppo estesa, ma neanche vergognosamente limitata. Circa cento volumi [...] stanno a testimoniare che il problema è molesto: duole a ritroso, inquieta in anticipo. Dolore e inquietudine non vanno trascurati, ma inseriti all'interno di un ordine

ha scritto Przemysław Czapliński in «Teksty Drugie» (2018: 203)⁹. In questo testo lo studioso di Poznań individua nella letteratura e nei testi storici dedicati al marzo 1968 un percorso ben definito, che va «dalla tragedia al melodramma». Una delle caratteristiche di questo percorso letterario sarebbe il suo dirigersi verso una forma parlata, «una mutazione della storia orale che possiamo definire storia conversata» (Czapliński 2018: 223), e che consiste non tanto nel definire nei dettagli il corso degli eventi, quanto «nella prospettiva dell'esperienza individuale» (*ibidem*). È possibile intravedere un'evoluzione simile anche nelle arti visive? Temo tuttavia che il tentativo di comporre un archivio delle opere d'arte visive dedicate a quel mese singolare, quel mese che, piuttosto che allontanarsi nel tempo si fa sempre «paradossalmente più vicino» (ivi: 221), porterebbe a un risultato assai più modesto¹⁰.

Nel bel catalogo di *Obcy w domu* il saggio di Artur Tanikowski (su dodici contributi, forse non a caso l'ultimo) *Wprost i nie wprost. Artyści wobec marca, marzec wobec sztuki i artystów / Explicit and Implicit. Artists Towards March, March versus Art and Artists* ribadisce lo scarso interesse degli artisti più giovani alla tematica e nomina le opere che vi fanno riferimento; alcune di esse, come le maschere/i volti di Artur Nacht-Samborski (1898), o il ciclo *Adam i Ewa* di Krystiana Robb-Narbutt (1945), non appaiono nella mostra. Anche Piotr Policht, in *Realne wygnanie i i wyobrażony powrót. Artyści wobec marca 1968* pubblicato sul portale Culture.pl (<https://culture.pl/pl/artykul/realne-wygna->

⁹ In effetti le trattazioni sulla campagna antisemita del 1968 sono ormai molto numerose, forse anche più delle cento pozioni a cui accenna Czapliński. Una loro selezione è indicata nel sito *Wirtualny sztetl*, che propone anche una ricca documentazione sul periodo, sia audio che video. <https://marzec68.sztetl.org.pl/bibliografia-marzec-68/>

¹⁰ In tutto questo saggio, e in questo punto in particolare, mi riferisco unicamente all'arte visiva che faccia riferimento diretto alla campagna antisemita. Per una visione più generale del periodo, vedi ad esempio la mostra *Rewolucje 1968*, Galleria Nazionale Zachęta, Varsavia, 16.09-11.11.2008 e la pubblicazione relativa: Maria Brewińska & Hanna Wróblewska (eds.) 2008. *Rewolucje 1968*. Warszawa: Zachęta - Agora, o il volume collettaneo Claire Bishop & Marta Dziewańska (eds.) 2011. *Political Upheaval and Artistic Change 1968-1989*, Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw.

[nie-i-wyobrazony-powrot-artysci-wobec-marca-68](#)), tenta di delineare l'archivio visuale del marzo '68 e vi suggerisce l'inserimento della controversa opera multimediale di Yael Bartana (1970) ...*I zadziwy się Europa /...And Europe will be Stunned* del 2007 (le installazioni video dell'artista israeliana avevano rappresentato la Polonia alla 54° Biennale di Venezia nel 2011). Ma neanche l'introduzione della provocatoria Bartana porterebbe a modificare, è ovvio, una situazione dove la riflessione visiva sul marzo '68 sembra essere appannaggio esclusivo di artisti ebrei¹¹. Un'opera 'polacca' su questo periodo forse non è ancora sorta perché l'arte visiva, che ha tempi e intenti diversi da quelli della letteratura, che si richiama a un altro tipo di percezione e di rapporto con chi la osserva, può 'crescere' solo all'interno di un certo consenso sociale, di un 'patto' che ne renda comprensibili i riferimenti. Per i polacchi, però, la vergogna della campagna antisemita resta qualcosa di sostanzialmente incomprensibile ed estraneo, mancano un simbolo, un segnale, un luogo, un monumento che ne sussumano l'orrore. Dobbiamo dunque ribadire che il marzo '68 è una questione polacca, se pensiamo a Mickiewicz e agli studenti, ma è una questione ebraica se pensiamo alla campagna antisemita? Cosa sarebbe successo se questa mostra dal successo inusitato (a due settimane dalla chiusura si contavano oltre 100.000 visitatori) piuttosto che nel museo degli ebrei fosse stata ospitata dal Muzeum Narodowe? Come verrebbe accolto un monumento (o meglio, un antimonumento che vada progressivamente autofagocitandosi, come quelli di Jochen Gerz in Germania) che venisse eretto alla stazione di Warszawa Gdańska?

Ma possiamo forse modificare la questione iniziale. Non porre dei limiti alla percezione della campagna antisemita del '68 da parte del mondo artistico polacco, ma ampliare la nostra visuale. A mio modo di vedere potrebbero forse essere ancora molte, e centrali, le opere da inserire nel nostro archivio. All'elenco di quelle dedicate al marzo '68 propongo di aggiungere, ad esempio, la *Palma* di Joanna Rajkowska in Aleje Jerozolimskie a Varsavia, ormai parte integrante e caratteristica del panorama della capitale, lo struggente video *Nasz śpiewnik*, 'Il nostro canzoniere', di Artur Żmijewski, «una delle opere più struggenti e significative dell'arte polacca degli ultimi anni» (<https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/zmijewski-artur-nasz-spiewnik>), dove anzia-

¹¹ Fra gli 'ebrei', a parte tutte le specifiche che questa denominazione necessiterebbe, inserisco anche Krzysztof Wodiczko, nella cui formazione ha avuto un ruolo fondamentale l'origine ebraica, o meglio 'ebraico-polacca', della madre. Si vedano in particolare i primi capitoli dell'intervista-fiume con Adam Ostolski (Ostolski & Wodiczko 2015).



14. La Palma di Joanna Rajowska nei viali di Gerusalemme a Varsavia (foto di Aisog, dominio pubblico. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3607839>).

ni ebrei polacchi emigrati in Israele rammentano le canzoni polacche della loro giovinezza, oppure il dipinto *Polska-Izrael*, Polonia-Israele, di Wilhelm Sasnal, dove la cartina di una minuscola Polonia confina con un'enorme Israele (quadro donato dall'artista ad Anda Rottenberg, in segno di solidarietà durante la campagna antisemita di cui era stata oggetto). «Art can soothe and connect, not only resist and criticise», scrivono i curatori di un progetto e di un volume dal titolo *Can Art Aid in Resolving Conflicts?* (Lemelshtich Latar *et al.* 2018: 30). In fondo, una storia dell'arte contemporanea in grado di integrare opere e tempi storici, potrebbe, forse, contribuire all'elaborazione del trauma rimosso¹², alla comprensione dei lati oscuri della storia nazionale, al loro inserimento nel flusso sempre mobile della memoria collettiva.

¹² Il termine 'trauma' è qui inteso secondo la definizione di Karen E. Till: «Trauma does not occur from an event or occurrence that caused pain or suffering per se, but from an individual's inability to give the past some sort of story» (Till 2012, cit. in Drozdowski *et al.* 2016: 26).

In genere, il complesso ma coerente *storytelling* che si sviluppa negli spazi di *Obcy w domu / Estranged*, che, come abbiamo visto, comprende documentazione storica e fotografica, installazioni, frammenti di documentari, di film, pannelli esplicativi e quadri, sembra comunque condurre anche al riconoscimento della capacità dell'arte di presentarsi come «a socially affirmative practice» (Lemelshtich Latar *et al.* 2018: 30), portare alla costruzione di ponti, di relazioni empatiche fra gruppi e individui, al rafforzamento del rispetto reciproco.

Un rispetto che in Polonia, così come in altri Paesi già facenti parte della zona di influenza sovietica (per non menzionare neanche la stessa Federazione Russa) sembra ancora molto difficile da ottenere per le persone LGBT, di cui sono ben note le discriminazioni subite. Anche del tentativo di costruire una narrazione artistica 'gay' o 'omosessuale' o 'queer' che dir si voglia, inserita nel discorso generale sull'identità polacca, testimoniava la mostra *Tarda polonità*.

Capitolo 7
UNA CROCE IN LEGNO DI BETULLA
Gaydom e arti visive in Polonia nella mostra Tarda polonità. Forme dell'identità nazionale dopo il 1989 (Varsavia 2017)

Almeno dalla fine del secolo scorso, le esposizioni artistiche sono oggetto di grande interesse in quanto «campo di indagine centrale non solo per la storia dell'arte, ma più in generale per gli studi culturali, per i possibili confronti fra approcci disciplinari diversi» (Castellani *et al.* 2018: 1). Forse anche a indicazione di quanto i nostri tempi prediligano, o, meglio, abbiano fino a poco fa prediletto, l'effimero, il transeunte, il fluido sullo statico, il liquido su ciò che è rappreso, Bauman su Hegel, il software sull'hardware... Sono diventate posizioni bibliografiche indispensabili i volumi dedicati alle grandi mostre che hanno fatto la storia dell'arte; studi dedicati ai cataloghi di esposizioni, intesi non solo come documentazione e approfondimento ma, anche, opere d'arte a sé stanti (cfr. ad es. Hoffman 2014; Gardner & Green 2016; Lonardelli 2018). Alla base di questo spostamento, o allargamento, di interesse, troviamo certamente il faticoso *Curatorial Turn* avvenuto a partire dagli anni Sessanta (cfr. ad es. O'Neill 2010).

Późna polskość ("Tarda polonità")¹ forse non entrerà nel novero delle mostre che hanno contribuito a cambiare la nostra visione dell'arte contemporanea, né saranno dedicati studi al suo catalogo, purtroppo inesistente: al suo posto è stata pubblicata una piccola brochure (cm 12x19) dalle pagine non numerate, con una breve descrizione della maggior parte delle opere presentate nonché «la direzione di visita raccomandata della mostra».

¹ *Późna polskość – formy narodowej tożsamości po roku 1989* ("Tarda polonità. Forme dell'identità nazionale dopo il 1989"), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (ovvero, secondo la nuova dicitura, *U-jazdowski*), Varsavia, 31.03/06.08.2017. Curatori e ideatori del progetto: Ewa Gorządek e Stach Szablowski; curatore della sezione filmica: Jakub Majmurek; curatore della sezione teatrale: Tomasz Plata.

Ciò nonostante, e a prescindere da giudizi valutativi, si è trattato di un'esposizione a tutto tondo, benché certamente non esaustiva (come non potrà ovviamente mai esserlo nessuna mostra, nessun catalogo) del modo in cui un'istituzione, centrale nel panorama culturale polacco, desidera presentare al mondo la *polonità*, questo singolare intreccio di temi culturali, di ossessioni e di coazioni a ripetere. Ovvero, come scrive Luigi Marinelli:

[...] la famigerata *polskość*, l'idea moderna di "polonità" nata dal trauma della perdita ("come la salute, quanto vali lo sa solo chi ti ha *perduto*", cantava Mickiewicz nel proemio del suo non meno "nazionale" poema *Pan Tadeusz*), col successivo (fuorviante, ma rassicurante) corollario etno-confessionale che stabiliva l'identità biunivoca dei due membri dell'endiadi "polacco-cattolica" non sarebbe altro che un fantasma che si traveste nelle varie "forme" messeglia a disposizione nelle diverse stanze del palazzo della Storia? (Marinelli 2014: 50)

Il titolo, il luogo, il periodo in cui mostra si è svolta – un anno e mezzo dopo la grande svolta in senso conservatore e ultranazionalista della Polonia, sancita dalle elezioni del 25 ottobre 2015 – e ovviamente la quantità e la qualità degli artisti e dei curatori coinvolti ne fanno un momento importante nella riflessione artistica e identitaria dei polacchi.

Arte e identità nazionale

*Non comprendono la propria storia e identità non hanno,
di compatire sono incapaci, di empatia ignari, questi ex schiavi dei nobili
che ora si senton tutti nobili. Una tribù incollata col mito,
dove ogni individualità è vietata*

Bożena Keff

«Exposition is always also an argument», ha scritto Mieke Bal: è un'affermazione, ma è anche una conversazione, una presa di posizione: «come momento performativo della produzione di significato, esporre è l'evento centrale di un discorso constatativo, affermativo e informativo, che riguarda il soggetto (il curatore, lo storico dell'arte, che esibisce le proprie idee e convinzioni) – e l'oggetto, che, esposto, recede a segno e 'comes to mean'» (Trotta 2018: 60; il testo di Bal è *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York-London: Routledge, 1996, 2, 4).

Un tale 'significare' si rende indispensabile quando opere d'arte vengano riunite per illustrare fatti (anche) extra-artistici, per sostenere indagini intellet-

tuali, per documentare fratture storiche, così come nel nostro caso. In Polonia la discussione sull'identità nazionale, sull'essenza, sullo spirito della nazione, è pressoché sterminata, e potrebbe trovare paragone, in Italia, con le analogamente sterminate diatribe politico-cultural-identitarie fra il Nord e il Sud del Paese. Questo tema viene qui riflesso da una mostra «a crescita illimitata», secondo la definizione proposta da Maria Giovanna Mancini, e lecito risulta, fra le altre domande, chiedersi: «se mai in una pratica curatoriale a crescita illimitata, che punti esclusivamente sull'immagine, quest'ultima contribuisca alla teoria della cultura oppure se funzioni solo come una sorta di buco nero dall'enorme potere attrattivo» (Mancini 2018: 93).

Polonità come disprezzo

*...le fa male il cuore,
vorrebbe divorziare e andar via, lontano. Quanto è orribile questo paese!*
Bożena Keff

A mo' di esempio della centralità dei temi trattati nel dibattito sulla polonità, si possono citare le affermazioni dello scrittore Szczepan Twardoch rilasciate in una intervista pubblicata poco dopo la mostra stessa, che ha sollevato anche una certa polemica:

La polonità in quanto tale – vi asseriva Twardoch – è emanazione delle posizioni e del pensiero dell'intelligenza polacca (e non il contrario), dunque le attitudini al disprezzo di questa intelligenza si avvinghiano in modo così saldo e forte alla cultura polacca, dalla lingua alle usanze, da rendere probabilmente impossibile estirparle (Twardoch 2018).

Poco prima lo scrittore aveva così illustrato l'intelligenza polacca: «Il [suo] tratto costitutivo non sono affatto l'intelligenza, la cultura e il lavoro intellettuale, ma piuttosto un incurabile senso di superiorità e di disprezzo nei confronti di un popolo che si arroga il diritto di guidare» (Twardoch 2018).

Era questa la polonità a cui facevano riferimento i curatori della mostra, Ewa Gorzałdek e Stach Szabłowski? È possibile immaginare una polonità avulsa dall'etno-confessionalismo? È possibile e 'reale' una polonità multiforme, in grado di accogliere diverse culture e sistemi di autorappresentazione, di evitare paternalismo e disprezzo nobiliare?

Późna polskość ha riscosso un buon successo di pubblico e una serie di sferzanti critiche, sia da destra che da sinistra. Impossibile descriverla qui nel suo complesso; basti precisare che vi erano presenti circa 72 artisti le cui opere erano numerate da 1 al fatidico 89; che erano assenti alcuni dei nomi più importanti della scena artistica polacca, come Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra o Zofia Kulik; che erano poche le donne artiste: 23 su 72, dunque meno di un terzo, e del tutto assenti le lesbiche. *Późna polskość* ha tentato di presentare un paesaggio trasversale della polonità: allestendo un profluvio di bandiere e aquile nazionali e regalando in sostanza lo spazio principale, se non altro simbolico, all'immaginario della destra nazionalista e messianista, dedicando la sala introduttiva allo scultore nazistoide, paganeggiante e antisemita Stanisław Szukalski (1893-1987), definito, nella brochure della mostra, «artista dotato una forza immaginativa visionaria», l'unico che si fosse «fatto carico del compito utopico di proiettare un immaginario nazionale radicalmente nuovo» per la Seconda Repubblica Polacca nata cento anni fa².

Non solo in questa scelta singolare però, ma anche altrove, potrebbe sembrare che l'impostazione di *Późna polskość* voglia dare conferma all'amaro giudizio di Twardoch. Ad esempio, nella sala centrale i televisori che trasmettevano i lunghi video di Artur Żmijewski *Demokracje* (4h 37') e *Katastrofa* (57') erano posizionati in basso, e per osservarli ci si poteva, o ci si doveva, sdraiare su un abbastanza comodo materasso. Dunque un'indicazione alla noia e al sonno che la visione dei video può suscitare? O forse piuttosto alla posizione fisica dell'intellettuale di fronte alle manifestazioni non sempre condivisibili della massa, del popolo, tema dei lavori dell'artista? Difficile trovare una risposta. Si può solo aggiungere che nella mostra *La Strada. Dove si crea il mondo* al Museo Maxxi di Roma (07.12.2018 – 28.04.2019), il video *Democrazie* è posizionato quasi all'inizio, lungo un percorso da compiere a piedi, all'altezza degli occhi del visitatore, proponendogli dunque

² Per curiosità aggiungo che è disponibile su Netflix il film documentario polacco-americano *Struggle. La vita e l'arte di Szukalski* (2018; 1h 45'), prodotto da George e Leonardo DiCaprio e altri artisti e collezionisti statunitensi, dove questo inquietante personaggio viene esaltato in termini iperbolici, senza risparmiare neanche lodi alle sue capacità sessuali. Grazie a DiCaprio padre, Szukalski era fra l'altro stato introdotto, negli anni Settanta, nell'ambiente del cartoon underground capitanato da Robert Crumb e dalla rivista «Zap Comix». Il tutto parzialmente mitigato solo nella seconda parte del documentario, dove si fanno anche delle critiche alle sue posizioni politiche.



1. Kle-Mens, Screen shot del video *Pieta*, 4'25, 2016 (foto di A. Murat). Ringrazio l'Artista per avermi consentito l'utilizzo gratuito di questa immagine.

un qualche tipo di identificazione – se non altro come osservatore, ma comunque posto allo stesso livello dei manifestanti.

Certo, la collocazione e la stessa presenza di altre opere e autori possono suggerire anche interpretazioni diverse. In un panorama abbastanza caotico, alcuni artisti risaltavano per una capacità immediata di rimettere in gioco figurazioni canoniche dotandole di nuovi significati, evitando al contempo l'ossessivo ripetersi di aquile e bandiere. Fra questi (ed erano diversi): Kle-Mens (Klementyna Stępniewska, 1985), una giovane artista il cui immaginario cattolico è fortemente caratterizzato in senso femminista (cfr., in italiano, Gawkowski & Walaszkowski 2018), presenta in un breve video, *Pieta* (4'25), una Madre Dolorosa atletica e maschile, che sorregge sulle ginocchia il cadavere di un giovane pugile vestito dei colori polacchi che ella stessa, la sua allenatrice, ha involontariamente portato alla morte (<http://kle-mens.pl/portfolio/pieta>).

È una Madre Polacca post-secolare che non può far altro che riconfermare la verità asserita da Mickiewicz nel 1830: l'amore per la Polonia porta alla morte. La follia dell'amor di patria è autodistruttiva, e all'autodistruzione partecipano, con uguale distribuzione delle colpe, uomini e donne.

In una sala accanto, Oskar Dawicki (1971), con la sua consueta giacca di lustrini color cobalto, ripete in contorsioni impossibili le immagini delle fucilazioni

azzurre di Andrzej Wróblewski – quella che era una tragedia reale diventa qui una profana, impossibile, dolorosa e buffonesca coazione a ripetere – e sembra ancora una volta voler replicare il circolo vizioso in cui si trova chi «giace incatenato [...] a una sconfitta che non ha domani» (Rimbaud 1972: 105).

O ancora Dawicki, in una sintesi ironica e sferzante sull'impossibilità di rappresentare l'Olocausto, sull'impossibilità, tanto più per un artista polacco, di non rappresentare l'Olocausto, di non averlo a tema centrale delle proprie riflessioni. Si tratta di un foglio di carta bianca con scritto a penna: «Non ho mai fatto un lavoro sull'Olocausto» (*Nigdy nie zrobilem pracy o Holokaucie*). Tre anni dopo ha ripetuto: «Lo sottolineo! Non ho mai fatto un lavoro sull'Olocausto». La scritta è ovviamente sottolineata. Questa era la versione esposta alla mostra. Ancora una disfatta?

Arte e identità individuale

*Qui il maschio sarà maschio e figlio, la moglie-madre la dovrà comandare,
straniero dovrà essere l'ebreo e clandestino tramare*

Bożena Keff

Uno dei più vistosi risultati di *Późna polskość* era stato forse l'aver partorito la mostra *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć* ('Historiofilia. Arte e memoria polacca'. Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, Varsavia 25.05.2017 - 06.08.2017), a cura di Piotr Bernatowicz e finanziata dal Narodowe Centrum Kultury, Il Centro per la Cultura Nazionale (d'altronde *Późna polskość* aveva come partner il Centro Studi sul Pensiero di Giovanni Paolo II e la rete televisiva governativa TVP Kultura), allestita in fretta e furia, a quanto pare, proprio per contrastare l'immagine di polonità decadente e corrotta rappresentata al Castello Ujazdowski:

Gli artisti di *Historiofilia* – scrive Stach Szablowski – si identificano con i 'soldati maledetti', si fanno carico del loro retaggio e conducono una battaglia senza esclusione di colpi contro il comunismo. E il comunismo assume i volti più diversi: è l'Europa, è l'opzione tedesca, è il gender, è la Terza Repubblica, è Tusk, è il femminismo (Szablowski 2017).

E chissà se a irritare di più i critici e gli etnonazionalisti sono state le aquile nazionali nerastre e sgonfie di Grzegorz Klaman o non piuttosto le cerimonie mitologiche gay di Karol Radziszewski, o la sua rievocazione dell'ormai mitico Ryszard Kisiel, il primo attivista gay nella Polonia Popolare.

Perché fra un'aquila e l'altra, una bandiera bianco-rossa e un inno nazionale, le opere dei due artisti gay, Karol Radziszewski (1980) e Daniel Rycharski (1986), si presentavano con una certa evidenza. Mancava infatti quasi del tutto la tematica ebraica (rappresentata quasi unicamente, oltre che dal già citato Dawicki, da un manifesto del non nuovo progetto di Yael Bartana sul Movimento per la Rinascita Ebraica in Polonia, iniziato nel 2008), mancavano, come già detto, le artiste lesbiche, mancavano quasi del tutto riferimenti alle altre componenti minoritarie o al passato coloniale della Polonia; quasi impercettibili le critiche al mondo cattolico. Così scrive però sulla rivista «Dwutygodnik» Karol Sienkiewicz:

[In *Tarda polonità*] solo la tematica gay spezza il reiterarsi di simboli nazionali fritti e rifritti da decenni (dunque la polonità non sembra poi così tarda). Per questo è così forte la presenza di Radziszewski. Abbiamo qui esposte sia la sua squadraccia di froci coi passamontagna rosa fatti a maglia della nonna dell'artista, i *Fag Fighters*, che le immagini di insorti della sua ultima mostra alla Galleria BWA di Varsavia (Sienkiewicz 2017).

Uno spazio cospicuo in realtà era dedicato anche a un'altra opera forzosamente e involontariamente finita nel canone LGBT: il celebre *Tęcza*, 'Arcobaleno', di Julita Wójcik (1971)³, di cui un'ampia sala documentava le peripezie con numerose foto e commenti inviati dal pubblico tramite sito web. È necessario tracciarne brevemente la storia, che la sua autrice definisce «mostruosa dal punto di vista umano»⁴.

Polonia dilaniata dalla scultura simbolo di pace (e di amore libero), titolava «Artribune» il 28 giugno del 2015. E infatti solo poche settimane dopo, alla fine di agosto, in seguito alla quinta (quinta!) distruzione dell'opera di Wójcik, il Museo di Arte Contemporanea che l'aveva acquistata (e che, insieme al Comune di Var-

³ È forse superfluo aggiungere che in questo testo non propongo un giudizio sul valore artistico delle opere esposte in *Tarda polonità*, la maggior parte delle quali eccellenti, ma solo delle riflessioni sul concetto della mostra stessa, e suggerisco che alcune opere dimostrino una maggior adeguatezza all'illustrazione di alcuni temi.

⁴ Cfr. il video della discussione intitolata *Intorno alla biografia sociale dell'Arcobaleno di Julita Wójcik*, svoltasi a Zamek Ujazdowski il 22.06.2017 nell'ambito degli incontri correlati a *Tarda polonità*; <https://u-jazdowski.pl/program/program-spooleczny/transformacje/wokol-biografii-spoolecznej-teczy-julity-wojcik>. (ultimo accesso: febbraio 2018)



2. Plac Zbawiciela a Varsavia, 1 maggio 2014 (foto di A. Grycuk, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plac_Zbawiciela_w_Warszawie_014.JPG).

savia, ne curava la tutela), decideva di spostarla dalla centrale Plac Zbawiciela, la Piazza del Salvatore, dove era stata collocata nel 2012, e nascondere nei più sicuri spazi dei propri magazzini, dove tuttora si trova.

Quella di *Arcobaleno* è in effetti una storia triste e istruttiva. Nata semplicemente (cito di nuovo la sua autrice) per essere «bella» e ispirare sentimenti gioiosi, la scultura doveva adattarsi sia ad addobbare le mura di un convento nella cittadina di Wigry (sua prima destinazione d'uso), che alla processione del Corpus Domini o a quella del Gay Pride. Era (è) composta da migliaia di fori artificiali colorati, la cui preparazione collettiva da parte di un gruppo di donne in quel paesino della Polonia di nord-est era stato un ben riuscito tentativo di arte sociale e condivisa. Dopo aver vagato da Bruxelles (dove ingentiliva l'ingresso alla sede della UE come 'dono della Polonia'), all'India, dove doveva servire da monito contro il razzismo endogamico fra ebrei indiani di pelle chiara e di pelle scura (*sic*), solo una volta arrivata a Varsavia, in una piazza centrale e di fronte a una nota chiesa, la scultura è diventata *volens nolens* un simbolo di 'libero amore', l'emblema della terribile 'violenza' e 'prevaricazione' esercitate dall'Unione Europea e dallo strapotere dei gruppi LGBT sulla società polacca. E dunque, nonostante il controllo diurno di polizia e guardie, per ben cinque volte è stata distrutta e bruciata, per cinque volte ricostruita e infine nascosta

agli occhi del mondo. «Alla fin dei conti sarebbe necessario riconoscere che *Arcobaleno* è un'opera collettiva della società polacca (e come tale degna di interesse)» – ha scritto sulla rivista «Szum» Karolina Plinta (2018).

Un'arte 'transgender'?

*L'arte in se stessa è un fenomeno transgender,
che si colloca fra le realtà, fra i sessi, fra la verità e la finzione,
che lotta contro ogni barriera,
che non smette di sognare una trasformazione radicale*
Paweł Leszkowicz

In una delle non molte trattazioni che tentino una definizione collettiva di arte LGBT intrecciata alla descrizione di singole opere e artisti, James Smalls, professore di Arti visive all'Università del Maryland, riassume una serie di questioni forse ormai almeno in parte vetuste e scontate, ma che può essere saggio continuare a porsi:

For instance, on what basis do we decide that a work of art is about homosexuality? For example, is an image of two male nudes or two female nudes standing in close proximity to one another about homosexuality? Is it necessary that works of art exhibit overt or explicit homosexual themes to be about homosexuality? Is it the subject matter or is it the sexual orientation or identity of the artist that is crucial to an understanding of his or her art? What is the role of the viewer in determining if a work of art has a homosexual theme? What is the significance and underlying "message" of homosexuality in art across cultures and across centuries? Does homosexuality confer upon artists a different vision of the world, perhaps with its own sensibilities? (Smalls 2008: poss. 159-167).

Questioni a cui non è probabilmente possibile, né auspicabile, la ricerca di risposte univoche. Come scrive lo storico dell'arte della Cuny University di New York, James Saslow, «l'omosessualità abolisce tutte le frontiere ed è integrata in un ventaglio di oggetti visuali e materiali che simboleggiano e comunicano sentimenti e valori», e il termine omosessualità «è altrettanto flessibile e ambiguo del termine 'amore'» (Saslow 1999: 2, 4. Saslow è citato da Smalls). Lo stesso dovrebbe dunque valere per un'arte che proprio di tale 'ventaglio' vuole costituire illustrazione, bandiera, simbolo?

In realtà questioni simili a quelle di Smalls possono essere poste in riferimento all'espressione artistica di qualsiasi identità culturale, che si abbiano in mente artisti gay, o ebrei, o donne, o magari anche tedeschi, italiani o polacchi. Ma

certamente quella che definiamo arte gay, almeno nella sua accezione più diffusa, si contraddistingue, a differenza delle altre espressioni artistiche legate a una qualche opzione identitaria, per un maggiore e indispensabile legame con l'oggetto trattato, per una posizione ampiamente politica, rivendicativa, e per una scelta figurativa che, almeno in Polonia, raramente esce dai limiti del realismo.

Nell'introduzione ad *art pride* (tutto in minuscolo nel titolo) Paweł Leszkowicz scrive:

gay art is the art of homosexual men, which touches on their identity, experience, fantasies, lifestyle, and position in culture and society. The artists featured in this album are openly gay and draw upon their sexual identity in their artistic practice. Their works present characteristic issues of gay art in individual interpretations. The dominant theme of gay art is the male nude, representations of the male body, and male portrait. While the female nude in the history of art represented the desires, fantasies and frustrations of heterosexual artists, the male nude and the male portrait are an expression of homosexual desires and obsessions (Leszkowicz 2010: 12).

Eppure è piacevole, o forse indispensabile, pensare a un'arte gay che non sia soltanto il riflesso del desiderio voyeristico di uomini eterosessuali spostato su uomini omosessuali, ma che voglia rappresentare il democratico "ventaglio" di cui scrive Saslow. Lo stesso Leszkowicz, al termine del suo elenco dei punti caratterizzanti l'arte gay (le fantasie sessuali, la ricerca introspettiva, l'autoritratto, ecc.) sostiene:

Next to portraits and self-portraits of male sexuality, its themes include the social issues of discrimination, homophobia, the image of homosexuality in politics and in the media, and sexual pluralism. Gay art may be a vehicle of reflection on injustice, violence, and violations of human rights. Its visibility is a litmus test of the democratic condition (ivi: 14)⁵.

Si può forse aggiungere, se questa definizione può mostrarsi di ausilio nella comprensione e nella valutazione, che spesso l'arte gay, e forse in particolare quella dei due artisti di cui ora si parlerà, mostra le caratteristiche del 'dispositivo', una nozione oggi «concetto chiave delle pratiche artistiche contemporanee e della loro analisi» (Bric-

⁵ La distanza fra la prospettiva individuale e spesso estetizzante descritta nella citazione precedente, e quella politica e consapevole ritratta in queste ultime parole mi sembra spesso non venire esplicitata.

co 2020), che viene «utilizzata nell'ambito degli studi culturali per designare oggetti compositi, ibridi, ideati e realizzati a partire da materiali eterogenei la cui funzione è di suscitare una reazione nell'osservatore» (*ibidem*); una pratica artistica finalizzata al raggiungimento di un obiettivo, che viene trasmesso a un pubblico «posto nella posizione di apprendere e di giudicare» (Ortel 2008: 46, cit. da Bricco 2020).

Karol Radziszewski non è certo un personaggio che passa inosservato. Non solo per la sua conturbante bellezza, ma anche per il voluto e sottolineato carattere provocatorio delle sue opere. In *Tarda polonità* erano presenti ben quattro sue opere. La prima, seguendo il percorso della mostra, è un collage ispirato al ciclo *Fag Fighters*. Il gruppo, inventato da Radziszewski nel 2007, terrorizza le città polacche e di Paesi limitrofi e, destrutturando ogni logica di potere, ribaltando ogni stereotipo e convenzione, mette in pratica i peggiori incubi degli omofobi: ubriachi, volgari, aggressivi, i *Fag Fighters* percorrono le strade notturne, minacciano e sequestrano giovani uomini etero, riempiono i muri di scritte oscene. Si caratterizzano per i terribili passamontagna rosa shocking, citati anche da Sienkiewicz, e cuciti dalla semi-ignara e molto tradizionalista nonna dell'artista (cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=n7wMqXyDkSY>).

La seconda, *O mocnym chłopaku* ('La leggenda del ragazzo forte') del 2016, è l'illustrazione di una favola allegorica sui rapporti fra contadino e padrone; riguardo al nostro tema, troviamo anche qui un'esaltazione del giovane maschio vigoroso e un peculiare ribaltamento dei ruoli, quando il contadino, come premio per il suo valore, può dare una schicchera sul naso al vecchio proprietario terriero.

Un'intera sala è dedicata a *Ceremony* e a *Kaplica* ('La cappella'), del 2016 e del 2017. Accompagnata da una musica assordante la cerimonia, che unisce l'immaginario gay alla ricostruzione di una cerimonia afro-brasiliana, è stata prodotta dall'associazione culturale pisana Dello Scompiglio. Infine il progetto per il muro del Museo dell'Insurrezione di Varsavia, commissionato dal Museo stesso ma poi rifiutato in quanto troppo 'erotico'. L'Insurrezione è peraltro uno dei temi ricorrenti in Radziszewski, che ha riscoperto la storia del musicista jazz August Agboli O'Brown detto Ali, proveniente dall'attuale Nigeria, l'unico insorto di colore nella Varsavia del 1944. L'artista ha dedicato ad Ali innumerevoli ritratti ed ha trasformato con la sua effigie persino la Sirena armata di spada simbolo di Varsavia, fra i pochi emblemi femminili polacchi non direttamente collegati a ruoli di genere.

Radziszewski è un artista che ama disubbidire. Disubbidisce ai dettami della patria/madre Polonia, ai dettami di madre Chiesa, a cui comunque rivendica l'appar-



3. Karol Radziszewski, Syren, murale 2017. August Agboli O’Brown come Sirena di Varsavia.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Radziszewski#/media/Plik:Syren_Karol_Radziszewski_mural.jpg

tenenza, disubbidisce persino all’esigenza di politicizzazione dell’artista LGBT a cui abbiamo accennato in precedenza. Neanche la sua prima, provocatoria mostra *Pedaly*, ovvero l’insultante termine Froci, del 2005, «aveva per lui alcun significato politico, ma solo carattere estetico ed erotico» (Leszkowicz 2012: 358), come scrive Leszkowicz riportando le dichiarazioni dell’artista, in un’intervista intitolata *Depoliticizzazione del tema omosessuale*. «Quando si disobbedisce – ha scritto Marco Scotini — produciamo noi stessi come moltitudine» (Scotini 2009: 98. Cit. da Taccone 2018: 323). Radziszewski certamente sa che dalla mostra del 2005 in poi, a prescindere dalla sua formale apoliticità (probabilmente un prezzo da pagare per chi volesse tentare la strada della ‘disubbidienza’ nella Polonia di quegli anni) lui e molti altri gay sono usciti dall’armadio, e lui stesso ha potuto, primo in Polonia, appellarsi pubblicamente e con fierezza dell’epiteto ‘artista gay’ (Leszkowicz 2012: 358) (difficile, perlomeno per un artista polacco, immaginare una dichiarazione più ‘politica’).

Di Rycharski *Tarda polonità* presenta due opere: *Brama na 150 rocznicę zniesienia pańszczyzny*, ‘Porta commemorativa per i 150 anni dall’abolizione della servitù della gleba’, 2014, l’altra una croce in legno di betulla (*Krzyż*, ‘Croce’, 2017). Una croce particolare, parte di un ‘progetto mistico’, che così lo definisce l’artista: «Vedevo una croce, e vedevo le via Crucis, e i suicidi omosessuali». Aveva dunque cercato informazioni su persone LGBT che si fossero suicidate impiccandosi a degli alberi (Gawkowski 2017). In questo progetto messianico-redentivo si uniscono gli elementi centrali dell’opera di Rycharski: la campagna polacca, la religione, l’omosessualità, l’accettazione, il rifiuto. Eppure, la commuovente piccola croce all’interno dello spazio museale appare straordinariamente fragile, e ci si domanda come un albero tanto esile abbia potuto sopportare il peso di due persone. La vicinanza con l’opera di Dawicki, forse dovuta alla somiglianza fra la curvatura del legno e del dorso dell’artista fucilato, forse all’analogia tematica di morte, sembra peraltro indicare qualcosa di bizzarro e macabro, che i faretto mistici che illuminano la



4. Daniel Rycharski, *Croce* 2017. Ringrazio l'Artista per avermi consentito l'utilizzo gratuito di questa immagine.

croce non bastano a redimere. Anzi: proprio grazie all'illuminazione, a una certa angolatura, la croce sembra trasformarsi in una svastica⁶, come le croci nel quadro *Czas pogardy*, 'Il tempo del disprezzo', di Erna Rosenstein del 1968 (cfr. capitolo 6). Qui, su uno sfondo nero, tralucono delle croci evanescenti. Alcune hanno una forma quasi umana. Gli sprazzi di luce che vi si dipanano vanno, in maniera quasi impercettibile, a formare delle svastiche. Se nel quadro di Rosenstein è ben chiara l'accusa ai pregiudizi e al disprezzo cristiano verso gli ebrei, alla base, anche, della vergognosa campagna antisemita del 1968, la sottile (o forse addirittura casuale?) accusa di Rycharski va ovviamente a colpire secoli di analogo disprezzo e odio nei confronti degli omosessuali. Ma Rycharski non arriva a una critica esplicita o a una rottura, la sua rimane piuttosto una sussurrata preghiera di inclusione.

⁶ Debbo questa osservazione a Jan Czarnecki dell'Università di Colonia, che ringrazio.

Karol Sienkiewicz lamenta nell'insieme dell'opera di Rycharski l'assenza dei teppisti con i passamontagna rosa. Ma passamontagna rosa in Rycharski sono più che improbabili. Perché, come si è visto, a divergere in maniera totale è precisamente la politica dei due artisti. Radziszewski è provocatorio, sensuale, violento, osceno, non teme di essere definito disgustoso. Rycharski, membro attivo dell'associazione *Tęcza i Wiara*, 'Arcobaleno e Fede', partecipa ai cortei cattolici, si ritrae nelle vesti del santo popolare; sogna di riempire la spesso desolata campagna polacca di nuovi e antichi colori e forme, capaci di donarle significati e rituali condivisi. Nella brochure della mostra i curatori, commentando *Fag Fighters*, sottolineavano che Radziszewski delude qualsiasi aspettativa di un mondo gay «adattato alle aspettative eteronormative della maggioranza» e che «accettiamo l'Altro tanto più volentieri quanto più cessa di essere diverso e inizia ad assomigliarci». La storia dell'assimilazione delle minoranze (e perlomeno di quella ebraica) ci insegna piuttosto che è possibile anche il contrario: più temibile è l'Altro che non può essere immediatamente riconoscibile, che è privo di stigma, che si mostra 'normale' ma cela lontananze, invisibili abissi. Fa più paura lo stravagante ignudo dal membro dipinto, o il cattolico modesto e devoto, i cui impronunciabili interessi privati non coincidono con l'ingravidare la fanciulla che ha portato all'altare?

Un possibile *futuro interiore*?⁷

*E allora, il genere umano potrà mai capire che è solo,
che sopra di lui non c'è nulla, che in alto sta il cielo, in basso la terra?*

Bożena Keff

In ogni caso quello che resta – o almeno quello che a me resta – è un senso profondo di insoddisfazione.

Art Pride di Paweł Leszkowicz (2010) si apriva con un incipit trionfante: «È finalmente arrivato il tempo per l'arte gay in Polonia». Nella prima nota il critico aggiungeva però che: «Un progetto simile dedicato all'espressione artistica delle donne lesbiche dovrà attendere ancora qualche tempo prima di vedere la luce. Mi auguro – continua – di essere in grado di allestirla fra qualche anno». In maniera certamente involontaria, Leszkowicz sembra dunque attribuire solo a se stesso il diritto di parlare a nome delle donne lesbiche... ma più che un ulteriore volume riguardante stavolta l'arte lesbica, potrebbe forse essere auspicabile un tipo di arte

⁷ *Futuro interiore* è il titolo di un libro di Michela Murgia del 2016 (Torino, Einaudi).

(anche) gay che includa lo sguardo femminile, quale che ne sia l'identificazione di genere. Dove trovare la proposta di una vita (e di una polonità) più inclusiva, in un mondo dal quale le donne sono completamente assenti, e il loro corpo destinato esclusivamente allo sguardo maschile?

James Saslow trovava nelle fotografie della Parigi anni Trenta di Brassai (al secolo Gyula Halász) l'esempio di come rappresentare lo «spirito democratico» che regnerebbe «in questo gruppo sociale dal fascino strano», di una «visione estetica che spezza le separazioni tradizionali di classe basate sul livello sociale, sul retaggio etnico o le convinzioni religiose»⁸. Il tratto decorativo e sinuoso di Radziszewski, le rivisitazioni in chiave gender della *pietas* popolare di Rycharski probabilmente tendono a dimenticare le divisioni se non altro di classe⁹, ma si direbbero (come molta arte gay in Polonia) escludere del tutto le donne, che non vi appaiono né come coprotagoniste e neanche come figuranti, non ne viene previsto e inglobato lo sguardo partecipe, desiderante.

Se è passato oramai, se non altro *in spe*, il periodo delle rivendicazioni al diritto ad esistere, la proposta di un mondo semplicemente migliore, che prefiguri rapporti umani e con tutti i viventi meno basati sull'oppressione, sull'esclusione, sulla disegualianza, è uno degli scopi dell'arte omosessuale, forse gli artisti polacchi hanno ancora una certa strada da percorrere.

⁸ Allen Ellenzweig, *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Colombia UP 1992, p. 72. Cit. da James Smalls, *Gay Art*, Baseline CO Ltd, Ho Chi Minh City, Vietnam 2008; ed. Kindle, pos. 2941.

⁹ Non certo religiose, almeno a proposito di Rycharski.

Capitolo 8
ANSELM KIEFER E MIROŚLAW BAŁKA AD HANGARBICOCCA
Memoria tedesca e memoria polacca? (Milano 2017)

Per preparare *Crossover/s* – ha detto Mirosław Bałka – mi sono dovuto recare più volte a Milano. HangarBicocca ha uno spazio bellissimo, non semplice da organizzare. Ma la cosa più difficile nell’allestire la mostra è stata la vicinanza dei Palazzi di Kiefer. Per lavorare dovevo coprire completamente il passaggio fra uno spazio e l’altro in modo da non vederli¹.

Chissà se anche per Kiefer la vicinanza con le opere di Bałka avrebbe potuto costituire un problema, creare un imbarazzo, un impedimento. Certo che la contiguità fra l’esposizione delle opere del ‘più grande artista polacco’ e quelle del ‘più grande artista tedesco’² non può non dar adito a una serie di paragoni in apparenza molto, troppo facili (ma, se facili, altrettanto errati?): la monumentale magniloquenza della *Melancholia* tedesca rispetto all’interiorità della riflessione polacca. Il divergere fra la memoria polacca (che è sempre e comunque memoria della sconfitta³) e la memoria tedesca. E alla monumentalità sfrenata, allo spirito

¹ Comunicazione personale, 23 agosto 2019.

² Le definizioni sono fra virgolette dato che hanno un carattere, anche, ironico, ma corrispondono allo stesso tempo alla convinzione di molti critici (benché il primato di Kiefer sia spesso messo in pericolo da Gerhard Richter). Ci si riferisce ovviamente ai soli artisti viventi.

³ «Età virile, età di sconfitta», scrive il vate polacco Adam Mickiewicz in uno dei suoi sonetti più noti (*Scorsero le mie lacrime limpide, fitte*, 1839), dal valore paradigmatico per generazioni di polacchi. Nei *Diari del tempo di guerra*, Zofia Nałkowska, fra i massimi autori del secolo trascorso, descrive «la moda della sconfitta» a cui si attengono le donne nel paese occupato (*Dzienniki czasu wojny*, Warszawa: Czytelnik 1981). O la citata poesia di Henryk Grynberg a p. 97. Infiniti sarebbero altri esempi tratti dalla letteratura e dal costume.

wagneriano, alla enunciazione eroica di Anselm Kiefer, come non paragonare il minimalismo poetico, la asserita incapacità di afferrare il tempo nel suo perenne svanire di Mirosław Bałka⁴? La voce sommessa dell'artista polacco si unisce alla rievocazione/ricreazione dei mesti paesaggi polacchi, per sempre contaminati dalla guerra e dalla morte – di una natura certo non materna ma forse, nelle opere dell'artista di Otwock, trasfusa da una sorta di *pietas* che cela, trasforma e ingloba le sciagure umane, ma in cui restano però nitide le tracce delle vittime e dei carnefici. Mentre Bałka fa costante riferimento nelle sue opere alle misure, o anche alla temperatura, del proprio corpo, rimarcando così la finitezza, la precarietà e l'individualità dell'esperienza umana, il modello umano, il *Modulor*, se si vuole, di lecorbusiana memoria⁵, di Anselm Kiefer, manifesto erede della tradizione romantica germanica, è il *Viandante* di Caspar David Friedrich. Un uomo solo all'interno di un paesaggio naturale sublime, laddove il carattere numinoso è conferito appunto dalla presenza umana.

Sarebbe interessante studiare come l'immagine di Friedrich dal 1818 a oggi sia rimasta presente nell'arte visiva e come sia stata utilizzata anche con significazioni diverse. Ad esempio, nell'opera video *Vertigo Sea* (2015) dell'artista ghanese, nonché Commander of the Order of the British Empire, John Akomfrah, il maschio bianco dall'abito suggestivo, visto di spalle all'interno di un paesaggio naturale estremamente caratterizzato, sta a indicare la violenza e la volontà di dominio dell'uomo nei confronti del mondo, la sua ansia colonizzatrice. Una citazione altrettanto singolare e degna di riflessione è quella data a questa immagine da Kiefer, in particolare nella serie *Occupazioni*, di cui si parlerà a breve.

Ma fra l'artista tedesco e il polacco sono importanti anche le assonanze. Entrambi figli del dopoguerra (benché la data di nascita di Kiefer, marzo 1945, se ne situi proprio ai margini), entrambi si sono fatti interpreti della memoria storica

⁴ Già nel 2000 Matthew Rampley scriveva: “The volume of critical literature on Kiefer has become so extensive that it might seem impossible, at least for the time being, to add anything of substance to current interpretations of his œuvre”, in: *In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism*, «Oxford Art Journal», 23 (2000). Anche la bibliografia su Mirosław Bałka, benché meno estesa, conta oggi un ampio numero di saggi e dissertazioni, e decine di imponenti cataloghi (cfr. ad es. <https://miroslaw-balka.com/>). Non ci si propone dunque qui di offrire nuove interpretazioni, ma solo di evidenziare una distanza, o un'eventuale convergenza, fra due artisti così significativi anche per la memoria culturale e l'autorappresentazione del proprio paese.

⁵ Per un'interessante critica al 'sistema' di Le Corbusier vedi Bałka 2017b.

del proprio Paese. Entrambi, forse, condividono lo sgomento espresso da Kiefer in un'intervista: «Chi ero io negli anni Trenta – ha detto –, chi ero nel 1939? Cosa mi è successo allora? Non mi è chiaro, non sono in grado di dirlo» (Cocker 2014, episodio 1). Mirosław Bałka non si immaginerà certo nei panni di un nazista, ma probabilmente condivide con Kiefer l'amara certezza che, come scrive Eleonora Jedlińska, se pure fosse nato prima non sarebbe stato in grado di «fermare la catastrofe, e la storia si sarebbe svolta comunque nella stessa maniera» Jedlińska (2019: 156).

«En somme, les monuments, pour nous, ce sont des ruines toutes neuves. Ils portent la mémoire» (Gérard Wajcman)

Il primo allestimento de *I Sette Palazzi Celesti* risale al 2004 e, nato da un progetto della gallerista Lia Rumma come esposizione temporanea, in breve si trasforma in esposizione permanente e in uno dei simboli di HangarBicocca. Nel 2015, a cura di Vicente Todoli, alle torri dall'aspetto pericolante vengono aggiunte cinque grandi tele. Il riferimento assolutamente esplicito ed esplicitato è una delle tematiche cardine dell'opera di Kiefer almeno a partire dall'anno 2000, ovvero la mistica ebraica e la Qabbalà. Lo studio della tradizione ebraica era però iniziato già dai primi anni Ottanta, quando l'artista, ispirato dal suo maestro e sciamano Joseph Beuys, si era dedicato a esplorare «il patrimonio spirituale di un popolo che la generazione di suo padre aveva tentato di sterminare» (Biro 2018: 127). In questa installazione, considerata fra i suoi capolavori, Kiefer prende spunto dalla letteratura degli *Hekhalot* (una raccolta di circa 25 testi di cui il più noto è il *Sefer Hekhalot*, il *Libro dei Palazzi*), testi mistici del V-VI secolo dove si narra, tra l'altro, della difficile e dolorosa ascesa/discesa di alcuni saggi, fra cui rabbi 'Aqiva e rabbi Yishma'el, verso la presenza divina nei sette palazzi celesti⁶.

⁶ Il binomio ascesa/caduta è ben presente nella tradizione ebraica. Sulla scala sognata da Giacobbe gli angeli salgono e scendono. Nel *Dibbuk* di An-ski, imperniato su motivi tradizionali, 'un triste canto mistico' più volte ripete: «Perché, anima dolente,/Dall'alto dei cieli precipiti/ Nel profondo abisso?/ L'anima caduta in pianto e afflizione/ rifa della sua caduta un'ascensione» (An-sky 2009: 29). In un'intervista rilasciata nel 2016 però Kiefer evita questi, piuttosto ovvi, riferimenti, e cita il *Faust* di Goethe: «La mistica della merkabà [la letteratura della Merkavà o del Carro si sovrappone a quella dei Palazzi cui più precisamente fa riferimento l'artista, NdA] consiste di ambivalenze. Si dice che sia un viaggio verso l'alto, attraverso i sette palazzi celesti. Ma si dice, anche, che sia un viaggio verso il basso. Questa coincidenza di due direzioni contrapposte si trova già nel Faust di Goethe. Quando Faust scende dalle madri dice 'salendo salendo scendi'» (Zanchi 2016). Per un'antologia in italiano dei testi ebraici a cui si fa riferimento, si veda *I sette santuari: cabbala ebraica*, Alfredo Ravenna (ed). Trad. it. Elio Piattelli. Milano: TEA 1990.



1. Anselm Kiefer *I Sette Palazzi Celesti* 2004-2015. Courtesy Pirelli HangarBicocca (foto di A. Osio).

I *Palazzi* kieferiani hanno un'altezza variabile fra i tredici e i diciannove metri. I frammenti di vetro, le rimanenze e i detriti che le circondano ne rendono impossibile l'avvicinarsi. Una lettura forse molto superficiale ci direbbe che la conoscenza del divino appartiene per forza di cose a un passato mitico e inaccessibile. Le grandi tele cosmologiche però sembrano indicare la capacità dell'artista di rappresentare il visibile e l'invisibile e quindi, comunque, di accedere a una conoscenza superiore del reale.

Kiefer ha realizzato una serie di 'torri celesti' anche nei grandi spazi di Barjac, l'«atelier perpetuo» (Guercio 2018: 23) dell'artista nel sud della Francia, così come nell'altrettanto sterminato nuovo studio/laboratorio/*Gesamtkunstwerk* a Croissy, nei dintorni di Parigi; l'immagine della costruzione verticale e malferma è presente in sue diverse opere pittoriche. Le torri appaiono insicure e penzolanti, l'aspetto rovinoso e cadente ne accentua la drammaticità. Il senso, il 'messaggio' dell'opera è, come afferma lo stesso artista e come d'uso nell'arte contemporanea, che accentua il valore dell'esperienza dello spettatore nonché il variare dell'opera stessa nel tempo, mutevole e volutamente ambiguo. Potrebbe trattarsi di un'illustrazione della tesi di Benjamin sull'irresistibile decadimento dell'umano e della storia. Le torri quasi in rovina potrebbero raffigurare un'amara e laica riflessione sulla catastrofe dell'11

settembre 2001 (cfr. anche Storr 2011). O anche addirittura, come sembrano indicare alcuni critici, proporre una visione trasfigurata delle torrette di guardia dei lager. Il grande spazio buio e misterioso dell'Hangar indicherebbe dunque il cielo di Polonia, immobile e muto sopra i campi di sterminio. Non possiamo ovviamente dimenticare la biografia dell'artista, cresciuto in una Germania distrutta dai bombardamenti.

Sono nato nel marzo 1945, – racconta – quando la guerra non era ancora terminata. La notte in cui sono nato, a Donaueschingen, la casa accanto alla nostra è stata colpita da una bomba ed è crollata. In seguito, verso i tre, quattro o forse cinque anni, questi mattoni scorporati e liberi mi sono serviti da materiale di costruzione per fabbricare piccole case a più piani. È stata la mia prima esperienza di costruzione (Kiefer 2018: 133).

«Cosa c'è di più simbolico della rovina e del frammento?», si domanda Maurizio Cecchetti sulle pagine di «Avvenire» in un articolo su Kiefer (Cecchetti 2016). E, in genere, cosa attrae tanto gli artisti contemporanei nelle rovine? Kiefer vi dedica addirittura il titolo della raccolta delle lezioni da lui tenute al Collège de France nel 2010: *L'art survivra à ses ruines*⁷. La risposta più semplice a questa singolare predilezione, scrive Gilda Williams, «would be the collapse of modernist ideals, and the nagging sensation that it was all just an elaborate, late-Enlightenment folly whose optimism, moreover, we have lost forever» (Williams 2011: 97).

Ma se non altro i nomi delle sette torri ne svelano l'intento. Abbiamo, in ordine: *Sefiroth*; *Melancholia*; *Ararat*; *Linee di campo magnetico*; *JH&WH*; *la Torre dei Quadri cadenti* (per una descrizione delle singole torri e delle modifiche apportate negli anni all'installazione, si rimanda nuovamente al catalogo curato da Giovanna Amadasi). Non di decadimento qui si tratta, né del 'collasso di ideali', ma di un molto germanico *Streben*, quasi una *hybris* verso il trascendente⁸.

Una simile *hybris* Kiefer l'aveva forse illustrata già, in altro contesto, a partire almeno dall'anno 1969.

⁷ Kiefer 2018. Il titolo tedesco, *Die Kunst geht knapp nicht unter*, non ha però alcun riferimento alle rovine, ma solo alla capacità 'di farcela' dell'arte. Ricordiamo anche, fra ideali parentesi, l'affermazione del rabbino Roberto Della Rocca, secondo il quale «L'ebraismo è il solo grande culto che considera una 'rovina' [ovvero il cosiddetto Muro del Pianto, NdA] il più sacro dei luoghi». Cit. da Zevi 2002: 26.

⁸ Uno dei verbi romantici per eccellenza, lo *Streben* indica la tensione verso l'assoluto.



2. Anselm Kiefer *I Sette Palazzi Celesti* 2004-2015. Courtesy Pirelli HangarBicocca (foto di A. Osio).

Una ‘modernità’ retorica

Nel 1968 la sinistra tedesca aveva definitivamente posto termine, nella RFT, al lungo periodo di marginalizzazione e silenzio sulle colpe di guerra e sulla Shoah. Come rammenta Robert Traba, coautore di una monumentale opera sui luoghi della memoria polacco-tedeschi (Hahn & Traba 2013-2017), è solo nel 1965, a vent’anni dalla fine della guerra, che in questo Paese sorge il primo museo-memoriale, sul terreno dell’ex campo di concentramento di Dachau⁹. L’importante dibattito, che avrebbe portato a una vera e propria trasfigurazione della cultura della memoria e della memoria storica tedesche, era nato grazie all’iniziativa di ambienti indipendenti e di movimenti civici, come *Aktion Sühnezeichen* (cfr. Traba 2018: 47). In questo periodo, così fervido di trasformazioni, e in cui si mettevano le basi per una coraggiosa politica di rielaborazione delle pagine più oscure della storia nazionale, iniziato simbolicamente con l’omaggio del cancel-

⁹ Nella Repubblica Democratica Tedesca si erano però costruiti musei/memoriali negli unici due campi esistenti in quella zona, Buchenwald e Sachsenhausen, rispettivamente nel 1958 e nel 1961.

liere Willy Brandt davanti al monumento agli Eroi del Ghetto di Varsavia (il cosiddetto *Kniefall von Warschau*, ‘la Genuflessione di Varsavia’, del 7 dicembre 1970; cfr. *ibidem*), ebbene, in questo periodo Anselm Kiefer inizia a produrre la serie *Besetzungen*, ‘Occupazioni’¹⁰. Si tratta, come noto, di una serie di fotografie in cui l’artista si ritrae con indosso la divisa della Wehrmacht del padre in diversi paesaggi (tedeschi, italiani, svizzeri) densi di associazioni storiche o mitologiche, mentre fa il saluto nazista. Alle foto in breve seguirà una serie di dipinti dalla medesima tematica, fra cui forse il più noto è l’acquarello *Eis und Blut*, ‘Ghiaccio e sangue’, del 1971. La figura dell’artista, «paralizzata dalla storia», come scrive Germano Celant (2011), irrigidita nel nefasto saluto, vi appare quasi minuscola all’interno di un ampio paesaggio invernale, dove la neve è cosparsa di macchie rosse di sangue, con allo sfondo un orizzonte bassissimo, come sempre nelle opere pittoriche di Kiefer, su cui pende un breve cielo nordico e brumoso. «Although his has been a fervent and rigorous dissociation – cito sempre Celant – the dynamics of the present in Germany continues to be infused with the hypnotic power of reactionary right-wing ideology» (Celant 2011: 16-18). È dunque il suo è un attacco, drammatico e (auto)ironico, volto contro tale ‘potere ipnotico’? In questa serie Kiefer riprende l’immagine del viandante di Friedrich immerso in paesaggi carichi di mistero. La figura umana non è però vista di spalle, come nel canone friedrichiano, ma orgogliosamente, spavalamente (e, forse, ironicamente) di fronte, affinché il viso sia ben riconoscibile (fra le poche eccezioni, una foto del 1969 dove l’artista ricalca quasi esattamente il *Viandante sul mare di nebbia* di Friedrich). Quello che vediamo qui è esattamente Anselm Kiefer, nato a Donaueschingen nel marzo 1945, non un indistinto *Everyman*. Al tempo stesso però la figura, in virtù della divisa e dell’essere non solo integrato, ma di ‘determinare’ il paesaggio che gli sta intorno, è sia individualizzata che simbolica. Si tratta, come scrive John Hutchinson, di «liberating a symbol of German Fascism from its association as a symbol of oppression and showing it on a world stage» (Hutchinson 2011: 126)?

In un’intervista rilasciata a Philippe Daverio (Rai 5, 9.1.2011), Jannis Kourellis aveva detto: «È certamente con il Parsifal che ha inizio la modernità, ma [...] i tedeschi hanno un eccesso di retorica che gli impedisce di essere liberi». Mi sembrano farvi eco le osservazioni che seguono.

¹⁰ Per un’analisi dettagliata di questa serie, vedi gli articoli di Weikop 2016 dove, fra l’altro, troviamo anche un interessante paragone fra Kiefer e gli esponenti dell’Arte Povera italiana, in particolare Giulio Paolini.



3. Anselm Kiefer *I Sette Palazzi Celesti* 2004-2015. Courtesy Pirelli HangarBicocca (foto di A. Osio).

«Who's this fascist who thinks he's an antifascist?» si domandava l'artista Marcel Broodthaers (cit. in Weikop 2016). Oggi porsi una domanda del genere può suonare certamente *démodé*; risulta convincente la tesi di Matthew Rampley, che vede nell'opera di Kiefer:

[...] rather than indicating the gulf *between* what is traditionally regarded as the properly German culture of Romanticism and the 'aberration' of the Third Reich, this image [le *Occupazioni*, NdA] is surely stressing instead their continuity. In particular, Kiefer can be read as making explicit the parallel between the Romantic discourse of the sublime in nature and the pastoral ideology of reactionary anticapitalism underpinning so much of the Nazi belief structure, with its emphasis on the kinship of the German 'Volk' with nature (Rampley 2000: 90).

Ma la profonda ambiguità del messaggio di Kiefer rimane; è una caratteristica fertile e immancabile delle sue opere, spesso rivendicata dallo stesso autore, e riscontrabile, a mio vedere, anche nella imponente installazione milanese. La monumentalità dei *Palazzi* (quasi) tutti esplicitamente ispirati alla tradizione ebraica, potrebbe contrastare proprio con l'antimonumentalità di tale tradizione e il suo orrore per la raffigurazione. Il contrasto fra quelle che potrebbero presentarsi come due diverse

concezioni del mondo e della sua rappresentazione visiva è certamente aumentato dalla presenza delle gigantesche tele, una delle quali peraltro raffigurante proprio uno dei Viandanti kieferiani, stavolta non con il braccio teso ma comunque immerso nel consueto dominio simbiotico con il vasto paesaggio circostante.

Già nell'ormai lontano 1989, nella sua *Note on Gerhard Richter's* October 18, 1977, Benjamin Buchloh sosteneva che:

Anselm Kiefer is only the most prominent of the German artists who modelled themselves on concepts that Habermas has defined as “traditional identity”. In the course of their restoration of these concepts, these artists have produced a type of work – now widely disseminated and producing its own kind of fall-out in North America as well – that can best be identified as polit-kitsch. Its attraction seems not only to be its reconstitution of traditional identity for the generation of West Germans who wish to abandon the long and difficult process of reflection upon a post-traditional identity. The attraction of polit-kitsch also appears to be – and herein lies its international appeal – its reconstitution of the *artistic* privilege associated with the traditional identity, i.e., the claim to have privileged access to “seeing” and “representing” history (Buchloh 1989: 100, n. 5).

I mistici *Palazzi* offrono anche lo spunto per un'ulteriore considerazione. Mi dedicherò qui a un solo elemento dell'installazione, che mi sembra giocare comunque un ruolo importante in tutta l'opera dell'artista tedesco. Kiefer, così come molti altri artisti contemporanei a iniziare almeno dall'Arte Povera, utilizza nelle sue opere pittoriche e scultoree una serie di materiali anche bizzarri: paglia, terra, cenere, sale, – i detriti del mondo – e a volte capelli, semi di girasole, pellicole cinematografiche, scarpe, vengono aggiunti e incollati alle tele, incorporati nelle sculture.

Materiali che troviamo anche nelle opere di Mirosław Bałka, dove fanno generalmente riferimento alla parte più umile ed essenziale dell'esistenza:

Lo standard della vita a Otwock [la cittadina nei dintorni di Varsavia dove, nel 1958, Bałka è nato e dove ha tuttora il suo atelier, NdA] – scrive Anda Rottenberg – si rifletteva nei sacchi di tela decrepiti che utilizzò come materiale per le prime opere e nelle innumerevoli “citazioni materiche”, sotto forma di assi consumate, pezzi di sapone secco, vecchi zerbini e frammenti di moquette (Rottenberg 2017: 79).

Interessante è anche in tal senso l'equivoco, o spostamento di senso, intorno al già menzionato *Corridoio di sapone*, presentato dall'artista polacco alla 45^a

Biennale di Venezia nel 1993 (e presente anche nella mostra milanese), di cui si parlerà in seguito¹¹.

Fra questi materiali nell'opera di Kiefer se ne distingue uno, il piombo: sia per la frequenza del suo uso che per il significato particolare. Possiamo infatti ridurre a tre le tematiche fondamentali della sua opera: la storia e la mitologia tedesca, la tradizione e la mistica ebraica, e – anche questa ereditata da Joseph Beuys – l'alchimia.

Il modus operandi di Kiefer – ha scritto Gabriele Guercio – emula in parte il progetto dell'alchimia, la sua ambizione di mutare i metalli in sostanza aurea e di risanare infine la caducità della materia dei corpi mortali. La differenza è che, per l'artista, la meta finale, l'oro, è rappresentata dall'arte stessa (in Kiefer 2018: 13).

Per Kiefer però forse la «meta» non è costituita dall'oro, ma dal piombo.

Già a partire dagli anni Settanta l'artista ha iniziato a produrre un imponente serie di libri 'bruciati' e intere librerie in piombo. In piombo sono anche alcune sculture gigantesche, come *Zweistromland*, o *Mesopotamia* (1985/89), *Papaveri e memoria* (1989), o la *Rottura dei vasi* (1989-90). Anche fra i diversi livelli dei Palazzi Celesti sono distribuiti 160 libri in piombo e 90 cunei dello stesso materiale, «che assolvono alla doppia funzione di rafforzare visivamente il senso di precarietà delle strutture, garantendone al contempo la stabilità» (Amadasi 2018: 103).

Gli ebrei sono tra le nazioni sotto l'egida di Saturno (Avraham ibn 'Ezra)

Il piombo è uno dei metalli alchemici per eccellenza, e si potrebbe anche definirne 'alchemico' il ruolo nelle torri, che al tempo stesso sostengono e inducono al crollo. Esso si identifica con il pianeta di Saturno, che presiede alla malinconia e alla creatività. A una domanda sui suoi effetti tossici, Kiefer ha detto: «I miei operai quando lavorano il piombo usano delle protezioni. Io non ne ho bisogno. A quanto pare ho qualche affinità con questo elemento» (Cocker 2014).

Come è stato dimostrato da Moshe Idel, il piombo (ovvero Saturno) ha un ruolo singolare anche nella storia della mistica ebraica. La storia del falso messia Shabbetay Zvi (1626-1676), il più influente falso messia della storia ebraica¹², co-

¹¹ Cfr. ad es., per un articolo non interamente simpatico: Batko 2014.

¹² A meno ovviamente che non si vogliano considerare "falsi messia" anche Marx o Herzl o Trockij, o altri "messia" laici.

lui che aveva mobilitato l'intero popolo della Diaspora in parte determinandone lo sviluppo successivo, è strettamente collegata alle riflessioni cabalistico-astrologiche precedenti incentrate sul cupo pianeta (appunto *Shabbetay* in ebraico). Secondo lo studioso è esattamente la «chiave di Saturno», presente nella Qabbalà tardo-duecentesca della cerchia di Yosef Ashkenazi ad aver contribuito, più di ogni altro elemento, all'autocoscienza messianica di Zvi, ovvero, anche, alla sua autoidentificazione con il pianeta (Idel 2010: 45).

Il piombo, con cui Kiefer sostiene di sentire 'affinità', può dunque collegarsi direttamente a un progetto messianico. Il Messia è (anche) colui che concilia gli opposti, così come nell'arte di Kiefer la storia tedesca, nel suo orrore e nel suo splendore, si riconnette alla mistica e alla storia ebraica e la fa propria. La Shoah paradossalmente potrebbe non essere mai avvenuta, o, forse, addirittura far parte di un progetto di redenzione superiore. Come nel quadro *Eisen-Steig*, 'Strada ferrata', del 1986, dove dei binari (elemento visivo inscindibile dalla figurazione della deportazione), dipartendosi dalla base del dipinto giungono al limitare estremo di un orizzonte bassissimo e cupo, sul quale però appaiono delle pagliuzze d'oro. Il piombo e la terra che troviamo alla base del quadro salendo potrebbero dunque essersi purificate seguendo il progetto alchemico di trasformazione in ferro, argento e infine oro (cfr. Biro 2018: 134). Come ammoniva Andreas Huyssen, Kiefer ha certamente delle ali, ma «[his] wings, after all, are made of lead» (1989: 26).

«Un objet dont on ne peut se souvenir, mais qui ne se laisse pas oublier. Quelque chose comme ça» (Gérard Wajcman)

Crossover/s, a cura di Vicente Todoli (16.03-30.07.2017) è stata la prima mostra antologica di Mirosław Bałka in Italia. Vi erano esposte 18 opere, create in un arco di tempo che va dal 1995 (*Soap Corridor*) al 2017 (*Unnamed*), delle dimensioni più svariate: dal piccolo *hard skull* (2006; cm 15x22x19: un *objet trouvé*, un casco da motociclista rinvenuto ai bordi di una strada), al grande *Cruzamento* (2007; cm 200x1320x2200, due corridoi in forma di croce delimitati da griglie di acciaio), all'imponente vasca metallica continuamente riempita di acqua nera *Wege zur Behandlung von Schmerzen* (2011; cm 900x500x500), dalle dimensioni quasi kieferiane.

Erano inoltre presenti tre brevi installazioni video: *BlueGasEyes* (2004; 3'37"), *Primitive* (2008; 3") e *MapL* (2009/2010; 45") in pieno caratteristiche del modo in cui l'artista fa uso di questo medium.

Si è già detto dell'abitudine di Bałka di impiegare come titoli le misure del proprio corpo o anche le misure degli oggetti rappresentati (fra le opere 'milanesi', il breve corridoio ligneo le cui le dimensioni, cm 196x230x141, si adattano a quelle del pas-



4. Miroslaw Bałka, CROSSOVER/S, Pirelli HangarBicocca, 2017 (foto di A. Maranzano). In primo piano l'installazione *MapL*. Si ringraziano l'artista e Pirelli HangarBicocca per il consenso alla riproduzione gratuita di questa e delle altre immagini.

saggio del corpo dell'artista, o $105 \times 25 \times 25$, l'altezza e le dimensioni di un mattone su di un'asta metallica). L'uso di termini stranieri per denotare altre opere è così spiegato da Anda Rottenberg nel saggio *A caccia di significato, in fuga dal significato*:

Il fatto che [Bałka] non ricorra alla sua lingua madre per intitolare le opere non è casuale [...]. L'artista inserisce deliberatamente la categoria dell'alterità in opposizione a ciò che è interamente suo e profondamente personale. Ponendo una distanza fra sé e le proprie opere, permette loro di esistere nel mondo esterno, in un altro spazio culturale e in una logica diversa, e così facendo amplia il campo delle interpretazioni possibili (Rottenberg 2017: 73).

Anche i titoli, a volte apparentemente incomprensibili e bizzarri, contribuiscono dunque a delineare una delle caratteristiche di questo artista: l'apertura al «diverso spazio culturale», secondo la definizione di Rottenberg, ovvero, mi si perdoni la ripetizione, l'accettazione dello 'spazio' intorno all'opera, che non viene colonizzato e forgiato per adattarsi intorno al prodotto artistico, ma che vi contribuisce e in buona parte lo determina.

«La complessità dell'arte – ha detto Bałka [...] [risiede] nel trovare una modalità per esprimere in forma astratta quanto vi è di più conosciuto, familiare e funzionale» (Todoli 2017: 196). Come nel già menzionato *105x25x25*, dove un 'semplice' mattone sorretto da un'asta metallica acquista, grazie alla differente posizione spaziale e alla mediazione dell'artista, un significato simbolico, al tempo stesso concreto e astratto. In tal senso è possibile dire che tutte le opere scultoree dell'artista polacco siano *site specific*. È lampante la differenza, già prima accennata, con le opere di Anselm Kiefer, a cui, riguardo ai *Palazzi*, Giovanna Amadasi domandava: «È possibile applicare il concetto di *site specific* a questa costruzione?» «Non la definirei *site specific*. È lo spazio stesso a essersi trasformato in uno strumento utile e fidato, scomparendo nell'opera stessa» (Amadasi 2018: 56).

A «scompare» nelle opere di Bałka potrebbe essere a volte l'artista stesso. Come in quella che caratteristicamente definisce (Pirelli HangarBicocca 2017) essere «il cuore» della mostra, quella al tempo stesso più «potente e delicata»: *7x7x1010* (2000), una lunga collana di saponette usate, raccolte fra cittadini di Varsavia. L'idea dell'installazione era venuta all'artista già molti anni prima, quando, da ragazzo, osservava la *pietas* con la quale la nonna conservava i resti di sapone quasi consunti, che andavano a formare dimesse composizioni multicolori.

Il carattere collettivo, se vogliamo molto 'polacco' e 'slavo', dell'opera dell'artista è quello che trova una maggiore evidenziazione nella mostra milanese, ben esplicitato nel saggio di Simone Menegoi *Corpo sociale. Individuo e collettività nel lavoro di Mirosław Bałka* presente nel (bellissimo) catalogo della mostra. «We sometimes hear a simplified, overarching claim that the German culture of memory is individualised and thus more European than Polish, which is too communitarian and thus traditional and less European», ha scritto Robert Traba (2022: 111). Diversi artisti polacchi, fra cui ad esempio Paweł Althamer o Artur Żmijewski, hanno però trovato la strada per un 'collettivismo europeo' e certamente non tradizionalista. Si tratta, volendo, di quel fenomeno definito da Piotr Piotrowski *Agorafilia*, che caratterizzerebbe l'impegno di molte manifestazioni artistiche dei Paesi della cosiddetta Europa Orientale (o meglio Centrale, almeno per quanto riguarda la Polonia), ovvero dei Paesi un tempo dal di là della cortina di ferro. È un'arte che non «rappresenta la politica, ma che è politica» ovvero «una politica che, con metodi artistici, possa trasformare il reale» (Piotrowski 2018: 176; e Id. 2010). Di Paweł Althamer, a titolo di esempio, possiamo se non altro rammentare la gigantesca opera collettiva *Bródno 2000*. Nel mese di febbraio di quell'anno l'artista aveva convinto gli inquilini del grande blocco post sovietico, nell'allora degradata periferia di Varsavia in cui abitava, ad accendere o spegnere la luce alla stessa ora, in determinati ambienti. L'installazione luminosa, durata 30 minuti,



5. Miroslaw Balka, CROSSOVER/S, Pirelli HangarBicocca, 2017 (foto di A. Maranzano).

aveva richiesto la collaborazione di 200 famiglie. Come risultato, l'intero lunghissimo blocco era stato trasformato dalla gigantesca scritta luminosa «2000». Questa apparentemente semplice iniziativa aveva poi generato una serie di azioni sociali, fra cui la creazione dell'imponente Parco delle Sculture di Bródno, istituito nel 2009, in cui sono presenti opere di artisti come Roman Stańczyk, Jens Haaning, Ai Wei Wei. Sempre Althamer, come riferisce Piotrowski:

[...] ha formulato la sua visione dell'azione artistica in maniera abbastanza metaforica: invece di inviare nelle zone di conflitto l'esercito [sostiene], è meglio mandarci degli artisti, che sono molto più efficaci dei soldati. Gli artisti risolvono i problemi con pennelli, matite, *performances*, conversazioni e metodi simili, strumenti in genere più idonei di pistole, carabine e granate (Piotrowski 2018: 176).

Anche Balka ha nel suo curriculum artistico diverse iniziative analoghe, come *Signaalit/Signals* del 2013¹³, durante la quale abitanti di Helsinki, precedentemente contattati, comunicavano fra loro alcune esigenze primarie relative alla vita collettiva per mezzo di bandierine di segnalazione. Dell'azione facevano parte anche incontri aperti e discussioni. Importante per l'artista era anche il mezzo prescelto, ovvero uno strumen-

¹³ Cfr. https://issuu.com/ihmeproductions/docs/ihme_2013_signals_lo_res/1

to antico e non tecnologico (bandierine simili venivano usate dai marinai nell'Ottocento), ovvero una strada per la comunicazione che potesse prescindere, ad esempio, dall'utilizzo di luce elettrica, e poter essere usato anche in caso di un blackout.

Il minimalismo poetico e l'essenzialità degli elementi usati da Bałka è certamente uno dei tratti più caratteristici della sua arte e va a comporre quello che, molti anni fa, il critico del «New Yorker» Peter Schjeldahl aveva definito un «*haiku* polacco»: «I was struck by the beauty of objects exuding a sense of poverty so pronounced that it made any Arte Povera I could think of seem a deluxe commodity by comparison» (Schjeldahl 1992: 6), ha scritto nel catalogo di una mostra americana. La Polonia comunista nella quale Bałka, nipote di un falegname e figlio di uno scalpellino di lapidi, è cresciuto era in effetti, per alcuni versi, ancora quel Paese dalla 'semplicità apostolica' verso cui, nel 1854, dall'esilio americano si struggeva Cyprian Norwid: «Ho nostalgia, Signore, di quel paese / dove sollevano da terra una briciola di pane/ in segno di rispetto verso i doni del Cielo».

«Appelons cela O.A.S. Trois fils – Objet-Art-Shoah. Que les trois se tressent ensemble» (Gérard Wajcman)

Soap Corridor è un'opera di grandi dimensioni (cm 250x1000x900, la larghezza è di cm 120) del 1995, la prima, in ordine temporale, fra quelle esposte all'Hangar-Bicocca. Una sua versione precedente era stata presentata alla Biennale di Venezia due anni prima, nel 1993, quando l'artista aveva ricoperto di un sottile strato di sapone l'ingresso al Padiglione polacco. Di nuovo un'opera ispirata alle misure del corpo dell'artista, e di nuovo il sapone, un elemento sintetico con cui la nostra pelle entra in contatto intimo, e su cui si imprimono flebili tracce di chi lo ha usato. È un elemento quotidiano e modesto ma anche dal forte contenuto simbolico, così come tutto ciò che ha a che fare coi lavacri e la purezza; col sapone si lava il corpo del neonato, col sapone si lava il cadavere prima di deporlo.

Nel 1995 il *Corridoio* era stato adattato, nella stessa forma presente a *Crossovers/s*, per la grande mostra organizzata presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna Zachęta di Varsavia da Anda Rottenberg, dal titolo *Dov'è Abele, tuo fratello?*, come già accennato nel capitolo 5, benché l'intento non fosse esplicitamente in questa direzione, *Dov'è Abele*, il cui tema centrale era quello della responsabilità reciproca fra gli esseri umani, viene ritenuto il primo grande evento di arte contemporanea dedicato alla memoria della Shoah. Non tutti gli artisti presenti (fra cui Anselm Kiefer e Jannis Kounellis) avevano però collegato le loro opere direttamente a questo tema, e così aveva fatto Mirosław Bałka. Nel catalogo l'artista aveva riprodotto il testo di una brochure del 1904, rinvenuta per caso (ancora una sorta di *objet trouvé*), sulla vita di Jan



6. Mirosław Bałka, CROSSOVER/S, Pirelli HangarBicocca, 2017 (foto di A. Maranzano).
250x700x455, ø 41x41 /Zoo/T.

Bezym, missionario fra i lebbrosi in Madagascar. Ma in Polonia, nel contesto della mostra, il sapone porta, forse inevitabilmente, ad altre associazioni di pensiero. Era nell'Istituto di Anatomia di Danzica che operava il famigerato dottor Rudolph Spanner, forse inventore delle celebri saponette composte con il grasso degli ebrei uccisi nei lager, e la sua storia è uno degli otto *Medaglioni* di Zofia Nałkowska, per decenni lettura obbligatoria nelle scuole polacche¹⁴. Benché l'esistenza di questo macabro prodotto non sia mai stata definitivamente comprovata, la leggenda che lo accompagna non è ancora scomparsa. Il *Corridoio* è diventato immediatamente uno dei simboli dell'arte polacca sulla Shoah, e continua ad esserlo, benché l'artista se ne sia più volte schermito. «Padre Bezym – ha detto Bałka – lavava i lebbrosi, li cibava, se ne prendeva cura. Volevo che il sapone non apparisse nella dimensione dell'Olocausto ma in quella della cura di un essere umano nei confronti di un altro».

¹⁴ La straordinaria, breve raccolta *Medaliony* (1945), documenta le esperienze della scrittrice, membro della Alta Commissione di Indagine sui Crimini Nazisti. In italiano se ne trovano due edizioni, entrambe nella traduzione di Bruno Meriggi (1995, 2006), rispettivamente con i titoli *I ragazzi di Oswiecim (sic)* e *Senza dimenticare nulla*.

Secondo Anda Rottenberg, il commento di Bałka al *Corridoio* costituisce uno «spostamento metafisico» [...] [che] l'artista applica muovendosi da un contesto (evidente) a un altro (più sublimato). Bałka ha 'usato' il racconto su padre Beyzym per allontanare l'interpretazione immediata, che sarebbe stata troppo banale e limitata» (Jakubowicz 2011: 54). È anche comprensibile però che in quegli anni ancora travagliati, nei quali tuttavia la Polonia conosceva un troppo breve periodo di apertura alla «pluralità delle culture della memoria»¹⁵, una certa parte dell'intelligenza polacca sentisse il bisogno di un artista 'nazionale' in grado di sublimare la riflessione sulla Shoah; così come ad esempio Kiefer, nelle sue contraddizioni, in Germania, Christian Boltanski in Francia, o, in misura forse minore, Fabio Mauri in Italia. La Shoah è comunque uno dei temi fondamentali e più caratterizzanti dell'opera dell'artista polacco, che viene addirittura accusato di essere il creatore di una vera e propria 'Olocaustomania' nelle arti visive del suo Paese (Batko 2014).

Un «sussurro sottile»

Mi si permetta di introdurre queste pagine con la citazione di un noto brano del *Libro dei Re* (19:11-12). La percezione e la presenza del trascendente nella Bibbia, il più grande repository di immagini del mondo occidentale, non si traduce solo con «monti che saltano come arieti, e colline come agnelli» (Salmo 114), ma anche, e più di frequente, nel «sussurro sottile», di cui Mirosław Bałka è interprete.

Gli disse ancora: “Esci e fermati dinanzi al Signore nella montagna:
ecco che il Signore sta passando”.

Un vento impetuoso e forte da fondere le montagne e spezzare le pietre andava davanti il Signore: non era nel vento il Signore. E dopo il vento, un terremoto:
non era nel terremoto il Signore.

E dopo il terremoto, un fuoco: non era nel fuoco il Signore.

E dopo il fuoco, una voce, un sussurro sottile.

L'artista di Otwock aveva iniziato a produrre opere riguardanti la Shoah dopo il 1989, una volta venuto meno il dominio della censura e di un'amnesia collettiva a cui partecipavano in egual misura governo e governati, quando per la prima volta gli era stato finalmente possibile 'sentirsi in colpa' per il passato nazionale

¹⁵Traba 2018: 53. Secondo lo studioso, questo periodo va dal 1990 al 2000, per venir poi sostituito dal tuttora attuale ritorno ai paradigmi nazionali.

(cfr. Bojarska 2012: 71-72). Anche se in realtà la prima opera a fare esplicito riferimento alla Shoah, *Fireplace*, risale al 1986, ossia solo un anno dopo il debutto ufficiale dell'artista con *Ricordo della prima comunione* (cfr. Morris 2011: 164).

Affermazioni assai simili a quella di Bałka – l'improvvisa, dolorosa scoperta avvenuta nel 1989 dell'assenza degli ebrei nella storia, nella memoria e nel paesaggio polacchi del dopoguerra – vengono fatte, ad esempio, dall'artista visivo Wilhelm Sasnal (1972), o dal regista Tomasz Pietrasiewicz (1955), fondatore del centro culturale di Lublino Brama Grodzka – Teatr NN. Paradossalmente, mentre i polacchi iniziavano a scoprire la colpa, in Germania negli stessi anni si assisteva a un imponente tentativo di rivincita degli intellettuali di destra su una politica della memoria incentrata sulla riflessione sullo sterminio ebraico, il cosiddetto *Historikerstreit*, di cui il più celebre rappresentante è stato lo storico Ernst Nolte (1923-2016). Secondo Nolte, in sostanza, la Shoah e lo sterminio delle altre minoranze non costituivano un crimine unico, ma equiparabile ad altre tragedie storiche; i tedeschi, quindi, non avevano alcun motivo per sentirsi maggiormente colpevoli di altri popoli (secondo Andreas Huyssen, l'opera di Kiefer troverebbe la sua collocazione proprio all'interno di questa fondamentale *querelle* storica (Huyssen 1989).

Da questo punto di vista Bałka partecipa certamente, o è forse addirittura l'apripista, a quello che Izabela Kowalczyk (2007) ha definito «un nuovo fenomeno» nell'arte polacca. Il sempre presente interesse per la storia, scrive Kowalczyk, a partire dal volgere del millennio non si appunta più su eventi concreti, per incentrarsi invece sui modi in cui la storia «viene costruita, a che fini e come essa venga utilizzata, come si mescoli alla fiction e come funzioni nella nostra immaginazione» (Kowalczyk 2007: 25)

Le opere di Bałka presenti in *Crossovers* che abbiano un riferimento immediato allo sterminio ebraico sono almeno quattro: i già menzionati video *mapL*, *BlueGasEyes*, *Primitive* e l'installazione in acciaio *250x700x455, ø 41x41 /Zoo/T* (2007/2008). Non sarebbe difficile però ricollegare (quasi) tutte le produzioni dell'artista polacco a tematiche relative all'ambito della riflessione sul post-sterminio ovvero, come suggerisce l'antropologa culturale Joanna Tokarska-Bakir, agli studi post-umanistici, o agli *Environmental* (o *Landscape*) *Studies*. Si tratta dello studio delle relazioni reciproche fra uomo e ambiente anche nelle sue manifestazioni più segrete, dei rapporti fra «ciò che è umano e il non-umano, organico e non-organico, vivo e morto» (Małczyński 2018: 10). Il nazismo, la Shoah (e altre stragi), così sostengono e dimostrano studiosi come Timothy Snyder o Tim Cole (cfr. anche Pollefeyt 2013), hanno modificato profondamente e definitivamente non solo la nostra percezione del paesaggio e dell'esistente, ma anche la loro stessa struttura.

«Dopo la Shoah [...] – ha detto Mirosław Bałka – non esistono più oggetti innocenti, non esistono più oggetti familiari» (Bojarska 2012: 26). Il video *MapL* mostra l'apparentemente innocua riproduzione di una carta geografica. L'immagine è proiettata sul pavimento, all'interno di una struttura riempita di sale. Si tratta della pianta della città di Lublino durante l'occupazione, laddove si trovava la sede centrale della *Aktion Reinhard* e dove ha avuto inizio lo sterminio degli ebrei europei. I campi di concentramento e sterminio vi sono indicati con rettangoli rossi e neri. L'instabilità dell'immagine aumenta l'inquietudine dello spettatore: la stessa sintetica raffigurazione grafica dello spazio dell'orrore è contaminata.

Se esiste però uno sforzo titanico nell'opera di questo artista, così lontano da ogni magniloquenza ed enfasi, è proprio, forse, nel tentativo di riportare, ove possibile, oggetti e sensazioni non già a una innocenza per sempre perduta ma a un qualche tipo di carattere 'familiare' e condiviso, mostrandone l'unicità e l'aura di sottile perturbamento che, comunque, li circonda. Come in *Common Ground* (2013/2016), un'installazione collettiva, composta, come *7x7x1010*, dalle modeste rimanenze di oggetti appartenuti a singoli individui. Qui Bałka ha raccolto 178 zerbini usati (scambiandoli con degli zerbini nuovi!) fra gli abitanti di un quartiere di Cracovia. L'installazione multicolore va a formare una sorta di 'figura nel tappeto'. A differenza però che nel racconto di Henry James l'immagine è del tutto decifrabile: ci parla della possibilità di invito, così come invita lo zerbino sulla soglia delle nostre case, all'interno di uno spazio privato ma condivisibile, ci indica la possibilità di essere diversi anche all'interno di un terreno collettivo.

In modi differenti e antitetici entrambi questi artisti 'vedono', 'ascoltano' la storia. Le loro opere sono perfettamente 'universali' e perfettamente, ineludibilmente radicate all'interno delle vicende del proprio Paese e della sua tradizione visiva e letteraria. Un'apparente contraddizione che trova forse la sua più completa sintesi nell'opera grandiosa di Gerhard Richter.

Capitolo 9
IL SENSO DI RICHTER PER LA STORIA
***Birkenau* al Bundestag (Berlino 2017)**

Ein deutsches Requiem

«Le loro immagini costituiscono un *Trauerarbeit* [ovvero l'accettazione della necessità del lutto, della sua rielaborazione e memorializzazione, NdA] ma non sono dei memoriali in se stesse», scriveva nel 2002 Stephanie D'Alessandro, attualmente curatrice del Metropolitan Museum of Art di New York, delle opere di Sigmar Polke e Gerhard Richter (D'Alessandro 2002: 72). Ma che cosa è un memoriale? Secondo l'autorevole Arthur C. Danto, «the memorial is a special precinct extruded from life, a segregated enclave where we honour the dead» (Danto 1985: 152)¹. Nelle direttive del *The New England Holocaust Memorial Competition Program*, il memoriale deve essere «a place to grieve for the victims and to mark the loss of their culture to history» (cit. in Young 1993: 326); secondo lo stesso James E. Young il memoriale è anche, se non soprattutto, un dispositivo in grado di integrare la sconfitta e il trauma nel «cuore della cultura civica» dei singoli Paesi (Young 1993: 335).

Molte altre definizioni potrebbero aggiungersi a quelle, anche parzialmente contraddittorie, qui così sinteticamente riportate. Ma possiamo certamente considerare 'un memoriale' le opere del ciclo *Birkenau* di Gerhard Richter— forse non tanto per la loro fattura che, almeno in apparenza, rifugge da ogni *pathos* e monumentalizzazione e dunque pare schivare la possibilità di provare compassione e senso di perdita, quanto per il luogo e la posizione in cui sono esposte, dal 4 settembre 2017, ovvero l'ingresso principale del Bundestag berlinese.

¹ Che, nella sua sintesi descrittiva della differenza fra 'memoriale' e 'monumento', come noto aggiungeva: «In monuments we honour ourselves».



1. *Schwarz, Rot, Gold*, 1999 (CR 856). Vetro smaltato, cm 2043x296. Per tutte le immagini in questo capitolo © Gerhard Richter 2022 (10012022).

Chi entri dal lato ovest del Bundestag ha di fronte a sé un'altissima, snella parete, parzialmente coperta da sei grandi pannelli di vetro coperto di smalto (cm 2043x296), che ripetono i tre colori della bandiera tedesca: Nero, rosso, giallo. *Von Tod und Blut – zum Licht!*, 'Dalla morte e il sangue, verso la luce!'. (Peccato solo che, così come nella bandiera tedesca stessa, la luce si trovi verso il basso, e sarebbe più facile, volendo mantenere questo simbolismo ingenuo, parlare di una caduta, piuttosto che di una ascesa.)

Anche questa enorme bandiera di vetro, o meglio questa «performance pittorica», come la definisce la curatrice israelo-tedesca Tal Sterngast, è opera di Richter, a cui era stata commissionata un'installazione per la nuova apertura del Bundestag e l'acclamato ritorno della capitale della Germania riunificata a Berlino, nel 1999. Un evento di cui possiamo sottolineare l'importanza aggiungendo ad esempio che l'allora cancelliere Gerhard Schröder aveva definito l'evenienza semplicemente come «il ritorno alla storia tedesca» (Hell & von Moltke 2005: 80). *Schwarz Rot Gelb* è «perfettamente compatibile con l'architettura del Bundestag», e ne coglie anzitutto l'atmosfera: quella di «una democrazia che aborre il pathos, il dramma e il carisma» (Sterngast 2017). Anche allora Richter aveva pensato di proporre per l'ingresso alla sede della rinnovata democrazia tedesca dei quadri basati su foto di detenuti ebrei ad Auschwitz, ma aveva poi rinunciato: incerto «whether the painted enlargements of these photos could ever be constructed as artworks» (<https://www.bundestag.de/en/visittheBundestag/art/artists/richter/richter-birkenau-679116>). Una rappresentazione figurativa delle vittime avrebbe partecipato, secondo la definizione dell'artista stesso, dell'«oscurità del comprendere». Sarebbe venuta incontro al desiderio di appagamento del pubblico, che si sarebbe trovato, a prescindere da qualsiasi reazione emotiva, nella posizione dominante del perpetratore (Buchloh 2020: 38). E dunque, continuando a citare Buchloh, «the artist figured that the monumental and ostentatious display of these presumably mnemonic devices could only legitimize a reconstituted, self-righteous nation-state ideology» (ivi: 41).

Di fronte alla bandiera però oggi si trovano quattro grandi riproduzioni digitali, denominate *Birkenau 2014 Fotoversion CR 937 A*, dei quattro quadri dipinti da Richter appunto nel 2014, esposte per la prima volta l'anno seguente all'Albertinum di Dresda (con ancora il titolo di *Abstraktes Bildl* 'Quadro astratto') e quindi denominate *Birkenau* – a differenza di altre opere di Richter che, anche nel titolo, amano giocare con l'indefinito, un'etichetta che non lascia margini di dubbio, straordinariamente evocatrice di memorie, di vergogne e di orrore.

Di lato, in misure più piccole, riproduzioni degli 'originali', di cui avremo modo di parlare in seguito.

Entrando al Bundestag, il luogo centrale e simbolico della democrazia tedesca, ci si trova dunque fra *Schwarz Rot Gelb* e le immagini indistinte di *Birkenau* che si riflettono sulla sua superficie lucente. «Esse – ha scritto Sterngast – sono una drammatica presa di posizione della Germania rispetto a se stessa, si situano fra lo splendore e il fumo» (Sterngast 2017). Era stato in particolare Norbert Lammert, l'allora presidente del Parlamento tedesco, a sostenere la necessità di mostrare le

opere di Richter in un luogo tanto particolare. Durante la cerimonia di inaugurazione aveva affermato che il ciclo *Birkenau* era «destinato» a essere esposto precisamente all'ingresso del Bundestag, più di ogni altro luogo immaginabile.

Oggi – ha detto – chiunque voglia entrare in questa sede della democrazia tedesca dovrà passare di qui: fra Birkenau e la nostra bandiera. Sono memorie da cui non dobbiamo fuggire, ma che dobbiamo preservare nella nostra coscienza, di cui dobbiamo essere pienamente consapevoli (DPA 2017).

Un meccanismo di rimozione perfettamente funzionante

La guerra, la Shoah, l'enorme oltraggio perpetrato dai nazisti e dai loro collaboratori nei confronti dell'Europa e dell'Occidente, sono temi che perseguitano, forse, ogni artista tedesco del dopoguerra, che finisce spesso per trovarsi in una situazione senza via d'uscita, simile a quella dello scrittore ebreo tedesco di cui scriveva Kafka a Brod nel giugno del 1921²: è impossibile non dipingere, è impossibile raffigurare la Shoah, è impossibile occuparsi di altro.

Eppure, per alcuni decenni, aveva funzionato in Germania

[...] un meccanismo di rimozione perfettamente funzionante; meccanismo che se da un lato la mette in grado di riconoscere nei fatti di aver avuto origine dall'assoluta degradazione morale, dall'altro la porta però a espungere del tutto tale evento dal suo bilancio emotivo, quando non le permette addirittura di interpretare come un'altra pagina gloriosa del suo libro mastro tutto ciò che è riuscita a superare con successo e senza dar segno della minima debolezza interiore (Sebald 2004: poss. 146-149).

Richter è stato fra i primi artisti visivi tedeschi ad arrischiarsi a inceppare la precisione di questo meccanismo, e, più di una volta, come vedremo a breve, ha osato avvicinarsi, molto da vicino, a temi di cui si sarebbe preferito tacere³.

² Laddove Kafka scrive all'amico della 'disperazione' di tale scrittore, stretto fra «l'impossibilità di non scrivere, l'impossibilità di scrivere in tedesco, l'impossibilità di scrivere diversamente, si potrebbe quasi aggiungere una quarta impossibilità, l'impossibilità di scrivere» (Brod, Kafka 2007: pos. 6215).

³ Per quanto riguarda la riflessione artistica sullo sterminio ebraico, come dimostrato da Hoffman-Curtius (2018), benché il primo ventennio del dopoguerra sia, almeno nella Repubblica Federale Tedesca, generalmente considerato spoglio di riferimenti visivi a quel periodo, in

Aveva lasciato la Repubblica Democratica nel 1961 (era nato a Dresda nel 1932) appena prima della costruzione del muro di Berlino, e si era trasferito a Düsseldorf, centro dell'arte contemporanea tedesca, insieme alla prima moglie. In un'intervista del 1986, interrogato in maniera pressante da Benjamin Buchloh, Richter ha raccontato dello «uncontrolled and gradual learning process» che lo aveva accompagnato alla scoperta dei grandi dell'arte occidentale, da Duchamp a Man Ray a infiniti altri, che, rappresentanti, nella DDR, della «bourgeois decadence», fino al momento di varcare la frontiera gli erano del tutto ignoti (1986: 1). E forse anche, chissà, per la assoluta 'naivety' (*ibidem*) di quest'uomo, che era stato bambino sotto la dittatura nazista, giovane sotto quella sovietica, adulto in occidente e che non ha mai lasciato la Germania, e che, anche in virtù di questa biografia esemplare è una sorta di uomo-simbolo della storia e dell'arte tedesche dell'ultimo secolo, ebbene, forse anche in virtù di questo sguardo innocente ma ben avvezzo alla sofferenza, ben conscio di cosa fosse l'oppressione, Richter ha saputo in modo straordinariamente rapido comprendere e farsi lui stesso portatore di questo «totally different and new content» (ivi: 2) che gli proponeva l'arte dei suoi contemporanei di oltre cortina.

Già nel 1962, in una delle sue primissime opere del dopo «aver scelto la libertà», Richter tenta di dipingere un ritratto di Hitler (“a strangely failed attempt”, commenta Buchloh, 2009: 74); ma cancella l'opera più volte e alla fine la distrugge. Sul suo retro dipinge, l'anno seguente, *Hirsch*, 'Cervo', uno dei suoi primi confronti con le ambiguità del mito del bosco tedesco⁴. Sempre nel '63, Richter espone brevemente due opere, provocatorie e ruvide, forse vagamente simili a quanto in quegli stessi anni e nei successivi andava producendo oltre oceano il sopravvissuto ai lager Boris Lurie, e il cui contenuto fa esplicito riferimento alla Shoah, avvicinando in maniera provocatoria quelle immagini ad allusioni pornografiche. Le distrugge

realtà sono stati numerosi gli artisti che ne hanno tentato la raffigurazione. Gerhard Richter è però fra i primi non-testimoni, e ovviamente l'artista di maggior rilevanza.

⁴ Dunque, una sorta di 'versione definitiva' dell'assai più tardo *Hitler* del polacco Wilhelm Sasnal (2010), dove l'immagine del criminale è coperta da più strati di vernice bituminosa e scura, infine suggellata da un'asse incollata di traverso al quadro. Al margine, si può anche rammentare che nel 2003 Sasnal ha dipinto il piccolo quadro ad olio *Las (Szoa)*, 'Bosco (Shoah)', cm 45x45, dove le tre piccolissime figure di Claude Lanzmann, dell'artista e della traduttrice sono inghiottite dal verde di un'inquietante boscaglia che occupa tutta la superficie del dipinto. Il bosco è quello nei dintorni di Treblinka dove si era svolto un pogrom e dove il regista si recava durante le riprese per il film *Shoah*. Il quadro di Sasnal è, così mi sembra, una chiara citazione di *San Giorgio nel bosco* di Albrecht Altdorfer (1510; cm 23x28), uno dei maestri del Rinascimento tedesco, dove pure le tre minuscole figure di San Giorgio, del suo cavallo e del drago sono inghiottite e rese quasi invisibili dal verde impenetrabile del bosco tedesco.

però subito dopo la mostra (Buchloh 2020: 22), probabilmente spaventato dell'aspetto voyeuristico che si accompagna alla fruizione delle figure dello Sterminio – e che pure era quello che, in queste raffigurazioni, si intendeva mettere in luce.

Uno dei discorsi centrali, se non forse 'il' discorso centrale, nell'inesausta ricerca pittorica di Richter riguarda la riflessione sulla fotografia, sulla sua 'oggettività' e il suo carattere 'artificiale', ovvero la rielaborazione – la ri-pittura – di immagini fotografiche. Si tratta, come scriverà anni dopo la docente dell'Accademia di Brera Cloe Piccoli, di mettere in gioco «l'ambiguità dei media, che Richter ha testato tutta la vita, mettendo in discussione sia la presunta oggettività della fotografia, che la soggettività della pittura» (2018: 33).

I primi quadri tratti da fotografie risalgono al 1962-63 e i colori si limitavano al bianco e al nero:

Privando un oggetto del suo colore naturale si compie un intervento artificiale nel tentativo di prendere le distanze dall'oggetto stesso – suggeriva all'artista Rudolf Gunther Dienst. – È possibile – ribatteva Richter. – Ma questa operazione artificiale è già stata compiuta da altri. Il "non colore" deriva dalla fotografia. Il primo vero atto artificiale è scattare una foto (Intervista di Rudolf Gunther Dienst, 1970, in Obrist 2003: 41).

«L'obiettività – proseguiva Richter, quella "obiettività" che si ottiene col trattamento pittorico dell'immagine – non mi interessa più molto. Ormai tutto è obiettivo» (*ibidem*). Come muovendo lungo la scia già proposta da Siegfried Krakauer nel 1927, Richter elabora immagini definibili come *Gedächtnisbilder*, 'immagini della memoria', il cui significato è, come scriveva Krakauer (cit. da Kaplan & Herrero-Matoses 2014: 151), «legato al loro contenuto di realtà». In tali casi l'artista è dunque chiamato a stringere con il suo pubblico lo stesso patto di fiducia che lega il lettore all'autore di autobiografie, memorialistica, romanzi storici e infine letteratura *tout court*: non 'inventare', non replicare il visibile, ma 'renderlo visibile', secondo la celebre formulazione di Paul Klee.

«Tutte le 'immagini della memoria' – scrive Krakauer – possono venir ridotte a un unico tipo, che può venir giustamente definito come ultima immagine, poiché in essa solamente persevera l'indimenticabile. L'ultima immagine di una persona è la sua *storia*» (ivi: 151)⁵.

⁵ *Die Photographie* era stato pubblicato la prima volta il 28 ottobre 1927 sul «Frankfurt Zeitung» e quindi ripubblicato la prima volta nel 1963 in *Das Ornament der Masse*.



2. *Onkel Rudi*, 1965 (CR 85). Olio su tela, cm 87x50.



3. *Tante Marianne*, 1965 (CR 87). Olio su tela, cm 100x125.

Immagini «ultime» chiamate a «riflettere una storia» sono certamente quelle di *Onkel Rudi*, ‘lo zio Rudi’, e *Tante Marianne*, ‘la zia Marianne’, entrambe del 1965, dove, come è stato più volte notato, la memoria familiare si confonde e si sovrappone alla memoria storica e collettiva (cfr. ad es. ivi, 2014).

Onkel Rudi è il reale zio Rudolph, fratello della madre di Richter, un bel ragazzo, il beniamino della famiglia. L’olio su tela, di non grandi dimensioni (cm 87x50) lo mostra sorridente, impacciato e accattivante al tempo stesso, in divisa della Wehrmacht. È la rielaborazione di una foto inviata dal fronte, dove Rudi sarebbe morto poche settimane dopo.

Tante Marianne (cm 100x115) mostra una bambina biondissima con in grembo un bimbo piccolo, di solo pochi mesi, altrettanto biondo, avvolti in stoffe,

Insieme ai saggi di Benjamin, costituisce uno straordinario anticipo delle riflessioni sulla fotografia sviluppate nel dopoguerra a partire da Barthes.



4. *Herr Heyde*, 1965 (CR 100). Olio su tela, cm 55x65.

teli bianchi, una sorta di giovanissima Madonna sorridente, dallo sguardo stranamente ambiguo e consapevole. Il bambino, come Richter ha rivelato solo anni dopo, è l'artista stesso. Marianne Schönfelder sarebbe stata, pochi anni dopo, dichiarata malata di mente e assassinata, morta per fame, nel 1945 all'interno della 'Aktion Brandt', finalizzata allo sterminio dei portatori di malattie genetiche e di handicap mentali, dopo una sterilizzazione forzata e anni di detenzione in ospedali psichiatrici. Come annota Hoffman-Curtius, era questa, almeno al momento di pubblicazione del suo imponente volume *Judenmord*, l'unica opera d'arte a far riferimento all'assassinio dei disabili (2018: 14).

Nello stesso 1965 Richter completa questa sorta di trittico con *Herr Heyde* (anche questo olio su tela, il più piccolo dei tre quadri, cm 55x65), la cui intera didascalia suona: «Werner Heyde nel novembre del 1959, quando si consegnò alle autorità». Durante il nazismo, Werner Heyde faceva parte del programma di eutanasia forzata delle persone la cui vita, come nel caso di Tante Marianne, era «indegna di essere vissuta», che così suonava la celebre definizione del lessico

nazista. Dopo la guerra aveva vissuto tranquillamente sotto falso nome, guadagnandosi da vivere come neurologo. La sua vera identità era stata scoperta per caso; nel 1959 si era consegnato volontariamente alle autorità, nel 1964, poco prima di venir processato per crimini di guerra, si era suicidato.

Se volessimo interpretare queste immagini alla luce della già menzionata, celebre triade di Raul Hilberg *Carnefici, vittime, spettatori* (cfr. capitolo 1), è evidente a chi spetta il ruolo della vittima e a chi quello del carnefice, ma a chi potrebbe toccare quello del (forse, parzialmente) innocente *bystander*? Forse a Rudi, che nel breve periodo passato al fronte non aveva, chissà, fatto ancora in tempo a uccidere nessuno? O forse all'autore stesso, bambino, e in braccio a una futura vittima? (E come storcerebbe la bocca Richter, che tanto ama provocare, di fronte a questo goffo commento! Nel 2001 ha detto a Robert Storr, insieme a Buchloh probabilmente il più raffinato e acuto dei suoi critici, di non sapere nemmeno chi fosse Heyde, né che sua zia fosse morta proprio a causa del suo programma di sterminio. Nel suo quadro cercava solo «di mostrare che [Heyde] era uguale a ogni altra persona che viene arrestata», perché «non mi piaceva essere consapevole di troppe cose»; Obrist 2003: 205).

Ma ai nostri occhi queste opere giovanili (Richter aveva solo 33 anni, e da soli quattro aveva lasciato la Repubblica Democratica) sono una illustrazione perfetta non solo del suo uso peculiare del documento fotografico ma anche del modo dell'artista di guardare alla storia nazionale. All'opposto dell'aspra documentazione del reale di Elżbieta Janicka, le cui immagini (fotografie, non pitture, riduzioni, ricreazioni, reinterpretazioni, di foto come in Richter⁶) contengono immancabilmente un giudizio morale e storico privo di ambiguità e sembrano voler indicare una possibilità di azione nel mondo reale, Richter elabora le sue visioni sulla distorsione, la vaghezza e la sfocatura del ricordo. Non abbiamo – in apparenza – alcun giudizio, alcuna presa di posizione. Il quadro non può rappresentare altro che se stesso, ribadisce l'artista in diverse interviste, essi «sono privi di contenuto, significato e senso» (Obrist 2003: 77) e, se vi è una posizione morale o 'politica' in quanto rappresentato, la sua decifrazione va lasciata esclusivamente allo spettatore.

Come riassume lo storico dell'arte Steven Zucker nel contesto di una lezione online su *Onkel Rudi*, Richter

⁶Nel romanzo di Tom McCarthy *Dejà vu* (2007), il protagonista spende l'enorme quantità di denaro ricevuta come risarcimento di un incidente misterioso, per ricreare in ogni dettaglio, con l'aiuto di attori, architetti ecc., situazioni apparentemente banali ma che, per lui, contengono l'unica possibilità di aderenza al reale. Con le debite differenze, il processo messo in atto dall'anonimo personaggio può avvicinarsi alla tecnica della 'fotografia' richteriana, che giunge al 'vero' solo tramite la 'riproduzione'.

has explored many of the most pressing visual issues of our time, the relationship of photography to painting, memory and the image, art's role in the representation of war and politics, and perhaps most importantly, the impossibility of fixed meaning (Zucker).

Ancora una impossibilità

Una 'impossibilità' che si direbbe collegarsi direttamente al rifiuto, da parte di Richter, di assumere posizioni sciamaniche, di farsi 'incarnazione dello spirito nazionale', come capitava ad alcuni suoi contemporanei:

Here – nota lo scrittore e artista Tom McCarthy – , as everywhere in Richter's work, the gaze – of the artist, of the viewer – has been purged of sentimentality, of ideologies of "naturalness". This is what sets him head and shoulders above his contemporaries Beuys and Anselm Kiefer – who, for all their brilliance, fall into the trap of uncritically reiterating the Romantic aesthetic that segued so seamlessly, with its fetishes of blood and earth, its sentimentalising of history, into Nazism and finds its contemporary expression in vague cultural notions of authenticity and "spirituality". To make the leap beyond such consoling and reactionary banalities – and to do this without getting snared in that other trap, the one so much of Britart made its home in, namely irony – that is the aesthetic challenge of our era (McCarthy 2011).

Richter, come non può non risultare evidente non solo dalla sua opera e dalle sue numerose interviste raccolte in numerosi volumi, «non è mai stato interessato ai mitici culti della morte e nelle forme ritualistiche della memoria», così frequenti nell'opera di Beuys e nella sua re-invenzione del suo passato di eroe della Luftwaffe, miracolosamente salvato grazie alle cure e ai rituali sciamanici dei tartari di Crimea, che lo avrebbero trovato dopo la caduta del suo aereo in quella zona, il 16 marzo del 1944.

A Richter, possiamo presumere, simili favole non interessavano e non interessano, perché un altro sarebbe il suo scopo:

Richter's struggle with the representation of the traumatic past vehemently opposed strategies that tended to displace the focus from the violence that characterized Nazism as such: that is, as a violent and ruthless regime whose criminal actions were reflected in the horrors of the Holocaust (Mesquita Duarte 2018).

Richter sfugge anche al voyerismo cinico di Andy Warhol, un altro artista con cui aveva mantenuto un rapporto attivo per decenni. (Benché il suo giudizio

sul collega americano sia come minimo ambiguo: «Warhol non è più artista di un malato di mente del quale vengono raccolti e utilizzati i lavori», ha scritto nel 1989. Si tratta di «un artista mediocre [...] sebbene alcune sue opere sono fra le più impressionanti degli ultimi trent'anni e la sua opera ha un'importanza fondamentale e decisiva per la nostra epoca»; Obrist 2003: 138.). È appunto a Warhol che viene spesso paragonato il ciclo *10 Oktober 1977*, ma forse proprio qui emergono in modo plateale le differenze di sguardi dei due artisti.

L'autunno tedesco

Spesso descritto con il termine 'memoriale' o addirittura 'mausoleo' il ciclo *10 Oktober, 1977*, è l'illustrazione del 'suicidio assistito', nel carcere di massima sicurezza di Stammheim, dei membri della Rote Armee Fraktion Gudrun Ensslin, Andreas Bader, Jan-Carl Raspe avvenuto in quella data (esattamente nelle ore che seguirono lo sventato dirottamento del volo Lufthansa 181 per Mogadiscio; nell'anno precedente, il suicidio di Ulrike Meinhof). Il 18 ottobre altri membri della RAF uccisero il presidente della Confindustria tedesca ed ex membro delle SS Hanns-Martin Schleyer, da loro rapito il mese prima. La vicenda della RAF – la sua terribile avventura nel periodo 1972-77 e la sua terribile fine – «va interpretata come epifenomeno del passato nazista della Germania» (Balisz-Schmelz 2018: 11) e può essere dunque vista non solo come ulteriore svolgimento della riflessione di Richter sulla storia e sul ruolo dell'artista di fronte a essa ma anche, nello specifico, dell'elaborazione della tematica specifica del nazismo e dei suoi effetti. «But Richter's cycle is less a mausoleum and more an Orphic space» (2005: 75), notano Julia Hell e Johannes von Moltke, ovvero un'immersione nella morte, alla ricerca di qualcosa di irraggiungibile e amato: forse la giovinezza, forse la paradossale innocenza di questi morti, forse il sogno (benché stolto, e dai modi di realizzazione catastrofici, crudeli e insensati) di poter migliorare il mondo con un gesto. Un mondo che è comunque «infuso di crimine» (Obrist 2003: 97).

Si tratta di 15 immagini nello stile che così tanto caratterizza Richter: le foto in bianco e nero, ben note al pubblico tedesco, scattate dalla polizia e diffuse in copie infinite su quotidiani e riviste, vengono dipinte, rielaborate, rese sfocate e confuse, tanto che in alcune di esse è quasi impossibile riconoscere il soggetto di partenza. Come già nel trittico del 1965, gli unici colori sono il bianco, il nero, e le loro infinite varianti. Inaugurato nella primavera del 1989, *10 Oktober 1977* avrebbe forse costituito, in Germania, l'evento più importante dell'anno, se non fosse stato per la caduta del Muro il 9 di novembre... Ma resta certamente vivo lo scandalo di aver commemorato i terroristi assassini, sulle cui vicende e le loro implicazioni doveva cadere una coltre impenetrabile di silenzio e di rifiuto, poiché, ancora in quegli anni, «in virtù di una

tacita intesa, per tutti valida allo stesso modo, lo stato di annichilimento materiale e morale in cui versava l'intero paese non doveva essere descritto». Così scrive in *Storia naturale della distruzione* W.G. Sebald, spesso indicato come un rispecchiamento, un *alter ego* di Richter medesimo (Sebald 2004: pos. 125).

Pur essendo del tutto «privo di sentimentalismi», come sottolineato da Tom McCarthy nel brano prima citato, Richter, a differenza di Warhol, tende all'«umano»: «Voglio il contenuto senza sentimento – ha scritto nel 1980 – ma che sia il più umano possibile» (Obrist 2003: 69). Il ciclo è però certamente in grado di evocare forti emozioni, addirittura dibattiti nazionali, come si vedrà anche in seguito:

The paintings astonished the public. Their provocative political subject matter was (and is) unique in Richter's work. An artist who has never taken any political position was suddenly exploring a provocative and divisive topic from recent German history (Elger 2009: 301).

È certamente degno di nota che fra i detrattori più assertivi al ciclo di Richter si possa trovare Georg Baselitz, l'alfiere del Neo Espressionismo tedesco e il creatore di immagini eroiche ed epiche della recente storia tedesca (in particolare gli *Heldenbilder*, le 'Immagini – oppure i Quadri – degli Eroi', degli anni Sessanta, dove la decostruzione della figura del maschio eroico ariano potrebbe coincidere con una sua peculiare esaltazione), che un tempo aveva già accusato Richter di aver «tradito la terra natia» (intervista di Robert Storr, Obrist: 2003: 200).

In a 1998 interview, a decade after the paintings' debut, the artist Georg Baselitz still reacted vehemently: "I was ashamed when Gerhard Richter painted Baader-Meinhof. I was ashamed as a painter because I think that as a painter living today you can't just paint such a completely distressing image of history because then you are demanding grand subject matter". As a German post World-War II artist, Baselitz objected to any such depiction of "grand" historical subjects. After Auschwitz, that was no longer seen as appropriate. "But Richter succumbs, makes mistakes, and in my opinion, stupid mistakes in which he with his sentimentality or senility tosses too much fodder to the masses" (Elger 2009: 302)⁷.

⁷ I brani di Baselitz sono citati da: Georg Baselitz 2001. *Darstellen, was ich selber bin*. Frankfurt/M - Leipzig: Insel, 157.



5. *Jugendbildnis* ('Immagine giovanile'), 1988. Olio su tela, cm 72,4x62. | 6. | 7. | 8.
Gegenüberstellung 1/2/3 ('Confronto 1/2/3'), 1988. Olio su tela, cm 112x102. | 9. | 10. *Festnahme 1/2* ('Arresto'), 1988. Olio su tela, cm 92x126,5.



11. *Erhängte* ('Impiccata'), 1988. Olio su tela, cm 201x140. | 12. *Zelle* ('Cella'), 1988. Olio su tela, cm 201x140. | 13. *Plattenspieler* ('Giradischi'), 1988. Olio su tela, cm 62x83.



14. | 15. *Erschossener 1/2* ('Colpo mortale 1/2'), 1988. Olio su tela, cm 100,5x140,5. | 16. | 17. | 18. *Tote* ('Morta'), 1988. Olio su tela, cm 62x73/62x62/35x40. | 19. *Beerdigung* ('Funerale'), 1988. Olio su tela, cm 200x320.

Nel 1995 il ciclo, precedentemente lasciato in prestito al museo di Francoforte, era stato venduto al MoMa di New York, dove era stato esposto solo nel 1999 quando ormai, secondo Rainer Usselman, «their cathectic energy had become exhausted» (Usselman 2002: 4).

10 Oktober, 1977: comunque, un dibattito sulla nazione

La memoria e la desolazione dell'Autunno tedesco (il *Deutscher Herbst*, come venne definito l'autunno del 1977, con la fine della 'prima generazione' della RAF, i segnali sempre più inquietanti di una possibile rinazificazione strisciante del Paese, la repressione illimitata, la santificazione di Schleyer) che Richter è così straordinariamente in grado di evocare, certo possono parlare in modo meno chiaro al pubblico statunitense forse lontano e ignaro di queste vicende, forse è questo il destino comune dei 'quadri di storia' di cui Richter offre straordinari esempi, e che forse, più di altri, possono profittare della sovrastruttura narrativa offerta dal luogo di esposizione. Ma vale certamente la pena rammentare che, come narrato da Tobia Bezzola, direttore del Museo d'Arte della Svizzera Italiana di Lugano, dopo le prime reazioni di scandalo, la notizia della vendita dei quadri aveva, a metà degli anni Novanta, dato vita in Germania:

[...] a un dibattito accesissimo, che aveva coinvolto la stampa, l'opinione pubblica e tutto l'ambiente dell'arte contemporanea che ha contestato questa decisione. Si sosteneva che queste opere debbono rimanere in Germania, che sono un documento insostituibile della storia tedesca. E dunque abbiamo qui uno dei pochi esempi attuali in cui l'arte contemporanea arriva a inserirsi nel dibattito pubblico, come creatrice di storia, di memoria collettiva, di identità nazionale (Bezzola 2018).

Perché, si chiedeva Bezzola, questo ciclo ha avuto il potere di far scattare queste discussioni e queste appassionate reazioni sull'identità nazionale e collettiva?

Dobbiamo riflettere, ha detto, sulla nostra tradizione europea nel rappresentare la storia nazionale: il monumento e il 'quadro di storia'. Tutto il processo di creazione delle nazioni nell'Ottocento è collegato a una grande messe di immagini di storia, di eventi e di persone. E se, tradizionalmente, la memoria nazionale è appaiata agli elementi positivi e gloriosi, nel Novecento abbiamo sempre più imparato a memorizzare persone ed eventi negativi, sconfitte e stragi⁸.

⁸ In tedesco come noto esistono due denominazioni differenti: *Denkmal* - monumento di commemorazione (da *denken*, pensare); *Mahnmal* (da *mahnen*, ammonire): memoriali

Grazie a Richter – proseguiva Bezzola – vediamo rivivere una tradizione che sembrava morta: la rappresentazione artistica della storia di uno stato, di una nazione. È questa la sfida che l'artista tedesco accoglie, ribaltando però questa tradizione, ovvero mettendo gli assassini al centro dell'immagine, del memoriale (Bezzola 2028).

Anche il già menzionato Andy Warhol – con cui Richter, a partire dagli anni Sessanta, intrattiene un dialogo in cui le affinità hanno, scrive Buchloh, spesso oscurato le divergenze – ha raffigurato i 'cattivi': se non altro con *Thirteen Most Wanted Men* del 1964. Anche Warhol ha dipinto l'insensatezza della morte basandosi su fotografie diffuse dalla polizia (nella serie *Car Crash*, iniziata nel 1962). Ma in Warhol il tema predominante è l'anonimità della morte e l'impossibilità di trattenere il ricordo grazie alla pittura (cfr. Buchloh 1989). Antitetica la posizione di Richter: i suoi perpetratori (o presunti tali) sono tutt'altro che anonimi, la loro individualità e umanità – nuda e inerme in queste immagini che fatalmente precedono la morte – è fin troppo ben delineata. E la scommessa di Richter non è su una reiterazione immemore, ma sulla capacità di rammentare. Il nostro ricordo è confuso – spesso quasi indecifrabile, come progressivamente diventano le quindici immagini di *18 Oktober 1977* – ma contiene in sé delle possibilità di senso, di trasmissione, di emozione.

La domanda conclusiva di Bezzola era al tempo stesso retorica e urgente. Richter, diceva, in fondo, con tutto il suo genio, non può far altro che proporci interpretazioni di foto che sono, in qualche modo, già entrate a far parte della memoria e del discorso collettivo. Neanche lui può proporre nulla di 'nuovo', forse perché 'tutto è già avvenuto?'.

«Una corrente di energia psichica, a tutt'oggi ancora inesausta, che ha la sua fonte nel segreto – di cui nessuno fa parola – dei cadaveri murati nelle fondamenta del nostro edificio statale» (W.G. Sebald)

Se questo scriveva Sebald nel 1999 (p. 161), solo due anni prima della morte accidentale, oggi, come già si è detto, molti sembrano ambire farne menzione. I «cadaveri murati» non sono forse solo quelli ebraici, nelle intenzioni di Sebald, ma quelli di ogni sconfitta – sconfitta di cui la Shoah costituisce la più alta condensazione e simbolo. Ne 'fa parola' il molto ammirato, molto criticato *Memo-*

di eventi negativi e tragici – in cui però è assente l'immagine, il simulacro di colui o coloro che hanno perpetrato il misfatto. Perché la sola riproduzione dei suoi/dei loro tratti fisici sembrerebbe equipararsi a una glorificazione.

riale per gli ebrei assassinati d'Europa di Peter Eisenman del 2005⁹, così come il Museo Ebraico della capitale tedesca di Daniel Libeskind, il più grande museo ebraico d'Europa, inaugurato nel 2001. O anche la *Casa mancante* di Christian Boltanski in Grosse Hamburger Strasse, inaugurata già nel 1990.

Me se queste e altre opere di arte pubblica della capitale possono contenere un'illustrazione del misfatto che, seppur trasfigurata, è comunque facilmente leggibile, ciò è difficile a dirsi per *Birkenau* di Richter, laddove, come sintetizza Sheena Wagstaff, il quadro nasce precisamente dalla distruzione dell'immagine originale (Wagstaff 2020: 17) indecifrabile nella versione finale.

Quella proposta dall'artista è una soluzione che, limitandoci al ristretto numero di opere qui menzionate, si potrebbe anche far risalire ad almeno tre immagini del ciclo *17 Oktober, 1977* (Arresto 1, Arresto 2, Funerale), dove la fotografia di partenza è resa quasi illeggibile dall'uso del celebre 'sfumato' e dalla cancellazione dei contorni. Ma qui, a differenza che in *Birkenau*, a chi conosca 'l'originale' è comunque possibile risalire all'evento in essa rappresentato – impossibile invece per le foto del più celebre campo di sterminio nazista. L'altra differenza o novità immediatamente evidente rispetto ai 'quadri di storia' precedenti è l'uso del colore. Si tratta di un tentativo di superare il 'non-colore' artificiale della fotografia? (Cfr. nota 5). O di quello – fallito – di salvarlo? Ma «ogni speranza che il colore possa venir redento [tramite questi quadri] sembra infine svanire» (Buchloh 2020: 33).

«Tre anni fa ho provato a dipingere delle foto dei campi e non ha funzionato. Ma era colpa mia» (Obirst 2003: 204).

Il dilemma etico, la difficoltà di una sua risoluzione artistica sono problemi che si trascinano da anni, sembrano essere in attesa di un segnale, un'illuminazione? L'11 febbraio del 2008 la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» pubblica una recensione a firma del germanista Helmut Lethem del fondamentale volume di Georges Didi-Huberman *Immagini malgrado tutto* (la prima edizione, *Images malgré tout*, era del 2003). L'articolo è intitolato con una citazione di Zalmen Gradowski, membro del *Sonderkommando* di Auschwitz e uno degli eroi del libro di Didi-Huberman: *Dein Herz sei Stein, dein Auge ein Apparat*, il tuo cuore sia pietra, il tuo occhio un apparato fotografico (cfr. Didi-Huberman 2005: 11). La tesi del volume ruota intorno a quattro fotografie, scattate dal greco Alex, membro del *Sonderkommando* di Birkenau, grazie a una macchina fotografica introdotta nascostamente nel Lager

⁹ Per dettagli sul Memoriale, si veda ad es., in italiano, Adachiara Zevi, *La sobrietà del bene*, in *Comunità solidali ieri e oggi. Nonantola oltre Villa Emma*, a cura di Ead., Liliana Picciotto, «La Rassegna Mensile di Israel» 2-3, 86, maggio-dicembre 2020.

dalla resistenza polacca. Correndo rischi illimitati, Alex riesce a scattare le quattro foto, che a oggi costituiscono l'unica documentazione fotografica esistente della Soluzione finale. Mostrando altrettanto coraggio, una catena di altre persone le hanno consegnate ai giorni nostri. Nel 2000 Didi-Huberman ne scrive una presentazione in occasione della mostra parigina *Mémoire des camps*, scontrandosi aspramente, fra gli altri, con il regista Claude Lanzmann, uno dei più fervidi ed efficaci sostenitori della tesi dell'impossibilità a raffigurare lo Sterminio. *Immagini nonostante tutto* è l'ampliamento delle tesi già presenti nel catalogo. Alle accuse di Lanzmann, Didi-Huberman risponde che «per sapere occorre immaginare» (2005:15).

Questi argomenti non potevano risultare indifferenti a Richter. Da molto tempo già si era scontrato precisamente con tale im/possibilità, e il percorso che porterà alla creazione ed esposizione del ciclo *Birkenau* parte forse da qui, e sarà lungo e complesso.

Anche in occasione degli altri 'quadri di storia' abbiamo visto la metodica lentezza del percorso di elaborazione dell'artista. Il già menzionato *September*, dedicato all'attentato alle Torri Gemelle, era stato esposto solo nel 2005. Sette anni erano trascorsi dall'arresto di Heyde al quadro che lo rappresenta. Undici anni dai fatti di Stammheim al completamento del ciclo *17 Oktober, 1977*. Sono anni che forse rappresentano una sorta di tempo di sedimentazione dalla diffusione di queste immagini da parte dei media alla loro appropriazione da parte della memoria collettiva. Come un testare la 'sopravvivenza' dell'immagine, nella terminologia di Warburg, alla sua post-immagine, after-image o *powidok*, 'immagini residue', ovvero ciò che rimane impresso negli occhi dopo che si è smesso di guardare, per citare Władysław Strzemiński¹⁰ – il tutto mediato dalla velocità di trasmissione e fagocitazione delle immagini del mondo post-industriale.

Molti elementi consentono però di ritenere che *Birkenau* abbia costituito per l'artista un processo non solo particolarmente lungo, ma anche più doloroso e definitivo di altri, una sorta di ultima elaborazione e negazione della ricerca coloristica e pittorica perseguita negli ultimi anni (Buchloh 2020: 33).

Richter in realtà, come notano almeno Mesquita Duarte (2018) e Buchloh (2020: 32) già conosceva da tempo queste immagini, e ne aveva inserita una nel suo monumentale *Atlas*¹¹. Era stata però la recensione di Lethem a risvegliare il suo interesse.

¹⁰ Cfr. ad es. Nader 2020.

¹¹ Sullo *Atlas* di Richter in italiano vedi ad es. Cristina Baldacci 2004. *Il Duplice Volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, «Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti» 4, <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>) e Martina Rosso 2020. *L'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen di Gerhard Richter: un esempio di*

Per conoscere è necessario immaginare

Se per conoscere è necessario immaginare, per immaginare, è la logica conseguenza, è necessario raffigurare. In che maniera *Birkenau* di Richter risponde a questa sfida?

È sempre la stessa – solo in apparenza irrisolvibile – aporia. È impossibile illustrare. È indispensabile farlo. *Man kann Auschwitz nicht abmalen*: è impossibile dipingere – ovvero, più precisamente, è impossibile riprodurre/copiare Auschwitz. È questo anche il titolo di una nota intervista rilasciata da Richter a Julia Voss e Peter Geimer nel 2016:

– Le importa che queste quattro foto siano state scattate dai detenuti stessi? È la loro particolarità. Hanno fatto queste foto in segreto, nell'estate del 1944, e sono riusciti a farle uscire di nascosto dal Lager, a rischio della vita. Il fotografo e chi lo ha aiutato sono stati assassinati a Birkenau.

– Certamente, queste foto trasmettono uno stato d'animo e un messaggio completamente diverso da quelle note. Quando ho comprato il libro [*Immagini nonostante tutto*], le ho viste e mi è venuta l'idea di dipingerle – benché dubitassi che potesse funzionare, che, riproducendole, potessi creare dei “quadri”. Nell'autunno 2014, ho iniziato a trasferire queste quattro immagini sulla tela e ho capito subito che non andava. Ho cominciato a raschiare e a ridipingere fino a ottenere le quattro immagini astratte. Non è un processo insolito: si inizia in maniera oggettiva, e si finisce nell'astrazione.

– Perché le fotografie non potevano essere dipinte?

– Ci sono fotografie che, dipingendole, potrei trasformare solo in brutte immagini. Queste quattro foto sono così belle che non posso che lasciarle così come sono. Puoi descriverle, puoi dedicar loro un brano musicale o, se va tutto bene, un quadro astratto.

Il tipo di astrazione usata da Richter in questi quadri diverge però in maniera evidente dalle opere astratte precedenti, caratterizzate dal «grande gesto», dall'«opulenza cromatica», dalla «seduttiva pienezza» (Buchloh 2020: 33), limitandosi a un aspro contrasto fra bianco e nero, rosso e verde. Grazie a una pagina della mostra virtuale al MET newyorkese è possibile seguire il processo di elaborazione e 'distruzione' di una delle quattro immagini operato da Richter. Il verde in particolare, quel verde che, nonostante tutto, emerge dalla tela (il verde: quel colore così legato alla natura da non comparire, programmaticamente, in nessuno dei quadri di Piet Mondrian, né nelle astrazioni di Malevič; Buchloh 2020: 254) che

mnemotecnica frammentaria. «Materiali di Estetica» 7.1: 126-159.

non solo indica, come in un ricordo amnesico, il prato su cui si svolge la strage, gli alberi che fanno da cornice alle fotografie di Alex, che in due casi ne occupano, sghembi, l'intera inquadratura, ma che è anche, verso questa Natura, un atto di accusa: «in tutte le sue forme, la Natura è sempre contro di noi perché non conosce significato, pietà o sensibilità, perché non sa nulla ed è assolutamente stupida: l'antitesi totale di noi stessi, assolutamente inumana» (Obrist 2003: 96).

Dove è il soggetto?

Dopo aver letto *Immagini nonostante tutto*, Richter si è messo in contatto con Didi-Huberman. E il filosofo ha scritto quattro lunghe lettere all'artista, datate 19 febbraio 2014 (2018: pp. 9-38), 4 marzo 2014 (pp. 41-84), 30 maggio 2016 (pp. 87-151), 8 luglio 2016 (pp. 155-190), pubblicate dall'Archivio Richter nel 2018 con il titolo *Wo Es war*, 'Dove Ciò avvenne'. Nel febbraio del '14, il filosofo francese rievoca l'incontro, avvenuto solo due mesi prima, nell'atelier di Colonia dell'artista, nel quale era avvertibile «una tormentosa inquietudine»; ma, «per un senso di vergogna», non era stato toccato il tema centrale del loro incontro se non *à mi-mots* (2018: 9). I quadri, ovvero le quattro grandi tele bianche appese nello studio di Richter, impeccabilmente pulite e ordinate, sono «dei quadri in una situazione di attesa. Immagini latenti, ma già pronte a emergere» (ivi: 30), immagini che già da quasi sessant'anni «si trovano al margine del suo campo visivo» (ivi: 31). La distanza fra il tempo breve della foto e quello lungo della sua elaborazione memoriale o pittorica, cui già si è accennato, è ben sottolineato in queste pagine: «Per dare un'immagine fotografica a questo breve 'sguardo' un giorno d'estate dell'anno 1944 a lui [Alex] sono sicuramente bastati solo pochi minuti. Ma ci sono voluti sessant'anni interi per misurare che cosa questo 'sguardo' significhi per noi» (ivi: 31).

Nella seconda lettera Didi-Huberman si domanda come è possibile dimostrare una forza d'animo così grande da riuscire a dipingere nonostante tutto. *Painting After All*, come noto, era il titolo della grande mostra antologica dedicata a Richter dal Metropolitan Museum di New York nel 2020. Progettata per essere aperta dal 4 marzo al 5 luglio, a causa della pandemia aveva dovuto chiudere dopo solamente una settimana, il 12 marzo. Ne esistono però una bella documentazione online sul sito del museo, e lo straordinario catalogo con lo stesso titolo. *Dipingere nonostante tutto* è una frase in un'intervista rilasciata da Richter a Wolfgang Peht nel 1984 (Obrist 2004: 83). Dipingere, benché il mondo sia «infuso di crimine, al punto tale che potremmo impazzire per pura disperazione» (ivi: 97). Ed ora, scrive Didi-Huberman, l'artista si trova in una situazione dialettica/

aporematica nella ricerca di una «forma obiettiva» per la «coscienza del dolore», una situazione che si può collocare fra le quattro immagini nere del *Sonderkommando* e le quattro tele bianche dell'atelier di Richter (ivi: 58).

Nelle ultime due lettere, datate 2016, la situazione di dubbio e «impedimento etico» (ivi: 42) in cui si trovava l'artista ha trovato, come ben sappiamo, una sua risoluzione, con l'ingresso in una «nuova fase della pittura 'astratta'» (ivi: 83), in grado di consentire la costruzione di una sorta di «memoria negativa» (ivi: 96). Le complesse argomentazioni di Didi-Huberman di questa missiva prendono l'avvio da una sorta di delusione e spaesamento provate dal filosofo francese alla vista della prima esposizione dell'opera di Richter, all'Albertinum di Dresda:

Quando sono arrivato a Dresda non sapevo che tipo di decisione avesse preso. Mi aveva detto soltanto: “I quadri sono astratti. Di fronte vi ho appese le fotografie”. Indubbiamente inquieto del destino visuale delle quattro immagini del 1944, avevo capito male la sua affermazione. Pensavo che avesse deciso di esporre le quattro immagini del *Sonderkommando* di fronte ai suoi lavori astratti (ivi: 89).

Didi-Huberman è sbalordito dalla potenza dei quadri di Richter: «Quasi un'enciclopedia delle morfologie della *distruzione che è al lavoro* in un'opera d'arte» (ivi: 127; corsivo dell'autore), come le definisce in seguito, ma altrettanto sbalordito – e “perplesso” (89) – rimane nel vedere che immagini poste di fronte ai quadri non riguardano il *Sonderkommando*, ma la sono la perfetta ristampa digitale e sigillata dei quadri stessi – simile alle opere esposte in seguito al Bundestag, ma divise in quattro, rendendo così più evidente ogni dettaglio. Ma il ‘soggetto’, in questa prima esposizione nella città natale dell'artista, è assente, e solo a gradi si ripresenterà in seguito.

L'analisi del modo in cui il colore distrugge e viene distrutto nel conflitto con l'immagine porta infine Didi-Huberman a indicare che il «il carattere storico di questa distruzione si trasforma in un fenomeno naturale» (ivi: 128), che il ciclo *Birkenau* è più simile all'illustrazione di una formazione geologica che a un quadro di storia (ivi: 128) e che esso ben si avvicina alla qui già citata *Storia naturale della distruzione* di W.G. Sebald.

«Ora il ciclo Birkenau sembra terminato [...] esposto, muto, nel suo Atelier perfettamente ripulito» (ivi: 173), scrive il filosofo nella quarta e ultima lettera. Racconta anche che durante la sua prima visita a Colonia aveva voluto far dono a Richter di un suo piccolo libro, *Scorze* (2014), e di aver capito a fondo, grazie al suo incontro con Richter, l'esperienza da lui vissuta con le ‘scorze’ di Auschwitz (miseri resti di betulle, di erba, di filo spinato) che andavano a costituire i segni «di ogni scrittura che precede l'alfabeto». Il soggetto di *Birkenau* è avvolto in una scorza:

«così come la carne giace sotto l'epidermide – non esposta, ma inseparabile da essa» (ivi: 180). Allo stesso modo «*la pittura è qui la corteccia, la scorza del soggetto*» (*ibidem*, corsivo dell'autore). «Ma come ha potuto – si chiede nelle righe finali l'autore – “sopravvivere” il nucleo del soggetto sotto la scorza dei suoi quadri?» (ivi: 186).

Oltre alle straordinarie riflessioni di Didi-Huberman, qui così sommariamente riassunte, un valore a parte e forse altrettanto grande del volume è il senso di stima e di amicizia che traspare da queste pagine fra il filosofo francese e il *Lieber Gerhard*, destinatario delle missive. Ed è, così mi sembra, commuovente pensare come modi diversi di elaborare l'orrore (la scrittura, la pittura) possano condurre a relazioni calde e umane.

Queste immagini appartengono alla Germania (Gerhard Richter)

Gli 'originali' del ciclo Birkenau, finora esposti nella Alte National Galerie, formeranno il nucleo principale del futuro Gerhard-Richter-Raum, nel costruendo Museo del XX secolo di Berlino, che raccoglierà ben 100 opere dell'artista e dove le opere saranno in esposizione permanente. Ne scrive a novembre del 2021 Volker Blech sulla «Berliner Morgenpost», in un articolo dal titolo significativo: *Quando l'arte viene ritirata dal mercato* – anche se, in realtà l'unica opera a essere perennemente sottratta al mercato è appunto *Birkenau*, che Richter ha più volte ribadito non essere in vendita. Vale qui la pena accennare infine alla dicotomia, forse particolarmente 'tedesca', fra il calor bianco dell'opera e delle esternazioni dell'artista e una qual certa pedanteria nell'amministrazione dei propri beni e della vita personale (Richter è spesso menzionato come 'il più ricco artista al mondo'). Il sito www.gerhard-richter.com spaventa per l'ampiezza e la meticolosità, e comprende non solo le opere, catalogate in 458 pagine, ma anche numerosissimi video, monografie, articoli pubblicati dal 1964 a oggi... «He is boringly (upper) middle class. One might well say that Richer has forged one variant of a possible figuration of the contemporary artist», suggerisce Paul Rabinow (2017: 46). Ed è forse solo tramite questa 'noiosa' e conclamata apparenza alle classi medio-alte, tramite la pacatezza e il riserbo dei modi e delle apparizioni pubbliche che Richter riesce a sfuggire al venir incatenato a una visione ideologica del reale: perché ogni ideologia porta con sé un carico di «attendant inhumanity which must lead, inevitably, to ruination» (Elger 2009: 305)¹².

¹² La citazione completa riguarda il ciclo sulla RAF ed è «[...] for Richter the events of October 18, 1977, became a metaphor for any ideology and its attendant inhumanity which must lead, inevitably, to ruination».

Così, dunque, in un gioco di riflessi e nell'elogio di una geniale mediocrità, si chiude il cerchio di questa breve escursione.

Alla Neue Galerie le foto 'non riproducibili' si rispecchiano sulla superficie tellurica ed esistenziale delle tele.

Nel Reichstag le tele si riflettono sulla bandiera tedesca, e le contrassegna il titolo, quasi impronunciabile: ma sono tele astratte, senza assoluzione per chi le osserva.



20. | 21. | 22. | 23. *Birkenau 2014 Fotoversion* CR 937D. Ogni pannello cm 130x100, ogni quadro cm 261,5x250,5.

Capitolo 10
APPENDICE
Varsavia, Berlino, Roma: carceri come *lieux de mémoire*

*Le scale non portano in nessun luogo,
i solai non sorreggono nulla*
Aldous Huxley, *Prisons*

*Di tutto il dolore
di cui questo edificio è colmo,
restano fra mura e grate di ferro
un sospiro,
un tremito nascosto...*
Albrecht Haushofer, *Sonetti di Moabit*

Un volume enciclopedico pubblicato nel 2017 dal prestigioso editore Palgrave Macmillan ha un titolo dal suono lievemente bizzarro: *Handbook of Prison Tourism*. L'ambiguità del termine 'turismo' che, benché possieda uno spettro semantico più ampio, è solito collegarsi a momenti di svago e divertimento, associato al tetro vocabolo 'prigione' può apparire stridente.

I siti del trauma

Gli edifici carcerari trasformati in memoriali non offrono, a quanto mi è noto, spettacoli così variegati come quello degli ex lager. Sia per le dimensioni stesse dei luoghi, che per il numero comunque inferiore di visitatori e scolaresche, o sia anche forse, se vogliamo attribuire a selfie sorridenti e a scherzacci da bassa truppa un valore apotropaico e di affermazione vitale, poiché essi non costituiscono, così come Auschwitz e altri lager, una così evidente epitome del male assoluto. Il carcere, pure nel suo aspetto memoriale, rispetto ad

altri luoghi per la commemorazione di traumi collettivi sembra contenere una non risolvibile aporia.

Nel caratterizzare i siti del trauma, ovvero musei e memoriali atti a perpetuare la memoria di un affronto subito o imposto, in *Paesaggi della memoria* Patrizia Violi così scrive:

Il sito del trauma [...] è insieme una prigione e un museo, spazio ambiguo e in tensione fra due universi che rinviano a sistemi semantici e passionali opposti ma qui cortocircuitati uno sull'altro: la prigione, luogo per eccellenza dell'impotenza, della costrizione e della non libertà, contrassegnato sul piano passionale in modo fortemente disforico, il museo, spazio del poter (e voler) sapere, normalmente luogo euforico di conoscenza e intrattenimento (Violi 2014: poss. 1793-1794).

Il museo-memoriale di per sé contiene dunque, in bilanciamento spesso precario, due situazioni mentali, due stati d'animo antitetici che possono presentarsi in forma compiuta appunto nella visita al museo/memoriale di un carcere: ammesso che in effetti i visitatori vi cerchino 'conoscenza e intrattenimento' e non solo la conferma di certezze già apprese.

Uno fra gli elementi che, a mio vedere, contraddistinguono l'edificio carcere da altri simili memoriali è il fatto che, a differenza ad esempio dei lager o delle foibe, si tratta di un'istituzione che viene usata e approvata dalla stessa funzione statale che al tempo stesso la propone ad esempio dell'oppressione e del male. I carceri-memoriali riguardano infatti quasi esclusivamente i prigionieri politici, definizione che ben sappiamo dipendere dal punto di vista di chi la pronuncia.

Nessun dei carcere/museo da me visitato (con l'eccezione del Parco berlinese di Moabit) suggerisce una critica all'istituzione carceraria nel suo insieme, ma solo al suo uso politico e 'spropositato', ovvero eccedente agli standard vigenti nella data epoca. Nella complessa esperienza cognitiva, performativa e affettiva che costituisce la visita a un luogo del trauma, veniamo qui indirizzati sì a condividere la sofferenza e gli ideali di coloro che in questi spazi hanno sofferto e sperato, ma spesso solamente di una parte di costoro. Come vedremo nel primo esempio da me citato, il carcere varsaviano Pawiak, inaugurato come carcere modello nel 1835 (costruito dall'architetto romano-varsaviano Enrico/Henryk Marconi, la sua struttura è stata presa a modello da altri edifici adibiti al medesimo scopo, fra cui, ad esempio, il celebre carcere di Pentonville nei dintorni di Londra; cfr. Gierczyńska 2016: 17) e dove, per oltre cento anni, erano stati rinchiusi detenuti

di entrambi i sessi¹, fra cui anche molti politici, è quasi rimossa ogni memoria del luogo che non riguardi il generale progetto di martirio per la nazione. Nei memoriali polacchi risulta con particolare evidenza quanto sottolineato da Joshua Hagen in un articolo intitolato *Places of Memory and Memory of Places in Nazi Germany*, ovvero come «nei luoghi del trauma le memorie della violenza e della guerra sono usate per delineare identità di gruppo, esclusione e inclusione». Infatti «sebbene la memoria in apparenza riguardi il passato, essa viene plasmata per servire interessi ideologici nel presente, e per trasportare determinate credenze culturali nel futuro» (Hagen 2016: 236, 237).

Un 'luogo' non solo metaforico

«I luoghi di memoria intesi in senso metaforico sono fenomeni storici che si trasformano in punti atti a cristallizzare il nostro immaginario collettivo sul passato». Così sintetizzano il geniale 'progetto' di Pierre Nora Robert Traba e Hans Henning Hahn, i massimi studiosi dei luoghi di memoria transnazionali, concreti e metaforici, fra Germania e Polonia (Hahn & Traba 2013-2017: 9). Caratteristica, certo non esclusiva ma determinante, del carcere inteso come luogo di memoria è la sua 'non metaforicità', l'assoluta fisicità del luogo, il carattere che vi gioca lo spazio, una «calculative architecture of affective control» (Hagen 2016: 236). Nulla vi è di metaforico nel carcere e nelle sue mura – non abbiamo qui a che fare con monumenti (che possono autofagocitarsi, come nei magistrali esempi forniti da Jochen Gerz), con personaggi letterari o istituzioni (la cui esistenza e permanenza sono garantite dalla narrazione intergenerazionale e dal transeunte supporto mediatico), con siti di battaglie ed eventi storici (di cui non sempre permangono tracce nel paesaggio – ovvero non sempre tali tracce hanno una valorizzazione storica), ma con la assoluta immanenza di muri, porte, finestre, sotterranei, ovvero, se non altro, con il loro perimetro, sia quando esso sia rimasto inalterato (come, ad esempio, per via Tasso a Roma), che ove sia stato ricostruito dalle macerie (il Pawiak a Varsavia), ovvero rimarcato e interpretato (vedi, ancora una volta, il caso del Parco di Moabit a Berlino).

Il modo in cui questi spazi, dedicati alla memoria dell'oltraggio subito e imposto, vengono allestiti, la loro posizione all'interno della topografia cittadina, il tipo di pubblico a cui si intende far riferimento: sono dati che riflet-

¹ In realtà l'ala femminile, detta Serbia, fu costruita solo negli anni Ottanta dell'Ottocento (cfr. Gierczyńska 2016: 21).

tono in maniera generalmente chiara il tipo di politica e memoria storica proposto nei vari Paesi. Ci si limita, in questo contributo, alla sola descrizione, peraltro non esaustiva, di tali peculiari *lieux de mémoire* nelle capitali, anche per il loro carattere di rappresentatività simbolica. Possiamo anche aggiungere un'ulteriore riprova, forse, del carattere emblematico e comunitario di queste istituzioni: almeno nelle capitali da me visitate, non esistono forme di musealizzazione del carcere in quanto tale, di cui la celebre isola di Alcatraz è solo il più celebre dei molti esempi presenti, anzitutto negli Stati Uniti, ma anche in Gran Bretagna e altrove e, a quanto mi risulta, assenti nel continente (non si possono annoverare in questo elenco iniziative di puro intrattenimento, per gli amanti del genere, come il Berlin Dungeon: 'un viaggio terrificante nella storia di Berlino').

Varsavia

Ed eccolo qui dunque l'infausto Pawiak, in Polonia uno dei maggiori «patrimoni traumatici» della collettività (Violi 2014: poss. 1039-1040), il più grande carcere di tutta la Polonia occupata. Una Polonia che, vale la pena rammentarlo, per i sei lunghi anni di occupazione si era tutta trasformata in un «enorme carcere tedesco, in un solo campo di concentramento» (Korszyński 1957: 337).

Nel Pawiak dal 1939 al 1944 furono rinchiusi almeno centomila persone, fra cui molti ebrei; almeno trentasettemila detenuti vi vennero assassinati, sessantamila deportati nei campi di concentramento. Già nei decenni precedenti l'edificio era stato adibito dall'occupante russo a carcere (anche) politico; vi furono detenuti, fra gli altri, i partecipanti alle insurrezioni del 1863 e del 1905.

Nel sito web del Museo (<http://muzeum-niepodleglosci.pl/pawiak/>), solo da poco è presente anche una pagina in lingua inglese. Dagli inizi degli anni Novanta esso fa parte della rete 'Musei dell'Indipendenza', che comprende il Palazzo Przebendowski/Radziwiłł, già sede del Museo Lenin, e il X Padiglione della Cittadella di Varsavia; non prevede una visita virtuale (nella capitale polacca, l'unico *virtual tour* che abbia trovato funzionante al momento della stesura di questo articolo è proposto dal sito del Museo degli Ebrei Polacchi 'Polin') ma ha molte fotografie e, nella versione polacca, provvede di diverse informazioni, compresa una pagina dedicata al periodo precedente l'occupazione nazista (1835-1939). Peccato non vi venga rammentato che, proprio fra le mura del Pawiak e della sua sezione femminile, è ambientato quello che viene considerato il primo esempio di reportage letterario polacco, non-



1. Le rovine del Pawiak nel 1945. Fonte: Wikicommons. | 2. L'ingresso al Pawiak, foto di Jolanta Dyr - Own work, CC BY-SA 3.0, wikicommons.

ché il primo testo in assoluto che descriva dall'interno le prigioni femminili, ovvero *Oltre le sbarre* di Maria Konopnicka del 1886 (indicata pertanto come auspicata patrona dell'Associazione Polacca dei Giornalisti Giudiziari; cfr. Quercioli 2014: 33). Ogni rimarcare però le vicende precedenti l'occupazione nazista, e anzitutto le circostanze estranee alla narrativa del martirio e della conquista dell'indipendenza (i personaggi dei racconti di Konopnicka sono detenuti comuni), risulterebbe un elemento troppo discordante rispetto alla 'missione' che informa questo e gli altri musei storici di Varsavia (con una solo parziale eccezione per il già menzionato 'Polin'): musei la cui narrazione, sempre più unificata anche in virtù delle reti di cui ognuno fa parte, è indirizzata a evidenziare e a sostenere il perenne processo di costruzione dell'unità del popolo, inteso con poche eccezioni in senso etnonazionalista ed etnoreligioso², unanime nella lotta contro l'occupante esterno.

L'edificio del Pawiak, che comprendeva una superficie assai più vasta di quella attualmente occupata dal carcere-mausoleo, fu fatto saltare in aria dai nazisti il 21 agosto del 1944. Dalla fine dell'occupazione il suo sito divenne immediatamente meta di ininterrotti pellegrinaggi individuali, celebrazioni religiose, marce di ex detenuti e deportati. Le foto dell'immediato dopoguerra mostrano cortei di persone afflitte, spesso con le divise e le insegne dei campi di concentramento, che avanzano su un mare indistinto di rovine (il Pawiak è collocato nel centro della città, all'interno della vasta zona del ghetto ebrai-

² Sull'affermarsi dell'idea-binomio ovvero del peculiare sillogismo polacco=cattolico (ed anche, in seguito, cattolico=polacco), vedi ad es., in italiano Marinelli 2014: 57-65.



3. L'olmo del Pawiak oggi. (Ove non specificato diversamente, le foto sono dell'Autrice).

co, raso al suolo dai nazisti nel maggio 1943). Il Museo è stato inaugurato nel 1964. Il piazzale esterno è marcato da una delle pochissime rimanenze materiali dell'antico edificio: un frammento del muro di cinta che delimitava l'ingresso, a cui è rimasto appeso un lungo braccio di ferro ricoperto da filo spinato che, dall'altro lato, poggia sul nulla.

Nelle prime foto³ possiamo distinguere anche un olmo il cui tronco, già dal 1945, cominciò a ricoprirsi di targhe commemorative con i nomi degli assassinati nel Pawiak e di cui non esisteva luogo di sepoltura. L'albero, che potrebbe definirsi un peculiare esempio di *Land Art*, insieme al frammento del cancello di ingresso è il simbolo più caratteristico della struttura; un'intera sala nell'esposizione stabile ne documenta la vita (morì a metà degli anni Ottanta), la semi-esistenza in una sorta di limbo (tagliato e imbevuto, era stato conservato fino al 2004), e quindi la resurrezione in altra sostanza (nel 2004 ne venne fusa una copia esatta in bronzo, inaugurata solennemente l'anno successivo).

La costruzione del memoriale, rimarcano le guide al luogo (come Stawarz 2011, Gierczyńska 2016), ebbe inizio a seguito di un'iniziativa popolare dei cittadini e degli ex detenuti. Benché sia facile immaginare che una parte preponderante della popolazione di Varsavia condividesse questo desiderio, è comunque almeno altrettanto difficile figurare un movimento spontaneo in una società dalle molte caratteristiche totalitarie, come quella polacca del periodo. Qualsiasi movimento 'spontaneo' in grado di portare a fondamentali decisioni topografiche e politiche come quella di cui stiamo parlando non poteva non partire, o non essere appoggiato, dalla *nomenklatura* statale e governativa; un dato di fatto questo che non può non essere noto agli estensori delle note storiche sul Pawiak; il menzionare però il carattere popolare e spontaneo di questa iniziativa confluisce armonicamente nella descrizione dell'anima collettiva polacca, ovvero di un popolo martoriato che, come nella peraltro toccante installazione video nel carcere della Gestapo in viale Szuch, *Volontà di sopravvivere*, sempre indomito si rialza in piedi.

La tecnica di ricostruzione del Pawiak è quella che in quegli stessi anni e, a partire dal 1947, ha riportato in vita l'intera zona della Città Vecchia della capitale, distrutta dai nazisti dopo l'insurrezione del 1944 per il 90%, cui obiettivo è edificare nuovamente l'edificio distrutto riportandolo, con precisione fotografica, a uno dei suoi stati precedenti, con l'uso massimale di frammenti 'autentici'. Anche nella ricostruzione del Pawiak, che comprende solo una parte delle prigioni sotterranee, vengono impiegati grate, sbarre, cardini, chiavistelli, frammenti di ogni genere rinvenuti fra le rovine. Scopo tradizionale di ogni museo, e anzitutto di questo genere di memoriali è infatti

³ Vedi le immagini contenute nel volume di Gierczyńska all'indirizzo http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/Content/57944/00062292_Gierczynska-Joanna_Slady-Pamieci-50-lat-Muzeum-Wiezienia-Pawiak-a.pdf

la ricerca della «true authenticity» (Wilson & Boyle 2017: pos. 10722): del frammento ‘autentico’, e anzitutto dell’esperienza ‘autentica’, dell’‘autentico’ contatto empatico con le vittime.

Ancora Varsavia

La struttura esterna del memoriale, opera di Romuald Gutt, ‘Il Frank Lloyd Wright polacco’ (<https://culture.pl/pl/tworca/romuald-gutt>), che al Pawiak aveva avuto assassinati i due figli, e di Mieczysław Mołdawa e Alina Scholtz, può essere annoverata fra i capolavori dell’architettura minimalista in Polonia. Peccato che un nuovo progetto ministeriale preveda di inglobarlo all’interno di una struttura gigantesca in vetro e metallo, «simile alla nave di Guerre Spaziali, a un treno Pendolino o a un gigantesco ferro da stiro» («Gazeta Wyborcza», 13.12.2018) poiché solo il titanismo della nuova costruzione darebbe giustizia al martirio delle migliaia di detenuti e uccisi in questo luogo. Dato che però la proposta (vedi in: <https://faab.pl/muzeum-wiezienia-pawiak/>) ha incontrato l’opposizione delle autorità cittadine e di varie altre associazioni, e non ne è ancora stata definita la data di inizio dei lavori, non ci soffermeremo ulteriormente su questo punto.

L’interno del memoriale offre delle soluzioni più tradizionali. Un lungo corridoio sulla destra replica in maniera meticolosa la struttura delle celle, di cui una è ricostruita nei dettagli. Lo spazio rimanente è adibito a esposizioni (l’ultimo allestimento permanente risale al 2011), dove, con l’accompagnamento dei rumori della Varsavia di anteguerra, si possono osservare, fra l’altro, antiche planimetrie cittadine, documenti sui detenuti politici prima della Seconda guerra mondiale, un’imponente documentazione sull’occupazione nazista della Polonia e della capitale, fotografie e biografie di molti prigionieri, disegni e piccoli oggetti costruiti dai detenuti, grandi tabelloni con le effigi di personaggi particolarmente rappresentativi della società polacca nel suo insieme, fra cui anche degli ebrei. Una parte della mostra è dedicata all’insurrezione del ghetto, zona dove il Pawiak è appunto situato. Personaggi ebrei che però non compaiono nella scelta dei detenuti più rappresentativi proposta online, dove l’unico ‘polacco-non-cattolico’ è un pastore luterano, Edmund Bursche.

Una sala del museo è dedicata alle già menzionate vicende dell’olmo-monumento; un’altra all’*ethos* della *Armia Krajowa*, l’Esercito Nazionale, che costituiva la più grande organizzazione clandestina militare e sociale dell’Europa occupata. Di simile tenore le manifestazioni che vi svolgono: lezioni sulla storia dell’*Armia Krajowa*, cui partecipano giovani delle scuole in divisa; concerti di musica popolare polacca, ecc.

I fantasmi del totalitarismo

Una foto, con in primo piano il frammento dell'ingresso del Pawiak, appariva nel progetto della fotografa israeliana Dana Arieli sui luoghi del fascismo e del totalitarismo e sui fantasmi e i relitti che le dittature hanno lasciato in eredità all'Europa (<https://phantoms.photography/>). Nel suo commento all'immagine, Hagai Segev dell'Università di Tel Aviv così la descriveva:

[...] un frammento di recinzione coronato da un filo spinato che si innalza in aria, poggiando su di una sbarra di acciaio, sullo sfondo del Museo Carcere del Pawiak, a Varsavia. Ho scelto questa foto in seguito alla mia ricerca delle eccezioni dall'ordine che siamo soliti attribuire al nazismo e agli altri regimi dittatoriali. Come è possibile che sia stata concessa la durata di una cosa tanto eccezionale in quell'ordine in cui tutto era pianificato e realizzato in maniera precisa, perfetta? La mera sussistenza di una situazione del genere genera curiosità, domande. La foto inoltre mostra i cambiamenti culturali avvenuti nella progettazione di questo luogo, addirittura decenni dopo la sua nascita. Vi distinguiamo soluzioni postmoderniste o decostruzioniste e i dettagli del passato incompleti, imperfetti o in frantumi si inseriscono fluidamente nell'insieme (Segev 2015)

I 'cambiamenti culturali' a cui si riferisce Segev riguardano forse lo sfondo: fino a qualche anno fa deserto, ora vi sono alberi ed eleganti edifici a più piani. O forse i nomi delle strade: situato fra via Pawiak (del Pavone; da qui la denominazione del carcere) e la grande arteria dei viali Giovanni Paolo II, fino a pochi anni fa dedicati al bolscevico Julian Marchlewski. O forse anche l'allestimento dello stesso ampio piazzale: inizialmente spoglio, oltre al frammento dell'ingresso, allo storico olmo sotto cui ha pregato papa Wojtyła, al basso muro perimetrale sulle cui feritoie si vedono le elaborate grate degli scultori Tadeusz Łodziana e Stanisław Słonina, che ricordano sia le sbarre di una cella, sia strane armi, o rovine, o corpi contorti. Ora vi si allineano una ventina di lapidi quasi tutte nere, ognuna a ricordo di un diverso campo di concentramento o di sterminio a cui vennero avviate le vittime. E lo spazio è circondato da curatissime fioriere (come ovunque il verde a Varsavia), colme di petunie bianche e rosse. Simbolo, neanche troppo elaborato, di una Polonia che eternamente si rinnova e che si riconosce nei colori nazionali.

Dall'altra parte della strada, qualcuno ha scritto sul marciapiede la parola PRZ_SZŁOŚĆ, lasciando in bianco lo spazio per una vocale. Resta così la possibilità per due possibili interpretazioni, forse solo in apparenza antitetiche: PRZESZŁOŚĆ in polacco significa passato, PRZYSZŁOŚĆ futuro.

Viale Szuch, la sede della Gestapo

Dal Pawiak i detenuti venivano portati in viale Szuch 25, sede generale della Gestapo a Varsavia, i cui sotterranei erano stati adibiti a carcere e luogo di interrogatori e torture. Gli uffici/celle si situano in maniera forse tragicomica nell'atrio di un grande edificio neoclassico, inaugurato nel 1930, e già sede del Ministero per la Pubblica Istruzione e le Confessioni Religiose (attuale Ministero per l'Istruzione Nazionale). La creazione del memoriale venne decisa dal Consiglio polacco dei Ministri già nel luglio del 1946 ed esso venne inaugurato sei anni dopo, il 18 aprile del 1952 (http://www.muzeum-niepodleglosci.pl/mauzoleum_szucha/).

Non distrutto dai nazisti, l'edificio conserva in sostanza la sua forma originale, ed è stato pertanto possibile salvare, oltre alla struttura di quasi tutte le celle, circa mille fra messaggi clandestini cifrati, graffiti, disegni: preghiere, pensieri, croci, calendari. Molti graffiti sono tuttora visibili (il più noto recita: «È facile parlare della Polonia, più difficile lavorare per essa, più difficile ancora morire, ma la cosa più difficile è soffrire»), altri vengono proiettati sulle pareti delle celle; i messaggi più lunghi sono letti da una voce attoriale registrata. Molto più piccolo del Pawiak, privo della possibilità di riorganizzare gli spazi esterni, il carcere di via Szuch, al quale è vietato l'ingresso ai minori di 14 anni, non può vantarsi di un passato di rivolte dei detenuti e di tentate fughe. Negli stretti interni lugubri sono attive cinque installazioni video, fra cui il già citato *Volontà di sopravvivere*, e l'impressionante *Segnali di accerchiamento*. All'altezza delle finestre del seminterrato è proiettato un video che mostra il passaggio di stivali militari, accompagnato dal battito dei tacchi ferrati che accompagna senza pause il visitatore.

La fortezza di Varsavia e il carcere comunista

La fortezza di Varsavia denominata Cytadela è lo storico carcere costruito dallo zar Nicola I in seguito all'insurrezione polacca del 1830-31. Oltre agli insorti del 1830, del 1863, del 1905 e ai rivoltosi di qualsiasi periodo, vi furono detenuti anche il padre della patria Józef Piłsudski, e il suo acerrimo rivale-alter ego e teorico della destra estrema Roman Dmowski. Pensando anche al periodo trascorso nella fortezza, in un celebre discorso del 1925 intitolato *La psicologia del detenuto*, il Maresciallo affermava: «In Polonia la prigione è il compagno costante e quotidiano del pensiero umano. È un elemento della cultura intellettuale, della cultura politica, della vita quotidiana del paese» (cit. in Quercioli 2014: 22).

Nei miei recenti soggiorni a Varsavia (agosto-settembre 2018; agosto-settembre 2019) questo edificio era chiuso per ristrutturazione. La Cytadela verrà inclusa nel



4. Viale Szuch, Varsavia. Per le foto di viale Szuch, ringrazio il direttore del Museo, prof. Tadeusz Skoczek e il dott. Andrzej Kotecki. | 5. | 6. Viale Szuch, Varsavia.

faraonico progetto del Museo dell'Esercito Polacco e della Storia Polacca, che dovrebbe svilupparsi per una superficie di 40.000 mq, inglobare, oltre alla Cytadela, il recente Museo di Katyń, e chissà cos'altro ancora. E ci si può ragionevolmente chiedere quale sarà il futuro allestimento delle celle/museo che avevano ospitato leader socialisti e comunisti, come Ludwik Waryński o Władysław Hibner. Concludo quindi il capitolo dedicato a Varsavia con una breve nota sul più nuovo dei musei/memoriali varsaviani, *Cele Bezpieki*, 'Le celle della Polizia

Segreta', inaugurato nel 2018. Come il Pawiak appartenente alla rete dei Musei dell'Indipendenza, *Cele Bezpieki* è una sezione del Museo dell'Insurrezione. Il sito web (<https://www.1944.pl/celebezpieki.html>) offre la descrizione degli eventi educativi qui proposti: ad esempio laboratori per ragazzi, dove si costruisce su scala 1:72 l'automitragliatrice usata dagli insorti, o viene presentato il nuovo gioco da tavolo *Le staffette dell'Insurrezione*. L'ingresso alle celle, difficile da trovare, è collocato in uno stretto androne nel retro dell'ex Ministero della Giustizia. Ad accompagnarci nei soliti brevi corridoi bui e disperati, nelle misere celle sbarrate da porte in acciaio, un giovane gentile e molto muscoloso, con una maglietta nera con l'aquila polacca. La narrazione museale, benché qui in apparenza possa sembrare più difficile, segue il solito schema già visto nelle altre istituzioni simili: noi contro loro. Non si tratta però solamente di un'opposizione 'noi democratici' e 'loro totalitari'. È qui necessaria una breve digressione. L'antisemitismo e il desiderio di sentirsi parte integrante della nazione polacca, a partire in sostanza dall'età moderna, e poi soprattutto dalla fine del XIX secolo, avevano spinto un numero crescente di ebrei a cambiare nome. Uno strattagemma spesso inutile, tanto più che, a differenza che in Italia o in altri Paesi mediterranei, in Polonia la fisionomia ebraica è spesso riconoscibile, soprattutto a occhi ben esercitati. Anche ove ciò non avvenga però, e ove solo possibile, il nome 'vero' viene continuamente rammentato (vedi ad esempio le molteplici voci in Wikipedia.pl). Va anche menzionato qui il sanguinoso e forse immortale mito del giudo-comunismo, in base al quale solo grazie agli ebrei la Polonia si sarebbe trovata nella sfera di influenza sovietica, e via discorrendo. Ed ecco che *Cele Bezpieki*, che per altri aspetti potrebbe presentarsi come una seria sede museale, nelle numerose schede personali sui protagonisti delle vessazioni presenta con grande evidenza l'eventuale origine ebraica dei criminali: Józef Światło ovvero Izaak Fleischfarb, Józef Różański ovvero Josef Goldberg...

Berlino

La maggiore differenza fra Varsavia e Berlino è del tutto ovvia: se ad Est troviamo la narrazione dei crimini orribili subiti dalla nazione, nella capitale tedesca si tratta dei crimini orribili perpetrati dalla nazione. E mentre in una città vediamo reiterato un *horror vacui* che costringe a riempire ogni spazio di documenti, immagini, monumenti, simboli religiosi, bandiere, edicole votive ecc., in quella tedesca la soluzione architettonica, curatoriale ed etica si articola intorno al vuoto. È vuoto lo spazio di ampie parti del Museo Ebraico di Berlino, capolavoro di Daniel Libeskind (2001); è vuoto lo spazio della *Casa Mancante* in Grosse Hamburgerstrasse di Christian

Boltanski (1990); è vuoto e coperto di detriti il terreno intorno a *Topographie des Terrors* accanto al Gropius Bau, vuoti gli interstizi fra le lapidi disuguali del *Memoriale* di Peter Eisenman (2005), vuote le celle del carcere nazista di Papenstrasse, su cui una fuggevole installazione video proietta, a malapena visibili, i nomi delle vittime, vuota anche la stanza dove avvenivano le esecuzioni nel memoriale di Plötzensee, privo di simboli religiosi, ma con alcune candele accese: unico ornamento, dei fiori di carta colorata lasciati da visitatori giapponesi.

«Una convincente sintesi fra il riposo, lo svago e la memoria»: così viene descritto⁴ il *Geschichtspark Zellengefängnis Moabit*, ovvero il parco storico del carcere di Moabit. Dallo stesso sito (non sono stata in grado di trovare guide a stampa del luogo) apprendiamo che il carcere di Moabit, costruito negli anni 1842-1849, era anche esso il carcere modello della Prussia, progettato sullo schema del britannico Pentonville, a sua volta, come già annotato, modellato sul varsaviano Pawiak. (Vale qui la pena aggiungere che, secondo Gierczyńska, in nessuno di questi casi ci imbattiamo in esempi puri del benthamiano Panopticon, dove il guardiano, in posizione centrale, può controllare contemporaneamente tutte le celle; nessuno di questi edifici infatti avrebbe una struttura completamente centralizzata.) La loro novità e il carattere modellizzante risiedono nel fatto che, per la prima volta, invece dei grandi spazi comuni dove i detenuti alloggiavano tutti insieme, in completa promiscuità vediamo qui piccole celle singole. A fini ‘terapeutici’ (la ‘mentalità criminale’ era una malattia infettiva, che poteva venir estirpata tramite l’isolamento dei ‘degenti’) e di controllo, i condannati erano rinchiusi in celle separate, e ne era vietata qualsiasi interazione, anche durante l’ora d’aria, che doveva svolgersi in completo silenzio, spesso con la testa coperta da un sacco, o in minuscoli spazi individuali. A Moabit di tali celle se ne contavano cinquecento due; ancora nel 1955, anno della sua chiusura, vi erano rinchiusi trecento detenuti. Nel 1958, seguendo la tendenza caratterizzante almeno il periodo di Adenauer (1949-1963: anni in cui, secondo il detto tedesco, si poteva dire solo ‘Ja’ e ‘Amen’) a eliminare ogni rimanenza architettonica evocatrice di memorie traumatiche, l’edificio venne raso al suolo. Il 1990 è l’anno della riunificazione tedesca, una data che certifica, anche a livello nazionale e non solo individuale o di gruppo, una potente presa in carico degli aspetti più oscuri e mostruosi della storia nazionale. È in quest’anno che si decide di dedicare l’ampio spazio vuoto lasciato dal carcere a un parco stori-

⁴ Nel sito <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/4216129-3558930-geschichtspark-zellengefängnis-moabit.html>

co, che viene realizzato infine fra il 2003 e il 2006 dall'architetto del paesaggio Udo Dagenbach. Nel 2007 il progetto riceve, fra gli altri, il prestigioso premio tedesco per l'architettura del paesaggio; nelle motivazioni si legge della capacità dello staff di Dagenbach di affrontare il significato storico del luogo, anche «pianificando una collaborazione a lungo termine con i residenti» organizzando seminari storici e incontri, e si rimarca che «l'uso del repertorio ormai ben noto della Minimal- o Land Art nel rendere tangibile lo spazio claustrofobico dell'ex carcere [...] non ha influenzato il giudizio della giuria».

Il Parco di Moabit si trova di fronte alla Hauptbahnhof, appena al di là della frontiera che separava le due Berlino. Una zona centrale, ma ben distante dai fasti del Kurfürstendamm. Una caratteristica forse berlinese, e che troviamo sia a Moabit che a Plötzensee: a pochi passi dal carcere/memoriale se ne erige un altro, ben attivo. Il carcere di Moabit è il più grande carcere maschile della regione, quello di Plötzensee è invece un altrettanto grande carcere minorile. La contiguità fra il memoriale e l'istituzione tuttora in uso suscita sensazioni contrastanti. E, sarà solo impressione, o forse proprio per la vicinanza della grande istituzione carceraria, i passanti di Invalidenstrasse o di Lehrterstrasse, dove si aprono gli ingressi al Parco, sembrano diversi dagli altri berlinesi, sono più malinconici e trasandati. Hanno un aspetto dimesso anche i tabelloni esplicativi posti ai tre ingressi al Parco, con brevi cenni storici sul carcere dal momento della sua inaugurazione. Forse appositamente dimessi, perché nulla deve esserci, in questo luogo, di rutilante, di gridato, di esagerato, nulla che muova esplicitamente alle lacrime. Se non la grande scritta con il frammento di Haushofer riportato in esergo, le cui parole, che coprono quasi l'intero perimetro interno del Parco, sono impossibili da venir percepite nel loro insieme: possiamo leggerne una per volta, il che può forse amplificarne l'impatto: dolore, mura, ferro.

Dunque, se uscendo dalla futuristica Haptbahnhof berlinese sulla destra troviamo lo Hamburger Bahnhof, fra i più importanti musei di arte contemporanea a livello europeo, procedendo sulla sinistra vediamo un muro di mattoni, dal 1992 monumento nazionale, e uno strano ingresso che ricorda gli stilemi dell'architettura brutalista, che non si capisce se inviti a entrare o a restar fuori, o se non voglia addirittura rinchiudersi come un gigantesco tappo alle nostre spalle, una volta varcato quel confine. Nella mia ultima visita al Parco, nel luglio 2018, appena varcato l'ingresso sul prato bivaccavano un paio di famiglie rom. In mezzo ai consueti fagotti, buttati a terra, degli strumenti musicali. Come nel già citato poema *Madre, Patria* di Božena Keff:



7. | 8. | 9. | 10. Il Parco di Moabit, Berlino. | 11. Plotzensee, Berlino. | 12. Papenstrasse, Berlino.

Sulle rive del vuoto di Babilonia sedevo
senza piangere senza toccare gli strumenti della musica e senza ricordare
perché ciò che avrei dovuto ricordare forse che
sulle rive del vuoto sedevo
senza piangere e senza toccare gli strumenti della musica e senza ricordare
perché cosa avrei dovuto
(Keff 2011: 26).

A Moabit non sono stati assassinati dei rom. Molti oppositori al nazismo, certo. Fra cui il già citato Haushofer, autore fra l'altro dei celebri in Germania *Sonetti di Moabit*, o Dietrich Bonhöffer, o i partecipanti all'attentato contro Hitler del 20 luglio 1944. Ma forse uguale risalto nei cartelli esplicativi e nei siti web ufficiali vi hanno la memoria del Capitano di Köpenick, al secolo Wilhelm Voigt, le cui vicende tragicomiche sono narrate in un film premio Oscar nel 1956 (*Der Hauptmann von Köpenick* di Helmut Käutner), o di Berthold Wehmeyer, che gode del dubbio vanto di essere stato l'ultimo criminale condannato a morte a Berlino (nel 1949). Perché quello che racconta il Parco di Moabit non è la lotta contro il nemico, la perseveranza, la capacità di sopravvivenza, ma la struttura di una memoria che può solo articolarsi per frammenti sparsi, a prima vista dal significato ambiguo o poco intelligibile, che emergono fra il verde e gli alberi ad alto fusto come dall'oblio o dall'inconscio. Pilastri di cemento indicano la posizione dell'edificio centrale, da cui si potevano monitorare i detenuti. Due muri paralleli rammentano i lunghi corridoi. Forme di cemento a terra ripetono, qua e là, il perimetro delle celle. Degli alberi di faggio mostrano la posizione degli edifici amministrativi. Due muri ad angolo acuto, uno stretto triangolo privo di base, ricalcano la sagoma dello spazio destinato all'ora d'aria: dieci metri quadrati. È proprio dal carcere di Moabit che origina un detto ancora in uso in Germania: 'in Dreieck springen, 'saltare nel triangolo', ovvero impazzire di rabbia. Era questo il triangolo in cui il detenuto, per la mancanza di spazio e per il controllo assoluto a cui era sottoposto poteva appunto impazzire di rabbia: e molte cronache raccontano di carcerati che prendevano a calci questi muri, vi sbattevano contro la testa.

Il *Geschichtspark Zellengefängnis Moabit* raggiunge, secondo me, la «true authenticity» che dovrebbe designare luoghi simili: «In the case of prison museum true authenticity [...] implies an *inclusive* curatorial approach that gives substantive voice to those most wronged or harmed by the institution and *whom the social memory has most neglected*» (Wilson & Boyle 2017: poss. 10722-10726; secondo corsivo mio).

Lo spazio non concede di soffermarsi sulle altre carceri-memoriali berlinesi, già menzionati a inizio paragrafo; il più antico di essi è il Memoriale di Plötzensee, istituito già nel 1952, e dove, fra il 1933 e il 1945 vennero giustiziate almeno 3000 persone, quasi esclusivamente membri della resistenza, metà dei quali tedeschi.

Nel 2012 è stato inaugurato nella sua forma attuale *Topographie des Terrors* (<https://www.topographie.de/>), nel sito ove sorgeva l'ufficio centrale della Gestapo, delle SS e per la Sicurezza del Reich, raso al suolo negli anni Cinquanta e la cui enorme area, un tempo adiacente al muro fra le due Berlino, era rimasta per decenni ignota e inesplorata. *Topographie des Terrors* è il frutto di una straordinaria iniziativa popolare (*Aktive Museum* è la sigla cappello che

riuniva diciannove associazioni, fra cui quelle degli omosessuali, dei socialdemocratici perseguitati da regime nazista, della gioventù evangelica di Berlino e molte altre; cfr. Hass 2012: 31), iniziata già nei primi anni Ottanta, e che aveva trovato anche una certa opposizione da parte del governo centrale. Risale infine al 2013 l'inaugurazione della mostra permanente a Papenstrasse, già carcere delle SA, l'unico rimasto inalterato dal periodo del terrore, e che gli autori della sua guida definiscono «un primo campo di concentramento a Berlino» (<http://www.gedenkort-papestrasse.de/start.html>).

Collocato negli enormi spazi un tempo desertificati di Berlino est, già sede di uno *Speziallager* sovietico, e quindi centro di detenzione del Ministero della Sicurezza Nazionale della RDT, meriterebbe un capitolo a parte il Museo della Stasi, ovvero il Memoriale Berlin Hoheschönhausen (<https://www.stiftung-hsh.de>). Il suo amplissimo sito web ne consente anche una breve visita virtuale, accompagnati, come sempre in questo museo/carcere/memoriale, da un ex detenuto; in questo caso si tratta di una donna, Edda Schönherz.

The most weighty issues of justice, and societal integrity,—scrivono Wilson e Boyle—had to be addressed, with few certainties as to what was the best plan for Germany's future, but with a central imperative to their deliberations: the restoration in the nation's make-up of a sense of the paramountcy of human rights. [...] The Stasi Prison today stands as a significant institution of Germany's heritage, and as such provides a salutary reminder of the inestimable value of participatory citizenship, democratic sovereignty and the rule of law (Wilson e Boyle 2017: pos 10859).

Roma

Come si legge nel già citato saggio di Robert Traba sul carattere 'bilaterale' della cultura della memoria:

Il problema essenziale nella reciproca collaborazione [fra Polonia e Germania, NdA] è l'asimmetria, espressa da quattro categorie che organizzano la memoria. Da parte tedesca si tratta dell'universalizzazione della narrazione sulle vittime, e l'individualizzazione dell'approccio al passato. Da parte polacca è il senso di comunità e il concentrarsi sulla propria cultura nazionale (Traba 2018: 61).

Se, comunque, le carceri-memoriali mostrano, a Varsavia e a Berlino, esempi di una narrazione sostanzialmente unitaria sul passato nazionale, via Tasso a Roma sembra riassumere l'immagine di una società profondamente frammentata, che

può trovare un discorso comune solo appellandosi a sentimenti basilari, come l'orrore e la pietà:

L'horreur et la pitié – scrive Ersilia Alessandrone Perona, già direttrice dell'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza – : le même code avait été adopté par le musée de la libération de Rome ou la geôle de la Gestapo en via Tasso, en elle-même un document historique, abritait les images et les souvenirs de la résistance romaine. [...] C'était un choix presque obligé, car le deuil, le plus traditionnel des langages, est aussi le plus acceptable par une communauté encore foncièrement divisée (Alessandrone Perona 2005: poss. 2235-2241).

Il Museo della Liberazione di Roma (<http://www.museoliberazione.it/it/>, e anche <https://memoranea.it/>) è stato inaugurato relativamente molto presto, già nel 1955, ed è frutto di una battaglia quasi senza esclusione di colpi all'interno dell'arco politico italiano. Dice Antonio Parisella, già professore di Storia contemporanea all'Università di Parma e presidente del Museo dal 2001:

Perché il museo nasce proprio in quel momento? Le elezioni del 1953 vengono ricordate per la cosiddetta Legge truffa, ma andrebbero nominate forse anzitutto perché è allora che si presenta la novità di un Movimento Sociale Italiano, forte e pieno di soldi. Lo MSI si richiama all'onore militare. La DCI reagisce candidando importanti militari nelle sue file. Il piccolo Museo è dunque frutto di questo terribile scontro⁵.

Sì, perché via Tasso «è l'unico luogo in Italia dove vengono i ricordati i militari (il fronte militare clandestino era ovviamente più rilevante a Roma); tutti gli altri musei della Resistenza sono dedicati unicamente ai partigiani». Situato al primo, al secondo e al terzo piano di una palazzina di abitazione terminata di costruire nel 1939, fra la Basilica di San Giovanni e viale Manzoni, già sede degli uffici culturali dell'ambasciata tedesca, durante l'occupazione di Roma via Tasso era poi divenuta la *Hausgefängnis* (lett: 'carcere di casa', 'carcere in casa') più celebre della capitale. Vi furono detenute e torturate circa 2000 persone, fra cui Don Pietro Pappagallo, Giuliano Vassalli, Giuseppe Cordero Lanza di Montezemolo, di cui

⁵ Le affermazioni di Parisella, questa e le seguenti, mi sono state rilasciate durante un incontro personale svoltosi a via Tasso il 18 novembre del 2019; dichiarazioni analoghe si trovano nel suo volume del 2005, e in varie pubblicazioni successive.



13. Via Tasso, 1943-1944. | 14. Via Tasso, la cella di Montezemolo.

si può visitare la piccola cella 'privata'. Dal punto di vista narrativo la figura di Montezemolo è quella centrale; il museo nasce anzitutto come un sacrario militare *sui generis*, in cui si commemorano le stragi (Fosse Ardeatine, Forte Bravetta, La

Storta), e colui che fu «il personaggio chiave della presenza militare italiana nella clandestinità» (Parisella 2013: 31)⁶.

Un coraggioso tentativo di «offrire un omaggio ai prigionieri di via Tasso» era stato intrapreso nel 1991 dalla storica dell'arte e curatrice italo-americana Carolyn Christof-Bakargiev, attualmente direttrice del Museo di Rivoli, che, in un periodo di poderoso revival di movimenti neo-fascisti, aveva iniziato un programma atto a convogliare un nuovo tipo di attenzione sull'edificio e il suo lascito: «The building was 'a banal place that history had turned into something extreme', but artists 'can add a new chapter to a violent and dramatic past'. They can 'act with respect and care, so that abuse and torture are not the last words said'» (Godfrey 2007: 170). Fra i primi artisti invitati, il concettualista americano Mel Bochner e l'italiano Fabio Mauri. Il contributo di Mauri era stata una preghiera, recitata contemporaneamente da un prete e da un rabbino. Perché, così ha detto, «La religione ha per fine la sopravvivenza degli uomini. L'unica espressione che poteva affiancarsi a quei nomi e destini nelle stanzette di via Tasso, multifamiliari, era perciò un atto di religione» (cit. in Zevi 1993). Con dei fiammiferi usati, Bochner aveva allestito, in tre stanze, un'installazione che andava a comporre svariate stelle di Davide, la cui struttura via via più fragile e confusa finiva, nell'ultima stanza, per «certificare il collasso di ogni ordine razionale» (Zevi 1993). Peccato che questa coraggiosa e toccante iniziativa non venga oggi rammentata, all'interno del museo, neanche con una scarna dicitura (è praticamente introvabile anche il libro che documenta l'evento, *Via Tasso: Mel Bochner*, pubblicato a Roma da Carte Segrete nel 1993, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi).

Le pareti hanno però conservato, quasi inalterato, un patrimonio unico di graffiti e iscrizioni (cfr. Pugliese 2002). Fra ristrettezze economiche quasi grottesche (sempre sul punto di chiudere per mancanza di fondi – e opposizioni politiche –, il Museo non è neanche stato in grado di acquisire i piani superiori della palazzina al civico 145 (tuttora dedicati ad abitazioni private, e dove pure erano collocate le celle), attentati fascisti (il 23 novembre del 1999, fortunatamente senza danni, firmato da un sedicente 'Comitato Antisionista', l'attentato risale al periodo in cui, a molti anni di distanza dallo scioglimento di Ordine Nuovo, si affermava Forza Nuova e si andava organizzando Casa Pound. Solo tre giorni dopo, con la stessa firma, un altro attentato al cinema Nuovo Olimpia, nei pressi del Parlamento, dove veniva proiettato il film di Eyal Sivan, *Uno specialista*, sul processo Eichmann), il Museo di via Tasso ha una

⁶ Per le immagini di questa sezione ringrazio il direttore del Museo della Liberazione di Roma, Antonio Parisella, e Francesco Piccirillo, resp. sezione audiovisivi.



15. | 16. Via Tasso.

piccola rivalutazione nel 2001, quando l'allora Ministro per la Cultura, Giovanna Melandri, vi inaugura una sala al secondo piano dedicata alle persecuzioni antiebraiche e vi viene approntata la strumentazione (non funzionante) per consultare le interviste video della Fondazione Spielberg. Dalla metà degli anni Ottanta, però, sempre

secondo Parisella, «l'idea centrale diventa sempre più quella del museo-movimento». Vi si incontrano le scuole, la Comunità Ebraica di Roma, il Gruppo Martin Buber Ebrei per la Pace, i centri sociali, l'ANPI e l'ANED. A questi si uniscono gli avvocati e le associazioni dei desaparecidos cileni e argentini. Anche i curdi, quando Abdullah Öcalan era a Roma (1999), si incontravano in via Tasso grazie all'associazione Ararat.

Ma la cosa più singolare di via Tasso, ciò che rende questo museo un luogo unico, è ancora una volta la sua architettura. Non vi troviamo corridoi sotterranei, cemento, porte blindate. Qui non è nelle segrete, nelle cantine maleodoranti, nelle allucinate strutture alla Piranesi che si annida il male, ma nel più banale degli interni borghesi. L'anonima palazzina razionalista è probabilmente un esempio straordinario di quello che Anthony Vidler definisce *The Architectural Uncanny*: le stanze adibite a prigione e luogo di tortura mostrano ancora le insulse tappezzerie fiorate; la cucina trasformata in cella (qui era rinchiuso Montezemolo) è piastrellata in un ingenuo azzurrino, vi si vedono un'innocua cappa fumaria, un lavello in marmo; le finestre murate riproducono le grandi aperture regolari che si aprivano sul lato interno dell'edificio, a cui ci si poteva appoggiare, innaffiare gerani, appendere la biancheria. È una sorta di evoluzione al suo massimo grado delle vicende ottocentesche dei bambini terribili di Pierino Porcospino ovvero Struwwelpeter, dove la rispettabilità borghese mostra, senza veli, la sua propensione al male, alla violenza, alla vendetta priva di causa prima (su questo tema cfr. ad es. Handler Spitz 2001: 45 sgg).

Il carcere dei nemici di Roma

Un'architettura altrettanto unica è quella del Carcere Mamertino, sotto il Campidoglio e la Rupe Tarpea; datando dai tempi di Anco Marzio (VII sec. p.e.v.), si tratta probabilmente del più antico edificio carcerario esistente. L'orrore del carcere vi si presenta nella sua più cruda e crudele essenza. Alcuni decenni prima dell'era volgare, così ne scriveva Gaio Sallustio Crispo in *De Catilinae coniuratione*:

Nel carcere vi è un luogo chiamato Tulliano, un poco a sinistra salendo, sprofondato a circa 12 piedi sotto terra. Esso è chiuso tutt'intorno da robuste pareti, e al di sopra da un soffitto, costituito da una volta in pietra. Il suo aspetto è ripugnante e spaventoso per lo stato di abbandono, l'oscurità, il puzzo (*De Catilinae coniuratione* 55:20).

La memoria dei tanti nemici di Roma che vi vennero trucidati o lasciati morire di fame: i seguaci dei Gracchi, Giugurta, i congiurati di Catilina, il difensore di Gerusalemme Shimon bar Giora, Vercingetorige e migliaia di altri, si confonde con la ben nota leggenda della presenza, in questo luogo, degli apostoli Pietro e Paolo.



17. Carcere Mamertino, livello intermedio con l'altare di Pietro e Paolo. Per le immagini del Carcere Mamertino ringrazio sentitamente il dott. Carlo Munns. | 18. Carcere Mamertino, il Tullianum, livello inferiore.

È grazie a questa tradizione che dobbiamo la salvezza del luogo, che nel 314 smise di essere un carcere e fu trasformato in chiesa: San Pietro in Carcere. Affacciandoci sul perimetro della fossa profonda in cui giacevano i condannati vediamo ancora, sul fondo, scorrervi dell'acqua. I detenuti «vi venivano abbandonati alle potenze degli inferi, risucchiati dalla terra e come tali cancellati dall'esistenza» (Patrizia Fortini, citata in Silvestri 2010).

Il Mamertinum/Tullianum era infatti situato sopra una fonte, probabilmente un luogo dedicato a una divinità ctonia. L'acqua, tortura per i condannati, che vi erano perennemente immersi fino alle ginocchia, è anche simbolo di vita, rinascita, di purificazione. Come se anche in quei tempi antichi (e qui ci troviamo veramente di fronte al «profondo pozzo del passato» di cui scrive Thomas Mann in *Giuseppe e i suoi fratelli*, 2000: 5) la punizione fosse, forse, collegata a un rituale di purificazione e rinascita. Ma anzitutto, come accenna Patrizia Fortini,

che per la Sovrintendenza di Roma ha coordinato il restauro del Mamertino nel 2010 (cfr. Fortini 2012), abbiamo qui forse un'ulteriore conferma della geniale intuizione di George Santayana, ripresa da Leo Spitzer, di come la Chiesa cattolica abbia veramente costruito «Santa Maria *sopra* Minerva» (Spitzer 1975: 316): il rituale dell'acqua, agito dagli apostoli nel battezzare i loro carcerieri Processo e Martiniano, si situerebbe armonicamente all'interno della tradizione precedente.

Due grandi lapidi, al piano superiore a quello del carcere, portano iscrizioni dall'eloquenza maestosa:

Qui perirono vittime / dei trionfi di Roma [...] [qui seguono i nomi] E molti altri
oscuri o meno illustri / caduti tra i gorgi / degli odi e degli eventi umani [...]. O tu
che passi venera in silenzio / gli echi terribili o gloriosi / di venticinque secoli di storia.

Oltre all'orrore e alla pietà di cui ha scritto Ersilia Perona, vediamo qui come una narrazione straordinariamente disomogenea e decentrata, come quella dell'Italia e della sua capitale, trovi forse la sua unica possibile compattezza nel fasto, nella leggenda, nel mito.

Ed è forse proprio (anche) in questi angusti spazi che, come auspicato da Aleida Assmann (cfr. Assmann 2002), la memoria eroica dei vinti (degli eroi, dei martiri) si trasforma in quella delle vittime. Una memoria che non si lega al desiderio di rivalsa e di vendetta, ma alla necessità del riconoscimento reciproco, grazie alle quale, come argomenta Assmann, la memoria dei traumi può evitare il destino di ereditarsi di generazione in generazione, trasformandosi in una cicatrice perenne, ma diventare fonte di elaborazione e maturazione civica condivisa. È, forse, necessario attendere il passaggio dei secoli, come ci indica il pozzo del carcere Mamertino, oppure, forse, una potente e dolorosa presa di coscienza collettiva, e una altrettanto potente e nuova soluzione artistica e morale, come quella in cui ci imbattiamo nelle strade di Berlino.

CONCLUSIONI

*Quell'impegno morale totale, disinteressato,
che è necessario all'opera d'arte*

Emilio Vedova

Chissà se Gerhard Richter aveva in mente la celebre poesia di Gottfried Benn *Hier ist kein Trost*, 'Qui non c'è alcun conforto', quando, nell'intervista video girata del Museo di Arte Contemporanea della Louisiana nel 2016, ripete più volte che l'arte è Trost, conforto, Trost un Schönheit, conforto e bellezza (<https://www.youtube.com/watch?v=B-HaihDRBO0>). E ne porta un esempio concreto: l'altare di Eisenheim di Mathias Grünewald. Come è possibile, si domanda, che sia 'bella', e che conceda il suo conforto, un'immagine che illustra in modo così straziante una morte orrenda? Ci si potrebbe dunque a nostra volta chiedere: se belle sono le immagini della morte di Gesù, il più grande crimine dell'umanità per il mondo cristiano, perché, astraendo qui da ogni implicazione teologica, è necessario negare la possibilità di un'aspra bellezza e di conforto alle installazioni e alle immagini che riflettono sulla Shoah, il più grande crimine dell'Occidente laico, qualora, almeno, esse siano «appropriate alla condizione intellettuale ed etica del dopoguerra» (Godfrey 2007: 253)?

«How can we make sense of the often contradictory claims of aesthetics and history? How can we understand the incredible beauty of much Holocaust art? And is there something indecent or unethical about this beauty?», si chiede Brett Ashley Kaplan all'inizio del suo volume intitolato *Unwanted Beauty* (2007: 1).

'Bellezza' è certo un termine soggettivo: può suonare *rétro*, vagamente screditato. Screditato è forse il concetto stesso di catarsi, ma non quello di 'memoria' che lo è andato forse sostituendo, e le cui complessità che sole ci salvano dalle fantasie «of omnipotence and superiority that haunt Western modernity» (ivi: 166). Ma è forse proprio la 'bellezza' dell'opera d'arte che ci consente di esercitare

la memoria?, di pensare in maniera critica «about the Holocaust and other difficult histories» (ivi: 167)?

La 'bellezza' e l'impegno morale disinteressato' delle opere degli artisti qui menzionati (e di molti altri ancora), che si tratti di Shoah, o di omosessuali, o di forme del mondo concentrazionario codificate negli ordinamenti carcerari, mostrano, così mi sembra, quanto, e perché, sia per noi indispensabile, e anche utile, occuparcene.

In queste pagine non ho fatto menzione della sempre citata e spesso dolorosa *querelle* provocata dalla celebre asserzione di Adorno sulla 'barbarie' dello scrivere (lirica) dopo Auschwitz (per una sintesi in italiano rimando ad es. a Pirazzoli 2022, in pubblicazione). Possiamo forse sintetizzare che sia certamente barbarie scrivere lirica che 'non parli' di Auschwitz – e forse una simile barbarie è databile dall'inizio della storia del mondo, o almeno dall'inizio dell'indipendenza dell'arte: qualsiasi arte che non 'parli' anche con voce etica è barbara. Ma ciò che resta non menzionato, non descritto, non raffigurato, è il Diavolo: come nel tedesco antico, *das Unding*, ciò che è informe, o anzi ontologicamente contrario alla forma, è il Male. Prendendo dei contorni (e nel nostro caso: una forma artistica), accettando una definizione, anche il Male assoluto può venir delimitato: forse non compreso ma, interiorizzandolo, combattuto.

«Comprendere un quadro o comunque un'opera d'arte non vuol dire capirne il soggetto, *ma assumerne il significato*» (Pietro Manzoni, cit. in Cortellessa 2018: 51; corsivo mio). «Ovvero il *concetto*», commenta Cortellessa: ed è questa assunzione di responsabilità che ci consente, almeno un poco, di «passare a contrappelo la storia», ben consci che «non è mai documento di cultura senza che sia, allo stesso tempo, documento di barbarie» (Benjamin 1981: 79), ma che, al tempo stesso, «L'arte è la più alta forma di speranza» (Richter, in Obrist 2003: 72).

BIBLIOGRAFIA

Tutti i siti web sono stati visitati un'ultima volta a novembre 2022.

Ove esista una traduzione italiana dei testi citati, nella bibliografia si fa riferimento a questa. Laddove si citino risorse on line generalmente non è possibile riportare il numero di pagina. Laddove il testo citato sia invece un'edizione Kindle che, come spesso avviene, non riporti i numeri di pagina, in bibliografia si farà riferimento alla posizione.

La Bibliografia non riporta i titoli originali delle opere, se tradotte, nonché le edizioni precedenti o seguenti quella consultata.

Agamben Giorgio 1998. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.

Alessandrone Perona Ersilia 2005. *Le présentation de la Résistance et de la déportation en Italie: mémoires, opinion, politique à la fin du XXe siècle*, in *Musées de guerre et mémoriaux*, Jean-Yves Boursier (ed.), poss. 2171-2424. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Anche in: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/962>

Amadasi Giovanna (ed.) 2018. *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*. Milano: Pirelli HangarBicocca-Mousse Publishing.

Ankersmit Frank 1997. *Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia*, in *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust*. Pirio Ahokas & Martine Chard-Hutchinson (eds.), 177-193. Turku: University of Turku.

An-sky (pseud. di Shloyme Zaynvil Rapoport) 2009. *Il Dibbuk. Fra due mondi*. Laura Quercioli (ed.). Trad. it. Alessandro Pellegrini. Cracovia-Budapest-Torino: Austeria-Bollati Boringhieri.

Arieli Dana. <https://phantoms.photography/>

- Arnold-de Simine Silke 2013. *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Artspace Editors 2014. *How the Art World Caught Archive Fever*. «Artspace», 22.01.
- Assmann Aleida 2002. *Vier Formen des Gedächtnisses*, «Erwägen, Wissen, Ethik» 13, 183-190.
- Assmann Aleida 2013. *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.
- Assmann Aleida 2014. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. it. Simona Paparelli. Bologna: Il Mulino.
- Assmann Aleida 2019. *Sette modi di dimenticare*. Trad. it. Tomas Cavallo. Bologna: Il Mulino.
- Augé Marc 1996. *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Trad. it. Dominique Rolland. Milano: Eléuthera.
- Baldacci Cristina 2004. *Il Duplice Volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, «Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti» 4, <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>
- Balisz-Schmelz Justyna 2015. *Auschwitz w plecaku*, «Szum», 10.07.
- Balisz-Schmelz Justyna 2018. *Przeszłość niepokonana. Sztuka niemiecka po 1945 roku jako przestrzeń i medium pamięci*. Kraków: Universitas.
- Bałka Mirosław 2008. *17x23,5x1,6*. London: White Cube.
- Bałka Mirosław 2009. *How It Is*. London: Tate Modern.
- Bałka Mirosław 2010. *Kamera to odkurzacz. Rozmowa przeprowadzona przez Marka Wasileskiego*, in *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*. Magdalena Godlewska (ed.), 165-172. Białystok: Galeria Arsenal.
- Bałka Mirosław 2011. *Fragment*. Warszawa-Berlin: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa-Akademie der Künste.
- Bałka Mirosław 2017. *Nerw. Konstrukcja*, Katalog wystawy, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Bałka Mirosław 2017b. *Mirosław Bałka in conversation with Joseph Rykwert: Memory and Responsibility*. British School at Rome. Video disponibile su Youtube.
- Banasiak Jakub 2013. *5 356 000 albo rynek w peryferyjnym polu sztuki*, «Szum», 2.
- Batko Anna 2014. *Mydło - między przedmiotem, a podmiotem. Konstruowanie biografii rzeczy*, «Obieg-Artmix» 30.07. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/33040>
- Bauman Janina 1997. *Un sogno di appartenenza. La mia vita nella Polonia del dopoguerra*. Trad. it. Maria Lusa Bassi. Bologna: Il Mulino.
- Bauman Zygmunt & Obirek Stanisław 2014. *Conversazioni su Dio e sugli uomini*. Trad. it. Roberto Polce. Roma-Bari: Laterza.

- Bauman Zygmunt 1992. *Modernità e Olocausto*. Trad. it. Massimo Baldini. Bologna: Il Mulino.
- Bauman Zygmunt 2010. *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*. Łódź: Oficyna Wydawnictwo.
- Benjamin Walter 1966. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* Trad. it. Enrico Filippini. Torino: Einaudi.
- Benjamin Walter 1981. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. it. e intr. Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Bezzola Tobia 2018. Intervento alla conferenza *Arte, memoria e identità nazionali*, 04.05, Istituto Italiano di Studi Germanici e Istituto Svizzero di Roma.
- Biale David 2003. *L'eros nell'ebraismo. Dai tempi biblici ai nostri giorni*. Trad. it. Rosanella Volponi. Firenze: Giuntina.
- Biber Katherine 2009, *Bad Holocaust Art*, «Law Text» (13), 226-259.
- Biro Matthew 2003. *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, «The Yale Journal of Criticism», 1 (16), 113-146.
- Biro Matthew 2018. *I Sette Palazzi Celesti di Kiefer a Milano: cultura, appropriazione e responsabilità in un contesto globale*, in: *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*. Giovanna Amadasi (ed.), 125-137. Milano: Pirelli HangarBicocca-Mousse Publishing.
- Bishop Claire & Dziewańska Maria (eds.) 2011. *Political Upheaval and Artistic Change 1968-1989*. Warszawa: Museum of Modern Art in Warsaw.
- Blech Volker 2021. *Wenn Kunst dem Markt entzogen wird*. «Berliner Morgenpost», 15.11.
- Bochniarz Marek S. 2018. *Na obcych ścieżkach*, «Artluk» 1, 66.
- Bojarska Katarzyna (ed.) 2012. *Bauman / Bałka*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Bojarska Katarzyna 2013. *Obóz-Muzeum. Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego*, in *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*. Małgorzata Fabiszak & Marcin Owsński (eds.), 139-150. Kraków-Muzeum Stutthof: Universitas.
- Bojarska Katarzyna 2013b. *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, «Konteksty», 3 (302).
- Bordoni Carlo 2017. *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*. Milano: Il Saggiatore.
- Boxer Sarah 2002. *Man Behind a Museum Tempest: A Curator's Defense of Nazi Imagery*, 06.02.2002 «New York Times», <https://www.nytimes.com/2002/02/06/arts/man-behind-a-museum-tempest-a-curator-defends-his-show-exploring-nazi-imagery.html>

- Boyarin Daniel 1997. *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, Berkeley-Los Angeles: California University Press.
- Brehm Gert 2017. *Lieblingskunstwerke der documenta 14: Von echten und fiktiven Nazis*. «HNA» 20.06. <https://www.hna.de/kultur/documenta/lieblingskunstwerke-documenta-14-piotr-uklanskis-real-nazis-8415667.html>.
- Bricco Elisa 2020. *Incontrarsi in carcere. Implicazione, impegno e azione sociale della creazione artistico-letteraria contemporanea*. «Publifarum» 32 - *Da dietro le sbarre: arte, letteratura e carcere dall'Ottocento a oggi*. Lidia Mafrica (ed.) <http://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/258/729>
- Bricco Elisa 2021. *Introduzione a Id. (ed.), Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*, Genova: Genova University Press, 9-16.
- Brod Max, Kafka Franz 2007. *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*. Marco Rispoli, Luca Zenobi (eds.). Vicenza: Neri Pozza.
- Brombert Victor 1991. *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*. Trad. it. Aldo Pasquali, Bologna: Il Mulino.
- Buchloh Benjamin H.D. 1989. *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977*, "October" 48: 88-109.
- Buchloh Benjamin H.D. 2006. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in *Art After Conceptual Art*. Alexander Alberro & Sabeth Buchmann (eds.), 27-52. Cambridge MS, London - Vienna: The MIT Press - Generali Foundation.
- Buchloh Benjamin H.D. (ed.) 2009. *Gerhard Richter*. Cambridge MS - London: the MIT Press.
- Buchloh Benjamin H.D. (ed.) 2009. *Gerhard Richter*. Cambridge MS - London: the MIT Press.
- Buchloh Benjamin H.D. 2020. *Documents of Culture, Documents of Paganism. Richter's Birkenau Paintings*. In Sheena Wagstaff & Id. (eds.), 22-41. *Gerhard Richter. Painting After All*. New Haven - London: Yale University Press.
- Caldiron Guido 2017. *La lingua delle parole ferite*, «il manifesto», 28.12.
- Castellani Francesca & Gallo Francesca & Strukelj Vanja & Zanella Francesca & Zuliani Stefania (eds.), 2018, in "Esposizioni", *Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017*, 32-41. «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali» 4. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>
- Cattelan Maurizio 2017. *Una conversazione Uklanski / Cattelan. Terra, vento e fuoco*, «Flash Art», 25.5. <https://flash---art.it/article/una-conversazione-uklanskicattelan-terra-vento-e-fuoco/>.
- Cavaglion Alberto 2021. *Decontaminare le memorie. Luoghi, libri, sogni*. Torino: Add Editore.

- Cecchetti Gabriele 2016. *Parigi. Kiefer, il simbolismo della rovina*, «Avvenire», 12.02.
- Celant Germano (ed.) 2011. *Anselm Kiefer. Salt of the Earth*. Milano: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova - Skira.
- Cesarani David (ed.) 2005. *Collective Memory and the Holocaust Since 1961*. Oxon-New York: Routledge.
- Chiodi Stefano 2016. *Esercitare il classico: "Par tibi, Roma, nihil"*. «Doppiozero», 08.07. <http://www.doppiozero.com/materiali/esercitare-il-classico-par-tibi-roma-nihil>
- Chmielewska Katarzyna 2018. *Dwie Pamięci / Two Memories*. In *Obcy w domu. Wokół Marca '68 / Estranged. March '68 and its Aftermath*. Catalogo della mostra, in Koszarska-Szulc Justyna & Romik Natalia (eds.), 218-237. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich 'Polin'.
- Cichoń Krzysztof 2006. *Miejsce nieparzyste, Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń*. «Atlas Sztuki», 21, *Elżbieta Janicka, Miejsce nieparzyste*. Katalog dodatek do «Arteon. Magazyn o sztuce», 8 (76), sierpień, s.p.
- Cocker Jack 2014. *Anselm Kiefer: Remembering the Future*. UK. Video in 5 parti, 65' complessivi.
- Cometa Michele & Coglitore Roberta (eds.) 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Cortellesa Andrea 2011. *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia, in Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*. Maria Vittora Marini Clarelli & Maria Antonella Fusco (eds.), 35-59. Catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma 21.12.2011-4.03.2012. Milano: Electa.
- Cortellesa Andrea 2018. *Emilio Isgrò cerca un impiego*. «Doppiozero», 15.01. <https://www.doppiozero.com>
- Cotter Suzanne 2009. *Internal Time / External Time*, in: *Topography. Mirosław Bałka*. Published on the occasion of the exhibition: *Mirosław Bałka: Topography* at Modern Art Oxford, 12 December 2009-7 March 2010. Susanne Cotter (ed.). 186-190. Oxford: Modern Art Oxford.
- Cummings Eleanor 2020. *Should the Frame be Recognized the Frame as an Art Form?* <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/it-time-recognize-frames-independent-artform-180975184/>
- Czapliński Przemysław 2018. *Marcowe Pisanie. O dwóch modelach przetwarzania historii*. «Teksty Drugie», 3, 202-226.
- D'Alessandro Stephanie 2002. *History by Degrees: The Place of the Past in Contemporary German Art*, «Art Institute of Chicago Museum Studies» n. 1, 28: 66-81.

- Danto Arthur C. 1985. *The Vietnam Veterans Memorial*. «The Nation», 31.08: 152-155.
- Danto Arthur C. 2008. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e la fine della storia*. Trad. N. Poo. Milano: Mondadori.
- DeKoven Ezrachi Sidra 2001. *Acts of Impersonation. Barbaric Spaces as Theatre*, in *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*. Norman L. Kleeblatt (ed.), 17-38. New York-New Brunswick (NJ)-London: The Jewish Museum - Rutgers University Press.
- Derrida Jacques 1996. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Trad. it G. Scibilia. Napoli: Filema.
- Di Monte Michele 2022. *L'ombelico di Adamo e i relitti di Teseo. Memoria, monumenti e paradossi*, in *Arte visiva, luogo e memoria: Testimonianza e radicamento*. Laura Quercioli Mincer (ed.). Genova: GUP.
- Didi-Huberman Georges 2005. *Immagini malgrado tutto*. Trad. it. Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina.
- Didi-Huberman Georges 2014. *Essayer voir*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges 2014. *Scorze*. Trad. it. Anna Trocchi. Milano: Nottetempo.
- Didi-Huberman Georges 2018. *Wo es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*. Trad. ted. Horst Bruhmann. Dresden-Köln: Gerhard Richter Archiv - Verlag Walter König.
- DJ Pangburn 2017. *Ai Weiwei's LEGO Portraits Depict 176 Activists and Political Prisoners*. «Vice» 01.07. <https://www.vice.com/en/article/43dgij/ai-weiweis-lego-portraits-depict-176-activists-and-political-prisoners>
- Downey Anthony 2014. *Art and Politics Now*. London: Thames and Hudson.
- DPA- Deutsche Presse-Agentur 2017. *Gedenken an den Holocaust. Gerhard Richter übergibt Bilder-Zyklus "Birkenau" dem Reichstag*. 04-09.
- Drozdewski Danielle & De Nardi Sarah & Waterton Emma (eds.) 2016. *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*. London: Routledge.
- Eco Umberto 1972. *Analisi semantica di un caso pubblicitario*, «Sipra», 1.
- Elger Dietmar 2009. *Gerhard Richter. A Life in Painting*. Trad. ingl. Elisabeth M. Solaro. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Feinstein Stephen C. 2000, *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah*, «Other Voices», 1 (2). <https://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.php>
- Finder Gabriel N. 2008. *Yizkor! Commemoration of the Dead by Jewish Displaced Persons in Post-War Germany*, in *Between Mass Death and*

- Individual Loss. The Place of the Dead in Twentieth Century Germany.* Alon Confino & Paul Betts & Dirk Schumann (eds.), 232-260. Oxford-New York: Berghahn Books.
- Fortini Patrizia 2012. *Tullianum. Prime note sulla sua struttura dai recenti scavi, in Rappresentazioni e pratiche del sacro.* Valentino Nizzo & Luigi La Rocca (ed.), 507-513. Roma: ESS.
- Foster Hal H. 2004. *An Archival Impulse.* «October», 110 (Autumn): 3-22.
- Francisco Jason 2015. *The Experience of Auschwitz.* <http://jasonfrancisco.net/the-experience-of-auschwitz>
- Franczak Ewa & Okołowicz Stefan 1986. *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Freud Sigmund 1970. *Psicopatologia della vita quotidiana,* in Id., *Opere*, vol.4. Cesare L. Musatti (ed.). Torino: Boringhieri, 53-300.
- Freud Sigmund 1976. *Lutto e malinconia,* in Id., *Opere*, vol. 8. Cesare L. Musatti (ed.). Torino: Boringhieri, 102-118.
- Gardner Anthony & Green Charles 2016. *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that created contemporary art.* Chichester-West Sussex: Wiley Blackwell.
- Gawkowski Jakub & Walaszkowski Patryk 2018. “*Tutti hanno bisogni spirituali?*” *Fede, religione e arte emergente in Polonia,* in «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», 9, *Intermediality and Multimediality in Polish Visual Arts and Literature,* Laura Quercioli & Emiliano Ranocchi (eds.), 173-186. <https://plitonline.it/2018>
- Gawkowski Jakub 2018. *Każdy ma potrzeby duchowe (Rozmowa z Danielem Rycharskim),* “Krytyka Polityczna” 23.04. <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/rycharski-rozmowa/>
- Gibbons Joan 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance.* London - New York: I.B. Tauris.
- Gierczyńska Joanna 2016. *Ślady Pamięci. 50 lat Muzeum Więzienia Pawiak / Trails of Remembrance. 50 Years of the Museum of Pawiak Prison,* Warszawa: Muzeum Więzienia Pawiak. http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/Content/57944/00062292_Gierczynska-Joanna_Slady-Pamieci-50-lat-Muzeum-Wiezienia-Pawiak-a.pdf
- Giglioli Daniele 2014. *Critica della vittima.* Roma: Nottetempo.
- Gillen Eckhart (ed.) 1997. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land.* Catalogo della mostra 07.09.1997-11.01.1998 Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin: Dumont.
- Gilman Sander 1986. *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Gnesa Nicole (ed.) 2014. *Eva & Adele: Adsila*. München: Hirmer Verlag.
- Godfrey Mark 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven-London: Yale University Press.
- Goffman Erving 2003. *Asylums - Le istituzioni totali e i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Trad. it. Franco Basaglia, intr. Franca & Franco Basaglia. Torino: Einaudi.
- Goldkorn Włodek 2016. *Il bambino nella neve*. Milano: Feltrinelli.
- Goodman Martin 2009. *Roma e Gerusalemme. Lo scontro delle civiltà antiche*. Trad. it. Michele Sampaolo. Roma-Bari: Laterza.
- Goździewski Marek 2011. *Fragment*, in *Bałka. Fragment*. Id. (ed.): 186-187. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza.
- Grabowski Jan 2019. *Pourquoi si peu de Juifs ont survécu, pourquoi nous devons chiffrer le nombre des victimes ?*, in *Les Polonais et la Shoah. Une nouvelle école historique*, Audrey Kichelewski & Judith Lyon-Caen & Jean-Charles Szurek & Annette Wiewiorka (eds.), 69-84. Paris : CNRS Editions.
- Greenberg Reesa 2007. *Mirroring Evil: Evil Mirrored: Timing, Trauma and Temporary Exhibitions*, in *Strategies of Engagement: Museums After Modernism*, Griselda Pollock & Joyce Zemans (eds.), 104-118. Oxford: Blackwell.
- Grossman Atina 2013. *Trauma, Memory, and Motherhood*, in *Life After Death: Approaches to a Cultural and Social History of Europe During the 1940s and 1950s*. Richard Bessel & Dirk Schumann (eds.), 93-128. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grudzińska-Gross Irena 2012. *Muranów, czyli karczowanie. O książce Festung Warschau Elżbiety Janickiej*, «Studia Litteraria et Historica», 1, 1-6.
- Guercio Gabriele 2018. *Numinosità e occultamento*, in *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*. Giovanna Amadasi (ed.), 19-49. Milano: Pirelli HangarBicocca-Mousse Publishing.
- Grynberg Henryk 1991. *Wróciłem*. Warszawa: PIW.
- Hagen Joshua 2016. *Places of Memory and Memory of Places in Nazi Germany*, in Danielle Drozdowski & Sarah De Nardi & Emma Waterton (eds.), 236-254. London: Routledge.
- Hahn Hans Henning & Traba Robert (eds.) 2013-2017. *Deutsch-Polnische Erinnerungsorte / Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, 5 voll. Paderborn: Schöningh.
- Handler Spitz Ellen 2001. *Childhood, Art, and Evil*, in *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*. Norman L. Kleeblatt (ed.), 39-52. New York-New Brunswick (NJ)-London: The Jewish Museum - Rutgers University Press.
- Hass Matthias 2012. *Das Aktive Museum und die Topographie des Terrors*. Berlin: Metropol.

- Hauenstein Robin 2014. *Der Deutschsprachige postmoderne Historische Roman: W.G. Sebalds Die Ringe Des Saturn Und Austerlitz Als Historiographische Metafiktionen*, «Anuari De Filologia. Literatures Contemporànies», 4, 1-25.
- Hell Julia & von Moltke Johannes 2005. *Unification Effects: Imaginary Landscapes of the Berlin Republic*, «Germanic Review», 80, 74-95.
- Hernandez Juan Felipe 2014. *The Praxis of Horst Hobeisel: the Countermonument in an Expanded Field*, tesi di Master, Amherst University. <https://scholarworks.umass.edu/theses/832/>
- Heynen Julian 2011. *Grawitacja*, in *Batka. Fragment*. Marek Goździewski (ed.), 175-180. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza.
- Higgin Jennifer 1998. *Piotr Ukłański*, «Frieze» 43, 11.11.
- Hirsch Marianne 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (MS)-London: Harvard University Press.
- Hirsch Marianne 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoffman Jens 2014. *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, New York: D.A.P.
- Hoffman-Curtius Kathrin 2014. *Judenmord. Art and the Holocaust in Post-war Germany*. Trad. ingl. Anthony Matthews. London: Reaktion Books.
- Honnef Klaus 2019. *Richter*. Köln: Taschen.
- Hüppauf Bernd 2018. *Unschärfe und Engagement*, in *Ernst Volland. Eingebrannte Bilder, Plakate, Cartoons, Buntstiftbilder, Fakes und Dokumente*. Berlin: Hirnkost, 10-30.
- Hutchinson John 2011. *Kiefer's Bet*, in *Anselm Kiefer. Salt of the Earth*. Germano Celant (ed.), 231-233. Milano: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova-Skira.
- Huyssen Andreas 1989. *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*. «October», 48 (Spring), 25-45.
- Idel Moshe 2010. *Saturno e Shabbetay Zvi: per una nuova interpretazione del sabbatanesimo*. Trad. it. Fabrizio Lelli. «La Rassegna Mensile di Israel», 3 (LXXVII), 25-54.
- Jakubowicz Rafał 2004. *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*. «Format», 1-2 (44), 14-16.
- Jakubowicz Rafał 2006. *Kolory. Albo: gdzie szukać prawdy?*. «Atlas Sztuki», 21, in *Elżbieta Janicka, Miejsce nieparzyste*. Katalog dodatek do «Arteon. Magazyn o sztuce» 8 (76), sierpień, s.p.
- Jakubowicz Rafał 2011. *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*. «Midrasz» 2 (160), 39-49.

- Jałowik Delfina 2015. *Polska - Izrael - Niemcy. Doświadczenie Auschwitz dzisiaj; Poland - Israel - Germany. The Experience of Auschwitz Today; Polen - Israel - Deutschland. Die Erfahrung von Auschwitz heute*. Kraków: Mocak.
- Janicka Elżbieta & Matyjaszek Konrad & Stańczyk Xawery & Stoll Katrin & Zawadzka Anna 2020. *The Job Was Being Done: A Conversation About Dominika Macocha's Video-Sculptural Installation 50°31'29.7" N 22°46'39.1"E, 50°30'56.2"N 22°46'01.0"E, 50°30'41.0"N 22°45'49.5"E*. «Studia Litteraria et Historica», 9, Article 2368.
- Janicka Elżbieta & Wilczyk Wojciech 2013. *Inne miasto / Other City*. Catalogo della mostra. Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013.
- Janicka Elżbieta 1997. *f2 (Doświadczenie fotografii)*, in Alicja Kępińska & Grzegorz Dziamski & Stefan Wojnecki (ed.), 68-72. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 1997.
- Janicka Elżbieta 1998. "Ja", *fotografia*. In Elżbieta Janicka, "Ja", *fotografia*. Łódź: Galeria FF.
- Janicka Elżbieta 2011. *Festung Warschau*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Janicka Elżbieta 2015. *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*. «Studia Litteraria et Historica», 3-4, 148-226.
- Janicka Elżbieta 2016. *Ambasada Polski w Polsce. Mit Polin w Muzeum Historii Żydów Polskich jako wzór narracji i model relacji mniejszość-większość*. «Studia Litteraria et Historica», 5, 1-71.
- Janicka Elżbieta 2020. *Herbarium Polonorum. (Heimatphotographie)*, «Studia Litteraria Historica», 9, 1-134. <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.2266>
- Jarecka Dorota 2011. *Warszawa walczy o obóz koncentracyjny z klocków Lego*, «Gazeta Wyborcza», 08.12.
- Jarecka Dorota 2012. *Eva & Adele w krainie uśmiechu*, «Gazeta Wyborcza», 17.02.
- Jarecka Dorota 2014. *Gorzki smak wolnej sztuki*, «Gazeta Wyborcza», 14.04.
- Jedlińska Eleonora 2001. *Sztuka po Holocaustie*. Łódź: Biblioteka Tygła Kultury.
- Jedlińska Eleonora 2006. *Memory Regained. Art After the Holocaust. Some Examples from Poland*, in "Zerstörer des Schweigens". *Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Rassen- und Vernichtungspolitik in OstEuropa*. Frank Grüner & Urs Heftrich & Heinz-Dietrich Löwe (eds.), 444-455. Köln-Weimar-Wien: Böhlau.
- Jedlińska Eleonora 2019. *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kafka Franz 1992. *Difensori*. Trad. it. Giulio Raio, in Id., *Tutti i racconti*. Roma: Newton Compton, 300-301.

- Kaplan Brett Ashley & Herrero-Matoses Fernando 2014. *Holocaust Postmemory: W.G. Sebald and Gerhard Richter*. In *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. Jenni Adams (ed.), 139-158. London-New Delhi-New York-Sydney: Bloomsbury.
- Kaplan Brett Ashley 2007. *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Katzenelson Yitzhak 1995. *Il canto del popolo ebraico massacrato*. Versione poetica di Daniel Vogelmann. Trad. it. Sigrid Sohn. Firenze: Giuntina.
- Katz-Freimann Tami 2003. *Don't Touch My Holocaust – Analyzing the Barometer of Responses Israeli Artists Challenge the Holocaust Taboo*. in *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*. Shelley Hornstein & Laura Levitt & Laurence J. Silberstein (eds.), 129-154. New York-London: New York University Press.
- Keff Bożena 2011. *Madre, Patria*. Laura Quercioli Mincer (ed.), con una nota di Luigi Marinelli e un'intervista di Katarzyna Bielas. Roma: Lithos.
- Keff Bożena 2018. *Marcowa pogoda / The March Weather*, in *Obcy w domu. Wokół Marca '68 / Estranged. March '68 and its Aftermath*. Catalogo della mostra. Koszarska-Szulc Justyna & Romik Natalia (eds.), 166-187. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich 'Polin'.
- Keff Bożena 2018b. *Dokument podróży*.
- Kichka Michel 2014. *La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*. Trad. it. G. Zucca. Milano: Rizzoli Lizard.
- Kiefer Anselm 2018. *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*. Pref. Gabriele Guercio. Trad. it Daniela Barca. Milano: Feltrinelli.
- Kleeblatt Norman L. (ed.) 2001. *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*. New York-New Brunswick (NJ)-London: The Jewish Museum -Rutgers University Press.
- Kleeblatt Norman L. 2014. *Is Nothing Sacred?*. The Stanford University Charles Michael Lecture, 28.05. <https://www.youtube.com/watch?v=kGlv9eIdm6A>
- Kline Ben 2015. *Remnants of Escape*. <https://yiddishkayt.org/remnants-escape-refugees-2015>
- Kobielska Maria 2018. *świadek na wystawie. świadectwa w nowych muzeach historycznych*. «Teksty Drugie» 3, 295-308.
- Korszyński Franciszek 1957. *Jasne promienie w Dachau*. Poznań: Pallottinum.
- Kosiewski Piotr 2008. *Działanie na Mickiewiczu*. «Tygodnik Powszechny», 7, 14.02. anche in <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51430.druk.html>
- Koszarska-Szulc Justyna & Romik Natalia (eds.), 2018. *Obcy w domu. Wokół Marca '68 / Estranged. March '68 and its Aftermath*. Catalogo della mostra. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich 'Polin'.

- Kowalczyk Izabela 2007. *Historia w sztuce współczesnej*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Grzegorz Borkowski & Adam Mazur & Monika Branicka (eds.), 25-28. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Kowalczyk Izabela 2009. *Aliny Szapocznikow: osvajanie "abjectu"*. «Artmix. Sztuka feminizm kultura wizualna», 27.07. http://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/artmix/4152#footnote6_c76asc6
- Kowalczyk Izabela 2010. *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica.
- Kozień Monika 2008. *(Nie)moc zapisu*. «Panoptikum», 7 (14), 36-41.
- Krajewski Piotr 2011. *The All is Everything: Wideoprzestrzenie Mirosława Balki. in Balka. Fragment*. Marek Goździewski (ed.), 166-172. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski-Institut Adama Mickiewicza.
- Kultura onet: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/piotr-glinski-nie-jestem-przekonany-ze-stola-powinien-byc-dyrektorem-polin/zds8ymw>
- Lang Berel (ed.) 1988, *Writing and the Holocaust*. New York: Homes & Meier.
- Lemelshtich Latar Noam & Lev-er Ornat & Wind Jerry (eds.) 2018. *Can Art Aid in Resolving Conflicts? 100 Perspectives*. Amsterdam: Frame Publisher.
- Leociak Jacek 2012. *Co widać z murów Festung Warschau*. «Zagłada Żydów. Studia i Materiały», 8, 449-462.
- Leociak Jacek 2017. *Góry śmieci otulały watą smrodu wszystko, co żyło. (śmieci w getcie warszawskim w perspektywie środowiskowej historii Zagłady)*. «Teksty Drugie» 2, Środowiskowa historia Zagłady.
- Leszkowicz Paweł 2010. *Art Pride. Gay Art from Poland. Polska sztuka gejowska*. Trad. ing. Marcin Lakomski. Warszawa: Abiekt.pl.
- Leszkowicz Paweł 2012. *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Leszkowicz Paweł 2012. *The Transgender Body, Identity, and Performance in Polish Contemporary Art / Transgenderowe ciało, tożsamość i performance w polskiej sztuce współczesnej*, in *Eva & Adele = The Artist, a Work of Art*, Delfina Piekarska & Anna Maria Potocka (eds.), 42-55. Kraków: Mocar.
- Levi Primo 1986. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Levi Primo 1989. *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino: Einaudi.
- Levi Primo 2017. *Opere*. Marco Belpoliti (ed.), vol. 1. Einaudi: Torino.
- Libera Zbigniew 2007. *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*, in Katarzyna Bielas, *Niesformatowani. Rozmowy*. Kraków: Znak, 99-122.
- Lonardelli Luigia 2018. *Amore mio. Il catalogo come pratica curatoriale*, in «Esposizioni». *Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017*. Francesca Castellani & Francesca Gallo & Vanja Strukelj & Francesca Zanella &

- Stefania Zuliani (eds.) 32-41. «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 4. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>
- Lubiak Jaroslaw 2012. *Przemienienie. Tekst o Piotrze Ukląnskim*. Zachęta. Mediateka, 11.12. <https://is.gd/gG4ABB>
- MacDonald David B. 2008. *Identity Politics in the Age of Genocide. The Holocaust and Historical Representation*. Abingdon: Routledge.
- Magilow Daniel H. & Silverman Lisa 2015. *Holocaust Representation in History. An Introduction*. London-New Delhi-New York-Sidney: Bloomsbury.
- Małczyński Jacek 2018. *Krajobraz Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa: IBL.
- Mancini Maria Giovanna 2018. *L'immagine soprattutto. Teoria critica e curatela nella stagione dei Visual Studies*, in "Esposizioni", *Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017*. Francesca Castellani & Francesca Gallo & Vanja Strukelj & Francesca Zanella & Stefania Zuliani (eds.) 87.94. «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 4. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>
- Mann Thomas 2000. *Giuseppe e i suoi fratelli*. Trad. it. Bruno Arzeni. Milano: Mondadori.
- Marinelli Luigi 2014. *Chi sono i polacchi*. «Limes», 1, 57-65.
- Mauri Fabio 2003. *La resa in Arteinmemoria. Atti del Convegno, Roma, Centrale Montemartini, 17 ottobre 2002*. Adachiara Zevi (ed.). Roma: Incontri Internazionali d'Arte, 96.
- Mazur Adam 2010. *Historie fotografii w Polsce, 1839-2009*. Waszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski.
- McCarthy Tom 2011. *Blurred Visionary: Gerhard Richter's Photo-Paintings*. «The Guardian» 22.09.
- McCarthy Tom 2007. *Déjà vu. Il romanzo dei ricordi perduti*. Trad. it. Anna Mioni. Milano: ISBN Edizioni.
- Mennicke Christiane & Wagler Silke (eds.) 2006. *Von Der Abwesenheit des Lagers. Reflexionen Zeitgenössischer Kunst zur Aktualität des Erinnerns*. Berlin: Verbrecher-Verlag.
- Meschonnic Henri 2005. *Pour en finir avec le mot "Shoah"*. «Le Monde» 19.02. https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/19/pour-en-finir-avec-le-mot-shoah-par-henri-meschonnic_398817_3232.html
- Meskimmon Marsha 2011. *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. London and New York: Routledge.
- Mesquita Duarte Miguel 2018. *(Dis)Figuration of Memory In, Around, and Beyond Gerhard Richter's Atlas: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction*. «RIHA Journal 0200».10.10: 1-30.

- Michałowska Marianna 2011. *Sztuka dokumentu - fotografia i trauma*, in *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska (ed.), 747-757. Łódź: Oficyna.
- Morris Frances 2011. *Mirosław Bałka. Wprowadzenie do fragmentu*. In *Bałka. Fragment*. Marek Goździewski (ed.), 163-185. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza.
- Murphy Dean E. 1997. *An Artist's Volatile Toy Story*. «Los Angeles Times», 19. 05. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-05-19-mn-60350-story.html>
- Nader Luiza 2020. *La teoria del vedere di Władysław Strzemiński*, in *Avanguardia polacca. Arte e cultura in Polonia tra il 1914 e il 1952*. Anna Jagiełło (ed.), Macerata: Quodlibet, 139-156.
- Nałkowska Zofia 1955 *I ragazzi di Oswiecim*. Trad. it Bruno Meriggi. Roma: Editori Riuniti. 2° ed. 2006. *Senza dimenticare nulla. Un classico su Auschwitz*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo.
- Nancy Jean-Luc 2002. *Tre saggi sull'immagine*. Trad. it. A. Moscati. Napoli: Cronopio. Cit. da Accardi Giuseppe Furio Maurilio 2011. *In margine alla riflessioni di Jean-Luc Nancy a proposito della rappresentazione dei campi e della Shoah*, 104. In: Adinolfi Isabella *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Roma: Carocci.
- Nietzsche Friedrich 1968. *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, vol. VI, t. II. Trad. it. Ferruccio Masini. Milano: Adelphi.
- O'Neill Paul 2010. *The Curatorial Turn: from Practice to Discourse in The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Elena Filipovic & Marlene van Hal & Solveig Ovstebo (eds.), 240-260. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Obirek Stanisław 2020. *Polonia: Il messianismo è finito sul selciato*, «Limes», 2, 123-127.
- Obrist Hans Ulrich (ed.) 2003. *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*. Trad. it. Elena Molinaro. Milano: Postmedia.
- Obrist Hans Ulrich 2020. *Fare una mostra*. Trad. it. Marina Astrologo. Milano: Utet.
- Ortel Philippe 2008. *Vers une poétique des dispositifs*. In *Discours, image, dispositif*. Id. (ed.), 33-58. Paris : L'Harmattan.
- Ostałowska Lidia 2013. *Warszawa, Polska. Świat nieprzedstawiony. Z Elżbietą Janicką i Wojciechem Wilczykiem rozmawia Lidia Ostałowska / Warsaw, Poland. An Unrepresented World. Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk Talk to Lidia Ostałowska*, 91-105, in: Janicka & Wilczyk. *Inne miasto / Other City*. Catalogo della mostra. Warszawa: Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki.

- Ostolski Adam & Wodiczko Krzysztof 2015. *Socjoestetyka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pankowski Marian 2010. *C'era e non c'era una volta un'ebrea*. Laura Quercioli (ed.). Roma: Lithos.
- Parisella Antonio (ed.) 2013. *Via Tasso: da carcere a museo*, Roma: Museo Storico della Liberazione.
- Parisella Antonio (ed.) 2017. *Il Museo racconta. La Liberazione di Roma dall'occupazione nazista / The Museum Narrates. The Liberation of Rome from the Nazi Occupation*, Roma: Gangemi.
- Parisella Antonio 2005. *Cultura cattolica e resistenza nell'Italia repubblicana*, Roma: AVE.
- Pfister Joel & Schong Nancy 1997. *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*. New Haven: Yale University Press.
- Piccoli Cloe 2018. *Guarda Richter sembra Tiziano*. «La Repubblica», 04.11, 33.
- Piekarska Delfina 2012. *On Various Aspects of Being a Living Work of Art, Delfina Piekarska Talks to Eva & Adele*, in *Eva & Adele = The Artist, a Work of Art*, Delfina Piekarska & Anna Maria Potocka (eds.), 90-109. Kraków: Mocak.
- Piotrowski Piotr 2010. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Rebis.
- Piotrowski Piotr 2018. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Rebis.
- Pirazzoli Elena 2010. *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*. Parma: Diabasis.
- Pirazzoli Elena 2022. *Rovine, reliquie, relitti. Gli artisti tedeschi e il peso della storia*. In *Arte visiva, luogo e memoria: Testimonianza e radicamento*. Laura Quercioli Mincer (ed.). Genova: GUP.
- Pirelli HangarBicocca 2017. *MIROSLAW BALKKA ON DISPLAY. Pirelli HangarBicocca presents "CROSSOVER/S", the first Italian retrospective of the Polish artist*. 17.03. <https://www.pirelli.com/global/en-ww/life/miroslaw-balkka-on-display>
- Pisanty Valentina 2020. *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*. Milano: Giunti-Bompiani.
- Plinta Karolina 2018. *Krytyczka empatyczna i artystka bezradna*, «Szum», 06.07.
- Policht Piotr 2018. *Realne wygnanie i wyobrażony powrót. Artyści wobec marca 1968*. 23.03. <https://culture.pl/pl/artykul/realne-wygnanie-i-wyobrazony-powrot-artysci-wobec-marca-68>
- Pollack Martin 2016. *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*. Trad. it. M. Maggione. Rovereto: Keller.

- Pollefeyt Didier 2013. *Holocaust and Nature*, University of Washington Press, Seattle and London 2013. <https://theo.kuleuven.be/pollefeyt/IT/it75b-holocaust-and-nature.pdf>
- Pollock Griselda & Silverman Max (eds.) 2014. *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance*. London-New York: I.B. Tauris.
- Polskie Radio pl 21.04.2017. *Atlas Sztuki. Współczesna twórczość w sercu Łodzi*. <https://bit.ly/39m5CyS>
- Potocka Maria Anna 2011. *Sztuka i historia / Art and History*, in *Historia w sztuce / History in Art*, Catalogo della mostra. Kraków: Mocak.
- Pugliese Stanislao G. 2002. *Desperate Inscriptions: Graffiti from the Nazi Prison of Rome, 1943-1944*, Boca Raton: Bordighera Press.
- Pühringer Alexander 2012. *Das Mahnmal bist du selbst*. «Untitled: The State of the Art», 3. 120-121.
- Quercioli Mincer Laura 2014, *La prigioniera era la mia casa. Carcere e istituzioni totali nella letteratura polacca*. Roma: Aracne.
- Quercioli Mincer Laura 2021. *Artur Żmijewski, elogio del corpo imperfetto*, «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», 12, 54-74.
- Rabinow Paul 2017. *Unconsolable Contemporary: Observing Gerhard Richter*. Durham-London: Duke University Press.
- Radio Łódź 16.05.2017. *Łódź traci prestiżowe miejsce. Jacek Michalak: "Wszystkim żal Atlasa Sztuki"*. <https://bit.ly/3lxoSis>
- Rampley Matthew 2000. *In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism*, «Oxford Art Journal», 23, 73-96.
- Rancière Jacques 1996. *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*. «L'Inactuel», 6.
- Rashi di Troyes 2006. *Commento al Deuteronomio*. Luigi Cattani (ed.). Genova: Marietti 1820.
- Ravagnan Martina 2018. *I campi Displaced Persons per profughi ebrei stranieri in Italia (1945-1950)*, «Storia e Futuro», 3 (46).
- Reiter Paulina 2018. *Marina Abramović: Brzydka, porzucona jak ostatni śmieć – tej Mariny po rozpadzie małżeństwa już nie ma*. «Wysokie obcasy», 22.09.
- Reitter Paul 2014. *Bambi's Jewish Roots*, in «Jewish Review of Books», Winter.
- Ribatti Nicola 2013. *Tra parola e immagine. Dinamiche del desiderio nella prosa di W.G. Sebald*. «Between», 3 (5) 1-26.
- Rilke Rainer Maria 1978. *Elegie duinesi*. Trad. it. Enrico De Portu, Igea de Portu, intr. Alberto Destro. Torino: Einaudi.
- Rimbaud Arthur 1972. *Poesie*. Trad. it. Laura Mazza. Roma: Newton Compton.

- Robakowski Józef 1997. "Fotografia" *fotografia*. Catalogo online della mostra *Ja, fotografia*.
- Roberts Sarah 2017. *Erased De Kooning Drawing*. San Francisco Museum of Modern Art. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>
- Rosso Martina 2020. *L'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen di Gerhard Richter: un esempio di mnemotecnica frammentaria*. «Materiali di Estetica», 7.1, 126-159.
- Rothberg Michael 2009. *Multidirectional Memory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press.
- Rottenberg Anda 2013. *Już Trudno. Rottenberg. Rozmawia Dorota Jarecka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Rottenberg Anda 2017. *Pursuing Meaning, Fleeing Meaning | A caccia di significato, in fuga dal significato*, in *Miroslaw Bałka. Crossover/s, 16/03 - 30/07/2017*. Vicente Todoli (ed.), 41-85. Milano: Mousse Publishing - Pirelli HangarBicocca.
- Rottenberg Anda 2020. *Sztuka w Polsce 1945-2005* [wyd. 4 uzupełnione]. Warszawa: Stentor.
- Rowlands Lili Owen 2017. *Piotr Uklański's Latest Photo Book Plays with the Pomp and Performance of Nazism*. <https://tankmagazine.com/tank/2017/08/real-nazis>
- Runesson Anders 2002. *A Monumental Synagogue from the First Century: The Case of Ostia*. «Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period», 2 (33).
- Sabor Agnieszka 2009. *Pamięć o zlu*. «Tygodnik Powszechny», 01.09, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pamiec-o-zlu-135105>.
- Saryusz-Wolska Magdalena (ed.) 2016. *Aleida Assmann. Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego.
- Saslow James M. 1999. *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York: Penguin Books.
- Schjeldahl Peter 1992. *Polish Haiku, 1992*, in *Miroslaw Bałka. 36.6*. Catalogo della mostra. Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago, 6-10.
- Scotini Marco 2009. *Il dissenso: Modi di esposizione. Il caso dell'archivio Disobedience*, in *L'arte della sovversione*, Marco Baravalle (ed.) 94-105. Roma: Manifestolibri.
- Sebald W.G. 2002. *Austerlitz*. Trad. it. Ada Vigliani. Milano: Adelphi.
- Sebald W.G. 2004. *Storia naturale della distruzione*. Trad. it. Ada Vigliani. Milano: Adelphi.

- Segev Hagai 2015. *Phantoms Photography*, <https://phantoms.photography/category/polish-phantom/#gallery-127> (ultimo accesso: novembre 2019).
- Sienkiewicz Karol 2014. *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Kraków-Warszawa: Karakter - Muzeum Sztuki Nowoczesnej.
- Sienkiewicz Karol 2015. *Sztuka, Holocaust i dyplomacja*, «Dwutygodnik», 08. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6063-sztuka-holokaust-i-dyplomacja.html>
- Sienkiewicz Karol 2017. *Kącik biało-czerwony*, «Dwutygodnik», 04. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7154-kacik-bialo-czerwony.html>
- Silvestri Goffredo 2010. *Mamertino, riapertura con sorprese*, «La Repubblica», 05.07.
- Skłodowska Marta 2006. *W Polsce oddycha się inaczej*. «Gazeta Wyborcza», 01.09.2006. <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,3587302.html>
- Smalls James 2008. *Gay Art*. Ho Chi Minh City, Vietnam: Baseline CO Ltd.
- Snyder Timothy 2009. *Holocaust. The Ignored Reality*. «New York Review of Books», 16.06. <https://www.nybooks.com/articles/2009/07/16/holocaust-the-ignored-reality>
- Sontag Susan 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*. Trad. it. Ettore Capriolo. Torino: Einaudi.
- Spitzer Leo 1975. *Critica stilistica e semantica storica*. Trad. it. Alfredo Schiaffini. Roma-Bari: Laterza.
- Stańczak Roman 2016. *Life and Work*, volume bilingue inglese e polacco. Roma: Nero.
- Stawarz Andrzej (ed.) 2011. *Pawiak 1835-1944. Przewodnik po ekspozycji statej / Museumsführer durch die standige Ausstellung*. Warszawa: Muzeum Niepodległości.
- Sterngast Tal 2017. *Zwischen Glanz und Rauch*. «die Tageszeitung», 09.09, 16.
- Storr Robert 2000. *Gerhard Richter. October 18, 1977*. New York: The Museum of Modern Art.
- Storr Robert 2011. *Settembre. Un dipinto di storia di Gerhard Richter*. Trad. it. Sabine Moritz. London: Heni Publishing.
- Sural Agnieszka 2013. *Outlaw Art: 11 Wanted for Scandal*. «Culture.pl», 24.11 <https://culture.pl/en/article/outlaw-art-11-wanted-for-scandal>
- Szabłowski Stach 2017. *Polskość i jej Sobowtóry*. «Dwutygodnik», 07. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7278-polskosc-i-jej-sobowtory.html>
- Szabłowski Stach 2018. *Obcy w domu. Wokół Marca '68*. «Magazyn Szum», 21, lato-jesień, 131-135.
- Szlengel Władysław 2010. *Cosa leggevo ai morti. Poesie e prose del ghetto di Varsavia*. Laura Quercioli Mincer (ed.). Casoria (NA): Sipintegrazioni.

- Szymczyk Adam 2005. *Minimum*, in Artur Żmijewski, *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened – Co stało się raz nie stało się nigdy*. Warszawa: Zachęta National Gallery of Art, 61-70.
- Świttek Gabriela 2013. *Grunt i Horyzont / The Ground and the Horizon: 7:26*, in: Janicka & Wilczyk. *Inne miasto / Other City*. Catalogo della mostra. Warszawa: Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki.
- Taccone Stefano 2018. *Mettere in mostra il dissenso*, in "Esposizioni". *Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017*. Francesca Castellani & Francesca Gallo & Vanja Strukelj & Francesca Zanella & Stefania Zuliani (eds.), 320-330. «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 4. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>.
- Terminińska Agnieszka & Zaczkowski Piotr & Humphries Carl (eds.) 2011. *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009 / Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009*. Katowice: Ars Cameralis Silesiae Superioris - Galeria Sztuki Współczesnej BWA.
- Till Karen E. 2012. *Reply: Trauma, Citizenship, and Ethnographic Responsibility*, «Political Geography», 31.
- Todoli Vicente (ed.) 2017. *Mirostlaw Bałka. Crossover/s, 16/03 - 30/07/2017*. Milano: Mousse Publishing - Pirelli HangarBicocca.
- Tossa Messan, 2021. *Dialogisme de la mémoire du génocide: Lukas Bärfuss Hundert Tage und Imre Kertész's Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, in Anna Giaufret & Laura Quercioli Mincer (eds.), 269-278. *MemWar: memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo*. Genova: Genova University Press, 269-278. https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/pagine/MemWar_ebook.pdf
- Traba Robert & Hahn Hans Henning 2017. *Wyobrażenia przeszłości. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Traba Robert 2015. *Polska i niemiecka kultura pamięci*, in *Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego. Interakcje*, tom 2. Alfred Gall & Jacek Grębowiec & Justyna Kalicińska & Kornelia Konczal & Izabela Surynt (eds.), 41-54. Wrocław: Atut.
- Traba Robert 2018. *Bilateralność kultur pamięci*, in *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*. Tomasz Kranz (ed.), 25-65. Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku.
- Traba Robert 2022. *Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe*, in *Arte visiva, luogo e memoria: Testimonianza e radicamento*. Laura Quercioli Mincer (ed.). Genova: Genova University Press.
- Traverso Saibante Carola 2016. *Ai Weiwei piega Lego: così finisce la discordia sui mattoncini e la censura*. «Corriere della Sera», 13.01. https://www.corriere.it/esteri/16_gennaio_13/ai-weiwei-piega-lego-cosi-finisce-discordia-mattoncini-censura-a8423ec0-ba1a-11e5-bd65-6f6ef3802e17.shtml

- Trotta Antonella 2018. *Doppia Esposizione. Il Rinascimento re-immaginato e la crisi della storia dell'arte*, in "Esposizioni", *Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017*. Francesca Castellani & Francesca Gallo & Vanja Strukelj & Francesca Zanella & Stefania Zuliani (eds.), 60-69. «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 4. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>
- Twardoch Szczepan 2018. *Polski inteligent może mieć pasje (najlepiej, żeby chodził po górach jak papież), ale jego jedyną miłością musi być Sprawa*. «Gazeta Wyborcza», 25.10.
- Ukłański Piotr 2017. *Real Nazis*. Zürich: Patrick Frei.
- Usselman Rainer 2002. *18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience*. «Art Journal», 61, 1, 4-25.
- van Alphen Ernest 2001. *Playing the Holocaust*, in *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*. Norman L. Kleeblatt (ed.), 65-83. New York-New Brunswick (NJ)-London: The Jewish Museum - Rutgers University Press.
- van Alphen Ernst 2003. *Holocaust Toys: Pedagogy of Remembrance Through Play*, in *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*, Shelley Hornstein & Laura Levitt & Laurence J. Silberstein (eds.), 157-178. New York-London: New York University Press.
- Vidler Anthony 1992. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (MS)-London: MIT Press.
- Violi Patrizia 2014. *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Volland Ernst 2018. *Eingebrannte Bilder, Plakate, Cartoons, Buntstiftbilder, Fakes und Dokumente*. Berlin: Hirnkost.
- Von Gotz Irene & Zwaka Petra (eds.) 2013. *SA-Gefängnis Papenstrasse. Ein frühes Konzentrationslager in Berlin*. Berlin: Metropol.
- Voss Julia & Geimer Peter 2016. *Man kann Auschwitz nicht abmalen*. Intervista a Gerhard Richter. «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 25.02.
- Wagstaff Sheena & Buchloh Benjamin H.D. (eds.) 2020. *Gerhard Richter. Painting After All*. New Haven-London: Yale University Press.
- Wagstaff Sheena 2020. *Introduction: The Excavation of Memory*, in Ead. & Benjamin H.D. Buchloh (eds.), 14-21. *Gerhard Richter. Painting After All*. New Haven - London: Yale University Press.
- Wajcman Gérard 1998. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier.
- Wat Aleksander 2013. *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*. Luigi Marinelli (ed.). Palermo: Sellerio.
- Wecker Menachem 2013. *Why Bambi is the Most Jewish Deer in Disneyland*, «Forward», 02.12.

- Wei Lilly 2014. *Piotr Uklański Interview: "I Think of Death All the Time"*. 11.11. «Studio International». <https://is.gd/C5hCMo>
- Weikop Christian (ed.) 2016. *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, <https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/tate-in-focus-heroic-symbols-1969-by-anselm-kiefer>
- White Michael L. 1997. *Synagogue and Society in Imperial Ostia: Archaeological and Epigraphic Evidence*. «The Harvard Theological Review», 1 (90).
- Wilczyk Wojciech 2009. *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź-Kraków: Atlas Sztuki-korporacja halart.
- Williams Gilda 2011. *It Was What It Was: Modern Ruins*. In: *Ruins. Documents of Contemporary Art*. Brian Dillon (ed.), 94.99. London: Whitechapel Gallery - MIT Press.
- Wilson Jacqueline Z. & Boyle Ian 2017. *Representing Political Oppression: The Stasi Prison as an Edifice of Cultural Memory in Modern Berlin*, in *The Palgrave Handbook of Prison Tourism*. Jacqueline Z. Wilson et al. (eds.) pass. 10722-10726.
- Wilson Michael 2015. *Fatal Attraction: Piotr Uklański Photographs*, «Photograph» 31.03. <https://photographmag.com/articles/fatal-attraction-piotr-uklanski-photographs/>
- Wolak Urszula 2012. *Makijaż, lyse głowy. Eva i Adele w MOCAK-u*, «Gazeta Krakowska», 16.02. <https://gazetakrakowska.pl/makijaz-lyse-glowy-eva-i-adele-w-mocaku/ar/509347>
- Young James Edward 1993. *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*. New Haven, London: Yale University Press.
- Young James Edward 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Young James O. 2007. *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: Blackwell.
- Zanchi Mauro 2016. *Intervista ad Anselm Kiefer. Le torri e la qabbalah*, «Doppiozero», 21.01.2016. <https://www.doppiozero.com/intervista-ad-anselm-kiefer-le-torri-e-la-qabbalah>
- Zevi Adachiara 1993. *Via Tasso, le stanze del ricordo*. «Il Corriere della Sera» 08.04.1993. <https://www.adachiarazevi.it/1993/04/08/via-tasso-le-stanze-del-ricordo-mauri-bochner-e-altri-artisti-nellex-carcere-delle-ss/>
- Zevi Adachiara 2002. *Una memoria "storicamente scorretta"*, in Ead. (ed.), *Arteinmemoria - Sinagoga di Stommeln, Scavi di Ostia - Roma Centrale Montemartini, 16 ottobre-30 novembre 2002* (<http://www.arteinmemoria.it/cataloghi/catalogo1.htm>)
- Zevi Adachiara (ed.) 2002-2019. *Arteinmemoria. Cataloghi 1-9*, Incontri Internazionali d'Arte, poi Associazione Culturale Arteinmemoria. <http://www.arteinmemoria.it/cataloghi.htm>

- Zevi Adachiaira 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*. Roma: Donzelli.
- Żarnowski Witold 2014. *Raczej zginąć niż zdradzić sprawę. Areszt śledczy Gestapo w al. Szucha 25*. Warszawa: Muzeum Niepodległości.
- Żmijewski Artur 2005. *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened – Co stało się raz nie stało się nigdy*, Warszawa: Zachęta National Gallery of Art.
- Żmijewski Artur 2006. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Bytom-Kraków: Galeria Kronika-Korporacja Ha!art.
- Żmijewski Artur 2007. *Stosowane sztuki społeczne*. «Krytyka Polityczna», 11-12, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spooleczne>
- Żmijewski Artur 2015. *Mocak autorski. Z Marią Anną Potocką rozmawia Artur Żmijewski*. in *Instytucja Krytyczna*, numero monografico di «Krytyka Polityczna», 40-41, 198-215.
- Zucker Steven s.d. *Gerhard Richter. Uncle Rudi*, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-european-art/postwar-art-germany/a/gerhard-richter-uncle-rudi>

Alcuni dei testi qui presenti sono già stati pubblicati, e vi sono state apportate modifiche e integrazioni. Si tratta di:

- Con gli occhi dell'assassino? Ovvero "In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili"*, «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», 9, 2018: 144-162.
- Arteinmemoria: Presenza e oblio della Shoah fra le rovine della sinagoga di Ostia Antica*, in *Past (Im)Perfect Continuous. Trans-Cultural Articulations of the Postmemory of WWII*. Alice Balestrino (ed.), 239-309. Roma: Sapienza University Press 2021.
- Eyes Wide Shut. L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka*. Luciana Ferreccio & Luigi Marfè (eds.), 271-281. *Borders of the Visible. Intersections Between Literature and Photography*. «Cosmo», 13, 2018:
- Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra*, in *Raccontare con la fotografia Percorsi di indagine e di creazione*, Elisa Bricco (ed.), 91-122. Genova: Genova University Press 2021.
- Vedere il 1968. Qualche osservazione in base alla mostra Obcy w domu / Estranged. Museo "Polin", Varsavia, 9 marzo-24 settembre 2018*, «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», 10, 2019: 93-108.
- Anselm Kiefer e Mirosław Bałka ad HangarBicocca: memoria tedesca e memoria polacca?*, in *Cento anni di filosofia e di cultura polacca*. Anna Czajka,

Gerardo Cunico, Elisabetta Colagrossi (eds.), 261-284. Milano-Udine: Mimesis 2020.

Varsavia, Berlino, Roma: carceri come lieux de mémoire, in *Da dietro le sbarre: arte, letteratura e carcere dall'Ottocento a oggi*. Ead, Elisa Bricco, Roberto Francavilla, Reinier Speelman (eds.), «Publif@rum», 32, 04.2020. <https://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/issue/view/32>

INDICE DEI NOMI

- Abramović Marina e Ulay 121, 246
Adenauer Konrad 217
Adorno Theodor Wiesengrund 10, 230
Agamben Giorgio 19, 47, 62, 231,
Ai Wei Wie 58, 172
Akomfrah John 160
Alessandrone Perone Ersilia 222, 231
Alex (membro del *Sonderkommando* di
Birkenau) 197, 198, 200
Altdorfer Albrecht 183
Althamer Paweł 171, 172
Amadasi Giovanna 163, 168, 171
Amenta Alessandro 23
Anco Marzio 226
Andino Velez Marcel 63
Ankersmit Frank 37, 38, 231
An-sky (pseud. di Shloyme Zaynvil
Rapoport) 161, 231.
apostoli Pietro e Paolo 226, 228
Arieli Dana 213, 231
Arendt Hanna 92
Arman 59
Arnold-de Simine Silke 22, 232
Ascarelli Roberta 23
Ashkenazi Yosef 169
Assmann Aleida 13, 23, 31 228, 232,
247
Attie Shimon 56
Augé Marc 47, 232
Avraham ibn 'Ezra 168
Baader Andreas 190, 191
Bal Mieke 144
Baldacci Cristina 198, 232
Balibar Étienne 14
Balisz-Schmelz Justyna 100, 190, 232
Bałka Mirosław 7, 8, 10, 14, 15,
17, 18, 20, 52, 87-97, 101, 103,
105-114, 146, 159, 160, 161, 167,
169-177, 232, 233, 238, 239, 242,
244, 245, 247, 252
Banasiak Jakub 56, 232
Bartana Yael 140, 149
Barthes Roland 123, 186
Baselitz Georg 191
Batko Anna 168, 175, 232
Bauman Janina 130, 232
Bauman Zygmunt 7, 10, 17, 29, 62,
87-97, 105, 108, 109, 124, 143,
233, 252
Bednarski Krzysztof 130, 132
Belmondo Jean Paul 64
Benedetto XVI (Joseph Alois
Ratzinger) 106, 119
Benjamin Walter 29, 50, 162, 186,
230, 233

- Benn Gottfried 229
 Berlusconi Silvio 69
 Bernatowicz Piot, 148
 Beuys Joseph 100, 161, 168, 189, 233
 Bezzola Tobia 195, 196, 233
 Biale David 69, 70, 233
 Biber Katherine 61, 70, 233
 Bielas Katarzyna 60, 61, 62, 67, 241, 242
 Bierecki Grzegorz 126
 Biro Matthew 161, 169, 233
 Bishop Claire 139, 233
 Blech Volker 202, 233
 Bochner Mel 224, 251
 Bochniarz M.S. 135, 233
 Bojarska Katarzyna 14, 70, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 105, 115, 118, 176, 177, 233
 Boltanski Christian 11, 175, 197, 217
 Bonhöffer Dietrich 220
 Bordoni Carlo 90
 Boxer Sarah 56, 233
 Boyarin Daniel 70, 234
 Boyle Ian 212, 220, 221, 256
 Brandt Willy 165
 Brassai (Gyula Halász) 157
 Brehm Gert 66, 234
 Breker Arno 69
 Bricco Elisa 17, 23, 153, 234, 252
 Brod Max 182, 234
 Brombert Victor 18, 234
 Broodthaers Marcel 166
 Buchloh Benjamin H.D 123, 167, 181, 183, 184, 188, 196, 197, 198, 199, 234, 250
 Bursche Edmund 212

 Cabrita Reis Pedro 75, 84, 85
 Caldiron Guido 60, 234
 Castellani Francesca 143, 234, 242, 243, 248
 Catilina 226

 Cattelan Maurizio 65, 66, 234
 Cavaglion Alberto 44, 235
 Cecchetti Gabriele 163, 235
 Celant Germano 165, 235, 239
 Cesarani David 92, 235
 Chiodi Stefano 77, 235
 Chmielewska Katarzyna 130, 235
 Christof-Bakargiev Carolyn 224
 Cichoń Krzysztof 29, 31, 235
 Cocker Jack 161, 168, 235
 Coglitore Roberta 17, 235
 Cole Tim 176
 Cometa Michele 17, 235
 Cordero Lanza di Montezemolo Giuseppe 222
 Cortellessa Andrea 9, 17, 23, 94, 230, 235
 Cotter Suzanne 109, 235
 Crumb Robert 146
 Cummings Eleanor 29, 235
 Czapliński Przemysław 139, 235
 Czerwijowska Helena 32

 D'Alessandro Stephanie 10, 179, 236
 Dagenbach Udo 218
 Danto Arthur C. 108, 179, 236
 Datner Szymon 26
 Daverio Philippe 165
 Dawicki Oskar 147, 148, 149, 154
 de La Rochefoucauld François 72
 De Nardi Sarah 236, 238
 DeKoven Eizrachi Sidra 55, 236
 Demnig Gunter 13
 Derrida Jacques 87, 88, 236
 Di Monte Michele 27, 236
 Di Segni Gianfranco 23
 DiCaprio George e Leonardo 146
 Diderot Denis 82,
 Didi-Huberman Georges 11, 12, 13, 52, 197, 198, 200, 201, 202, 236
 Diprose Rosalyn 58
 DJ Pangburn 58, 236

- Dmowski Roman 214
 Don Pietro Pappagallo 222
 Downey Anthony 123, 236
 Drozdowski Danielle 141, 236
 Duchamp Marcel 105, 183
 Dziewańska Maria 139, 233
- Eco Umberto 68, 236
 Eichmann Adolf 92, 224
 Eisenman Peter 11, 44, 197, 217
 Elger Dietmar Gerhard 191, 202, 236
 Ellenzweig Allen 157
 Engelking Barbara 39
 Englert Jan 64
 Ensslin Gudrun 190
 Ewa & Adele 21, 103, *118-121*, 238, 240, 242, 245, 250
- Feinstein Stephen C. 59, 236
 Finder Gabriel N. 110, 237
 Fitzgerald Francis Scott 72
 Fortini Patrizia 227, 228, 237
 Foster Hal H. 87, 237
 Foucault Michel 62
 Francisco Jason 122, 237
 Franczak Ewa 32, 237
 Fratelli Gracchi 226
 Freud Siegmund 27, 37, 237
 Friedman Filip 26
 Friedrich Caspar David 113, 160, 165
- Gaio Sallustio Crispo 226
 Gall Alfred 249
 Gallo Francesca 234, 242, 249
 Gardner Anthony 143, 237
 Gawkowski Jakub 147, 159, 237
 Geimer Peter 199, 250
 Gerz Jochen 79, 80, 82, 96, 97, 100, 140, 207
 Gibbons Joan 49, 56, 58, 237
 Gierczyńska Joanna 206, 207, 211, 217
 Giglioli Daniele 11
- Gilman Sander 70, 112, 237
 Giovanni Paolo II (Karol Wojtyła) 65, 148, 213
 Giugurta 226
 Glanville Mark 113
 Gliński Piotr 38, 125, 126
 Gnesa Nicole 118, 238
 Godfrey Mark 19, 44, 224, 229, 238
 Goffman Erwin 62, 238
 Goldkorn Włodek 117, 238
 Gomułka Władysław 129, 130, 131, 136
 Goodman Martin 78, 80, 238
 Gorządek Ewa 38, 143, 145
 Goździewski Marek 108, 110, 238, 239, 242, 243
 Grabowski Jan 26, 238
 Gradowski Zalmen 197
 Green Charles 143, 237
 Greenberg Reesa 55, 70, 71, 238
 Grossman Atina 109, 238
 Grudzińska-Gross Irena 45, 60, 238
 Grünewald Mathias 229
 Grynberg Henryk 97, 159, 238
 Grzelak Stefan 67
 Grzybowski Piotr 68
 Guercio Gabriele 162, 168, 238, 241
 Guevara Che 115
 Gutt Romuald 212
- Haaning Jens 172
 Hagen Joshua 207, 238
 Hahn Hans Henning 164, 207, 23, 248
 Handler Spitz Ellen 56, 226, 238
 Hass Matthias 221, 238
 Hauenstein Robin 37, 239
 Haushofer Albrecht 205, 220
 Heidegger Martin 94, 105
 Hell Julia 181, 190, 239
 Hernandez Juan Felipe 81, 239
 Herrero-Matoses Fernando 184, 232
 Herz Rudolph 55, 79, 80

- Heyde Werner 187, 188, 198
 Heynen Julian 108, 239
 Hibner Władysław 215
 Higgie Jennifer 66, 67, 239
 Hilberg Raul 15, 43, 188
 Hiller Susan 43, 44
 Himmler Heinrich 12
 Hirsch Marianne 13, 22, 56, 58, 239
 Hitler Adolf 45, 122, 183, 220
 Hoffman Jens 43
 Hoffman-Curtius Kathrin 182, 187, 239
 Hoheisel Horst 81, 82, 239
 Holoubek Gustaw 130, 131
 Honnef Klaus 239
 Hopkins Anthony 67
 Hoskins Bob 67
 Howe Irwing 70
 Humphries Carl 248
 Hüppauf Bernd 124, 239
 Hutchinson John 165, 231, 239
 Huxley Aldous 205
 Huyssen Andreas 169, 176, 239

 Icaro Paolo 75
 Idel Moshe 168, 169, 239
 Isaia 109
 Isgro Emilio 94, 235
 Israeli Eretz 102, 103

 Jabłońska Elżbieta 28
 Janicka Elżbieta 7, 14, 17, 25-53, 188, 235, 239, 240, 244, 249
 Jakubowicz Rafał 29, 99, 117, 175, 239
 Jałowik Delfina 99, 119, 240
 Janion Maria 32, 33
 Jarecka Dorota 15, 39, 63, 72, 121, 240
 Jedlińska Eleonora 29, 37, 111, 118, 161, 240

 Kabakov Il'ja ed Emilia 28
 Kafka Franz 124, 182, 234, 240

 Kaplan Brett Ashley 186, 229, 241
 Katzenelson Yitzhak 15, 111, 241
 Katz-Freimann Tami 59, 241
 Katzir Ram 59
 Kaumkötter Jürgen 99
 Käutner Helmut 220
 Keff Bożena 47, 128, 137, 138, 144, 145, 148, 156, 218, 219, 241
 Kichka Michel 99, 103, 241
 Kiefer Anselm 8, 10, 13, 15, 17, 18, 20, 56, 75, 85, 100, 159-169, 171, 173, 175, 176, 177, 189, 231, 233, 235, 238, 239, 241, 246, 251, 252
 Kisiel Ryszard 148
 Klaman Grzegorz 91, 122, 148
 Klee Paul 184
 Kleeblatt Norman 15, 18, 55, 56, 57, 58, 63, 71, 99, 122, 236, 238, 241, 250
 Klein Calvin 69, 70
 Klein Yves 45
 Kle-Mens (Klementyna Stępniewska) 147
 Kline Ben 110, 241
 Kmicic 64
 Kobielska Maria 133, 241
 Kołodziej Katarzyna 38
 Konopnicka Maria 209
 Konwicki Tadeusz 135
 Korszyński Franciszek 208, 241
 Kosiewski Piotr 136, 137, 241
 Koszarska-Szulc Justyna 235, 241
 Kounellis Jannis 75, 165, 173
 Kowalczyk Izabela 28, 29, 32, 39, 56, 68, 108, 115, 124, 176, 242
 Kozieln Monika 45, 242
 Kozyra Katarzyna 146
 Krajewski Piotr 108, 242
 Krakauer Siegfried 184
 Krakowski Szmuel 26
 Kraus Karl 112
 Kulik Zofia 62, 146

- La Capra Dominik 124
 Landau Sigalit 103
 Lang Berel 70, 242
 Lanzmann Claude 12, 19, 183, 198
 Latak Kazimierz 104
 Lelouch Claude 64
 Lemelshtrich Latar Noam 141, 142, 242
 Leociak Jacek 39, 45, 47, 113, 242
 Leszkowicz Pawel 151, 152, 154, 156, 242
 Lethem Helmut 197, 198
 Lev-er Ornat 242
 Levi Primo 10, 11, 19, 62, 242
 Levinthal David 56, 59
 Lewicki Piotr 104
 LeWitt Sol 75, 85
 Libera Zbigniew 28, 55, 56, 58-63, 67, 73, 75, 115, 116, 146, 242
 Libeskind Daniel 11, 91, 197, 216
 Lipecka Zofia 28
 Łodziana Tadeusz 213
 Lonardelli Luigia 143, 212
 Lubiak Jarosław 64, 65, 66, 243
 Lurie Boris 56, 59, 183

 MacDonald David B. 21, 243
 Magilow Daniel H. 62, 243
 Małczyński Jacek 176, 243
 Malevič Kazimir 32, 199
 Mancini Maria Giovanna 145, 243
 Mann Thomas 16, 112, 227, 243
 Manzoni Pietro 230
 Marconi Enrico/Henryk 206
 Marinelli Luigi 144, 209, 241, 243, 250
 Marks Darren 70
 Matyjaszek Konrad 240
 Mauri Fabio 82, 175, 224, 243, 251
 Mazur Adam 29, 47, 242, 243
 McCarthy Tom 188, 189, 191, 243
 Meinhof Ulrike 190, 191

 Melandri Giovanna 225
 Mennicke Christiane 20, 243
 Meschonnic Henri 19, 243
 Meskimmon Marsha 243
 Mesquita Duarte Miguel 189, 198, 243
 Metzger Gustav 45
 Michalak Jacek 28, 29
 Michałowska Marianna 49, 50, 244
 Mickiewicz Adam 62, 129, 130, 131, 136, 140, 144, 147, 159
 Mikulski Stanisław 64
 Miłosz Czesław 138, 250
 Mołdawa Mieczysław 212
 Moro Liliana 75
 Morris Frances 176, 244
 Munk Andrzej 63
 Murgia Michela 156
 Murphy Dean E. 244
 Mussolini Benito 69

 Nacht-Samborski Artur 139
 Nader Luiza 20, 198, 244
 Nałkowska Zofia 159, 174, 244
 Nancy Jean-Luc 12, 244
 Nardi Fabio 104
 Neuman Bruce 45
 Nietzsche Friedrich 27, 244
 Nolte Ernst 176
 Nora Pierre 207
 Norwid Cyprian 173
 Novelli Gastone 9

 O'Neill Paul 143, 244
 O'Brown August Agboli (Ali) 153, 154
 Obirek Stanisław 91, 232, 244
 Obrist Hans-Ulrich 14, 17, 18, 184, 188, 190, 191, 197, 200, 230, 244
 Öcalan Abdullah 226
 Okołowicz Stefan 32, 237
 Opałka Roman 28, 121

- Ortel Philippe 153, 244
 Ostałowska Lidia 38, 39, 41, 42, 244
 Ostolski Adam 140, 245
- Padre Beyzym 174, 175
 Pankowski Marian 107, 245
 Paprotny Łukasz 23
 Parisella Antonio 222, 224, 226, 245
 Peirce Charles Sanders 49
 Pfister Joel 32, 245
 Piątek Grzegorz 39
 Piccoli Cloe 184, 245
 Piekarska Delfina 103, 242, 245
 Pietrasiewicz Tomasz 176
 Piłsudski Józef 9, 214
 Pindor Błażej 87, 88
 Piotrowska Krystyna 21, 128, 134, 135
 Piotrowski Piotr 171, 172, 245
 Pirazzoli Elena 85, 230, 245
 Pisanty Valentina 11, 245
 Plinta Karolina 151, 245
 Policht Piotr 137, 139, 245
 Polke Sigmar 179
 Pollack Martin 10, 13, 20, 49, 113, 245
 Pollefeyt Didier 176, 246
 Pollock Griselda 19, 238, 246
 Potocka Maria Anna 103, 104, 107, 110, 118, 242, 245, 246, 251, 252
 Processo e Martiniano 228
 Pugliese Stanislao G. 224, 246
 Pühringer Alexander 80, 96, 246
- Quercioli Mincer Laura 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 115, 209, 214, 231, 236, 237, 241, 245, 246, 248, 249
- rabbi 'Aqiva 161
 rabbi Yishma'el 161
 Rabinow Paul 17, 202, 246
 Radziszewski Karol 21, 148, 149, 153, 154, 156, 157
- Rajkowska Joanna 140
 Rakowitz Michael 75, 85
 Rampley Matthew 160, 166, 246
 Rancière Jacques 77, 246
 Rashi di Troyes 53, 246
 Raspe Jan-Carl 190
 Rauschenberg Robert 93
 Ravagnan Martina 110, 246
 Reiter Paulina 121, 246
 Reitter Paul 112, 246
 Resnais Alain 14
 Ribatti Nicola 95, 246
 Richter Gerhard 8, 10, 11, 14, 16, 17, 100, 123, 159, 167, 177, 179-203, 229, 230, 232, 234, 236, 239, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 252
 Riefenstahl Leni 69
 Riegl Alois 85
 Rimbaud Arthur 148, 246
 Robakowski Józef 28, 32, 36, 247
 Robb-Narbutt Krystiana 139
 Roberts Sarah 93, 247
 Romik Natalia 235, 241
 Rosen Roe 55, 59
 Rosenstein Erna 21, 136, 137, 155
 Rosso Martina 198, 247
 Rottenberg Anda 64, 65, 99, 118, 141, 167, 170, 173, 175, 247
 Rowlands Lili Owen 66, 247
 Różański Józef 216
 Rudnicki Adolf 18
 Rumma Lia 161
 Runesson Anders 77, 247
 Rycharski Daniel 20, 21, 149, 154-157, 237
 Rykwert Joseph, 91, 92, 232
- Sabor Agnieszka 114, 247
 Salten Felix 112
 Saryusz-Wolska Magdalena 247
 Saslow James 151, 152, 157, 247

- Sasnal Wilhelm 20, 103, 141, 176, 183
 Sawicka Jadwiga 28
 Schindler Oskar 104
 Schjeldahl Peter 173, 247
 Schleyer Hanns-Martin 190, 195
 Scholtz Alina 212
 Schönfelder Marianne 187
 Schong Nancy 32, 245
 Schönherz Edda 221
 Schröder Gerhard 181
 Schubert Franz 112, 113
 Scotini Marco 154, 247
 Sebald W.G. 37, 38, 95, 182, 191,
 196, 201, 239, 241, 246, 247
 Segev Hagai 213, 248
 Sellin Jarosław 125
 Shakespeare William 72
 Shalev Esther 79
 Shimon bar Giora 226
 Sienkiewicz Karol 55, 64, 100, 101,
 136, 149, 153, 156, 248
 Silverman Lisa 243
 Silverman Max 19, 246
 Silvestri Goffredo 227, 248
 Sivan Eyal 224
 Siwek Agata 103
 Skłodowska Marta 30, 31, 37, 248
 Śląska Aleksandra 63
 Słonina Stanisław 213
 Smalls James 151, 157, 248
 Snyder Timothy 11, 13, 19, 176, 248
 Sontag Susan 63, 69, 93, 248
 Spanner Rudolph 174
 Speer Albert 69
 Spiegelman Art 56, 70
 Spitzer Leo 228, 248
 Stańczak Roman 27, 172, 248
 Stańczyk Xawery 240
 Stawarz Andrzej 211, 248
 Steiner George 70
 Stępiński Zygmunt 125
 Sterngast Tal 181, 248
 Stih&Schnock 76, 81, 85
 Stola Dariusz 125
 Stoll Katrin 26, 240
 Storr Robert 123, 163, 188, 191, 248
 Strukelj Vanja 234, 242, 243, 249,
 250
 Strzemiński Władysław 22, 244
 Sural Agnieszka 62, 248
 Światło Józef 216
 Świtek Gabriela 38, 42, 249
 Szablowski Stach 127, 130, 143, 145,
 148, 248
 Szapocznikow Alina 108, 242
 Szlengel Władysław 116, 248
 Szukalski Stanisław 146
 Szymczyk Adam 117, 249
 Taccone Stefano 154, 249
 Tanikowski Artur 139
 Termińska Agnieszka 99, 249
 Till Karen E. 141, 249
 Todoli Vicente 161, 169, 171, 247,
 249
 Tokarska-Bakir Joanna 31, 176
 Toporowicz Maciej 55, 56, 63, 68-70,
 73
 Tossa Messan 21, 249
 Tozzi Claudio 128
 Traba Robert 100, 164, 171, 175,
 207, 221, 238, 249
 Traverso Saibante Carola 249
 Trotta Antonella 144, 250
 Tusk Donald 11, 148
 Twardoch Szczepan 145, 146, 250
 Ujazdowski Kazimierz Michał 64
 Ukłański Piotr 15, 55, 56, 63-67, 69,
 73, 234, 239, 243, 251
 Usselman Rainer 195, 250
 Valdés Manolo 90
 van Alphen Ernest 56, 60, 71, 250

- Vassalli Giuliano 222
 Vedova Emilio 229
 Vercingetorige 226
 Vidler Anthony 42, 226, 250
 Villeglé Jacques 90
 Violi Patrizia 206, 208, 250
 Voigt Wilhelm (il “Capitano di Köpenick”) 220
 Volland Ernst 103, 122-123, 239, 250
 Von Gotz Irene 250
 Von Moltke Johannes 181, 190, 239
 Voss Julia 199, 250
- Wagler Silke 20, 243
 Wagstaff Sheena 197, 234, 250
 Wajcman Gérard 161, 169, 173, 250
 Wajda Andrzej 64, 65
 Walaszkowski Patryk 147, 237
 Warhol Andy 63, 189, 190, 191, 196
 Waryński Ludwik 215
 Wat Aleksander 250
 Waterton Emma 236, 238
 Wecker Menachem 112, 250
 Wehmeyer Berthold 220
 Wei Lilly 67, 251
 Weikop Christian 165, 166, 251
 Weinstein Gal 75, 76
 White Michael L. 77, 78, 251
 Whiteread Rachel 91
 Wierzyński Kazimierz 135
 Wiesel Elie 15, 70
 Wiesenthal Simon 92
 Wilczyk Wojciech 36, 38, 39, 42, 44, 46, 48, 240, 244, 249, 251
 Wilkomirski Binjamin (Bruno Dösseker) 22
 Williams Emmett 32, 34
 Williams Gilda 163, 251
 Wilson Jacqueline Z. 212, 220, 221, 251
 Wilson Michael 64, 251
 Wind Jerry 242
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 32, 113, 237
 Wodiczko Krzysztof 28, 130, 136, 140, 245
 Wojciechowski Jan Stanisław 62
 Wójcik Julita 149
 Wolak Urszula 121, 251
 Woolf Virginia 72
- Young James E. 13, 22, 56, 79, 80, 82, 179, 251
 Young James O. 71
- Zaczkowski Piotr 249
 Zanchi Mauro 161, 251
 Zanella Francesca 234, 242, 243, 249, 250
 Żarnowski Witold 252
 Zawadzka Anna 240
 Zevi Adachiara 23, 59, 75, 76, 78, 79, 80, 96, 163, 197, 224, 243, 251, 252
 Zieliński Marek 99
 Żmijewski Artur 10, 58, 104, 114-118, 140, 146, 171, 239, 246, 248, 251
 Zucker Steven 188, 189, 252
 Zuliani Stefania 234, 243, 249, 250
 Zvi Shabbetay 168, 169, 239
 Zwaka Petra 250

Collana Quaderni di Palazzo Serra Nuova Serie (QPS-NS)

1. *MemWar. memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo*, a cura di Anna Giaufret e Laura Quercioli, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-105-6; ISBN versione eBook: 978-88-3618-106-3)
2. *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento*, a cura di Laura Quercioli Mincer, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-190-2; ISBN versione eBook: 978-88-3618-191-9)
3. *Lingue, scritture, potere. Parole e autorità, autorità delle parole nel contemporaneo e nella storia*, a cura di Roberto Francavilla, Laura Santini e Elisabetta Zurru, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-146-9; ISBN versione eBook: 978-88-3618-147-6)
4. Laura Quercioli Mincer, *A testimoni il cielo e la terra. Arte, nazione e memoria in Polonia e in Germania (2002-2020)*, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-208-4; ISBN versione eBook: 978-88-3618-209-1)

Laura Quercioli Mincer insegna Letteratura polacca all'Università di Genova. Si occupa di cultura ebraico-polacca e di forme di trasmissione della memoria, in letteratura e nelle arti visive. È autrice di un centinaio di contributi scientifici e di tre monografie.

In questo volume si vuole dare conto di come alcuni fra i massimi artisti contemporanei polacchi e tedeschi si riferiscano alle macro-tematiche dell'identità (nazionale, di genere) e della memoria. Una memoria che, in questi casi e in entrambi i Paesi, converge intorno all'*anus mundi*, Auschwitz nella sua dimensione concreta e simbolica: l'assassinio degli ebrei europei, realizzato dai nazisti e dai loro collaboratori in terra polacca. Punto di partenza per l'analisi di opere di artisti come Miroslaw Bałka, Elzbieta Janicka, Zbigniew Libera, e Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Eva & Adele, è la descrizione di alcune mostre, dalla pionieristica *Mirroring Evil* (New York, 2002) alla recente *Estranged* (Varsavia, 2018), riferendo anche di cataloghi e recensioni: in breve, dell'impatto 'sociale' e pubblico dell'arte.

ISBN: 978-88-3618-209-1



9 788836 182091

In copertina rielaborazione di:
Miroslaw Bałka, *Winterreise*, 2003.