

Con gli occhi dell'assassino? Ovvero "In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili"¹

Abstract

With the Eyes of the Murderer? Or "In Poland We Are Not Used Speaking About the Holocaust With the Help of Lego Bricks". The article describes the works of the Polish participants in the ground-breaking New York exhibition held at the Jewish Museum in 2002, *Mirroring Evil. Nazi Imaginary/Recent Art*, curated by Norman L. Kleeblatt. The works here exposed (*Lego Concentration Camp* by Zbigniew Libera, *The Nazis* by Piotr Uklański and *Obsession* by Maciej Toporowicz) show three different ways of confronting the past – the past of Europe and Poland – of representing the 'un-representable', of working through the paths of postmemory.

Keywords

Postmemory, Contemporary Polish Visual Art, Representations of the Holocaust

¹ K. Sienkiewicz, *Zatanczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014, p. 229. Ove non specificato altrimenti, le traduzioni sono dell'A. Il presente articolo è parte di un progetto biennale dell'Istituto Italiano di Studi Germanici - Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia*. Ringrazio Alessandro Amenta per gli indispensabili consigli e l'amicizia.



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 Libera²

1. Mirroring Evil

La mostra *Mirroring Evil. Nazi Imaginery / Recent Art*³, "maybe the most daring exhibition ever mounted by the Jewish Museum"⁴, 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 Shoà⁵.

La mostra riunisce un gruppo di giovani artisti (all'epoca intorno ai 40 anni), ebrei e non ebrei, provenienti da sette diversi paesi⁶. La presenza di ben tre artisti polacchi (Zbigniew Libera, Piotr Ukłański 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 tuttora⁷) 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 Shoà, 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 (ed ha) apportato ben pochi

² "Los Angeles Times", 19.05.1997, <http://articles.latimes.com/1997-05-19/news/mn-60350_1_lego-toys/2>. Tutti i siti menzionati in questo testo sono stati visionati l'ultima volta nei mesi di maggio-giugno 2018.

³ *Mirroring Evil. Nazi Imaginery / Recent Art*, Jewish Museum, New York, March 17-June 30, 2002. Il catalogo della mostra è N.L. Kleeblatt (a cura di), *Mirroring Evil. Nazi Imaginery / Recent Art*, The Jewish Museum, New York-Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2001.

⁴ S. DeKoven Ezrahi, *Acts of Impersonation. Barbaric Spaces as Theatre*, in *ivi*, p. 17.

⁵ Pur conscia delle diverse implicazioni di ognuno, in questo articolo userò come sinonimi i termini Shoà, Olocausto, sterminio.

⁶ Austria, Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Polonia, Stati Uniti. Gli artisti, in ordine alfabetico sono Boaz Arad, Christine Borland, Mat Collishaw, Rudolf Herz, Elke Krystufek, Michela Kuball, Zbigniew Libera, Roe Rosen, Tom Sachs, Alan Schechner, Alain Séchas, Maciej Toporowicz, Piotr Ukłański. I saggi contenuti nell'imponente catalogo pubblicato alcuni mesi prima dell'inaugurazione della mostra sono di Sidra DeKoven Ezrahi, Reesa Greenberg, Norman L. Kleeblatt, Lisa Salzman, Ellen Handler Spitz, Ernst van Alphen. L'introduzione è di James E. Young.

⁷ Cfr. ad es. J. Banasiak, *5 356 000 albo rynek w peryferyjnym polu sztuki*, "Szum", n. 2, 2013, <<https://magazynszum.pl/5-356-000-albo-rynek-w-peryferyjnym-polu-sztuki/>>.

benefici e, come additato fra gli altri da Izabela Kowalczyk, ha anzi finito per "confermare i fruitori nella convinzione della propria fondamentale innocenza"⁸.

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 generazionale⁹: gli autori sono dei *Born Afterwards*, o *Nachgeborene*, ovvero coloro che appartengono a quella che Marianne Hirsch ha definito, in alcuni testi ormai canonici¹⁰, 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*"¹¹.

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 Shoà), 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"¹². In questa formulazione possiamo trovare risposta alla temibile domanda posta all'ingresso della mostra newyorkese: "Who can speak for the Holocaust?"

⁸ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010, p. 142. La stessa tesi è sostenuta, fra gli altri, da Ernst van Alphen, lo studioso olandese le cui opere costituiscono uno dei riferimenti obbligatori per la riflessione sulla memoria della Shoà e le arti visive. Cfr. ad es. E. van Alphen, *Playing the Holocaust*, in Kleeblatt, *Mirroring Evil*, cit., p. 77. Resta ovviamente da chiedersi quale sia il risultato di una possibilmente traumatica identificazione con l'assassino. Il momento in cui scrivo (gennaio 2018) sembrerebbe anzitutto indicare, se non un fallimento, certo, una crisi profonda di qualsiasi discorso pedagogico.

⁹ Cfr. S. Boxer, *Man Behind a Museum Tempest: A Curator's Defense of Nazi Imagery*, 06.02.2002: "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 Attie, 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".

¹⁰ Di Hirsch cfr. almeno *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard UP, Cambridge-London 1997, o *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia UP, New York 2012.

¹¹ J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris, London-New York 2007, p. 73, corsivo mio.

¹² J. Gibbons, op. cit. p. 76.

2. "What makes me think? In particular, what makes me think in a way that would be critical of existing ideas?"¹³

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", ne scrive¹⁴.

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"¹⁵.

Lego-Obóz, del 1996, consiste in un'edizione limitata di tre set composti da sette scatole ognuno. 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 Shoà, istigare all'antisemitismo, infamare il buon nome della Polonia¹⁶. La Lego aveva dunque ritirato ogni collaborazione e annunciato la sua totale estraneità al progetto¹⁷.

Ogni scatola mostra diversi aspetti del campo di concentramento: la prima contiene l'intero lager, con degli edifici, una forca, il filo spinato ecc. Le guardie nell'uniforme nera sono le "mini-doll" del normale set modulare della Stazione di Polizia, i detenuti sono 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,

¹³ R. Diprose, *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty and Levinas*, State University of New York, Albany, NY 2002, p. 125, cit. in M. Meskimmon, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Routledge, London and New York 2011, p. 9.

¹⁴ N.L. Kleeblatt, *Acknowledgments*, in Kleeblatt, *Mirroring Evil*, cit., p. IX. Forse Kleeblatt avrebbe anche potuto scrivere "disturbing, and therefore significant"; ad esempio nella conferenza *Is Nothing Sacred?*, tenuta il 28 maggio 2014 allo JCC di San Francisco, dice direttamente: "I like art that makes me angry", <<https://www.youtube.com/watch?v=kGlvgeldm6A>>. Immagini di *Lego* si trovano, fra l'altro, agli indirizzi: <https://is.gd/8rG4Cz>; <<http://users.erols.com/kennrice/lego-kz4.jpg>>; <<http://users.erols.com/kennrice/lego-kz6.jpg>>.

¹⁵ N.L. Kleeblatt, *Acknowledgments*, in Id., *Mirroring Evil*, cit., p. IX.

¹⁶ Per la descrizione di un movimentato incontro dell'artista presso la Fondazione Auschwitz di Bruxelles, cfr. ad es. A. Żmijewski, *Drżące ciata. Rozmowy z artystami*, Galeria Kronika-Korporacja Ha!art, vol. 2, Bytom-Kraków 2006, p. 253.

¹⁷ 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 ha ritirato la sua decisione solo dopo che questi ha creato in svariati paesi una serie di punti di raccolta di componenti Lego fra i suoi fan. Cfr., ad es. <https://creators.vice.com/en_au/article/43dgjj/ai-weiweis-lego-portraits-depict-176-activists-and-political-prisoners> o <http://www.corriere.it/esteri/16_gennaio_13/ai-weiwei-piega-lego>.

reminiscenti delle opere dell'artista franco-americano Arman, e degli stessi spazi espositivi del museo di Auschwitz¹⁸.

Libera non era il primo artista ad affrontare il tema della Shoà 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, artisti come Roe Rosen o Ram Katzir, a partire dagli anni Ottanta 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"¹⁹.

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 lagiernik*, 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 ammettere la colpa polacca²⁰.

¹⁸ Per questa descrizione, cfr. anche S.C. Feinstein, *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah, Other Voices*, <<http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.php>>.

¹⁹ A. Zevi, *Una memoria "storicamente scorretta"*, in Ead. (a cura di), *Arteinmemoria – Sinagoga di Stommeln, Scavi di Ostia - Roma Centrale Montemartini, 16 ottobre – 30 novembre 2002* (Catalogo della mostra), p. 43. Disponibile anche online: <<http://www.arteinmemoria.it/cataloghi/catalogo1.htm>>. La citazione è lievemente modificata. Su questo tema, vedi anche Tami Katz-Freimann, *Don't Touch My Holocaust – Analyzing the Barometer of Responses Israeli Artists Challenge the Holocaust Taboo*, in Sh. Hornstein, L. Levitt, L.J. Silberstein (a cura di), *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*, New Perspectives on Jewish Studies series, New York University Press. Chapter 6, pp. 129-154, anche in <<https://is.gd/N1OEIO>>. 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.

²⁰ La bibliografia su questo argomento è assai vasta. Al riguardo si veda almeno il saggio di E. Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, in "Studia Letteraria et Historica", n. 3-4, 2014-2015, pp. 148-224, e i tre volumi di Jan Tomasz Gross di cui si forniscono in ordine cronologico i dati delle edizioni inglesi, polacche e, ove possibili, italiane: *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000 (*Neighbors: the Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton UP, Princeton-Oxford 2001); *I carnefici della porta accanto. 1941. Il massacro della comunità ebraica di Jedwabne in Polonia*, Mondadori, Milano 2001), a cui fa seguito *Fear. Antisemitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation*, Random House, New York 2006 (*Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008) e infine, in collaborazione con Irena Grudzińska Gross, *Złote żniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011 (*Golden Harvest: Events at the Periphery of the Holocaust*, Oxford UP, Oxford 2012; *Un raccolto d'oro: il saccheggio dei beni ebraici*, Einaudi, Torino 2016).

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 Shoà, ogni simbolo e strumento della cultura, sia alta che bassa, sia irrimediabilmente profanato²¹. 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"²². 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 Bielias e Dorota Jarecka²³. Quei mesi di carcere, dice, erano stati "la mia vera università". E aggiunge, definendo quell'esperienza terribile in modo ancora più definitivo: "Dal carcere non si torna a scuola"²⁴.

"L'esperienza del carcere ha detto la scrittrice turca Asli Erdogan in una recente 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"²⁵.

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 prigionia 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 Polonia²⁶. Ed è arte, un'arte crudele, al limite del disgusto²⁷, chissà se in grado di indicare

²¹ È questo, fra l'altro, uno dei temi della produzione di Mirosław Bałka. L'artista ne parla anche nel suo incontro con Zygmunt Bauman a Leeds, nell'agosto del 2011. Cfr. *Bauman/Bałka*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, p. 25.

²² T. des Pres, *Holocaust Laughter*, in B. Lang (a cura di), *Writing and the Holocaust*, Homes & Meier, New York 1988, p. 217; cit. in E. van Alphen, *Playing the Holocaust*, cit. 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", pp. 73-74.

²³ Z. Libera, *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*, in K. Bielias, *Niesformatowani. Rozmowy*, Znak, Kraków 2007.

²⁴ Ibidem.

²⁵ *La lingua delle parole ferite*, intervista di G. Caldiron, "Il Manifesto", 28.12.2017.

²⁶ *Obrzędy intymne*, 1984.

²⁷ Alcuni autori hanno richiesto una sorta di intervento giuridico per limitare le rappresentazioni visive "disgustose". Cfr. K. Biber, *Bad Holocaust Art*, "Law Text Culture", n. 13, 2009, pp. 243 e sgg., <<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol13/iss1/11>> [qui e altrove, ove non altrimenti segnalato, la traduzione è mia].

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 cinico²⁸.

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"²⁹. 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 tutto³⁰.

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 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"³¹. Traspaiono, 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 pionieristico 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

²⁸ Z. Libera, *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*, in K. Bielas, op. cit., pp. 104-105.

²⁹ Ivi, p. 114.

³⁰ Ivi, p. 117.

³¹ Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 18.

viene sistematicamente mortificato³². Ma se i mattoni con cui costruiamo Auschwitz sono gli stessi che possono servire ad erigere un ospedale o un manicomio, ciò non significa forse che la Shoà 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?³³ 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"³⁴), 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"³⁵, scrivono Daniel H. Magilow e Lisa Silberman in un testo sulle rappresentazioni della Shoà nell'arte. *Lego* si trova inoltre al secondo posto nell'elenco delle 11 opere d'arte considerate più scandalose prodotte da artisti polacchi dopo il 1989, presente nel sito culture.pl dell'Istituto Adam Mickiewicz³⁶. 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 Agata 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 svedese³⁷, addirittura con l'apporto di un ben riuscito crowdfunding fra i varsaviani. Sarebbe infatti da quest'opera, secondo Marcel Andino Velez, il vicedirettore del Museo, che ha avuto inizio in Polonia il dibattito sulla rappresentazione della Shoà 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 universale³⁸.

³² E. Goffman, *Asylums – Le istituzioni totali e i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. it. F. Basaglia, intr. F. e F. Basaglia, Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. *Asylums. Essay on the Social Situation of Mental Illness and Other Inmates*, 1961).

³³ 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». P. Levi, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, vol. 1, Einaudi, Torino 2017, p. 183.

³⁴ Z. Libera, *Przy artyście*, cit., p. 117.

³⁵ D.H. Magilow, L. Silverman, *Holocaust Representation in History. An Introduction*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sidney 2015, p. 160.

³⁶ <<http://culture.pl/en/article/outlaw-art-11-wanted-for-scandal>>.

³⁷ *Lego-Obóz* esiste in tre originali. Il primo è al Jewish Museum di New York, un altro si trova presso un collezionista tedesco.

³⁸ D. Jarecka, *Warszawa walczy o obóz koncentracyjny z klocków Lego*, "Gazeta Wyborcza", 08.12.2011.

3. There is No Truth in Representation (Piotr Ukłański)³⁹

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, quel corpo maschile di razza bianca fortemente eroticizzato, sano e muscoloso); cliché a cui, forse, gli orrori della storia avrebbero dovuto imporre una metamorfosi, o almeno porre un argine⁴⁰.

Naziści, una "curiously amusing though disturbingly obsessive compilation"⁴¹, è una sorta di fregio composto da 122 foto (o 164 in altre versioni), tratte da film statunitensi ed europei, di attori, tutti uomini⁴², in divise da nazisti. Tutti sono presentati in una sorta di inquadratura da foto tessera, 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 Warhol⁴³, 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 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"⁴⁴, e di cui il critico Jarosław Lubiak ha scritto che le emozioni suscitate dalle sue opere sono intrise al tempo stesso di aggressività e fascinazione, e sono così potenti da rivolgersi, a volte, contro il suo stesso autore"⁴⁵.

³⁹ P. Ukłański, "Real" Nazis, in Id., *Real Nazis*, Patrick Frei, Zurich 2017, p. 151. Disponibile anche online: <<https://www.editionpatrickfrey.com/en/catalogs>>.

⁴⁰ 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". S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, trad. E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978, p. 154.

⁴¹ <<https://is.gd/TShyhK>>. Immagini di *Naziści* si trovano, fra gli altri, agli indirizzi: <<https://is.gd/ZQWkE3>>; <<https://is.gd/gaoQtb>>.

⁴² Manca ad esempio la Liza di *Pasażerka* di Munch (1963) interpretata da Aleksandra Slazka.

⁴³ NLK (N.L. Kleeblatt), *The Conflation of Good and Evil*, in Id., *Mirroring Evil*, cit., p. 108.

⁴⁴ M. Wilson, *Fatal Attraction: Piotr Ukłański Photographs*, <<https://is.gd/jLGqQK>>.

⁴⁵ J. Lubiak, *Przemienienie. Tekst o Piotrze Ukłańskim*, <<https://is.gd/gG4ABB>>.

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 abnormi.

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 accordato⁴⁶. Dopo di ciò venne 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, controversa direttrice di Zachęta e una delle massime protagoniste della scena artistica polacca dopo il 1989, appoggiata a sua volta dalla Federazione dei fotografi⁴⁷. Sciolse il nodo gordiano l'allora ministro della cultura Kazimierz Michał Ujazdowski, attuale eurodeputato, 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"⁴⁸. Ukłański accettò la chiusura anticipata⁴⁹, 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)⁵⁰, 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 iconoclasmo moderno", diretto in sostanza contro le manipolazioni del mondo dello spettacolo e la sua capacità di rendere attraente l'orrore. In tale contesto l'attore

⁴⁶ La performance di Olbrychski è stata raccontata da vari autori. Qui mi faccio essenzialmente a K. Sienkiewicz, op. cit., p. 317.

⁴⁷ Ivi, pp. 319-320.

⁴⁸ Ivi, p. 320.

⁴⁹ Non avrebbe comunque potuto fare altrimenti, dato che Zachęta dipende direttamente dal Ministero.

⁵⁰ Ad esempio in: <<https://is.gd/ZQWkE3>>.

preferito da Wajda apparirebbe come un accorto interprete dei meccanismi artistici⁵¹.

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 nudo⁵².

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'opera all'interno del culto nazionale costituirebbe addirittura una delle "metamorfosi più straordinarie di un'opera d'arte contemporanea"⁵³. 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. Ukiński 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"⁵⁴.

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* Ukiński 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"⁵⁵. Eppure una anche fuggevole visione

⁵¹ Lubiak, op. cit. 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. A. Rottenberg, *Już Trudno. Rottenberg. Rozmawia Dorota Jarecka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, pp. 153 sgg.

⁵² Cfr. <uklanski_piotr_jan_pawel_ii_001_7003706.jpg>.

⁵³ Lubiak, op. cit.

⁵⁴ Una conversazione Ukiński/Cattelan. *Terra, vento e fuoco*, <<https://is.gd/kOWglB>>.

⁵⁵ Cfr. <<http://culture.pl/pl/tworca/piotr-Ukiński>>.

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?"⁵⁶.

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 reflection⁵⁷.

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"⁵⁸?

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.

⁵⁶ Cfr. <<https://is.gd/bUAdF6l>>. Fra i ritratti troviamo, accanto ai volti noti di Goering o Goebbels, anche quelli di soldati sconosciuti, e addirittura una foto di Joseph Boys in divisa. A *documenta 14*, nella sala accanto a quella in cui erano esposti i *Real Nazis*, un'installazione di Beuys raccontava del suo mitico salvataggio durante la guerra a opera di una tribù nomade di tartari di Crimea. I critici tedeschi si sono posti la domanda di quanto "reali" fossero i *Real Nazis* di Ukłański.

⁵⁷ L.O. Rowlands, *Piotr Ukłański's Latest Photo Book Plays with the Pomp and Performance of Nazism*; <<https://tankmagazine.com/tank/2017/08/real-nazis/>>.

⁵⁸ J. Higgie, Piotr Ukłański, "Frieze", n. 43, 1998, <<https://frieze.com/article/piotr-uklanski>>.

*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*⁵⁹.

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"⁶⁰. 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"⁶¹.

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 la stesso Ukłański a scrivere: "There is no truth in representation"⁶².

4. La pubblicità convince l'utente solo di ciò che egli già conosce o desidera (Umberto Eco)⁶³

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 Toporowicz⁶⁴.

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 AWACS⁶⁵, 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 ad esibirsi

⁵⁹ Ukłański, op. cit., p. 148.

⁶⁰ L. Wei, *Piotr Ukłański Interview: "I Think of Death All the Time"*, <<https://is.gd/C5hCMo>>.

⁶¹ Libera, *Przy artyście*, cit., p. 111.

⁶² Ukłański, op. cit., p. 153.

⁶³ U. Eco, *Analisi semantica di un caso pubblicitario*, "Sipra", n. 1, 1972. La citazione è lievemente modificata.

⁶⁴ Cfr. Kowalczyk, op. cit., p. 138.

⁶⁵ 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.

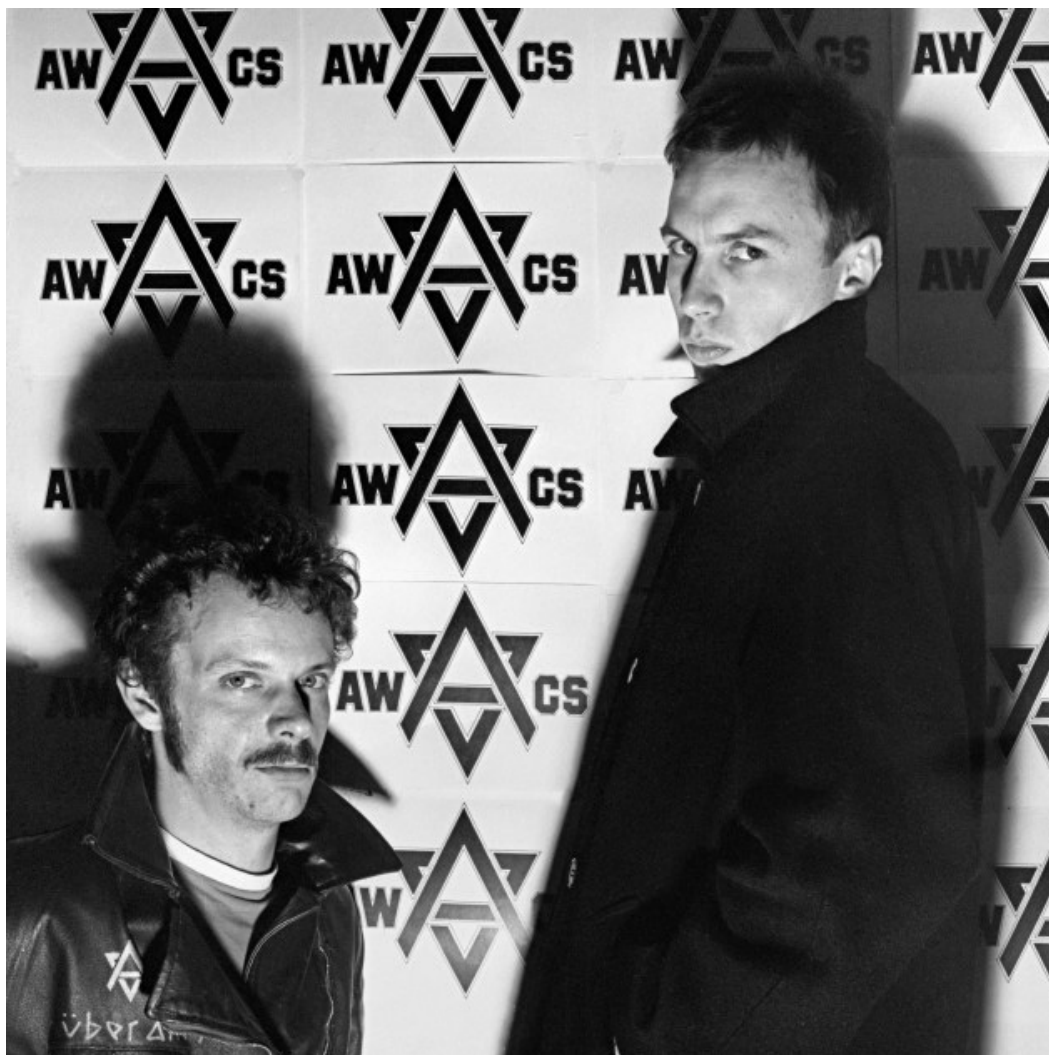
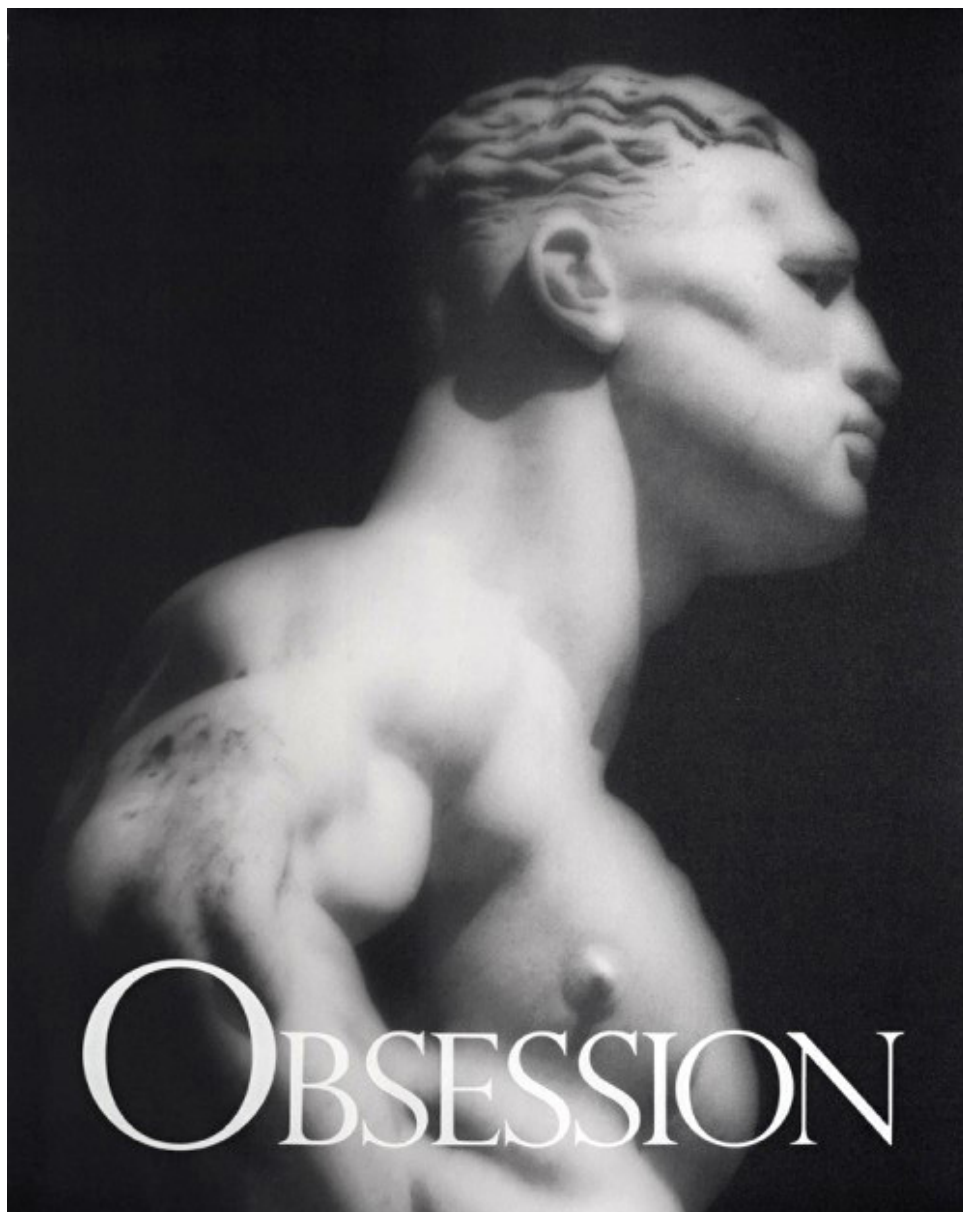


Fig. 1. Maciej Toporowicz e Piotr Grzybowski. Si ringrazia Maciej Toporowicz per l'autorizzazione a riprodurre gratuitamente questa immagine e la seguente

a Cracovia, Łódź e Poznań. Nel 1983 erano infine emigrati, prima in Germania e poi negli Stati Uniti, dove Toporowicz tuttora risiede. Anche in questo paese il performer di Białystok ha continuato con 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 Berlusconi⁶⁶. *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 Ukłański, è evidente il riferimento alle considerazioni di Susan Sontag e di altri

⁶⁶ 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>>.



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 atto⁶⁷.

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 o 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,

⁶⁷Un video di Toporowicz è visibile ad esempio all'indirizzo <<http://maciejtoporowicz.tumblr.com/obsession>>.

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'esilio⁶⁸. Semplificando, 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 appropriati⁶⁹. 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.

5. 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 rappresentazioni dello sterminio, ed era stata essa stessa oggetto di violente polemiche, in quanto l'uso di quella che oggi definiamo *graphic novel*, ovvero il racconto "serio" a fumetti, era ritenuto oltraggioso per il soggetto trattato⁷⁰.

L'elenco delle critiche è quasi infinito⁷¹. 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"⁷².

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

⁶⁸ *L'eros nell'ebraismo. Dai tempi biblici ai nostri giorni*, Giuntina, Firenze 2003, pp. 245-246.

⁶⁹ Su questi temi vedi anche D. Boyarin, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, California UP, Berkeley-Los Angeles 1997.

⁷⁰ In polacco ne fa menzione K. Bojarska in *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, "Konteksty", n. 3 (302), 2013, p. 118.

⁷¹ Per una riflessione esaustiva sul tema, cfr. R. Greenberg, *Mirroring Evil: Evil Mirrored: Timing, Trauma and Temporary Exhibitions*, in G. Pollock e J. Zemans (a cura di), *Strategies of Engagement: Museums After Modernism*, Blackwell, Oxford 2007; anche in <<http://www.yorku.ca/reerden>>.

⁷² Cit. da R. Greenberg, *Mirroring Evil*, cit.

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 Shoà dovrebbe essere il silenzio, un silenzio "articolato", fra i cui fautori si enumerano studiosi come Berel Lang, George Steiner, Irwing Howe. Biber perora la necessità di un non superabile "limite" per ogni rappresentazione dell'orrore⁷³, 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 victims⁷⁴.

Dove le radici di tanta acrimonia? Come suggerito da Kleeblatt⁷⁵, 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"⁷⁶.

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 temibile 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?⁷⁷

E non si può dire che gli organizzatori della mostra non avessero preso le precauzioni del caso. Cartelli avvertivano che dei 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

⁷³ Biber, op. cit., pp. 234-235.

⁷⁴ Ivi, p. 238.

⁷⁵ N. L. Kleeblatt, *Is Nothing Sacred*, cit., <<https://www.youtube.com/watch?v=kGlvgeldm6A>>.

⁷⁶ E. van Alphen, *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*, a cura di S. Hornstein, L. Levitt, L. J. Silberstein, New York UP, New York-London 2003, p. 164.

⁷⁷ Su questo argomento spinoso cfr. ad es. J.O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, Oxford 2008.

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 the they object to an exhibition or even one artwork"⁷⁸. 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 sereni⁷⁹. 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.

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 conseguenze⁸⁰. 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*, pubblicato per i 25 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"⁸¹. Ma questa libertà può ancora molto facilmente dissiparsi, e senza neanche bisogno di ingiunzioni o reprimende di governi e governanti. O possiamo forse continuare a sperare che opere di singoli autori (i tre qui nominati e molti altri

⁷⁸ R. Greenberg, *The Display of Transgressive Art in the Museum*, in *Mirroring Evil*, cit., p. 86.

⁷⁹ Cfr. ad es. sulle colonne del "Guardian": <<https://is.gd/wYRQns>> o il più recente <<https://is.gd/SHGcBv>>.

⁸⁰ Cfr. ad es. Katarzyna Schier intervistata da Agnieszka Jucewicz: *Traumy przodków: Lepiej dziedziczyć bliźny niż rany*, "Gazeta Wyborcza", 27.08.2016. Nell'articolo già citato, così ne scrive E. Janicka: "W efekcie, w ramach refleksji nad tzw. traumą świadka napisano i wypowiedziano w Polsce wiele słów, które – w sposób niezamierzony, lecz faktyczny – utworzyły skuteczną zaporę przed próbami rekonstrukcji i zrozumienia polskiego doświadczenia Zagłady. Zablokowały też wydobycie na pierwszy plan i rewizję wzorów kultury dominującej, które stanowiły podłoże i zapewniały społeczno-kulturową prawomocność przemocy wymierzonej w Żydów". Janicka, *Pamięć*, cit., p. 149.

⁸¹ D. Jarecka, *Gorzki smak wolnej sztuki*, "Gazeta Wyborcza", 14.04.2014.

ancora) 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 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, Ukłański, 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.