

an Enlightenment academy. The regression of Latin for national languages, observed throughout Europe and conditioned by prior assimilation of ancient literature, lagged significantly in Silesia, which proves its specific role in the trilingual culture of old Silesia²⁰. The “philosophical-linguistic” model of Latin classical education, practiced in Silesia for nearly three centuries, from the first half of the 16th century to the second half of the 18th century, seemed to meet the requirements and expectations of the contemporary society. The popularity of that humanistic education, with some limitation of mathematics and natural sciences, especially in the post-tridentine Catholic schools, less flexible in terms of program modifications and other changes than Protestant schools, came from the conviction that rhetoric and literary education is a sufficiently good preparation for the future public activities of pupils and properly opens the way for them to participate in culture.

These issues require further in-depth research that would reveal more fully the content of the directional motto of humanistic education: *pietati et scholae* – parallel to the slogan: *non scholae, sed vitae*²¹. All that remains is to contribute to this postulate by attempting to develop Silesian New-Latin prose in an international context. Educational ideas, formed in the environment of the former Silesia, at the crossroads of nationality and religious denomination (Catholic and numerous Protestant) are an extremely interesting topic of research on the culture of Europe. It is also worth considering the extent to which their more intensive promotion could prevent religious wars, including the Thirty Years’ War, which ravaged Silesia in the 17th century. As educated people, we are all still today responsible for propagating culture through education, publishing and the substantive and ecumenical discussion (derived from the rich European rhetorical achievements). Humanistic upbringing to culture becomes an important challenge of modern times.

20 J. Budzyński, *Rola łaciny w kulturze dawnego Śląska*, in “Śląskie Miscellanea” (Katowice), 11 (1998), p. 32.

21 J. Budzyński, *Paideia humanistyczna*, cit., p. 243.

LAURA QUERCIOLO MINCER

ANSELM KIEFER E MIROŚLAW BAŁKA AD HANGARBICOCCA: MEMORIA TEDESCA E MEMORIA POLACCA?¹

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 vederli.²

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”³ 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 sconfitta)⁴

1 Questo articolo è parte del progetto finanziato dall’Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell’arte contemporanea fra Germania e Polonia*.

2 Comunicazione personale di Mirosław Bałka alla scrivente (L.Q.M.), 23 agosto 2019.

3 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.

4 “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 (Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Czytelnik, Warszawa 1981). Infiniti sarebbero altri esempi tratti dalla letteratura e dal costume.

e la memoria tedesca. E alla monumentalità sfrenata, allo spirito 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 Bałka⁵? La voce sommessa dell'artista polacco si unisce alla rievocazione/ricreazione dei mesti paesaggi polacchi, per sempre contaminati⁶ dalla guerra e dalla morte – di una natura certo non materna ma forse trasfusa da una sorta di *pietas* che cela, trasforma e ingloba le sciagure umane. 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 memoria⁷, 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

-
- 5 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 Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism*, “Oxford Art Journal”, 23 (2000), nr. 1, pp. 73-96. 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. <http://Mirosław-Balka.com/publications/solo-exhibition-catalogues/>). 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.
- 6 Come noto, il riferimento è al libro di Martin Pollack *Paesaggi contaminati* del 2014.
- 7 Per un'interessante critica al “sistema” di Le Corbusier vedi *Memory and Responsibility*, incontro fra Mirosław Bałka e Joseph Rykwert svoltosi presso la British School at Rome il 17 ottobre 2016, https://www.youtube.com/watch?v=hQbhxz0uC_A&t=117s.

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 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"⁸. Miroslaw Balka 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"⁹.

*En somme, les monuments, pour nous,
ce sont des ruines toutes neuves. Ils portent la mémoire.*
(G. Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse 1998, p. 18)

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

8 Nel documentario *Anselm Kiefer: Remembering the Future*, di Jack Cocker, UK, 2014, 65'. Il video è visibile su YouTube, dove è diviso in cinque parti. L'esternazione qui riportata è nell'episodio 1.

9 E. Jedlińska, *Poeta i malarz. "Fuga śmierci" Paula Celana (1920-1970) w obrazach Anselma Kiefiera (1945)*, in "Przegląd Nauk Historycznych", 1 (2016), p. 316.

di un popolo che la generazione di suo padre aveva tentato di sterminare”¹⁰. 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 celesti¹¹.

I *Palazzi kieferiani* hanno un’altezza variabile fra i 13 e i 19 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.

10 Matthew Biro, *I Sette Palazzi Celesti di Kiefer a Milano: cultura, appropriazione e responsabilità in un contesto globale*, in Anselm Kiefer, *I Sette Palazzi*, cit., p. 127.

11 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/ rifà della sua caduta un’ascensione”. (S. An-ski, *Il Dibbuk. Fra due mondi*, a cura di L. Quercioli Mincer, traduzione di A. Pellegrini rivista dalla curatrice, Austeria-Bollati Boringhieri, Cracovia-Budapest-Torino 2009, p. 29). In un’intervista rilasciata nel 2016 però Kiefer evita questi, piuttosto ovvi, riferimenti, e cita il *Faust* di Goethe: “La mistica della merkavà [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’”, Mauro Zanchi, *Intervista ad Anselm Kiefer. Le torri e la qabbalah*, “Doppiozero”, 21.01.2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/ars/intervista-ad-anselm-kiefer-le-torri-e-la-qabbalah>. Tutti i siti web citati in questo articolo sono stati consultati un’ultima volta nel settembre 2019. Per un’antologia in italiano dei testi ebraici a cui si fa riferimento, si veda *I sette santuari: cabbala ebraica*, introduzione e note di A. Ravenna, tr. it. di E. Piattelli, TEA, Milano 1990.

Kiefer ha realizzato una serie di “torri celesti” anche nei grandi spazi di Barjac, l’“atelier perpetuo”¹² 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 pencolanti, 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 2001¹³. 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.¹⁴

“Cosa c’è di più simbolico della rovina e del frammento?”, si domanda Maurizio Cecchetti sulle pagine di “Avvenire” in un articolo su Kiefer¹⁵. E, in genere, cosa attrae tanto gli artisti contemporanei nelle

12 G. Guercio, *Numinosità e occultamento*, in *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti* (catalogo), a cura di G. Amadasi, Pirelli HangarBicocca-Mousse Publishing, Milano 2018, p. 23.

13 Che costituisce, fra l’altro, il tema di una nota opera pittorica di Gerhard Richter. Cfr. R. Storr, *September. A History Painting by Gerhard Richter*, Tate Publishing, London 2010.

14 A. Kiefer, *L’arte sopravvivrà*, cit., p.133.

15 M. Cecchetti, *Parigi. Kiefer, il simbolismo della rovina*, in “Avvenire” 12.02.2016, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/kiefer->

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*¹⁶. 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”¹⁷.

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*¹⁸. Non di decadimento qui si tratta, né del “collasso di ideali”, ma di un molto germanico *Streben*, quasi una *hybris* verso il trascendente¹⁹.

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

È certamente con il Parsifal che ha inizio la modernità, ma [...] i tedeschi hanno un eccesso di retorica che gli impedisce di essere liberi.
(J. Kounellis, intervista di P. Daverio, RAI 5, 9.1.2011)

Nel 1968 la sinistra tedesca aveva definitivamente posto termine al lungo periodo di silenzio e marginalizzazione delle colpe di guerra e sulla Shoah della RFT. Come rammenta Robert Traba, co-autore di una monumentale opera sui luoghi della memoria polacco-tedeschi²⁰, è solo nel 1965, a vent'anni dalla fine della guerra,

16 Versione italiana: *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, prefazione di G. Guercio, traduzione di D. Barca, Feltrinelli, Milano 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 di 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”; citato da A. Zevi, *Una memoria “storicamente scorretta”*, in Id. (a cura di), *Arteinmemoria. 16 ottobre – 30 novembre 2002*, Incontri Nazionali d'Arte, Roma 2002, p. 26.

17 G. Williams, *It Was What It Was: Modern Ruins*, in B. Dillon (a cura di), *Ruins. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery – MIT Press, London 2011, p. 97.

18 Per una descrizione delle singole torri e delle modifiche apportate negli anni all'installazione, si rimanda nuovamente al catalogo *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*, cit.

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

20 H. Hahn, R. Traba (a cura di), *Deutsch-polnische Erinnerungsorte / Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, 5 voll., Schöningh Paderborn 2015-2017.

che in questo paese sorge il primo museo-memoriale, sul terreno dell'ex campo di concentramento di Dachau. 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*²¹. 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 cancelliere Willy Brandt davanti al monumento agli Eroi del Ghetto di Varsavia (il cosiddetto *Kniefall von Warschau*, la "genuflessione di Varsavia" del 7 dicembre 1970)²², ebbene, in questo periodo Anselm Kiefer inizia a produrre la serie *Besetzungen, Occupazioni*²³. 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, 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 he has been a fervent and rigorous dissociation – cito sempre Celant – the dynamics of the present in Germany continues to be infused with the

21 Cfr. R. Traba, *Bilateralność kultur pamięci. Przypadek polskich muzeów martyrologicznych i niemieckich Gedenkstätten*, in *Pedagogika pamięci: o teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, a cura di T. Kranz, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2018, p. 47. In Polonia il primo museo "martirologico", secondo la definizione usata (anche) da Traba, nasce addirittura nel novembre del 1944, sul terreno del campo di concentramento di Majdanek.

22 Cfr. *ibidem*.

23 Per un'analisi dettagliata di questa serie, vedi gli articoli di Christian Weikop pubblicati sul sito della Tate Gallery: *Occupations / Heroic Symbols* (<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>), dove, fra l'altro, troviamo anche un interessante paragone fra Kiefer e gli esponenti dell'Arte Povera italiana, in particolare Giulio Paolini.

hypnotic power of reactionary right-wing ideology”²⁴. E 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, spavaldamente (e, forse, ironicamente) di fronte, affinché il viso sia ben riconoscibile²⁵: 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”²⁶?

“Who’s this fascist who thinks he’s an antifascist?” si domandava l’artista Marcel Broodthaers²⁷. 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.²⁸

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*

24 G. Celant, *Kiefer Laboratory*, in Id. (a cura di), *Anselm Kiefer. Salt of the Earth*, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova – Skira, Milano 2011, pp. 16-18.

25 Fra le poche eccezioni, una foto del 1969 dove l’artista ricalca quasi esattamente il *Viandante sul mare di nebbia* di Friedrich.

26 J. Hutchinson, *Kiefer’s Bet*, in G. Celant, *Anselm Kiefer*, cit., p. 126.

27 Lo riporta Ch. Weikop in “*Occupations*”: *A Difficult Reception*, nel sito della Tate Gallery già citato.

28 M. Rampley, *In Search of Cultural History*, cit., p. 90.

(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.

I mistici *Palazzi* offrono però lo spunto per un'ulteriore, forse più ardita, 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.²⁹

Interessante è anche in tal senso l'equivoco, o spostamento di senso, intorno al *Corridoio di sapone*, presentato dall'artista polacco alla 45. Biennale di Venezia nel 1993 (e presente anche nella mostra milanese), di cui si parlerà in seguito³⁰.

29 A. Rottenberg, *A caccia di significato, in fuga dal significato*, in M. Bałka, *Crossover/s*, 16/03 – 30/07/2017, a cura di V. Todoli, Mousse Publishing – Pirelli HangarBicocca, Milano 2017, p. 79.

30 Cfr. ad es., per un articolo non interamente simpatetico: A. Batko, *Mydło – między przedmiotem, a podmiotem. Konstruowanie biografii rzeczy*, in “Obieg-Artmix” 30.07.2014, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/33040>.

Fra questi elementi 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”³¹. 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”³².

Gli ebrei sono tra le nazioni sotto l'egida di Saturno.
(Avraham ibn 'Ezra, 1089-1164)³³

Il piombo è uno dei metalli alchemici per eccellenza, e si potrebbe anche definirne “alchemico” il ruolo nelle torri, dove 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”³⁴.

31 G. Guercio, *Perché l'arte sopravvivrà alle sue rovine?*, introduzione ad A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà*, cit., p. 13.

32 *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*, cit., p. 103.

33 Citato da M. Idel, *Saturn and Sabbetai Tzevi. A New Approach to Sabbateanism*, in “*Jewish Studies*”, 37 (1997), pp. 147-160. Versione italiana: *Saturno e Shabbetai Zvi: per una nuova interpretazione del sabbatanesimo*, traduzione di F. Lelli, in “*La Rassegna Mensile di Israel*”, 77 (2010), nr. 3, p. 31.

34 Nel già citato documentario *Anselm Kiefer: Remembering the Future*.

Come è stato dimostrato da Moshe Idel, il piombo (ovvero Saturno) ha un ruolo singolare anche nella storia della mistica ebraica³⁵. La storia del falso messia Shabbetai Zvi (1626-1676), il più influente falso messia della storia ebraica³⁶, colui 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 *Shabbetai* 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 pianeta³⁷.

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 oro³⁸. Come ammoniva Andreas Huyssen, Kiefer ha certamente delle ali, ma "[his] wings, after all, are made of lead"³⁹.

35 Cfr. M. Idel, *Saturno*, cit.

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

37 Cfr. M. Idel, *Saturno*, cit., p. 45.

38 Cfr. M. Biro, *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, in "The Yale Journal of Criticism", 16 (2003), no. 1, p. 134.

39 A. Huyssen, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, in "October", 48 (Spring 1989), p. 26.

*Un objet dont on ne peut se souvenir, mais qui ne se laisse pas oublier.
 Quelque chose comme ça.*
 (G. Wajcman, *L'objet du siècle*, p. 23)

Crossover/s, a cura di Vicente Todoli (16 marzo/30 luglio 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; 15x22x19: un *objet trouvé*, un casco da motociclista rinvenuto ai bordi di una strada), al grande *Cruzamento* (2007; 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; 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, *196x230x141*, si adattano a quelle del passaggio del corpo dell'artista, o *105x25x25*, 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*⁴⁰:

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.

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

40 A. Rottenberg, *op. cit.* (cfr. nota 28), p. 73.

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”⁴¹. 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”⁴².

A “scompare” nelle opere di Balka potrebbe essere a volte l’artista stesso. Come in quella che caratteristicamente definisce 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 Varsavia⁴³. 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 Miroslaw Balka* 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 Traba⁴⁴. Diversi artisti polacchi, fra

41 M. Bałka, *Crossover/s*, cit., p. 196.

42 *Anselm Kiefer in conversazione con Giovanna Amadasi*, in *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*, cit., p. 56.

43 Cfr. <https://www.pirelli.com/global/en-ww/life/Miroslaw-Balka-on-display>.

44 R. Traba, *Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe*, comunicazione al conve-

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”⁴⁵. 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, 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 del 2009, in cui sono presenti opere di artisti come Roman Stańczak, 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.⁴⁶

gno *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell’artista*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici – Istituto Polacco di Roma, 18-19 giugno 2019; in corso di pubblicazione sulla rivista “Studi Germanici”.

45 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań 2018, p. 176. Cfr. Anche Id., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010. Ove non specificato altrimenti, le traduzioni dal polacco sono di chi scrive.

46 Id., *Globalne ujęcie*, cit., p. 176.

Anche Bałka ha nel suo curriculum artistico diverse iniziative analoghe, come *Signaalit/Signals* (Helsinki, 4 aprile – 4 luglio 2013)⁴⁷, 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 strumento 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"⁴⁸, 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"⁴⁹.

Appelons cela O.A.S. Trois fils – Objet-Art-Shoah.
Que les trois se tressent ensemble.
 (G. Wajcman, *L'objet du siècle*, p. 28)

Soap Corridor è un'opera di grandi dimensioni (250x1000x900, la larghezza è di 120) del 1995, la prima, in ordine temporale, fra quelle esposte all'HangarBicocca. Una sua versione precedente

47 Cfr. IHME-nykytaidifestivaali IHME-Contemporary Art Festival 2013, in https://issuu.com/ihmeproductions/docs/ihme_2013_signals_lo_res.

48 P. Schjeldahl, *Polish Haiku*, in *Miroslaw Balka. 36,6, Chicago*, The Renaissance Society at the University of Chicago (October 4-November 11, 1992) – The List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology (March 6-April 17, 1993), University of Chicago Press, Chicago 1992, p. 6.

49 C. Norwid, *Moja piosnka* (La mia canzone).

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 venire deposto.

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, allora sua direttrice, dal titolo *Dov'è Abele, tuo fratello?* 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 Shoà. 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 Beyzym, 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 polacche⁵⁰. 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

50 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 B. Meriggi: *I ragazzi di Oswiecim*, Editori di Cultura Sociale, Roma 1955, e *Senza dimenticare nulla. Un classico su Auschwitz*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.

diventato immediatamente uno dei simboli dell'arte polacca sulla Shoah, e continua ad esserlo, benché l'artista se ne sia più volte schermito. “Padre Beyzym – 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”.

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”⁵¹. 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”⁵², una certa parte dell'intelligenza polacca sentisse il bisogno di un artista “nazionale” in grado di sublimare la riflessione sulla Shoà; 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 paese⁵³.

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.

(Libro Primo dei Re, 19:11-12)⁵⁴

51 Cit. da R. Jakubowicz, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, in “Midrasz”, 26.07.2011; anche in <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/archeologia-cien-traumy-zagłady-w-sztuce-Mirosława-balki/95scf>.

52 R. Traba, *Bilateralność*, cit., p. 43, secondo cui questo periodo va dal 1990 al 2000, per venir poi sostituito dal tuttora attuale ritorno ai paradigmi nazionali.

53 Cfr. A. Batko, *Mydło*, cit.

54 La traduzione è quella della *Bibbia Concordata*, Meridiani Mondadori, Milano 1982.

Balka ha iniziato a produrre opere riguardanti la Shoà dopo il 1989, una volta venuto meno il dominio della censura e di un'ambrosia collettiva a cui partecipavano in egual misura governo e governati⁵⁵:

A un certo punto – ha detto – ho cominciato a sentirmi ossessionato dal passato di Otwock, di un posto da dove in un solo 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 nel 1989, quando avevo già trentun anni. A trentun anni non si è più un ragazzino, è più difficile giustificare la propria ignoranza, è più difficile reputarsi innocente. Mi sentivo in colpa.⁵⁶

Paradossalmente, mentre i polacchi iniziavano a scoprire la colpa⁵⁷, 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,

55 Anche se in realtà la prima opera a farvi esplicito riferimento, *Fireplace*, risale al 1986, ossia solo un anno dopo quello il debutto ufficiale dell'artista con *Ricordo della prima comunione*. Cfr. F. Morris, *Miroslaw Balka. Wprowadzenie do fragmentu*, in M. Goździewski (a cura di) *Balka. Fragment*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2011, p. 164.

56 *Bauman/Balka*, a cura di Katarzyna Bojarska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, pp. 71-72.

57 Affermazioni simili a quella di Balka – 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. Come è noto, a livello nazionale il momento centrale di questa difficile e continuamente negata presa di coscienza delle proprie colpe nazionali è stata, nel 2000, la pubblicazione del libro di J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogrnicze, Sejny 2000 (versione italiana: *I carnefici della porta accanto. 1941: il massacro della comunità ebraica di Jedwabne in Polonia*, tr. it. dall'inglese di L. Vanni, Mondadori, Milano 2001).

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* storica⁵⁸).

Da questo punto di vista Balka partecipa certamente, o è forse addirittura l'apripista, a quello che Izabela Kowalczyk 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 concreti fatti storici, 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"⁵⁹.

Le opere di Balka presenti in *Crossover/s* 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)⁶⁰. 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"⁶¹. Il nazismo, la Shoah (e altre stragi), così sostengono e dimostrano studiosi come Timothy Snyder o Tim Cole⁶², hanno modificato profondamente e definitivamente non solo la nostra percezione del paesaggio e dell'esistente, ma anche la loro stessa struttura.

58 Cfr. A. Huyssen, *Anselm Kiefer: The Terror of History*, cit.

59 I. Kowalczyk, *Historia w sztuce współczesnej*, in G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka (a cura di), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, p. 25.

60 Per una descrizione dettagliata di queste e delle altre opere presenti nella mostra si rimanda al già citato catalogo.

61 J. Małczyński, *Krajobraz Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, IBL, Warszawa 2018, p. 10. In questo volume è presente anche un capitolo sui video di Miroslaw Balka.

62 Si veda anche il volume curato da D. Pollefeyt *Holocaust and Nature*, University of Washington Press, Seattle and London 2013, consultabile in: <https://theo.kuleuven.be/pollefeyt/IT/it75a-holocaust-and-nature.pdf>.

“Dopo la Shoah [...] – ha detto Mirosław Bałka – non esistono più oggetti innocenti, non esistono più oggetti familiari”⁶³. 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.

63 Bauman/ Bałka, cit., p. 26.



1 Miroslaw Balka, *Crossover/s*, Pirelli HangarBicocca, 2017, foto Attilio Maranzano. Si ringraziano l'artista e Pirelli HangarBicocca



2 Mirosław Bałka



3 Mirosław Bałka



4 Anselm Kiefer



5 Anselm Kiefer, *I Sette Palazzi Celesti* 2004-2015. Courtesy Pirelli HangarBicocca.
Foto Agostino Osio.

