

Raccontare con la fotografia

Percorsi di indagine e di creazione

a cura di Elisa Bricco



Collana diretta da:

Lauro Magnani
(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Maria Giulia Aurigemma
(Università di Chieti)

Arnauld Brejon de Lavergnée
(Conservateur général du patrimoine)

Marcello Fagiolo
(Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma)

Peter Lukehart
(National Gallery of Art, CASVA Department)

Giuseppe Pavanello
(Università di Trieste)

Serena Romano
(Université de Lausanne)

Paolo Rusconi
(Università di Milano)

Immaculada Socias
(Universitat de Barcellona)

Chen Wangheng
(Wuhan University)

Raccontare con la fotografia

Percorsi di indagine e di creazione

a cura di Elisa Bricco



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Volume pubblicato con il contributo di Les Contemporains-Sorbonne Paris Cité.



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

© 2021 GUP

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



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-080-6 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-081-3 (versione eBook)

Finito di stampare luglio 2021

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>



Stampato presso

Grafiche G7

Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)

e-mail: graficheg7@graficheg7.it

SOMMARIO

Elisa Bricco Introduzione	9
Oscar Meo Forme e caratteri dello <i>storytelling</i> fotografico. Appunti per una teoria	17
Elisa Bricco La narrazione fototestuale: strategie di analisi e percorsi di lettura	45
Margareth Amatulli Il dispositivo fotoletterario in <i>Y penser sans cesse</i> di Marie NDiaye o la seconda vita dell'immagine	75
Laura Quercioli Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra	91
Joachim Seinfeld Two Projects: Souvenir Photograph and Wenn Deutsche lustig sind (Quando i tedeschi si divertono)	123
Martina Massarente Fotografia e Nuovo pittorialismo tra letteratura, cinema e storia dell'arte. L'opera fotografica di Carla Iacono e Valentina Vannicola	139
Valentina Vannicola Sulla relazione della pratica fotografica con la narrazione letteraria e cinematografica: l'intermedialità	157
Carla Iacono Fotografia, narrazione e psicoanalisi nella mia esperienza di artista visuale	177

Laura Quercioli

Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra

Polska-Izrael-Niemcy, a cura di Delfina Jałowik e Jürgen Kaumkötter¹, la mostra su cui si basa questo articolo, è stata aperta al pubblico il 15 maggio 2015 al Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia. Non si tratta certo della prima mostra sull'arte dell'Olocausto e i diversi aspetti della *Postmemory*, ovvero la memoria della seconda o terza generazione della Shoah, nelle arti figurative². Essa fa anzi seguito a una lunga serie di iniziative di questo genere, inaugurate nel 2002 dalla pionieristica *Mirroring Evil* del Jewish Museum di New York, a cura del suo allora direttore artistico Norman L. Kleeblatt. In Polonia si è soliti datare la prima iniziativa di questo genere al 1995, anno della mostra *Gdzie jest brat twój, Abel?* [Dov'è Abele, tuo fratello?] curata da Anda Rotenberg alla Galleria Nazionale Zachęta – il cui tema però non era esplicitamente quello dell'Olocausto, benché finisse spesso per combaciarsi; analoga alla *Postmemory* era anche la tematica di *Vot ken you mach?*, anch'essa proposta nel 2015 (29.5 - 31.8) al Muzeum Współczesne di Wrocław, curato da un team polacco-tedesco fra cui l'artista Rafał Jakubowicz, o la precedente, ambiziosa *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009/Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009* alla Galleria d'arte contemporanea BWA di Katowice, curata da Marek Zieliński³. In Germania, come ben noto il Paese dove il dibattito, anche artistico, sulla memoria storica ha conosciuto il massimo sviluppo e forse elaborato le pratiche più innovative⁴, possiamo nominare almeno *Von der Abwesenheit des Lagers* [Sull'assenza dei lager] alla Kunsthaus di Dresda nel 2006⁵. L'elenco potrebbe essere ancora abbastanza lungo, tanto

da far esclamare a Justyna Balisz nella sua recensione della mostra sulle colonne di *Szum-Magazyn*:

Il primo pensiero è: ancora una volta la solita minestra! Questa mostra infatti ripropone un tema sfruttato dalle pratiche artistiche degli ultimi decenni fino al fondo del bicchiere, ripreso fino alla noia in tutte le mostre dedicate, in senso lato, all'arte dopo l'Olocausto⁶.

Anche rispetto alla programmazione del museo, secondo i critici più maliziosi la mostra non si presenterebbe come particolarmente innovativa, al contrario. Come rammenta Karol Sienkiewicz, l'ipermoderno Mocak ha il suo marchio distintivo in una serie di esposizioni tematiche dall'assetto abbastanza didattico e tradizionale, intitolate *Świat poprzez sztukę*, Il mondo attraverso l'arte: *La Storia nell'Arte*, *La Medicina nell'Arte* e via dicendo⁷; il sottotitolo di *Polska-Izrael-Niemcy*, si domanda Sienkiewicz con un certo sarcasmo, potrebbe forse essere 'Auschwitz nell'Arte'⁸ Soprattutto nella parte polacca, comunque, la mostra presenta una significativa antologia di alcune delle opere più notevoli dell'ultimo ventennio, in particolare per quanto riguarda la fotografia e le installazioni video.

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



Benché la maggior parte delle opere qui esposte meriterebbero una trattazione estensiva, in questo testo mi limiterò solo ad alcune di esse, secondo me particolarmente significative. Dedico inoltre uno spazio particolare e due digressioni a Mirosław Bałka (1958), l'artista che, in Polonia e in Europa, ha probabilmente realizzato le opere più rarefatte e sublimi, così come fra le più generalmente apprezzate sulla scena internazionale, anche, e forse soprattutto, nella descrizione dell'Olocausto?

Se dunque la mostra di Cracovia, proposta per il 70° anniversario della liberazione di Auschwitz, si propone come epigone di una lunga teoria di proposte analoghe, una differenza dalla maggior parte delle iniziative precedenti sta sia nel focalizzare la riflessione su Auschwitz, non inteso qui come paradigma e simbolo del Male ma come luogo delimitato e concreto, sia nell'esplicita comparazione delle diverse formule 'nazionali' nella riflessione figurativa su di esso. Le opere non sarebbero dunque chiamate a dialogare fra loro, oltre che per il riferimento tematico, sulla scia di affinità intrinseche o suggestioni formali, bensì partendo dalla nazionalità dei loro autori, che di per sé costituirebbe una categoria essenzialistica e riconoscibile. Ci troviamo qui dunque su un terreno estremamente scivoloso che, senza una debita contestualizzazione, parrebbe quasi invitare a pericolose generalizzazioni. Così il già citato Karol Sienkiewicz riassume le tesi esposte nel catalogo:

risulta che agli artisti tedeschi interessa la figura del carnefice, si confrontano con il passato del loro paese. Gli israeliani tentano di elaborare il trauma della seconda e della terza generazione, e cercano delle metafore essenziali alla cristallizzazione di una "identità simbolica: la Polonia (il paese dei testimoni), Israele (il paese delle vittime) e i tedeschi (il paese dei perpetratori)"¹⁰.

È possibile classificare le opere esposte al Mocak secondo questo schema? Esiste un filo (interpretativo) che, oltre alla tematica, unisca gli struggenti video di Mirosław Bałka alla grafica pop di Wilhelm Sasnal, o ai *Veri souvenirs di Auschwitz* di Agata Siwek?

O cosa lega la straordinaria coppia di trans «provenienti dal futuro» Eva & Adele¹¹ alle «immagini marchiate a fuoco»¹² di Ernst Volland? O, infine, il 'quasi-realismo' della graphic novel di Michel Kichka *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à*

**POLSKA – ISRAEL – NIEMCY
DOWIADZIANIE AUCHEWITZ
15.5-31.10.2016**

Witold Pilecki
Juliusz Długosz
Sara Gell

Dziennik Józefa
Witolda Pileckiego
Aktywa Józefa
Witolda Pileckiego
Sara Gell
Aktywa Sara Gell

Wydarzenia i dokumenty z czasu pobytu w obozie. Zawiera m.in. listy, korespondencje, pisma, które przetrwały w obozie. Są to dokumenty, które przetrwały mimo trudnych warunków i są cennym źródłem informacji o życiu w obozie. Zawiera również listy z obozu do rodzin, które zostały przesłane przez cienie obozowe.

**Polska – Niemcy
The Cemetery of Auschwitz**

Dokumenty i fotografie z cmentarza. Zawiera m.in. listy, które zostały znalezione w obozie, a także fotografie, które zostały zrobione przez więźniów. Jest to ważne źródło informacji o cmentarzu i o życiu w obozie.



*mon père*¹³, con la sublimazione astratta e quasi inconoscibile del ricordo proposta da Sigalit Landau o i simboli dell'oltraggio raccolti da Eretz Israeli?

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

Come già accennato, l'impostazione della mostra non è per più versi estranea al progetto museale del MOCaK. Il Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia ('Mocak' è il bizzarro acronimo dall'inglese: Museum of Contemporary Art in Krakow) è uno dei più importanti in Polonia, e l'unico costruito nel dopoguerra¹⁴. La sua aura è, *volens nolens*, almeno in parte determinata dal luogo in cui, nel 2011, è stato inaugurato. Esso si trova infatti nella zona in cui, dal 1939 al 1945, si ergevano i

Fig. 2 Pagina precedente: Erez Israeli, *My eBay Collection #1*, 2009, installazione, courtesy di E. Israeli, foto R. Sosin

Fig.3 Agata Siwek, *Original Souvenirs from Auschwitz-Birkenau*, 2002, installazione, MOCaK Collection, foto R. Sosin



capannoni industriali della Deutsche Emailwarenfabrik diretta da Oskar Schindler. Il complesso del museo, che si estende per circa 10.000 mq e la cui costruzione è opera dell'italiano Fabio Nardi, comprende la creazione di un edificio nuovo e la ristrutturazione di sei già esistenti. Adiacente, il Museo Storico della città di Cracovia-Fabbrica di Schindler, uno dei luoghi più visitati della città; vicine sono la zona del ghetto nazista e la piazza intitolata, come quella più nota di Varsavia, agli Eroi del Ghetto. Qui lo scultore (anche) di opere religiose e nazionaliste Karol Badyna all'inizio degli anni 2000 ha installato 70 sedie di bronzo che trasformano lo spazio, fino a quel momento non gestito, in quello che è stato definito un *poetic container* della storia della Umschlagplatz della città¹⁵. Non distante il ghetto di Płaszów e vicino, come è ovunque vicino a Cracovia, il lager di Auschwitz-Birkenau.

Forse è più difficile che altrove, in un contesto dal così grave carico storico ed emozionale, mediare la vocazione alla 'disinteressata' ricerca artistica con quella educativa e pedagogica, che, così si direbbe, è la stessa collocazione dell'edificio a imporre e rendere ulteriormente necessaria. In un'intervista del 2014, l'artista Artur Żmijewski interrogava proprio su questo tema la carismatica direttrice del Mocak, Maria Anna Potocka:

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

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

La filiale del museo storico – replica – non è affatto un museo ebraico, è il museo della storia dell'occupazione di Cracovia. Non costituiamo un ibrido e non siamo un'istituzione unica. La nostra contiguità è stata pensata come nel MuseumsQuartier a Vienna. Il biglietto è unico ma la maggior parte dei visitatori arriva con le visite organizzate e il loro tempo è limitato¹⁶.

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

Intermezzo 1: *Auschwitzwieliczka*

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

Heidegger – ha detto Zygmunt Bauman – ha scritto del passaggio dallo *Zuhanden* al *Vorhanden*. È un suo neologismo: *zu* significa "verso", "in", e *Hand*, mano: dato in mano. Le cose sono poi date, poste nelle mani. Non penso all'essenza della sedia, all'essenza del tavolo. Mi servo di loro, li uso. Mi sono "dati", non stupiscono, non lasciano sbigottiti, mi sono utili e basta. Ma se iniziano a comportarsi in maniera inaspettata? È solo allora che vediamo la "norma" e l'allontanamento da questa norma, ovvero la sua essenza convenzionale. Dallo *Zuhanden* passiamo al *Vorhanden*, ovvero a qualcosa che non mi viene dato in mano ma solo posto davanti, e mi invita/spinge/obbliga a venir usato, ovvero all'azione. Qui si basa il ruolo dello shock, della fuga dalla "normalità": sono una sorta di grilletto. Ne abbiamo parlato in occasione di Duchamp. Lo shock crea la situazione in cui sono possibili creatività e pensiero¹⁷.

Lo «shock» proposto da Bałka consiste in un corridoio di cemento lungo 17 metri e alto 3. Sul suo soffitto è incisa, come un'unica parola, la scritta *Auschwitzwieliczka*, attraverso cui passa la luce del sole.

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

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

Fig. 4 Miroslaw Balka, *AUSCHWITZWIELICZKA*, 2010, foto R. Sosin



Audi HBE F144

Bałka ha raccontato della genesi del video presentato alla mostra del Mocak, *Audi HBE F144*. Durante la visita di Benedetto XVI ad Auschwitz (maggio 2006) aveva acceso la televisione ed era rimasto colpito dall'aspetto della lussuosa automobile nera in cui viaggiava il papa, dalla piccola folla di altrettanto eleganti e impeccabili guardie del corpo che la circondavano. Come altre opere video di Bałka, anche questo è un *found footage*, ovvero utilizza immagini trasmesse da altra fonte. Riprese durante la trasmissione televisiva della visita del papa ad Auschwitz, 20 fermi immagine compongono una sorta di breve narrazione, resa ancora più singolare e astratta dalla presenza del logo *TVP Na żywo* [Televisione polacca. Dal vivo], che a volte va a sovrapporsi alla ben nota immagine del cancello di Auschwitz, quasi coprendone la parola *frei*, in una sorta di *mise en abyme* che mette in gioco il linguaggio stesso della comunicazione. «Il contrasto fra la storia e il presente costituisce qui una dissonanza così enorme che si ha l'impressione di una sovrapposizione fra mondi estranei»¹⁸, ha scritto Maria Anna Potocka.

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

Non sanno gli infelici perché Dio non abbia nuovamente scosso la bacchetta magica,
perché un acquazzone non abbia spento i forni ad Auschwitz.
Io solo so che in quegli anni prigionieri
il Creatore trascorrevva le vacanze nel paese wo die Zitronen blühen
e giocava al solitario nei giardini di Castel Gandolfo¹⁹.

Per alcuni aspetti il video di Bałka sembra suggerire la stessa ironia surreale e tragica del testo di Pankowski. Sembra essere veramente Dio colui che avanza nella terra desolata, scortato da angeli belli e minacciosi, riparato da una corazza scura e lucente. Sembra essere Dio il papa che fra poco dirà di aver taciuto...



Fig. 5 Miroslaw Balka, fotogramma da *Audi HBE F144*, 2006

Fig. 6 Miroslaw Balka, fotogramma da *Audi HBE F144*, 2006



Bałka ha più volte parlato di come, anche, il caso abbia guidato la composizione di alcuni dei suoi video più noti: *Audi* (2006) è il risultato di un semi-casuale accendere la televisione, *Winterreise* (2003), di cui si parlerà in seguito, anche, del fortuito apparire, dietro il filo spinato di Auschwitz in un giorno di gelo, di un gruppo di caprioli. L'affidarsi al caso dell'artista polacco sembra però lontano, o comunque diverso dalla tecnica sovversiva – e poi legata alle ricerche sull'inconscio – dei dadaisti prima e dei surrealisti poi, che del 'caso' avevano fatto un loro emblema. Né si associa alle teorie, esposte ad esempio da Arthur Danto in un celebre saggio, sulla fine dell'arte²⁰. Bałka, nei suoi brevi video minimalisti e ascetici conferma una fiducia nella capacità dell'arte di interpretare e svelare la realtà, se non altro quando la pratica artistica non si disgiunge da un rapporto affettivo con l'oggetto osservato: «La maggior parte del mio filmare si basa su un contatto emozionale con la realtà» ha affermato in un'intervista²¹. Un rapporto che include, o meglio si fonda, su una base fisica, corporale, spesso intrisa di una sorta di erotismo. Per la definizione dello 'spazio' delle sue opere, come ha spesso ripetuto, è fondamentale, dirimente la proporzione del proprio corpo: 190 centimetri di altezza, la larghezza è quella delle braccia spalancate. Seppur con mezzi espressivi diversi, Bałka sembra esprimere sentimenti analoghi a quelli di un'altra grande scultrice, Alina Szapocznikow: «Sono convinta – è una frase di Syapocynikow spesso citata – che fra tutte le manifestazioni del transeunte il corpo umano sia la più sensibile e unica fonte di ogni gioia, di ogni dolore, di ogni verità»²².

E dunque anche le riprese video, rese possibili da strumenti e tecnologie che possiamo identificare con qualcosa di impersonale, reificante, 'asessuato', per Bałka diventano un mezzo di espressione possibile solo quando, alla fine degli anni Novanta, la telecamere diventano piccole, leggere e maneggevoli, tali da poter essere tenute in tasca, usate senza modificare la posizione del corpo, quando anzi ne proseguono il movimento²³. Come in *Carousel* (1999-2004), amato da Zygmunt Bauman, dove le baracche di Majdanek girano vorticosamente davanti agli occhi dello spettatore, seguendo il movimenti dell'artista che le riprendeva girando su se stesso, finché non era caduto a terra²⁴. «Questi film

– scrive Julian Heynen – sono al tempo stesso immagini di determinati luoghi e situazioni e immagini del corpo, la dimostrazione del condizionamento fisico di ogni tipo di percezione»²⁵.

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

La videocamera è per me una sorta di aspirapolvere. Scelgo dei luoghi che voglio spolverare, portar via lo sporco o altre cose che non conosco e che vi sono sparpagliate. Poi torno a casa, tolgo il sacchetto dell'aspirapolvere e ne rovescio il contenuto sul tavolo. Rovisto e scelgo. Quindi sistemo i frammenti che ho scovato in modo tale da renderli visibili²⁶.

L'immagine 'rapita' al reale è dunque qualcosa capace di aspirare le rimanenze, i rifiuti del visibile. Una volta raccolte le immagini, è precisamente da questa massa indistinta di 'spazzatura' che è possibile estrarre un significato – solitamente da centinaia di ore di girato Bałka condensa un'opera di video di due, tre minuti²⁷. Già Bauman aveva notato l'attenzione di Bałka per i residui, il *recycling*: esemplare in tal senso l'installazione *Mydło*, Sapone, dove l'artista assembla le rimanenze delle saponette usate dalla nonna, che vanno a formare una lunga, flessibile colonna dove si allineano le giornate e i loro cascami²⁸. Un'attenzione ai piccoli oggetti, agli avanzi, che ha un'origine molto chiara, e sempre sottolineata dall'artista, nella sua stessa ascendenza sociale (il nonno era intagliatore di lapidi, il padre vi incideva gli epitaffi), e nella modesta – e oggi già quasi leggendaria – abitazione avita nella cittadina di Otwock, sede dell'atelier dell'artista.

Ma l'idea stessa di *resto*, di rimanenza, si collega anche, per più versi, alla storia di Israele e dello sterminio. Dai tempi di Isaia, come si legge nella Bibbia, quel 'popolo di sacerdoti' non costituisce mai (mai più?) un insieme organico e trionfante. Esso è «il resto di Israele, gli scampati alla casa di Giacobbe»²⁹. Israele è sempre, solo un resto, un frammento di un tutto inevitabilmente perduto. *Sheyres-hapleyte* (*She'erit Hapleità* in ebraico) ovvero «il resto dei sopravvissuti», o addirittura «la rimanenza del residuo di un residuo»³⁰: così come la maggior parte dei DP, i sopravvissuti parlanti yiddish, si autodefiniva³¹.

Sono 'resti', nell'opera di Bałka, le immagini rubate ai lager, nei pellegrinaggi a Treblinka, ad Auschwitz: come in *Winterreise*, nel

causale incontro con lo sguardo dei caprioli; come in *Carrousel*, nel vorticare delle immagini delle baracche di Treblinka. Bałka non si scaglia contro l'uomo e la natura, non accusa il silenzio del Cielo. Il suo richiamo alla responsabilità individuale (alla *propria* responsabilità individuale) ha il tono dimesso di una comunicazione fra amici:

Il mio interesse nel passato – ha detto un'intervista del 2009 – è nato quando ho iniziato a lavorare più spesso a Otwock. Ad andare sempre più spesso a visitare quei cimiteri ebraici devastati. A volte portavo con me degli ospiti, critici o curatori di tutto il mondo. E a un certo punto mi sono chiesto: e io, cazzo, cosa faccio oltre a portare in visita questa gente e a fargli vedere quali sono in Polonia le manifestazioni di antisemitismo locale, che sono certo dovute a stupidità, ma anche profondamente radicate? E ho cominciato a fare i conti con me stesso. Mi sentivo responsabile, sentivo un obbligo a occuparmi di questo tema. Era la più semplice domanda possibile rivolta a me stesso: "E io, cazzo, cosa faccio?" E la risposta: "È la mia personale resa dei conti"³².

Winterreise, probabilmente il più celebre video di Bałka, non era presente nella mostra del Mocak: per semplici motivi di conformità con le altre opere esposte, mi ha detto Maria Anna Potocka in un incontro privato (Cracovia, 16.07.2018). Avendo bisogno di due pareti su cui proiettare contemporaneamente le diverse parti del video, mal si sarebbe coordinato con altre opere di dimensioni più ridotte. Trattandosi però, a giudizio di chi scrive, di una delle più straordinarie opere dell'arte contemporanea polacca, dedico ad essa il secondo intermezzo.

Intermezzo 2: *Winterreise*

Il video si compone di due parti: *Pond* e *Bambi*. Nel primo vediamo uno stagno, circondato da alberi. È il luogo dove venivano gettate le ceneri dei cadaveri cremati. Immagini apparentemente innocue, il cui contenuto, come nota Eleonora Jedlińska, è leggibile tramite la nostra conoscenza della Shoah, la memoria individuale e collettiva di quei tempi³³. Nel secondo, alcuni giovani caprioli si accostano a un filo spinato, osservano un attimo lo

spettatore, si allontanano timorosi. La prima suggestione è quella dell'indifferenza della natura, del proseguire della vita al di là dell'umano, dell'innocenza di ogni sua manifestazione – un'innocenza per noi incomprensibile e dolorosa.

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

Come fate a rimanere così belli, voi cieli azzurri, mentre ci stanno
massacrando?

(Yitzhak Katzenelson)³⁴.

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

Fig. 7 Mirosław Bałka, *Winterreise*, 2003



del divertimento – vedi ad esempio il disegno del 2015 *Tweety 1942*³⁵, dove il celebre canarino giallo perennemente minacciato di morte dal gatto Silvestro, smagrito e preoccupato, poggia i piedi sulla data rovesciata della propria nascita – ancora una volta il 1942. Ma, a differenza di Titti/Tweety, che, benché debole e perseguitato (ma anche maligno e vendicativo), non ha caratterizzazioni etnico-religiose, *Bambi (Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde, 1923, di Felix Salten, pseudonimo dello scrittore ebreo ungherese Siegmund Saltzman)* è un capriolo ebreo. Il personaggio di Salten si esprimeva in un tedesco decisamente yiddishizzante, cosa di cui venne accusato, fra gli altri, da Karl Kraus, che lo imputava di *mauscheln*, di *jüdeln*³⁶. L'intera storia dell'animaletto alla mercé della crudeltà degli uomini è una parabola sulla condizione ebraica, sulle trappole dell'assimilazione. Secondo la leggenda, consigliato a Disney addirittura da Thomas Mann, amico di Salten nell'esilio svizzero, *Bambi* è anche stato definito il primo romanzo ambientalista – benché la sua posizione riguardo alla possibile convivenza fra animali e umani non sia certo positiva. Se nulla di tutto ciò traspare nel film disneyano, questa trama si esplicita in maniera misteriosa, enigmatica, nelle immagini (essenziali e bizzarramente struggenti) di Bałka, che, anche in questo caso, sembrano attingere a strati più profondi del visibile.

Il giorno dell'inaugurazione, nella primavera del 2003, fuori dalla galleria dove veniva mostrato il video³⁷, un baritono accompagnato al pianoforte intonava il *Winterreise* di Schubert – l'opera simbolo del romanticismo europeo. Vi si descrive il viaggio solitario di un viandante disperato per una delusione d'amore in una natura fredda e inospitale, nella quale però il pellegrino trova rispecchiamento e, infine, una sorta di consolazione. Un pellegrino che, fin dalle prime battute, si definisce *fremd*, straniero. Una situazione esistenziale forse immanente a questa figura, e dalla quale non può esistere via d'uscita: «Straniero sono giunto, straniero mi allontano»³⁸. È in questo ciclo di *Lieder* la descrizione forse massima del paesaggio romantico, che al tempo stesso sovrasta, include e rappresenta l'anima del viandante, una natura densa di significati nella quale la presenza umana crea un complesso gioco di corrispondenze³⁹. Il pellegrino di Miroslaw Bałka (che appunto definisce 'pellegrinaggi' i suoi viaggi solitari ad Auschwitz, Majdanek, Treblinka) si trova a osservare una natura nella quale l'attribuzione di senso dovuta alla presenza umana, al senti-

mento, è bizzarramente deformata. *Winterreise* è dunque una resa dei conti con l'eredità romantica (distante nel tempo ma ancora così presente nel nostro modo di percepire il reale), con il lascito di Schubert, e, nelle arti figurative, di Caspar David Friedrich: un mondo spesso spaventoso, pieno di simboli, ma dove anche l'*unheimlich* può trovare un suo significato e dove è possibile abbandonarsi persino alla morte: *Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen* [Non sono cattiva, dormirai tranquilla fra le mie braccia, sussurra, nel bosco tedesco, la morte alla fanciulla]⁴⁰.

Pur senza prescindere – ma anzi sottolineando – le limitazioni della percezione individuale, sempre, inevitabilmente, circoscritte al proprio corpo, Bałka, in questo video e altrove, sembra riuscire a compiere una sorta di doppio salto carpiato, ad attingere a un'esperienza, o brivido metafisico come lo definiva Stanisław Ignacy Witkiewicz. Le immagini proposte dall'artista si direbbero anticipare i più recenti studi riferibili alla categoria del post-umanesimo, e in particolare quelli che, senza mezzi termini, «superano la cornice dell'umanesimo orientato in senso antropologico, testologico, costruttivista»⁴¹. Cancellando la differenza ontologica fra umano e animale, fra umano e non umano, la 'prospettiva biosemiotica' avvocata da questi studi consente di «portare alla luce ciò che era stato omissso: il fenomeno inesauribile della vita»⁴². La permanenza della natura (una natura 'contaminata', nella definizione di Martin Pollack), una natura che ingloba il male, che ne viene modificata, che ne è, letteralmente, inquinata e nutrita, ci indica, nelle immagini di Mirosław Bałka, una strada che non porta a superare il conflitto e a identificare vittime e carnefici su un astratto piano morale, ma che conduce a una visione diversa, 'decentrata' dell'orrore. Se da un punto di vista meramente intellettuale non ci è possibile operare il salto fra una percezione legata alla nostra limitata e individuale esistenza fisica e quella biologica, 'paesaggistica', 'ambientalistica', universale o multiversale, propugnata dalla nuova scienza, l'arte può, forse, offrirci uno spiraglio di conoscenza diversa, allargata. E ci suggerisce anche che, sebbene il male sia stato compiuto indiscutibilmente da alcuni e non da altri, esso è, in qualche misura, parte di un retaggio umano, di un processo all'interno del quale ci troviamo a vivere, abitare, condividere (in una recente mostra di Mirosław Bałka a Bruxelles presso la Galleria Dvir⁴³, una delle installazioni consiste in un dispositivo sonoro che ripete a ciclo

continuo: *Eichmann; Dumann; Ichmann; Youchmann; Hechmann; Shechmann; Itchmann; Wechmann; Youchmann; Theychmann...*).

Artur Żmijewski: Berek

Agli opposti della poetica di Bałka si situa un altro protagonista della scena artistica polacca, Artur Żmijewski (1966). A differenza del 'concettualismo contemplativo' di Mirosław Bałka, la cui tecnica impone «una riflessione interiore al tempo stesso intima e spietata», a una sorta di «esercizi spirituali laici»⁴⁴, l'arte di Żmijewski è apertamente provocatoria, gioca senza remore con le emozioni più forti, con la brutalità e la violenza e si propone come una imponente azione politica, che esige dallo spettatore non solo una partecipazione attiva, ma gli impone una diretta scelta di campo. La mostra del Mocak ne ha ospitato una delle opere più controverse, il video *Berek*⁴⁵. *Berek* è sia la denominazione polacca del gioco di acchiappare che il diminutivo (polacco) del nome ebraico/yiddish Ber. *Berek* è anche il modo in cui viene chiamato il giocatore 'infetto' e separato dal resto del gruppo che, con il suo tocco, può trasportare su altri il proprio marchio di esclusione. Pur non essendo nota a chi scrive l'etimologia della denominazione, è facile supporre che l'appellativo ebraico abbia una relazione diretta con il significato del gioco – e almeno ciò è quanto appare nell'opera di Żmijewski, come si vedrà in seguito.

Berek è un video realizzato nel 1999, della durata di 4'30", girato in parte nella cantina di una casa privata, e in parte nella camera a gas di un campo di concentramento⁴⁶. I protagonisti sono un gruppo di uomini e donne di età diverse, completamente nudi. Inizialmente vergognosi, impauriti e paralizzati dal freddo (il video è stato girato in inverno), giocano poi con sempre maggior vigore, mescolando aggressività, divertimento ed erotismo. Ha scritto Żmijewski:

La somiglianza visiva fra le due situazioni [la morte per gas e il gioco], è grande. Ma stavolta non è successo nulla di male. Non stiamo osservando una tragedia, ma un gioco infantile, innocente. Sembra una situazione clinica all'interno di una terapia psicologica, quando si fa ritorno agli eventi traumatici che hanno causato il sorgere di un complesso. Gli eventi vengono ricreati quasi come a teatro⁴⁷.

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

Abbiamo sempre a che fare – ha detto Libera – con le immagini ricordate delle cose, mai con le cose in se stesse. E ho voluto usare proprio questo meccanismo del guardare e del ricordare [...]. È attraverso queste scene innocenti che possono svelarsi i flashback delle crudeli foto originali⁴⁸.

Si tratta dunque, per Libera, di un gioco paradossale grazie al quale restituire veridicità al passato, mettere lo spettatore in contatto «con le cose in se stesse». Resta da chiedersi però a quale 'trauma', a quale 'complesso' faccia riferimento Żmijewski. Anche se, forse, alcuni singoli polacchi sono stati uccisi nelle camere a gas (e alcune migliaia di prigionieri di guerra sovietici, e alcune centinaia di rom e di malati di mente), questo macabro spazio è il simbolo *par excellence* della morte ebraica. «Una morte all'ingrosso [...], disgustosa» come ne scriveva il poeta del ghetto di Varsavia Władysław Szlengel⁴⁹. Più provocatorio, più 'liberatorio' dal fardello del retaggio storico, tanto caratteristico per la Polonia, sarebbe stato, forse, un gioco simile, realizzato fra i resti della strage di Katyn, o intorno alla carcassa dell'aereo presidenziale a Smolensk, o anche solo nei luoghi simbolici dell'Insurrezione di Varsavia (alla quale avevano comunque preso parte molti ebrei, anche se spesso sotto mentite spoglie)⁵⁰.

L'opera di Źmijewski ha comunque, come sempre in questo artista, un grande impatto emotivo e anche, se è possibile usare questo termine, 'estetico'. Va probabilmente a suo onore la diversità di interpretazioni che essa propone. Ad esempio, Wlodek Goldkorn, che dedica un certo spazio alla mostra del Mocak nel suo libro autobiografico *Il bambino nella neve* e definisce *Berek* «l'opera più controversa mai concepita sul tema»⁵¹, così lo descrive:

In una cantina, tre uomini e tre donne nudi si rincorrono per acchiapparsi l'un l'altro. All'inizio i loro movimenti sono lenti e giocosi, ma via via che si procede si fanno sempre più violenti e tragici. A un certo punto siamo in una vera camera a gas, sigillata. I performer sono quattro, tutti maschi, e il gioco è violentissimo e rapidissimo. Il tocco della mano sulla natica o sulla spalla nuda equivale a una condanna a morte⁵².

Secondo l'artista, però il senso dell'opera non starebbe tanto nel ricreare una forma di shock emotivo ed estetico in grado di far riavvicinare gli spettatori (e i protagonisti dell'opera stessa) alla 'realtà delle cose' bensì nel suo ribaltamento. In un'intervista rilasciata a Rafał Jakubowicz nel 2003, ribadisce la somiglianza fra la scena di *Berek* e il setting terapeutico:

Si fa ritorno alle situazioni traumatiche che hanno portato alla nascita del complesso. [...] Il riso nella camera a gas diventa dunque il segno di rottura del trauma [...] e dei metodi ritualizzati (e dunque morti) per "celebrarlo"⁵³.

Berek condensa alcuni dei temi molto presenti nell'opera di Źmijewski: la nudità dei corpi, la loro disarmante debolezza, fragilità, vulnerabilità; lo stupore (e il divertimento infantile), di chi si ritrova, in situazioni impensate, privo degli attributi del censo sociale, del genere, del potere⁵⁴; e l'intensa carica erotica che può emanare da corpi anche imperfetti⁵⁵.

Benché molti anni siano passati dal suo vernissage, *Berek* continua a suscitare aspre polemiche. Quando, nel 2011, era stato presentato all'interno della mostra curata da Anda Rottenberg, *Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte/ Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* nel Martin-Gropius-Bau di Ber-

lino, diverse organizzazioni ebraiche ne avevano chiesto, e ottenuto, la rimozione. Quando però nel 2012 Żmijewski era stato direttore della Biennale di Berlino il video, colà mostrato all'ultimo piano della galleria Kunstwerke, non aveva suscitato nessuna indignazione (ma potrebbe trattarsi dell'unico caso in cui il video non ha suscitato scandalo). Altre proteste si sono elevate per la presenza di *Berek* nella mostra del Mocak. La stessa Potocka mi ha detto di aver ricevuto, a causa sua, alcune minacce anonime di morte, giunte anche dagli Stati Uniti. E questo benché il video venisse mostrato dietro un'apposita parete in cartongesso e con l'avvertenza che le immagini avrebbero potuto urtare la sensibilità dei visitatori⁵⁶. Queste veementi richieste di censura propongono ovviamente questioni generali: su chi abbia il diritto di parlare di cosa, ad esempio – e si veda qui la molto inquietante discussione, anzitutto statunitense, sulla *Cultural Appropriation*. Senza potersi dilungare su questi temi, vale comunque la pena notare al margine che, in Polonia, tali richieste o suscitano fiere asserzioni di orgoglio nazionale (come si sente spesso nei discorsi «Saranno adesso gli ebrei a dettar legge ai nostri artisti polacchi? Lamentatevi col rabbino, e smammate!») oppure anche una caricaturale 'sofferta adesione': come sul portale «wPolityce.pl», dove si sosteneva che, pur di appoggiare uno squallido artista di sinistra, i giornali appartenenti a quest'area (*Gazeta Wyborcza*) arrivano a sostenere gli antisemiti, dimenticando gli insegnamenti di Giovanni Paolo II⁵⁷. Il tutto, si può immaginare, con grande soddisfazione di Żmijewski che, come già accennato, è uno dei più fieri paladini della partecipazione politica diretta dell'artista nel contesto sociale⁵⁸.

Rimangono comunque aperte una serie di questioni, che così riassume la già citata Eleonora Jedlińska, l'autrice, in Polonia, del primo volume dedicato all'arte dopo la Shoah:

[T]he most important question is how the artist could motivate a group of adults to play, naked and full of joy, inside a "gas chamber". Note that we are talking about a group of adults from a country where the horrors of the Holocaust are supposed to be an important part of everyone knowledge and heritage. Why didn't anybody refuse to participate? [...] The film of Artur Żmijewski reflects the disintegration of both our understanding and empathy with the Holocaust victims. It shows how the need for provocation dominates the generation of the people born many years after the war⁵⁹.

La coppia del futuro venuta da Berlino

*L'arte in se stessa è un fenomeno transgender,
che si colloca fra le realtà, fra i sessi, fra la verità e la finzione,
che lotta contro ogni barriera,
che non smette di sognare una trasformazione radicale.*
(Paweł Leszkowicz)⁶⁰

Chissà se Eleonora Jedlińska definirebbe provocatoria anche la visita ad Auschwitz dei 'gemelli ermafroditi del futuro'⁶¹ Eva & Adele. In maniera non convenzionale, una loro foto compare nel catalogo, benché non fosse presente alla mostra. Ma la partecipazione di questa coppia straordinaria, definita «*one of the most radical pieces of contemporary art*»⁶² era troppo importante per i curatori e per la stessa direttrice del Mocak per non proporla almeno sulle pagine del volume a stampa. Nella parte del catalogo dedicata alla Germania abbiamo dunque una delle 'solite' foto scattate dai turisti ai cancelli di Auschwitz. La stessa presenza della coppia, volutamente incongrua e leziosa, si propone di scardinare ogni estetica di segregazione ed esclusione. L'immagine si distingue dalle altre per l'intensità dei colori: sul paesaggio quasi interamente nero (le baracche, il cancello, il filo spinato) e bianco, il bianco uniforme del cielo e della neve, incedono in maniera elegante, tenendosi per mano, due suore. La foto documenta una visita ad Auschwitz fatta nel 2012 insieme alla curatrice Delfina Piekarska: «una performance il cui scopo era rendere onore alle vittime, ma era anche espressione dell'obbligo morale a rammentare cosa fosse successo in quel luogo»⁶³. Anche le due figure abbigliate da suora sono ovviamente in bianco e nero; il monocromatismo è interrotto però dal rosa squillante degli ombrelli vezzosi, dei guanti e dei bottoni dei cappotti, il cui colore si riflette nelle macchie rosse lontane, già oltre il cancello, delle giacche a vento di alcuni visitatori. Le due donne sono identiche, nel vestito e nell'andatura, anche se una è più alta dell'altra; sul loro viso aleggia un sorriso gentile. Pur trattandosi di un'immagine esteticamente bella e singolare⁶⁴, il suo senso sta primariamente nella storia delle persone raffigurate. Eva e Adele sono arrivate nel 1989 a Berlino con una nave spaziale, vengono direttamente dal futuro. In realtà, di esse l'una, la più alta e all'anagrafe ex maschio, Eva, aveva la cittadinanza austriaca; la più rotondetta Adele, dallo sguardo meno malinconico,

era invece probabilmente berlinese di nascita. Stupisce gli intervistatori non germanici il pesante accento tedesco dei due angeli futuribili, un accento che esse non fanno niente per nascondere e che restituisce a queste figure singolari non solo un carattere pienamente terreno ma anche ne riflette, dietro una maschera così esagerata da superare ogni limite del kitsch e del *camp* più estremo, un impegno artistico e una missione etica ed educativa germanicamente profonde, inamovibili.

«Ovunque noi siamo, c'è il museo» («*Wherever we are, is Museum*»), è uno dei loro slogan, per i quali hanno anche disegnato una sorta di annulli postali (gli altri: «*Eva & Adele: Work of Art*»; «*The Begining After the End of Art*»; «*Over the Boundaries of Gender*»), coronati da un neologismo che ne sintetizza l'aspirazione: *Futuring*, e da una preposizione latina: *cum* [con]. Perché le foto, che rappresentano la maggior parte della produzione di Eva & Adele, non sono mai scattate dalle artiste stesse, ma da passanti casuali. Il fotografo, spiega Eva in un'intervista, «è per noi una persona che, scattandoci una foto, fa al tempo stesso il proprio autoritratto. Il modo in cui ci ritrae rivela anche la sua visione del mondo, e il suo atteggiamento nei nostri confronti»⁶⁵. A ogni fotografo viene data una cartolina con un timbro e uno slogan, e la preghiera di mandare la foto all'indirizzo dell'atelier. E ogni immagine di Eva & Adele porta appunto questa firma: *cum*, 'con', con la partecipazione di altri esseri umani. Il corpo artistico e performativo, il corpo ermafrodita e plurale delle due emissarie del futuro si sottrae a qualsiasi definizione e catalogo, sfugge al biopotere, si muove in uno spazio diverso. E ciò a seguito di una disciplina ferrea, di un ordine assoluto a cui, in nome dell'amore dell'arte e dell'amore reciproco di una verso l'altra, dal 1989 (data del matrimonio fittizio al Martin-Gropius Bau di Berlino, seguito da un matrimonio vero ben 10 anni dopo) Eva & Adele hanno deciso di sottoporre le loro esistenze personali.

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

- *EVA & ADELE – KOMMEN AUS DER ZUKUNFT / COMING OUT OF THE FUTURE*
- *EVA ADELE*
- *Körpergröße/Height 176 161*
- *Oberweite/Bust 101 86*
- *Taille/Waist 81 68*
- *Hüfte/Hip 96 96*
- *WO WIR SIND IST MUSEUM – WHEREVER WE ARE IS MUSEUM*
- *EVA & ADELE live and work in Berlin.*

Nel 1991, per una scelta condivisa e ribadita da decisioni legali e documenti notarili, le due persone che erano Eva & Adele si sono fuse in un essere unico. L'essere unico deve essere confortato da tre ore di *maquillage* giornaliero, sempre uguale, da un'accurata rasatura del capo, dalla scelta meticolosa e programmata in anticipo di vestiti e accessori, fra cui trionfa il colore rosa. Perché la passerella, la galleria, il museo di Eva & Adele è ogni istante della vita, è la strada, è l'autobus (mai preso di notte, per ragionevole paura di aggressioni); è l'incontro con ogni sguardo curioso e divertito, al quale rispondono sempre con un sorriso luminoso: perché l'umanità del futuro sarà gentile, sorridente, affettuosa, non conoscerà barriere di genere e di classe. Il loro esperimento è stato definito ancora più radicale di quello, ad esempio, di Marina Abramović e Ulay, che per 12 anni hanno trasformato in performance la loro relazione, o l'ascetismo di Roman Opałka, che ha dedicato il tempo della sua vita a dipingere il tempo; ma Opałka viveva riservato, quasi un eremita; e la relazione, anche artistica, pur fra due personaggi così radicali come Abramović e Ulay è iniziata ed è finita, lasciandone sostanzialmente integra l'identità umana e artistica. L'artista di Belgrado ha detto che

il contatto fra le due energie, maschile e femminile, [allora] dava vita a qualcosa che chiamavamo 'That self'. Era una terza energia, completa, priva di ego, l'unione fra l'elemento maschile e quello femminile. La forma d'arte più sublime⁶⁶.

E forse Eva & Adele incarnano realmente «*that self*»?

Sempre insieme, sempre sorridenti, serene, ma attente ad evitare il conflitto, a schivare le offese, per reagire alle quali hanno

elaborato una serie fissa di comportamenti, di silenzi e parole. Al polso, due braccialetti rosa, che non tolgono mai, con una piccola stella di Davide. Il rosa, come non smettono di rammentare, era il colore che marchiava gli omosessuali nei lager.

Nel 2012 il Mocak ha organizzato una grande mostra delle due artiste, e ne ha pubblicato uno splendido catalogo con otto saggi in polacco e in inglese. La mostra era stata accolta con un moderato favore⁶⁷. Sul quotidiano *Gazeta Krakowska* ne scriveva con una certa condiscendenza Urszula Wolak:

Guardando le opere di Eva & Adele avevo l'impressione che il futuro avesse fatto il suo ingresso proprio al Mocak. La mostra delle loro foto, dei costumi e dei video è semplicemente affascinante, come d'altronde lo sono le due artiste, che mercoledì scorso passeggiavano per il museo in incantevoli abiti rosa e scintillanti stivaletti neri⁶⁸.

Ne è quasi un commento diretto il breve articolo di Dorota Jarecka sulle colonne di *Gazeta Wyborcza*, secondo cui Eva & Adele «nel mondo artistico funzionano come due strampalate, innocue e divertenti», un atteggiamento questo ancora ben distante da una reale accettazione: «provino anche soltanto a passeggiare per le strade di Cracovia»⁶⁹, concludeva la critica con amarezza.

Ernst Volland: lo spaventoso 'album di famiglia del discorso collettivo'

In un'ampia (ed estremamente critica) recensione di Izrael-Polska-Niemcy pubblicata online, il docente della Rutgers University Jason Francisco dedica forse l'unico, parziale apprezzamento alle due foto qui esposte di Ernst Volland (1946): «*the artist's point is clever*», ammette lo studioso americano. Nella ampia sala espositiva che ospitava la mostra (per entrare nella quale era necessario passare sotto una replica del famoso cartiglio del cancello di Auschwitz a opera di Grzegorz Klaman, con la dicitura grottesca *Kunst macht frei*), a una certa altezza dal pavimento erano appese due delle 'immagini marchiate a fuoco', gli *ausgebrannte Bilder* dell'artista tedesco. Le immagini, di grandi dimensioni (entrambe 140x100), sono ben

note foto di un busto di Hitler e delle recinzioni di filo spinato di Auschwitz, rifotografate più volte dall'artista e rese quasi indecifrabili attraverso un complesso processo da lui inventato. Come nota anche Francisco, l'immagine resa così imprecisa, priva di contorni netti e trasformata in un assemblaggio violento di macchie in chiaro-scuro, invece di perdere incisività ne acquista. Essa si trasforma in un oggetto carico di una nuova forza emozionale, gravido della minaccia degli incubi, tanto più terribili quando evanescenti, sfuggenti, impossibili da descrivere. Il procedimento di Volland trasfigura immagini viste più volte e rese opache dalla ripetizione e dalla noia restituendovi tutta la loro insondabile minaccia. «*The artist's point is clever*»: ma, benché «*clever*», secondo Francisco il procedimento impiegato dall'artista tedesco «*is much more a comment about iconicity itself than about Hitler and Auschwitz in particular*»⁷⁰. Benché in forma diversa, la critica di Francisco, che coinvolge tutti gli autori presenti nella mostra, nonché l'idea stessa dell'esposizione, sembra ripetere alcune delle accuse, spesso violentissime, di cui era stato fatto oggetto Norman Kleeblatt al tempo della mostra newyorkese *Mirroring Evil*⁷¹, alla cui base si trova la convinzione dell'unicità di Auschwitz, dell'impossibilità di inserirlo all'interno di un *continuum* storico e di paragonarlo ad altre tragedie della storia umana. Gli artisti infatti, per poterlo descrivere, dovrebbero trovare una strada che faccia astrazione dalle tematiche della rappresentazione, ovvero che le sublimi in forme espressive irripetibili e mai viste. A prescindere dalla fondatezza o meno di una tale richiesta, non è questo il caso di Ernst Volland, che effettivamente lavora con la stessa tecnica su immagini di fatti storici diversi. Anche altri artisti hanno scelto di trasformare la nettezza dei contorni di immagini fotografiche iconiche della storia recente in linee sfocate, indeterminate, ribaltandone gli elementi di valore: la foto sfocata è una foto «fatta male»; in questi casi è, usando la stessa terminologia di Volland, il mezzo per «contrabbandare» contenuti diversi o meglio ristabilire un diretto rapporto emotivo fra lo spettatore e l'immagine. L'indeterminatezza è, in particolare, fra le tecniche usate da Gerhard Richter già da metà degli anni Sessanta; l'esempio forse più celebre di questa procedura è *September* del 2005, dove l'immagine delle Torri Gemelle in fiamme viene

appannata e confusa con l'utilizzo di una spatola, fino a diventare quasi irriconoscibile. Secondo Anthony Downey, autore di *Art and Politics Now*,

This apparently unremarkable painting is defying, and therefore questioning, the spectacle of the events on which it is based and its relentless reproduction. History, and the trauma associated with these events, seems to be defying both representation and simplistic interpretation⁷²;

lo stesso senso di sfida lo troviamo nelle immagini marchiate a fuoco di Volland. In questa serie, alla quale lavora ininterrottamente dagli inizi degli anni Novanta, Volland propone inoltre un vero e proprio catalogo o archivio delle immagini fotografiche fondamentali della storia tedesca, dalla nascita del nazismo, alla Seconda guerra mondiale alla RAF ai movimenti neonazisti e altro: giocando con lo spettatore che viene sfidato a riconoscerle in quello che spesso è, a prima vista, un mero gioco di ombre. Si crea così un peculiare gioco di riflessi fra autore e spettatore, fra uno spettatore e l'altro: l'embrione di una comunità, di una memoria collettiva. Come gli altri artisti qui menzionati, o forse in modo ancora più evidente, Ernst Volland si attiene, reinventandola, alla regola immanente dell'arte concettuale e postconcettuale: la centralità di colui che osserva su colui che crea, come sintetizza Benjamin Buchloh, professore di Arte moderna all'Università di Harvard: «*[I]n contemporary montage procedures the ultimate subject is – following Barthes's brilliant prognosis – always the reader/viewer*»⁷³.

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

Le sue immagini si muovono fra il fotomontaggio, che dai tempi di Eisenstein, Höch e Heartfield è sempre stato politico, e l'espe-

rimento surrealista, che si immerge nel sogno e nell'inconscio e dalla fotografia documentaria scivola nel gioco dell'immaginazione. È a questo che gli serve l'indefinitezza dell'immagine, a contrabbandare l'arte oltre la frontiera della politica, e la politica oltre la frontiera dell'arte.⁷⁴

Citando le riflessioni di Dominick La Capra sulla malinconia e la sua capacità di bloccare il processo di superamento del lutto, Izabela Kowalczyk sembra comunque indicare la possibilità di un'arte in grado di «elaborare gli eventi del passato in modo tale che essi non si ripresentino nuovamente»⁷⁵. Ma questa è, forse, una richiesta eccessiva. Forse, né l'arte né la bellezza salveranno il mondo⁷⁶, e non lo farà, forse, neanche un'arte che abbia rinunciato alla programmatica ricerca della bellezza. Anche in un mondo per sempre non redento l'arte però può conservare una funzione salvifica: in virtù della tensione utopica e ininterrotta della ricerca di senso, di sintesi, di condivisione:

Se dunque non trovi niente qui nei corridoi, apri le porte, se non trovi nulla lassù, non c'è problema, sali per nuove scale. Fin tanto che non smetti di salire, non finiscono i gradini, crescono verso l'alto sotto i tuoi piedi che salgono⁷⁷.

¹ Esiste un piccolo catalogo trilingue, polacco-inglese e tedesco: *Polska-Izrael-Niemcy. Doświadczenie Auschwitz dzisiaj; Poland-Israel-Germany. The Experience of Auschwitz Today; Polen-Israel-Deutschland. Die Erfahrung von Auschwitz heute*, Mocak, Kraków 2015. Il catalogo è firmato dalla sola Jałowik e non contiene le immagini di tutte le opere rappresentate. Vi è però allegato un DVD con una breve presentazione di entrambi i curatori e un'intervista al disegnatore belga-israeliano M. Kichka. La mostra è stata aperta dal 15.05.2015 al 31.10.2015.

² 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*.

³ A. Termińska, P. Zaczkowski, C. Humphries (a cura di), *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009 / Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009*, Ars Cameralis Superioris i Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2011.

⁴ Volendo indicare una data a partire dalla quale l'arte figurativa tedesca apre nuove, anche se non sempre condivise, strade per la riflessione storica sulla Shoah, si può probabilmente pensare al 1965 e alla serie fotografica *Onkel Rudi* di G. Richter. I nomi più importanti nel nostro contesto, oltre a quello di Richter, sono ovviamente quelli di A. Kiefer, J. Gerz e, in parte, J. Beuys. Riguardo alla pedagogia della memoria tedesca, si veda almeno Robert Traba, «Bilateralność kultur pamięci», in Tomasz Kranz (dir.), *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin, 2018, pp. 25-65.

⁵ Christiane Mennicke, Silke Wagler (Hrsg.), *Von Der Abwesenheit des Lagers. Reflexionen Zeitgenössischer Kunst zur Aktualität des Erinnerns*, Berlin, Verbrecher-Verlag, 2006.

⁶ Justyna Balisz, «Auschwitz w plecaku», in *Szum*, 10.07.2015, URL: <https://magazynszum.pl/auschwitz-w-plecaku>. Tutti i siti web sono stati visitati a gennaio 2019.

⁷ La serie è stata inaugurata nel 2011 con la mostra *Historia w sztuce*, La storia nell'arte, cui hanno fatto seguito, fino al 2017, altre esibizioni tematiche sullo sport, l'economia, il crimine, il gender e la medicina e, nel 2018, la patria.

⁸ Karol Sienkiewicz, «Sztuka, Holocaust i dyplo-

macja», in *Dwutygodnik*, 08.2015, URL: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6063-sztuka-holokaust-i-dyplomacja.html>

⁹ Benché, come anche in numerose dichiarazioni, Bałka abbia iniziato a 'sapere' dell'Olocausto solo dopo il 1989, la prima opera che vi fa esplicito riferimento, *Fireplace*, risale al 1986, ossia solo un anno dopo quello del suo debutto ufficiale con *Ricordo della prima comunione*. Cfr. F. Morris, «Mirostaw Bałka. Wprowadzenie do fragmentu», in M. Bałka, *Fragment*, in: Marek Goździewski (a cura di) *Bałka. Fragment*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2011, p. 164. La bibliografia su Bałka, a cui lo Hangar Bicocca di Milano ha dedicato nel 2017 un'importante retrospettiva, *Crossovers*, è ampia. Oltre ai volumi citati in questo articolo, un elenco completo si trova alla pagina URL: <http://Mirostaw-Balka.com/>

¹⁰ Karol Sienkiewicz, *Sztuka*, cit.

¹¹ Nella mostra non era in effetti presente nessuna opera della celebre coppia, a cui il Mocak nel 2012 aveva dedicato una mostra individuale, corredata da un ampio catalogo a cura di Delfina Piekarska e Maria Anna Potocka: *Eva & Adele. Artysta = Dzieło sztuki – The Artist = A Work of Art*, Mocak, Kraków 2012. Una loro immagine è però presente nel catalogo di *Polska Izrael Niemcy* (cfr. più oltre).

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, trad. di G. Zucca, Milano, Rizzoli Lizard, 2014.

¹⁴ La Polonia ospita comunque uno dei primi musei d'arte contemporanea al mondo, quello di Łódź, aperto nel 1930. Precedenti gli sono solo quello di Vitebsk, creato nel 1918 e chiuso poco dopo, e l'ancora esistente Museo Folkwang di Essen, del 1922.

¹⁵ Dall'architetto D. Bravo Bordas, URL: <https://www.publicspace.org/works/-/project/d019-plac-bohaterow-getta>

¹⁶ Mocak autorski. Z Marią Anną Potocką rozmawia Artuz Żmijewski, in *Instytucja Krytyczna*, numero monografico di *Krytyka Polityczna*, nn. 40-41, p. 214.

¹⁷ Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2012, p. 136.

¹⁸ M.A. Potocka, Sztuka i historia/Art and History, in *Historia w sztuce/History in Art*, Catalogo della mostra, Mocar, Kraków, 2011, p. 195.

¹⁹ M. Pankowski, *C'era e non c'era una volta un'ebrea*, a cura di L. Quercioli, Roma, Lithos, 2010, p. 13.

²⁰ Cfr. A.C. Danto, *After the End of Art: the End of Art and the Pale of History*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1997 (trad. it.: *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e la fine della storia*, Milano, Mondadori 2008).

²¹ In URL: <https://culture.pl/pl>

²² I. Kowalczyk, «Aliny Szapocznikow: oswajanie "abjectu"», in *Artmix. Sztuka feminizm kultura wizualna*, 27.07.2009; URL: http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4152#foto6_c76asc6. Cyt. za: J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow, w: Współczesna sztuka polska*, Warszawa, 1981, p. 307.

²³ P. Krajewski, «The All is Everything: Wideopzestrzenie Mirosława Bałki», in *Fragment*, cit., p. 171. Bałka ha iniziato a utilizzare la videocamera nel 1998, i suoi primi video risalgono al 2001.

²⁴ Cfr. M. Goździewski, in *Fragment*, cit., p. 190, n. 28.

²⁵ J. Heynen, «Grawitacja», in *Fragment*, cit., p. 176.

²⁶ M. Bałka, *Kamera to odkurzacz*, Rozmowa przeprowadzona przez Marka Waileskiego, in: M. Godlewska (a cura di), *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, Galeria Arsenal, Białystok 2010, p. 172. Cit. da Marek Goździewski, in *Fragment*, cit., p. 191.

²⁷ Cfr. S. Cotter, *Internal Time / External Time*, in: *Topography. Mirosław Bałka*. Published on the occasion of the exhibition: *Mirosław Bałka: Topography* at Modern Art Oxford, 12 December 2009-7 March 2010, Curated by S. Cotter, Published by Modern Art Oxford, Editor: Susanne Cotter, Modern Art Oxford, the artist and authors 2009, p. 186.

²⁸ Il sapone, il gesso, la cenere, il sale, sono fra i materiali più frequentemente usati da Bałka. Su questo si tornerà in seguito.

²⁹ Isaia, 10: 20. Ma anche Michea 2: 12, Geremia 23: 3 («il resto delle mie pecore»). Gioele (3: 5) definisce Israele «i superstiti», in Abdia 14 sono «gli scampati». Questo secondo la traduzione della *Bibbia Concordata*, Milano, Mondadori, 1982.

³⁰ Cfr. A. Grossman, «Trauma, Memory, and Motherhood», in R. Bessel, D. Schumann (a cura di), *Life After Death: Approaches to a Cultural and Social History of Europe During the 1940s and 1950s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 114.

³¹ DP, ovvero *Displaced Person(s)*, sopravvissuti alla Seconda Guerra mondiale che per motivi diversi non potevano – o non volevano – fare ritorno ai paesi di origine e venivano temporaneamente collocati in ex lager e campi di concentramento in Italia, Germania e Austria. Si tratta del «termine tecnico [usato] per definire coloro che si trovavano al di fuori dei confini dei propri paesi di origine, persone "spostate" di cui la comunità internazionale doveva occuparsi e che dovevano essere "rilocate"» (M. Ravagnan, «I campi Displaced Persons per profughi ebrei stranieri in Italia (1945-1950)», *Storia e Futuro*, 46, marzo 2018, URL: <http://storiaefuturo.eu/>). Nel 1947, i DP ebrei erano 250.000; la popolazione complessiva ammontava a 850.000. Cfr. anche G.N. Finder, *Yizkor! Commemoration of the Dead by Jewish Displaced Persons in Post-War Germany*, in A. Confini, P. Betts, D. Schumann (eds.), *Between Mass Death and Individual Loss. The Place of the Dead in Twentieth-Century Germany*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2008, p. 233 e Ben Kline, *Remnants of Escape*, URL: <https://yiddishkayt.org/remnants-escape-refugees-2015>

³² M. Goździewski, *Fragment*, cit., pp. 186-187.

³³ Eleonora Jedlińska, cit., «Memory Regained. Art After the Holocaust. Some Examples from Poland», in F.Grüner, U. Heftrich, H.D. Löwe (a cura di), *"Zerstörer des Schweigens": Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Rassen – und Vernichtungspolitik in OstEuropa*, Köln Weimar Wien, Böhlau, 2006, p. 449.

³⁴ Y. Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato*. Versione poetica di Daniel Vogelmann dalla traduzione dallo yiddish di Sigrid Sohn, Firenze, Giuntina, 1995, pp. 77, 79.

³⁵ Ad esempio in: M. Bałka, *Nerw. Konstrukcja*, Katalog wystawy, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017, p. 10.

³⁶ Cfr. S. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1986, p. 234. L'articolo di Kraus, «Jüdelnde Hasen – Lepri che parlano yiddish», era stato pubblicato in *Die Fackel* nel 1929. Sull'"ebraismo" di Bambi, vedi anche: P. Reiter, «Bambi's Jewish Roots», in *Jewish Review of Books*, Winter 2014, <https://jewishreviewofbooks.com>, e M. Wecker, «Why Bambi is the Most Jewish Deer in Disneyland», in *Forward*, December 2, 2013, URL: <https://forward.com>

³⁷ In tutte le altre occasioni, il sottofondo sonoro del video era, come nelle altre opere dell'artista, un suono 'naturale' e non rielaborato: il respiro dell'autore, frammenti di voci in più lingue, forse un lontano rintocco di campane. Alla domanda sul perché non avesse conservato l'accompagnamento schubertiano, Bałka mi ha risposto che semplicemente non voleva attribuire troppo pathos alle immagini. Per lo stesso motivo anche il giorno dell'inaugurazione la musica era eseguita *fuori* dallo spazio espositivo, e non al suo interno. Era comunque giusto che ne restasse il ricordo, l'eco (comunicazione privata dell'Autore, Varsavia, 10 ottobre 2017).

³⁸ «*Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus*», sono i primi versi del primo Lied del ciclo (*Gute Nacht*, di Wilhelm Müller). Non è d'altronde quella di Bałka l'unica opera che unisca esplicitamente i Lieder schubertiani alla Shoah. Vedi ad esempio il recital del baritono inglese M. Glanville *Yiddish Winterreise – A Holocaust Survivor's Inner Journey Told Through Yiddish Song*, del 2010.

³⁹ Come nei testi canonici del romanticismo, a partire dal *Werther*, la sconfitta amorosa equivale al fallimento sociale. L'amante infelice è al contempo colui al quale la società oppone un rifiuto, impedisce di scavalcare i propri limiti.

⁴⁰ In *Der Tod und das Mädchen*, *La morte e la fanciulla*, di F. Schubert (1817).

⁴¹ J. Leociak, «Góry śmieci otulały wataę śmrodu wszystko, co żyło. (Śmieci w getcie warszawskim w perspektywie środowiskowej historii Zagłady)», in *Teksty Drugie*, 2, 2017, coll. *Srodowiskowa historia Zagłady*, p. 11.

⁴² Ivi, p. 115.

⁴³ 19 aprile – 2 giugno 2018; URL: <http://dvirgallery.com/exhibition/der-aufbruch/>

⁴⁴ Sono definizioni di A. Sabor nella recensione alla mostra *Memory Labirynt* dal titolo *Pamięć o zlu*, «Tygodnik Powszechny» 01.09.2009, URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pamięć-o-zlu-135105>

⁴⁵ La bibliografia di, e su, Żmijewski in polacco è copiosa. In inglese, oltre al breve testo generale nel sito culture.pl, URL: <https://culture.pl/en/artist/artur-Żmijewski>, cfr. ad esempio l'ampio catalogo bilingue inglese e polacco: Artur Żmijewski, *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened – Co stało się raz nie stało się nigdy*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, 2005. Sul video Berek, vedi, ad es. in polacco: K. Bojarska, *Obóz-Muzeum. Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego*, in: M. Fabiszak, M. Owiński (a cura di), *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, Wydawnictwo Universitas na zlecenie Muzeum Stutthof, Kraków, 2013, pp. 139-150; Ead.: «Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)», in *Konteksty* 3, 302 (2013), pp. 116-124, e, anzitutto, le pagine dedicate a questo artista nell'importante volume di I. Kowalczyk, «Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej», Warszawa, Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.

⁴⁶ Si tratta del lager di Stutthof. Sul suo sito è stata recentemente pubblicata una dichiarazione dell'addetto stampa del Campo-Memoriale, W. Szymański, disponibile anche in inglese, URL: <http://stutthof.org/english/node/976>

⁴⁷ URL: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1848?read=all>

⁴⁸ URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy>

⁴⁹ W. Szlengel, *Cosa leggevo ai morti. Poesie e prose del ghetto di Varsavia*, a cura di L. Quercioli Mincer, con un'introduzione di Jarosław Mikołajewski, Casoria, Sipintegrazioni, 2010 (collana di inediti della letteratura ebraica mondiale), pp. 65-66.

⁵⁰ Nell'aprile del 1943 i nazisti rinvennero gigantesche fosse comuni nel bosco di Katyń, nei pressi di Smolensk. Si trattava dei corpi di circa 22.000 polacchi prigionieri di guerra, anzitutto ufficiali

ma anche rappresentanti dell'intelligenza (medici, scienziati, prelati ecc). La Germania e l'URSS si accusarono reciprocamente per la carneficina. Nella Polonia comunista la versione ufficiale era naturalmente quella che ne attribuiva la colpa all'esercito hitleriano. Solo nel 1989-90 le autorità russe ammisero che essa fu perpetrata dall'esercito sovietico per preciso ordine della classe dirigente di allora. Il 10 aprile del 2010, l'aereo che portava il Presidente L. Kaczyński e altri 95 alti rappresentanti del Parlamento, dell'esercito, della Chiesa, nell'atterrare a Smolensk per la celebrazione del 70° anniversario dell'eccidio si fracassò al suolo senza lasciare superstiti. La non placata isteria collettiva sul "martirio" delle vittime del disastro aereo è tuttora parte della cronaca politica e sociale polacca ed è una delle motivazioni per la vittoria del patito di destra nelle elezioni dell'ottobre 2015, il PiS, guidato dal gemello del presidente defunto, J. Kaczyński. La rovinosa insurrezione di Varsavia (1 agosto-2 ottobre 1944) portò alla distruzione dell'80% della capitale e provocò circa 200.000 vittime civili. La venerazione acritica dell'insurrezione e dell'eroismo di chi vi prese parte è un altro dei topoi di una sempre più aggressiva e risoluta identità nazionale polacca.

⁵¹ W. Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 155.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, URL: http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_35.htm

⁵⁴ *Kleider machen Leute*, l'abito fa il monaco, dicono saggiamente i tedeschi.

⁵⁵ Vedi ad esempio il video *KR WP (2000)*, dove ex militari della Guardia d'Onore di Varsavia sono visti prima marciare intonando canti marziali, e quindi ripetere gli stessi gesti nudi, solo col berretto e il fucile, in una sala da danza. O la serie fotografica *Oko za oko* (Occhio per occhio), del 1998, che ritrae corpi mutilati nudi, la cui imperfezione viene completata da un'altra persona dal corpo integro. Riguardo a questa celebre serie, è interessante notare che, se si presenta come l'illustrazione, fortemente emotiva, della possibilità di una convivenza improntata a un umanesimo generoso e disinteressato (il corpo sano che presta un suo arto al corpo mutilato), essa può venir interpretata anche la descrizione di imposizioni normative a corpi 'diversi' (cfr. ad esempio A. Szymczyk, «Minimum»,

in Żmijewski, *If it Happened*, cit., in particolare p. 68), il che mi sembra testimoniare dell'ampiezza concettuale dell'arte di Żmijewski.

⁵⁶ K. Bojarska, *Sztuka, która*, cit., p. 119.

⁵⁷ Cfr. URL: <https://film.wp.pl/berek-znowu-na-ce-rowniku-organizacji-zydowskich>; URL: <https://wpolityce.pl/polityka/121164-ta-pochwala-zabawy-w-berka>

⁵⁸ Cfr. A. Żmijewski, «Stosowane sztuki społeczne», *Krytyka Polityczna* nn. 11-12 (2007), URL: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne>; una versione inglese del testo è disponibile al sito, URL: <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/files/2015/05/C5%B-Bmijewski-Applied-Social-Arts.pdf>.

⁵⁹ E. Jedlińska, «*Memory Regained*», cit., pp. 453-454. Il volume in questione è *Sztuka po Holocaustu*, Łódź, Biblioteka Tygla Kultury, 2001.

⁶⁰ P. Leszkowicz, «Transgenderowe ciało, tożsamość i performance w polskiej sztuce współczesnej», in D. Piekarska, M.A. Potocka (a cura di), *Eva & Adele*, cit., p. 55.

⁶¹ È questo uno dei modi in cui la coppia si auto-definisce. 'Gemelli', a differenza che in italiano, non è però un termine sostanzialmente declinato secondo il genere, né in inglese, né in polacco né in tedesco. Avendo preferito evitare l'antiestetico asterisco al termine di parola, ove necessario userò, in riferimento a Eva & Adele, termini italiani caratterizzati secondo il genere, anche se questi non si adattano al caso.

⁶² In: N. Gnesa (a cura di), *Eva & Adele: Adsila*, München, Hirmer Verlag, 2014.

⁶³ *Eva & Adele. The Artist = A Work of Art*, cit., p. 70.

⁶⁴ E che sembra fornire un bizzarro pendant alle foto scattate a Benedetto XVI nella visita già menzionata: dove è il papa, solo, vestito di bianco, ad attraversare il cancello, mentre alle sue spalle, dall'altra parte del varco, stanno i dignitari vestiti di nero, con le cinture rosse sgargianti. Cfr. ad es. URL: <https://www.lavocedelpopolo.it/papa-francesco/benedetto-xvi-perche-signore-hai-taciuto-perche-hai-potuto-tollerare-tutto-questo>

⁶⁵ «On Various Aspects of Being a Living Work of Art, Delfina Piekarska Talks to Eva & Adele», in *Eva & Adele = The Artist, a Work of Art*, cit., p. 105.

⁶⁶ «Marina Abramović: Brzydka, porzucona jak ostatni śmieć – tej Mariny po rozpadzie małżeństwa już nie ma», Intervista di Paulina Reiter, *Wysokie obcasy*, 22.09.2018, URL: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23930391,jak-boli-serce-zlamane-wedlug-mariny-abramovic.html?disableRedirects=true>

⁶⁷ Non mi risulta infatti ne abbiano pubblicato recensioni le più importanti riviste di arte polacche.

⁶⁸ U. Wolak, «Makijaz, tyse głowy. Eva i Adele w MOCAK-u», *Gazeta Krakowska*, 16.02.2012, URL: <https://gazetakrakowska.pl/makijaz-lyse-glowy-eva-i-adele-w-mocaku/ar/509347>

⁶⁹ D. Jarecka, «Eva & Adele w krainie uśmiechu», *Gazeta Wyborcza*, 17.02.2012, URL: http://wyborcza.pl/1,75410,11162655,Eva___Adele_w_krainie_usmiechu.html

⁷⁰ J. Francisco, «The Experience of Auschwitz», URL: <http://jasonfrancisco.net/the-experience-of-auschwitz>. Secondo Francisco è questo uno dei massimi difetti della mostra, ovvero delle opere ivi esposte: nessuna di esse, neanche le più riuscite, presenterebbe un vero 'ragionamento su Auschwitz', si tratterebbe solo di riflessioni sull'arte e sulla rappresentazione.

⁷¹ Del 2002. Su questo tema mi permetto di far riferimento al mio articolo «Con gli occhi dell'assassino? Ovvero "In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili"», in *Pl.It. Rassegna italiana di argomenti polacchi*, 9 (2018), *Intermediality and multimediality in Polish visual arts and literature*, a cura di Ead. ed E. Ranocchi, pp. 144-162.

⁷² A. Downey, *Art and Politics Now*, Thames and Hudson, London 2014, p. 122. Su questa opera, vedi R. Storr, *September. A History Painting by Gerhard Richter*, London, Tate Gallery, 2010 (ed. italiana: *Settembre. Un dipinto di storia di Gerhard Richter*, London, Heni Publishing, 2011).

⁷³ B. H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in A. Alberro and S. Buchmann (reds.), *Art After Conceptual Art*, The MIT Press Cambridge, London, MS, Vienna, Generali Foundation, 2006, p. 42.

⁷⁴ B. Hüppauf, «Unschärfe und Engagement», in *Ernst Volland: Eingebrennte Bilder*, cit., p. 11.

⁷⁵ I. Kowalczyk, *Podróż*, cit., p. 213.

⁷⁶ Come notato fra gli altri da L. Salmon, la reiterata affermazione secondo la quale, per bocca del principe Miškin, Dostoevskij avrebbe appunto asserito che «la bellezza salverà il mondo» non viene mai pronunciata in maniera assertiva: «in realtà – scrive nel saggio in calce alla sua traduzione de *L'Idiota* –, non solo il principe non pronuncia mai quella frase, ma, quando per ben due volte (Ippolit e Aglaja) gli chiedono se l'abbia davvero pronunciata, entrambe le volte tace». Laura Salmon, «Dostoevskij e l'Idiota. I principi del paradosso», in F. Dostoevskij, *L'Idiota*, traduzione, postfazione e nota a cura di Ead., Milano, BUR-Rizzoli, 2013, p. 725. In questa edizione, la domanda posta da Ippolit e il rimando di Aglaja sono alle pp. 419 e 578.

⁷⁷ F. Kafka, «Difensori», trad. di G. Raio, in Id., *Tutti i racconti*, Newton Compton, Roma 1992, p. 301. Il testo di Kafka è citato da Z. Bauman, «Laboratorium Europy», *Gazeta Wyborcza* 10.01.2009, p. 20.