

Anna Giaufret è membro del collegio dei docenti del dottorato in Digital Humanities dell'Università di Genova e responsabile scientifica del progetto del Dipartimento di Lingue e Culture Moderne *MemWar*, nonché dell'omonimo convegno: si veda il sito *MemWar* (unige.it) e il blog del gruppo di ricerca *MemWar - Memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo* (hypotheses.org). Ha lavorato sull'analisi del discorso nelle guide francesi della memoria e sulla trasmissione della memoria nel fumetto.

Laura Quercioli Mincer è professore associato di Letteratura polacca presso l'Università di Genova. È autrice di un centinaio di titoli riguardanti anzitutto la cultura ebraico-polacca e le forme di trasmissione della memoria, di tre monografie, e di oltre venti traduzioni in volume dal polacco e dallo yiddish. Per la Genova Università Press è in uscita un suo volume dal titolo provvisorio di *A testimoni il cielo e a terra. Arte nazione e memoria in Polonia e in Germania* (2002-2020).

Come sono trasmessi gli eventi traumatici del XX secolo attraverso le loro rappresentazioni nel XXI? Con un viaggio che ci porta dall'America all'Europa, dal Medio-Oriente all'Africa, questo volume vuole mappare gli esempi di costruzione, rappresentazione e diffusione della memoria delle guerre e dei traumi del XX secolo. L'esplorazione dei territori della memoria da parte di ricercatori internazionali si fonda sull'analisi di diversi media e supporti, quali la fiction narrativa, le testimonianze autobiografiche, il fumetto, le arti visive, la museografia, il cinema, i monumenti, la docufiction radiofonica e la musica rock.

How are the traumatic events of the 20th century handed down through their representations in the 21st? With a journey that takes us from America to Europe, from the Middle East to Africa, this volume aims to map the examples of construction, representation and dissemination of the memory of wars and traumas of the 20th century. The exploration of the territories of memory by international researchers is based on the analysis of different media and supports, such as narrative fiction, autobiographical testimonies, comics, visual arts, museography, cinema, monuments, radio docufiction and rock music.

ISBN: xxx-xx-xxxx-xxx-x

€ xx,00

Immagine di copertina
Krzysztof M. Bednarski,
Thanatos Polski, 1984

GENOVA
UNIVERSITY
PRESS

Mem War

a cura di Anna Giaufret e Laura Quercioli Mincer



Mem War

memorie e oblii delle guerre
e dei traumi del XX secolo

a cura di
Anna Giaufret e Laura Quercioli Mincer
con la collaborazione di Jean Cruz Holguin

L'arte visiva come forma di memoria

Laura Quercioli Mincer

Università di Genova

laura.quercioli@unige.it

*perché la realtà non si forma che nella memoria,
i fiori che qualcuno mi mostra oggi per la prima volta non mi sembrano fiori veri*

Marcel Proust¹

L'arte è sempre, indissolubilmente, arte della memoria e arte dell'oblio

Gérard Wajcman²

Nel nostro collettivo glossario della memoria il termine da me prescelto è arte. Arte in quanto strumento atto a suscitare, a tramandare, a dare senso alla memoria.

Dire che l'arte visiva è una delle varie forme memoriali è certo una banalità; ma può essere invece degno di attenzione il modo in cui, sempre più, l'arte contemporanea si aggancia alla memoria storica collettiva, in una ricerca di senso anti-monumentale, e nella sfida posta all'osservatore: a cui non è più richiesto di identificarsi (o meno) con immagini e situazioni rappresentate, ma di contribuire con un impegno attivo alla loro creazione e alla interiorizzazione, alla trasmissione di memorie. Entra qui in gioco la questione fondamentale della capacità delle arti visive di stimolare, o rappresentare, il *memory-work* richiesto dalla contemporaneità, così come sostenuto, ad esempio, da Joan Gibbons in *Contemporary Art and Memory* (Gibbons 2007: XIII). Essenziale è anche il collegamento fra arte e luogo fisico, intendendo qui non solo la collocazione di opere *site specific* quanto l'inevitabile connessione fra luoghi geografici, memoria storica e biografia del singolo artista; essenziale infine l'impegno, che si vorrebbe implicito nella creazione artistica, di

¹ Proust 1919.

² Wajcman 1998.

costituire, in forme sempre diverse, una testimonianza e una presa di posizione, di responsabilità etica di fronte all'esistente.

Le fonti letterarie – scriveva l'antropologa e storica della cultura Joanna Tokarska-Bakir nel 2004 – sono le più sincere nel presentare punti di vista estremi. Esse sono utili anche perché alcune verità possono venir rappresentate solo tramite la finzione: possiamo persuadercene osservando le sempre più numerose disfatte dei dibattiti e dei discorsi razionali. In questa situazione l'arte gioca un ruolo da non sottovalutare (Tokarska-Bakir 2004: 169).

Lo stesso ruolo testimoniale che Tokarska-Bakir assegna alle fonti letterarie (ed è questo un punto di vista che va sempre più affermandosi anche fra gli storici di professione) è attribuibile, così credo, anche alle arti visive. Alla pittura, all'architettura, alla scultura, alla fotografia, alle installazioni, alla performance. Arti che forse richiedono un tipo di concentrazione diverso da quello della scrittura ma che possono parlare in maniera altrettanto chiara e credibile.

Gli esempi in questo campo sono certo innumerevoli, a partire almeno dai contro-monumenti tedeschi, il cui primo esempio è generalmente indicato nelle opere di Jochen Gerz e della moglie Esther Shalev (e in particolare il *Manhmal gegen Faschismus* di Amburgo, del 1986; cfr. Young 2000).

Qui illustrerò brevemente tre opere di artisti polacchi: una performance, una scultura e un'installazione sonora. Va specificato che, nel rimarcare la 'nazionalità' delle opere o dei loro autori, non si intende imporre vetuste classificazioni a qualcosa di così fieramente internazionale come (spesso) si vuole l'arte contemporanea, il più fluido e globalizzato dei mezzi di produzione e comunicazione, il più facilmente 'spendibile' nel mercato internazionale, bensì indicare quanto il discorso collettivo del paese di residenza o di nascita influisca sulla, spesso apparentemente impalpabile, creazione artistica contemporanea: un'arte che è momento di produzione e di acquisizione di memoria, e gioco di costanti rimandi fra la percezione e la memoria individuale e la memoria collettiva. E infine anche perché vale la pena rammentare, nelle parole di Roman Stańczak, che: «La Polonia è un luogo per la conservazione della memoria delle guerre e dell'Olocausto, tutto il paese è un monumento a una memoria spaventosa» (Roman Stańczak 2016: 14)³.

Probabilmente la Polonia è anche il paese europeo dove con più frequenza e ardore si progettano e si inaugurano musei storici – che purtroppo ben poco contribuiscono alla

³ Ove non specificato diversamente, le traduzioni sono mie.

‘resa dei conti’ con la problematica memoria di questo paese. Come suggerisce Robert Traba, è solo contenendo la cosiddetta politica della memoria e riducendo «la pressione politica sulla richiesta sociale di storia» (Traba 2019) che in Polonia (così come in altri paesi della democrazia ‘ibrida’, situazione nella quale, anche in seguito alla pandemia del Covid-19, molte zone d’Europa si vanno trovando) sarebbe possibile incamminarsi sulla strada di una «polifonia di molteplici memorie europee» – auspicabilmente libere da visioni coloniali – di una cultura della memoria (anche solo in parte) condivisa, che consenta di avere alle proprie basi non solo in «eventi eroici e nobili figure del passato, ma anche nel confronto con i lati più oscuri del proprio passato» (Traba 2019). È a questo che tendono, in forme diverse, gli artisti di cui qui si parlerà.

Le loro opere, e mi si perdonerà una parziale arbitrarietà della scelta, mi sembrano illustrare in maniera particolarmente evidente un legame con la memoria (ammesso e non concesso che possa esistere un’arte che non vi faccia riferimento) e presentare, in maniera diversa, una stretta interconnessione con il luogo dove si svolgono: il monumento al Milite Ignoto a Varsavia, nel primo esempio; lo spazio architettonico e anche simbolico dell’arte polacca all’estero – il Padiglione Polacco alla Biennale di Venezia; infine, la struttura modernista del Padiglione di Barcellona ideato da Mies van der Rohe, l’ultimo direttore del Bauhaus, a evidenziare in maniera implicita il legame fra la ricerca artistica contemporanea e il periodo delle avanguardie e delle utopie.

La prima opera in senso cronologico è una ‘azione artistica’ di Zuzanna Hertzberg (Hercberg). Nata a Varsavia nel 1981, Hertzberg è pittrice, autrice di collages e di numerose performance a carattere storico e memoriale, incentrate anzitutto, come scrive nella sua homepage, sulle «uncomfortable narratives». Cofondatrice del Blocco Antifascista Ebraico in Polonia, è molto attiva nell’opposizione al governo in carica e nell’attuale movimento delle donne. Una delle numerose ‘azioni artistiche’ di Hertzberg si è svolta a marzo 2016, nell’ottantesimo anniversario della Guerra di Spagna, e ha avuto luogo sullo sfondo di numerose iniziative del governo polacco volte a cancellare la memoria delle Brigate Internazionali: negli anni Novanta, dal monumento al Milite Ignoto sono state divelte le tre placche che ne ricordavano le maggiori battaglie (Madrid, Guadalajara, Ebro); alcuni anni dopo, i reduci cancellati dall’elenco degli ex combattenti, e quindi il tentativo (fino al 2019 debellato dalla protesta popolare) di cancellare il nome della strada a loro dedicata nella capitale. Il titolo stesso della performance si riferisce in maniera diretta alla politica storica del governo polacco attuale, che pone al centro delle sue azioni memoriali le figure dei cosiddetti ‘soldati reietti’ (*żołnierze wyklęci*), ovvero coloro che, al termine della Seconda guerra mondiale, non avevano depresso le armi partecipando a una sanguinosa guerra civile, ovvero «insurrezione anticomunista», secondo la nuova denominazione della politica storica

in vigore, terminata solo nel 1953. I ‘soldati reietti’ (definizione questa nel suo insieme più propagandistica che ‘storica’) sono stati anche autori di frequenti stragi di ebrei e di popolazione inerme, collaboratori dei nazisti (come, ancora durante il conflitto, la Brygada Świętokrzyska, omaggiata nel 2018 al cimitero di Monaco dal premier polacco Tadeusz Morawiecki) e in precedenza erano stati sostanzialmente cancellati dalla *damnatio memoriae*. Definire i volontari polacchi della guerra di Spagna *Reietti fra i reietti* è dunque un ribaltamento tragico-ironico. Il 1° marzo, data scelta da Hertzberg e dai suoi collaboratori, segna inoltre, dal 2001, il Giorno del Ricordo dei Soldati Reietti. Hertzberg e gli altri partecipanti alla performance (1/4) hanno marciato per le strade di Varsavia con le bandiere, accurate repliche degli originali, del Battaglione polacco Mickiewicz e di quello ebraico Naftali Botwin⁴. Dopo che Hertzberg aveva deposto una corona di fiori davanti al monumento al Milite Ignoto, l’attrice Agata Różycka aveva letto una poesia del poeta polacco e comunista Władysław Broniewski: «I repubblicani morenti /sull’asfalto inondato di sangue /con il dito intinto nel sangue /“No pasaran!” scrivevano sul muro» (un’iniziativa che oggi, Covid a parte, si può immaginare difficilmente praticabile), i partecipanti alla ‘azione’ avevano distribuito ai passanti volantini con la storia dei volontari polacchi ed ebrei.

‘Azioni artistiche’ di questo tipo non sono certo una novità assoluta, e hanno radice nelle pratiche delle avanguardie storiche; secondo Jacques Rancière, si situerebbero anzi nel progetto schilleriano di educazione estetica dell’umanità⁵. Ma si tratta di “arte”? La curatrice e critica Larissa Kikol propone per questo tipo di iniziative la definizione di *Kulturwerkzeuge*, ‘strumenti culturali’ al posto di ‘opera d’arte’, ovvero qualcosa che si situa a metà fra il manufatto e l’identità e l’espressione culturale, ovvero «esattamente al punto di intersezione fra arte e cultura, tra l’iniziativa individuale e l’innovazione sociale». Uno dei più noti esempi recenti da lei riportati è quello del collettivo artistico Gran Fury, riunitosi a New York nel 1988 come «ministero non ufficiale per la propaganda della lotta all’AIDS» (https://en.wikipedia.org/wiki/Gran_Fury). Caratteristiche peculiari di questo tipo di manifestazioni sono l’aspetto politico ed educativo, a volte anche a discapito del possibile risultato estetico; la ricerca di una partecipazione quanto più possibile allargata; la loro auspicabile ripetitività, a contrasto con l’opera d’arte ‘tradizionale’, strettamente legata al concetto di originalità e all’identità dell’artista stesso.

⁴ I volontari nella guerra civile spagnola erano circa 35.000; circa 3.000 erano cittadini polacchi di varie etnie. Gli ebrei, di diverse nazionalità, erano circa 5.000; il Battaglione Botwin era per la maggior parte costituito da ebrei comunisti polacchi. Cfr. ad es. Zaagsma 2017.

⁵ Rancière 2008 è citato da Kikol 2018.

persino i nidi di insetti o di uccelli che avevano trovato riparo all'interno della fusoliera. A questo aereo mancavano solo le ali.

L'aereo è ovviamente un simbolo potente del nostro sistema sociale e della nostra storia. Ci parla della tecnica stupefacente che lo ha reso possibile. Ci parla di progresso, di speranze, di abbattimento dei confini. Ma ci parla anche di sperequazione sociale, della terribile ingiustizia di chi su di un aereo non può salire, ma deve attraversare spazi, resi dalla politica tragicamente enormi, su primitive zattere e barconi. L'aereo si collega anche ad alcune delle più insondabili tragedie degli ultimi decenni. Anzitutto all'11 settembre 2001. Al volo 17 della Malaysia Airlines da Amsterdam e i suoi 283 morti, abbattuto il 17 luglio 2014 dagli indipendentisti russi mentre sorvolava l'Ucraina orientale; a bordo si trovavano, fra l'altro, alcuni fra i massimi esperti mondiali di AIDS. E, per i polacchi è certamente e anzitutto la catastrofe di Smolensk del 10 aprile 2010, con i suoi 96 morti, fra cui il Presidente della Repubblica Polacca Lech Kaczyński, e le sue ben note ed enormi conseguenze politiche, tragiche e grottesche al tempo stesso. Il *Volo* di Stańczak è dunque un modo di rammentare la storia e di ribaltarla, di darle una seconda opzione. Un aereo ribaltato è un dispositivo che non ha mai potuto prendere il volo. Che non ha mai portato alla morte, nei boschi russi, del Presidente polacco e degli altri 95 passeggeri e membri dell'equipaggio. È una struttura in cui trovano alloggio piccole creature alate. Ed è anche la concreta dimostrazione della possibilità di accedere, ancora vivi, alla «fodera del mondo» di cui aveva scritto Czesław Miłosz: «Quando morirò, vedrò la fodera del mondo. / L'altra parte, dietro l'uccello, la montagna, il tramonto. / Il vero significato che vorrà essere letto. / Ciò ch'era inconciliabile, si concilierà» (trad. di Valeria Rossella).

In particolare agli italiani, infine, *Il Volo* non può non ricordare la straordinaria installazione di Christian Boltanski del 2007 per il Museo per la Memoria di Ustica di Bologna. Ma, mentre Boltanski illustra nei dettagli una tragedia irrisolta e concreta, l'opera di Stańczak si pone sul crinale fra memoria storica e illuminazione artistica, al di fuori, al di là, di contingenze specifiche, lasciando allo spettatore plurime scelte interpretative.

L'ultima opera qui narrata è l'installazione di Katarzyna Krakowiak, nata a Danzica nel 1980, autrice anzitutto, di architetture sonore (per una di queste ha anche, fra l'altro, vinto il premio speciale della Biennale di Architettura di Venezia del 2012). Il suo scopo, come esplicitato nella home page – è di «dar vita ad ambienti acustici che consentano a colui che guarda/che ascolta di diventare parte dell'opera e di incontrare l'architettura a livello sonoro». *It Begins with One Word* è stata inaugurata nel luglio 2020 al Padiglione di Barcellona disegnato da Mies van der Rohe (7/10) ed è, a mio giudizio, una fra le opere più significative fra quelle (nel momento in cui scrivo non moltissime) create in occasione della pandemia attuale. Per mezzo della Fondazione van der Rohe, un mese prima dell'inaugurazione, Krakowiak aveva inviato centinaia di email a un vasto indirizzario, chiedendo di registrare la parola, una, che si vorrebbe



5. 6. Roman Stańczak, *Lot*, 58. Biennale di Venezia, Padiglione polacco, 2019.

salvare dalla cosiddetta «peste del terzo millennio». Il risultato sono oltre 400 voci che vanno a creare una straordinaria struttura sonora e visiva (<<http://katarzyna-krakowiak.com/pl/it-begins-with-one-word/>>)

In alcune delle immagini che corredano il sito, Krakowiak appare riflessa in uno specchio. Come se il corpo stesso dell'artista si facesse tramite di altre identità, concrete e fittizie al tempo stesso. Patrizia Violi (2019, non pubblicato) aveva indicato come non sia la «memoria individuale, la ricerca proustiana del proprio tempo perduto a essere al centro della produzione artistica della seconda metà del Novecento»; l'opera di Krakowiak sembra offrire una soluzione alla aporia fra la intima ricerca proustiana del tempo perduto (e ritrovato) e la cosiddetta memoria collettiva. Le molte voci che qui si intrecciano sono al tempo stesso individuali e collettive; il *Kunstwerkzeug* si trasforma dunque in quanto auspicato da Rancière nella sua definizione di arte politica, ovvero un'affermazione e una presa in carico delle proprie capacità da parte di ognuno degli spettatori-partecipanti. *It Begins with One Word* riflette anche la definizione proposta da Neil Silberman per l'arte e, in genere, l'interpretazione del patrimonio culturale che possa nascere dagli anni della crisi:

Se l'assalto improvviso della pandemia Covid-19 e le minacce incombenti di sconvolgimenti economici e cambiamenti climatici ci hanno insegnato qualcosa sul futuro del nostro patrimonio culturale, è che il suo paradigma dominante, piuttosto che una conservazione deferente e ostile ai cambiamenti, sarà una riflessione sul passato creativa, mutevole e partecipativa.

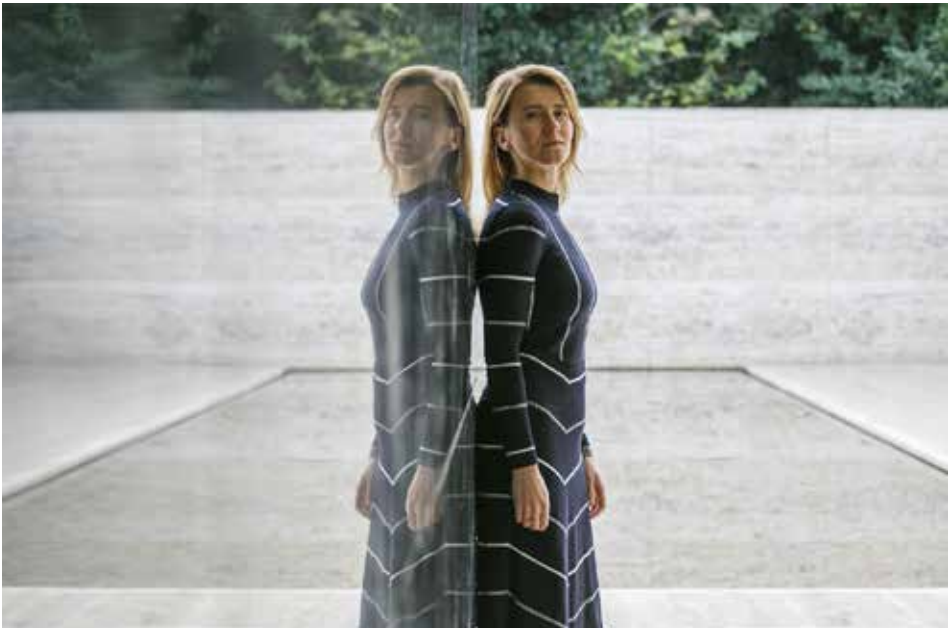
Il miglior commento a quest'opera è però probabilmente quello di Krakowiak stessa:

400 parole che compongono più di 400 secondi della nostra vita, vissuta insieme in questi tempi difficili [...]. Non rimandiamo la nostra vita. Non crediamo nel tempo che verrà "quando tutto questo è finito". Quanto avviene nel nostro mondo è un continuum. Non ci sarà una fine, dopo la quale tutto tornerà come prima. Viviamo e agiamo insieme, ora (<<https://culture.pl/en/article/submit-your-words-for-the-mies-van-der-rohe-pavilion-in-barcelona>>).

Quali, dunque, le 'possibilità' storiche e memoriali che da queste opere vengono aperte? La possibilità di recuperare parti della storia nazionale cancellate dal discorso pubblico imposto dalla politica; di recuperare visioni alternative a un passato che non è immutabile, ma sottoposto a continue verifiche (pur correndo il rischio di accorgersi, citando nuovamente Miłosz, che «una fodera del mondo» potrebbe non esistere); infine – e non è un caso che l'installazione di Krakowiak sia nata al di fuori dei confini polacchi – la possibilità di creare una struttura plurale e condivisa che ci consenta di salvare la vita



7. 8. 9. 10. Katarzyna Kraowiak, *It Begins With One Word*, Barcellona, Padiglione Mies van der Rohe, luglio 2020.



e le emozioni, nell'utopia di un tempo sempre, e necessariamente presente; il tempo dell'arte, che immaginiamo liberato da un passato claustrofobico, perché in grado di accettarne ed elaborarne la «memoria spaventosa».

Bibliografia

- Gibbons, G. 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London and New York: I.B. Tauris.
- Kikol, L. 2018. Loslassen. „Kulturwerkzeuge“ statt Kunstwerke, *Kunstforum* 254, *Politik, Ethik, Kunst*, <<https://www.kunstforum.de/artikel/loslassen/>>.
- Proust, M. 1919. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard. Trad. it. G. Raboni 1995. *Dalla parte di Swann*, Milano: Mondadori 1995.
- Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Stańczak, R. 2016. *Life and Work*. Roma: Nero.
- Silberman, N.A. 2021. Good-bye to All That: COVID-19 and the Transformations of Cultural Heritage, *International Journal of Cultural Property*, 1-9.
- Tokarska-Bakir J. 2004. *Rzeczy mgliste*. Sejny: Pogranicze.
- Traba, R. 2019. Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe. Contributo al convegno *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell'artista*. Istituto Italiano di Studi Germanici e Istituto Polacco di Roma, 18-19.06.2019. Testo non pubblicato.
- Violi, P. 2019. Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità. Contributo al convegno *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell'artista*. Istituto Italiano di Studi Germanici e Istituto Polacco di Roma, 18-19.06.2019. Testo non pubblicato.
- Wajcman, G. 1998. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier.
- Young, J.Y. 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Zaagsma, G. 2017. *Jewish Volunteers, the International Brigades and the Spanish Civil War*. London: Bloomsbury Academic.
- Zevi, A. 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma: Donzelli.

Siti web

<http://katarzyna-krakowiak.com/pl/it-begins-with-one-word/> (07.06.2021)

<<http://katarzyna-krakowiak.com>> (07.06.2021)

<<http://www.zuzannahertzberg.com/>> (07.06.2021)

<<https://culture.pl/en/artist/katarzyna-krakowiak-2>> (07.06.2021)