

Giulia Randone

Independent Researcher | julia.randone@gmail.com

Le trappole del filosemitismo. Una lettura di *Przemoc filosemicka?* *Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000* di Elżbieta Janicka e Tomasz Żukowski

Il processo di riscoperta e riappropriazione della storia da parte dei cittadini polacchi, innescato nel 1989 con la caduta della Repubblica Popolare di Polonia e il ritorno della democrazia, si è accompagnato al desiderio, soprattutto da parte delle generazioni più giovani, di disseppellire anche il proprio passato ebraico. Per questa ragione negli ultimi tre decenni si sono moltiplicate iniziative e manifestazioni dettate dalla curiosità di riscoprire la vita nella Polonia prima della Seconda guerra mondiale e dell'oppressione comunista. Il fenomeno è cresciuto negli ultimi anni fino ad approdare a quella che i media polacchi definiscono "*moda na żydowskość*", slogan superficiale nel quale si fanno confluire libri, spettacoli teatrali, festival di cultura ebraica, iniziative di divulgazione storica nelle province¹, ristoranti di tendenza con cucina kosher, fenomeni antropologici come la scoperta delle proprie radici ebraiche da parte di giovani polacchi e molto altro ancora. In Polonia la percezione comune è che si parli diffusamente di temi ebraici, che si sia riflettuto con efficacia sul passato (e sui suoi risvolti più tragici) e ora sia necessario lasciarselo alle spalle per dare spazio al futuro.

In questo contesto non stupisce dunque che il libro di Elżbieta Janicka e Tomasz Żukowski – dal titolo sferzante *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000* (Violenza filosemita? Nuove narrazioni polacche sugli ebrei dopo il 2000, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016) – abbia valicato la cerchia degli addetti ai lavori, suscitando una certa eco e attirando l'attenzione dei principali organi di stampa². Fin dal titolo, il volume interroga da vicino tutti coloro che vivono in Polonia o che dall'esterno osservano

¹ Si veda, per esempio, il progetto del "museo su ruote" ideato dal Muzeum Historii Żydów Polskich di Varsavia, <http://www.polin.pl/pl/muzeumnakolkach> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

² L. Ostałowska, *Nasze fantazje o Żydach*, in "Duży Format", supplemento di "Gazeta Wyborcza", 11 agosto 2016, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,20527510,nasze-fantazje-o-zydach.html> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017); A. Gruszczyński, *Przepis na dobrego Żyda*, in "Tygodnik Powszechny", 29 agosto 2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przepis-na-dobrego-zyda-35256> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017); J. Podgórska, *Jak mówić o Żydach. Sobie współczując*, in "Polityka", 18 ottobre 2016, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1679550,1,jak-mowic-o-zydach.read> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

con interesse questo Paese insinuando il dubbio che molte delle iniziative che in questi anni hanno strizzato l'occhio alla cultura e alla storia ebraica e arricchito il discorso pubblico siano, in realtà, più ambigue di quanto sulle prime sia dato riconoscere. Chi scrive si dispiaceva di non essere ancora riuscita a visitare la Dom Kereta (più spesso chiamata Keret House), la casa più stretta di Varsavia (e forse del mondo): dopo la lettura dello studio di Janicka e Żukowski, come vedremo, se ne dispiace assai meno.

Gli autori di *Violenza filosemita?*, entrambi storici della letteratura e ricercatori presso l'Accademia Polacca delle Scienze, si propongono di verificare in che misura gli studi condotti negli ultimi decenni sulla storia degli ebrei polacchi e sulla persistenza dell'antisemitismo abbiano trovato riflesso nella coscienza collettiva della società polacca; se davvero abbia preso piede in Polonia una nuova narrazione del passato e dell'identità, una storia che integri il punto di vista di tutti i gruppi che abitavano il suo territorio; se la minoranza ebraica abbia riottenuto una voce e in che modo si sia eventualmente modificata la percezione di sé della maggioranza polacca.

Da questo punto di vista l'anno Duemila ha rappresentato indubbiamente una cesura: con la pubblicazione del libro di Jan Tomasz Gross *Neighbours*³ si è diffusa la notizia della complicità polacca nel saccheggio e nell'assassinio di migliaia di ebrei durante e dopo la Seconda guerra mondiale e si è aperta la possibilità di una crisi costruttiva e di un ripensamento del concetto di società su base etnico-religiosa a favore di un'inclusione garantita dalla comune cittadinanza.

Apparentemente i fenomeni artistici e sociali presi in esame da Janicka e Żukowski sembrerebbero confermare che tale cambiamento sociale sia in atto e testimonierebbero un'inedita apertura nelle relazioni tra polacchi ed ebrei. Come tali sono stati infatti promossi anche dal dibattito pubblico. Il corpus di eventi al centro della riflessione è stato selezionato dagli autori in base ai seguenti criteri: si tratta di opere artistiche e/o di iniziative di sensibilizzazione sociale realizzate dopo il Duemila, accomunate da un approccio programmaticamente non aggressivo nei confronti della storiografia critica (esemplificata dall'opera di Gross) e circondate da consenso e risonanza sociale (fino a diventare meta di turisti, come nel caso della summenzionata Keret House). Si tratta inoltre di opere e azioni che hanno suscitato, tanto negli artisti che le hanno realizzate quanto nei fruitori, emozioni di carattere positivo (con una sola eccezione, di cui si dirà) e che sono state ideate e recepite sulla scia di un sentimento che Janicka e Żukowski etichettano fin dalle prime pagine come filosemita.

Se per filosemitismo si intende "l'insieme dei sentimenti positivi che la maggioranza rivolge spontaneamente verso un oggetto collettivo e immaginario, identificato come 'ebreo'"⁴, non bisogna tuttavia illudersi che questa condotta garantisca all'"altro" il riconoscimento di una piena uguaglianza. Pur

³ Il libro è stato pubblicato anche in italiano con il titolo *I carnefici della porta accanto. 1941: il massacro della comunità ebraica di Jedwabne in Polonia*, trad. L. Vanni, Mondadori, Milano 2002. Dello stesso autore il lettore italiano può consultare: *Un raccolto d'oro: Il saccheggio dei beni ebraici*, trad. L. Ryba, Einaudi, Torino 2016.

⁴ E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, p. 10.

con un opposto vettore emozionale, il meccanismo del filosemitismo rimane strutturalmente analogo a quello che anima l'antisemitismo e lo dimostra la puntuale decostruzione degli eventi artistici attuata in questa pubblicazione. Janicka e Żukowski evidenziano infatti come queste creazioni riproducano il medesimo meccanismo di esclusione e assoggettamento che caratterizza l'antisemitismo, pur accompagnandolo con dichiarazioni di simpatia. Il problema è che i sentimenti sono rivolti a un destinatario immaginario, una mitica figura di "ebreo" che è inoltre chiamato a soddisfare dei precisi requisiti e, in quanto oggetto di benevola attenzione, deve mostrarsi grato. Ciò che il filosemitismo produce è ancora una volta la reificazione dell'ebreo e la costruzione di una narrazione che non ha molto in comune con i fatti storici. Il "mondo degli ebrei" è raccontato sempre da una prospettiva polacca, e se alcune tematiche appaiono più neutrali perché "esotiche" e di facile fruizione (si pensi alla cucina o alla musica), altre – su tutta la relazione tra ebrei e cristiani – sono gravate da una pesante censura. L'antisemitismo viene presentato e percepito come un fenomeno episodico e importato dall'esterno e non come un elemento costitutivo della plurisecolare convivenza tra ebrei e polacchi, una norma culturale convalidata anche sul piano religioso e patriottico. La rimozione di questo tema porta alla mistificazione della Shoà e all'auto-rappresentazione dei polacchi esclusivamente come "giusti" che si sono spesi per la salvezza dei loro concittadini, o come testimoni passivi e impotenti dello sterminio. Sebbene fin dal dopoguerra intellettuali come Miłosz, Borowski e Natkowska abbiano messo a fuoco la necessità di mostrare la violenza interna al paese e di riflettere sulle sue radici culturali, sul piano della sensibilità collettiva l'assunzione di tale consapevolezza continua a incontrare una decisa resistenza.

Lo studio di Janicka e Żukowski si rivela dunque un'opera pungente e necessaria, perché porta alla luce uno dei motivi costitutivi dell'identità polacca, per descrivere il quale il critico e storico della letteratura Artur Sandauer coniò nel 1982 il termine "allosemitismo"⁵. Il fenomeno dell'allosemitismo consiste nel giudicare gli ebrei come un popolo intrinsecamente differente dagli altri – in quanto caratterizzato da attributi sacrali, magici, mitici ed esotici – e proprio il riconoscimento di tale eccezionalità alimenta i sentimenti antisemiti e filosemiti ancora profondamente radicati nella società polacca. Il pregio del volume è mettere al vaglio i paradigmi culturali – la cui immutabilità è garantita dal restare invisibili – per problematizzarli e aprire uno spazio di riflessione. Considerata la penetrazione di tali meccanismi e l'estensione del fenomeno, vale la pena ripercorrere il libro soffermandoci sulle caratteristiche della narrazione "filosemita" che emergono dalle opere d'arte e dalle iniziative analizzate.

Il primo capitolo, intitolato *Intercettare un documento* e firmato da entrambi gli autori, esamina il film documentario *Po-lin. Okruchy pamięci* (Po-lin. Frammenti

⁵ A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku: rzecz, którą nie ja powinienem był napisać*, Czytelnik, Warszawa 1982. Il concetto di "allosemitismo" è stato ripreso dal sociologo Zygmunt Bauman che ne individua le origini nella "proteofobia" e propone di sostituirlo al termine "antisemitismo", che del primo non sarebbe che una variazione: Z. Bauman, *Allo-Semitism: Premodern, Modern, Postmodern*, in B. Cheyette, L. Marcus (a cura di), *Modernity, Culture, and "the Jew"*, Stanford University Press, Stanford 1998, pp. 143-156.

di memoria, 2008) di Jolanta Dylewska⁶, che fu accolto come un antidoto all'antisemitismo e come un invito a guardare alla storia degli ebrei polacchi da un punto di vista nuovo (leggi, diverso da quello di Gross). La regista costruisce il proprio lavoro a partire da alcuni filmati muti amatoriali risalenti agli anni Trenta, girati da ebrei emigrati negli Stati Uniti e tornati in Polonia per fare visita ai propri cari. L'operazione di montaggio intreccia questi filmati privati con le interviste agli anziani abitanti dei paesi in cui furono girati, alterando il significato delle fonti originarie a favore di un nuovo destinatario. Materiali visivi che appartengono a due universi comunicativi distinti – da una parte i ritratti di famiglia della comunità ebraica, dall'altro la voce degli ultimi testimoni polacchi dell'epoca precedente lo sterminio – vengono uniformati per creare un quadro armonico. Alle immagini mute viene sovrapposta una traccia audio e una voce narrante, con l'intento di rendere più vivi i fotogrammi e trasmettere la sensazione che si stia ricostruendo con esattezza il mondo dei villaggi e delle cittadine a maggioranza ebraica del periodo prebellico. Questo atto di manipolazione crea le apparenze di un dialogo quando, in verità, dà voce solo a uno degli interlocutori. Lo spettatore ne ricava l'impressione che gli ebrei tornino a parlare e che raccontino in prima persona insieme ai conterranei il loro paese, ma quelle che scorrono davanti agli occhi sono soltanto belle immagini malinconiche, che rassicurano senza porre domande scomode. La memoria collettiva polacca registrata dal film di Dylewska trasmette un ritratto preciso dell'(ex) concittadino ebreo: invariabilmente dedito a lavori artigianali, relegato ai confini dello *shtetl*, pio e solidale con i suoi (caratterizzazione, questa, sempre a rischio di scivolare in ben noti cliché antisemiti). Del tutto assente è la modernità, effettivo luogo di incontro e interazione tra ebrei e polacchi. Del tutto assenti i pregiudizi antisemiti e le violenze. La tensione che pure affiora in questo quadretto idilliaco è minimizzata come una lite da cortile, la Shoà passata sotto silenzio e camuffata da un repertorio di tecniche che attinge alla mitologia (cui si richiama anche il titolo), all'extraterritorialità che circonda l'antisemitismo ad Auschwitz, e all'universalizzazione.

In definitiva, la regista si appropria di un documento e lo utilizza per trasmettere un comunicato agli spettatori polacchi: tacendo di tutto ciò che concerne la Shoà e il continuum di violenze prima e dopo di essa opera una radicale decontestualizzazione, che trasmette un'immagine illusoria della Polonia e dei suoi abitanti.

Il secondo capitolo (*Correggere la realtà*) è dedicato invece alla rievocazione storica della liquidazione del ghetto di Będzin, messa in scena dagli abitanti della città slesiana nel 2010⁷. La manifestazione è stata promossa e organizzata da un residente appassionato di storia, con l'intento di raccontare agli abitanti il dramma vissuto dai loro ex concittadini. A prima vista un'operazione di questo genere

⁶ Il film è disponibile in versione integrale su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=e_d4nVoGAT4 (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

⁷ Si tenga presente, *en passant*, che le ricostruzioni storiche (in particolare di eventi occorsi durante il secondo conflitto mondiale) sono ampiamente promosse e diffuse nella Polonia democratica. Se ne è fatto promotore, tra gli altri, il Museo della Seconda guerra mondiale di Danzica.

parrebbe avere il merito di integrare nella memoria bellica la prospettiva degli ebrei polacchi della Seconda Repubblica, che prima della guerra costituivano l'ottanta per cento della popolazione di Będzin, soprannominata, così come altre città e cittadine, "la piccola Gerusalemme". Le reazioni suscitate dalla ricostruzione sono state eterogenee e hanno spaziato dall'approvazione per il valore educativo dell'iniziativa alla richiesta di annullarla avanzata dal filosofo Jan Hartman, inquietato come altri dall'atmosfera festosa che si preannunciava. Tomasz Żukowski confronta "l'azione di strada" di Będzin con il libro *Umschlagplatz* (1988) di Marek Rymkiewicz, che descrive l'atteggiamento interiore e culturale dell'autore nei confronti della tragedia degli ebrei polacchi. A giudizio dello storico le due opere sono regolate da un'analogia strategica, che mescola finzione e realtà utilizzando la prima per avvicinare emotivamente i lettori/spettatori ai protagonisti rappresentati, nella convinzione che l'appartenenza a una comunità si fondi sulla condivisione di un universo comune di esperienze. Il problema è che privilegiare questa dimensione empatica fa sparire dall'orizzonte la questione dell'atteggiamento negativo dei polacchi nei confronti degli ebrei. Avvicinarsi, oggi, alle vittime di un tempo produce una gratificazione narcisistica della propria sensibilità, allontanando al contempo un passato scomodo. Così facendo si evita l'analisi sociale dei modelli di comportamento e delle pratiche di esclusione a favore di una rappresentazione dicotomica di individui buoni e cattivi (incoraggiata anche dal cinema, si vedano la celebre pellicola *Schindler's List* di Steven Spielberg o il più recente *In Darkness* di Agnieszka Holland). Eppure non mancherebbero esempi di una prospettiva diversa sulle relazioni tra ebrei e polacchi: basterebbe rileggere le opere del dimenticato Stanisław Wygodzki o ricordarsi che Tadeusz Borowski ha dimostrato l'impossibilità di descrivere la Shoà dal punto di vista di un testimone esterno agli eventi.

Con il nobile intento di superare le distanze che separano dall'"altro", la rievocazione di Będzin concorre invece a rimuovere le tracce della complicità polacca nello sterminio. Protagonisti della messa in scena sono infatti due gruppi: i nazisti e gli ebrei. Nella struttura della rappresentazione i polacchi occupano la posizione di spettatori: sono nettamente separati, potremmo dire, dalla scena del crimine, mentre – come è noto – negli anni della guerra l'incontro con gli ebrei faceva parte della quotidianità e ogni giorno si era chiamati a compiere una precisa scelta di comportamento. Attraverso il pretesto della ricostruzione storica, l'evento di Będzin porta in scena la relazione che lega gli spettatori e gli attori di oggi ai carnefici e alle vittime di ieri, ma, tacendo della diffusa indifferenza e violenza nei confronti degli ebrei, rende impossibile ogni processo di conoscenza. I partecipanti incarnano il ruolo di testimoni compassionevoli senza accorgersi che, in tal modo, tradiscono il senso più profondo di un simile progetto: ri-conoscere il passato per vivere diversamente il presente.

Un'altra occasione mancata, secondo gli autori, sono gli happening artistico-sociali creati nel 2010 dal performer e copywriter Rafał Betlejewski – *Tęsknię za Tobą, Żydzie!* (Mi manchi, ebreo!) e *Płonie stodółta* (Il fienile brucia) – analizzati nel terzo capitolo del libro, intitolato *Soggetto e oggetto di nostalgia*. Nati con l'intento di avvicinare il grande pubblico a questioni scomode, essi si scontrano con strategie culturali consolidate, atte a marginalizzare ciò che non si vuole conoscere, e si configurano come un importante documento del discorso polacco

all'inizio del XXI secolo sul tema dell'Olocausto e della storia ebraico-polacca. Il primo evento, che Betlejewski definisce teatrale e rivolto esplicitamente ai polacchi, "affinché facciano i conti con le proprie fobie ebraiche"⁸, si propone di creare uno spazio per esprimere le proprie emozioni positive nei confronti degli ebrei. Sotto al titolo *Źęsknię za Tobą, Żydzie!* si raccolgono diversi progetti: la proposta dell'artista di inviargli ricordi legati agli ebrei polacchi e di fotografarsi in un luogo pubblico insieme a una sedia vuota sulla quale è appoggiata una *kippà*; la scrittura dello slogan in forma di graffito nello spazio urbano a opera dello stesso Betlejewski e l'invito a emularlo. Lo slogan, stravagante e orecchiabile, affronta uno snodo cruciale. Riconoscere nello sterminio della collettività ebraica il male ed evocare in maniera diretta il morto ci riconnette a un motivo archetipico dei racconti di omicidio, memoria e rimozione, nei quali l'incontro con lo spirito dell'assassinato potrebbe creare i presupposti per il riconoscimento della colpa. Betlejewski propone di attualizzare il sentimento di colpa collettiva, ma non ha poi l'interesse a far seguire a una frase efficace una riflessione più profonda per cui, di fatto, espone un problema creando nello stesso tempo anche le condizioni per aggirarlo. In tal modo si forma una comunità di "virtuosi" innocenti e sensibili e il male viene, ancora una volta, esteriorizzato. A questo "noi" artificioso fa da specchio un "ebreo" che è interamente un prodotto dell'immaginazione: una categoria in cui riecheggia un rapporto di potere e assoggettamento (si pensi all'associazione tra l'appellativo alla seconda persona singolare e il termine "ebreo", già gravido di implicazioni ed emozioni nella lingua polacca) e si annacquano le individualità e i fatti storici.

Żukowski, che da anni studia le funzioni della figura dell'ebreo nel processo di definizione dell'identità polacca, si spinge fino a dire che la performance di Betlejewski, pur desiderando consolidare i segni di un cambiamento nella cultura polacca suscitati dalla pubblicazione di Gross, ha avuto in realtà l'effetto di frenare il processo di inclusione dell'Altro in uno spazio comune. Anche in questo caso nessun dialogo è possibile, perché l'azione si restringe al perimetro dei soli polacchi e non viene fatto spazio a chi, per esempio, ha vissuto l'Olocausto o la cacciata del Sessantotto: al posto di incontrare un ebreo polacco in carne e ossa (e la sua storia) resta preferibile scattarsi una foto con un "simbolo alimentato dalla fantasia collettiva"⁹.

Il secondo happening, *Płonie stodół*¹⁰, è stato realizzato da Betlejewski in ricordo del pogrom di Jedwabne¹¹ e immaginato come una radicale

⁸ *Płonie stodół*, intervista di P. Pacewicz a R. Betlejewski, in "Duży Format", supplemento di "Gazeta Wyborcza", 20 maggio 2010, p. 13, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7899683,Plonie_stodola.html (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

⁹ Janicka, Żukowski, op. cit., p. 150.

¹⁰ Per un reportage della performance cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=r21Jur404Lo> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

¹¹ Dalle ricerche più aggiornate è considerato il più feroce pogrom anti-ebraico attuato per mano polacca. Ebbe luogo il 10 luglio 1941 a Jedwabne, cittadina del nord-est della Polonia che da qualche settimana era passato sotto l'occupazione tedesca, per opera degli abitanti e di contadini giunti dai villaggi nei dintorni; si concluse con l'assassinio di un numero imprecisato di ebrei (il conteggio oscilla tra le novecento e le milleseicento vittime), che furono torturati, assemblati in un fienile e lì bruciati vivi.

continuazione dell'opera precedente. Nel giorno del sessantanovesimo anniversario della strage l'artista ha dato alle fiamme un fienile, al cui interno aveva collocato diversi foglietti bianchi portati o spediti dai partecipanti all'evento, i quali in tal modo facevano una sorta di confessione delle proprie colpe in rappresentanza dei sentimenti e dei comportamenti antisemiti di tutti i polacchi. Bettlejewski descrive l'evento, che si è tenuto nel villaggio di Zawada, come una ricostruzione storica motivata dall'esigenza di risvegliare la popolazione dalla narcosi e renderla nuovamente sensibile al dolore delle vittime e alla propria responsabilità di carnefici, ma anche come un atto di confessione e di espiazione. La performance ha sollevato numerose proteste, tanto da parte ebraica quanto polacca, mentre Jan Tomasz Gross ha dichiarato che avrebbe partecipato e che era curioso di osservare la propria reazione di fronte all'incendio. Al di là delle polemiche che l'hanno preceduto, l'evento in sé non ha avuto un esito particolarmente perturbante né ha suscitato empatia: chi vi ha partecipato ha parlato di un effetto di noia e di picnic¹², la maggioranza ha espresso un atteggiamento misto di distanza e curiosità e l'assoluzione offerta dall'artista è apparsa prematura, giacché non è stata preceduta da una discussione che illuminasse i meccanismi che hanno reso possibile una violenza collettiva come quella scatenatasi nel paese nei dintorni di Lublino.

Analoga assoluzione promette anche il quarto evento artistico preso in esame nel volume: la ricostruzione simbolica del ponte di via Chłodna a Varsavia (2011). Nel capitolo intitolato *Scagionare separando*, Elżbieta Janicka avvia l'analisi ripercorrendo meticolosamente il processo di accumulazione di artefatti commemorativi sviluppatosi in un perimetro geografico ristretto del quartiere Wola, all'incrocio tra via Chłodna e via Żelazna. Quella che si delinea è una sorta di rivalità nel martirio intrapresa nei primi anni Novanta, quando le visite a questo sito da parte di israeliani ed ebrei di tutto il mondo hanno provocato in risposta l'erezione di un obelisco intitolato a Jerzy Popiełuszko, figura emblematica di polacco-cattolico e icona dell'anticomunismo. L'autrice inquadra questa rincorsa per accaparrarsi uno spazio in cui inscrivere segni di identità e memoria nel contesto del dibattito sulla presenza di simboli religiosi nell'ex campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau, originato dal noto caso del convento delle suore carmelitane¹³, ed esamina la decina di monumenti realizzati all'inizio del nuovo secolo nello spazio di pochi metri e culminati con la *Kładka Pamięci* (La passerella della Memoria) dell'architetto Tomasz Lec. L'opera – composta da due coppie di pilastri alti più di dieci metri collegati da

¹² P. Pacewicz, G. Szymanik, *Splonęta Stodola. I co z tego wynika?*, in "Gazeta Wyborcza", 11 luglio 2010, http://wyborcza.pl/1,76842,8127148,Splonela_Stodola__I_co_z_tego_wynika_.html (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

¹³ Nel 1984 alcune suore carmelitane costruirono un convento nella zona denominata Auschwitz I, in un edificio che era stato un deposito di Zyklon B, utilizzato dai nazisti nelle camere a gas del campo. L'anno successivo eressero in cortile la croce che era stata utilizzata durante una messa celebrata da Papa Giovanni Paolo II nel 1979 ad Auschwitz II. La collocazione del convento suscitò le proteste di numerose persone in tutto il mondo e alcune voci si levarono anche in Polonia. Nel 1989 la Chiesa ordinò alle religiose di spostarsi, ma l'effettivo trasferimento avvenne solo nel 1993. L'infuocato dibattito circa la presenza di simboli religiosi nel campo di sterminio è proseguito fino alla fine degli anni Novanta.

cavi luminosi – detiene una posizione centrale, organizzando lo spazio e, con esso, la narrazione. L'installazione sorge sul sito in cui, all'epoca dell'occupazione nazista, si trovava il ponte di legno che univa il piccolo e il grande ghetto passando sopra alla trafficata e "ariana" via Chłodna. La costruzione era stata inaugurata nel gennaio 1942 e serviva a migliorare la comunicazione in uno dei punti nevralgici del ghetto. Sebbene rimase in funzione solo sei mesi e fu smantellato dopo la liquidazione del ghetto, il ponte figura spesso negli scritti dei testimoni ed è rimasto impresso nella memoria collettiva come uno degli emblemi del quartiere chiuso. Come dimostra Jacek Leociak¹⁴, quella costruzione costituì la negazione di tutti i significati positivi che la cultura è solita attribuire alla figura del ponte: per gli abitanti del ghetto era sinonimo di isolamento e cattività, la prova che si trovavano a vivere in un ordine spaziale assurdo; per i polacchi era una frontiera che nessuno desiderava valicare e, occasionalmente, motivo di spettacolo. Eppure un'edificazione nazista, simbolo di umiliazione, sofferenza e morte, è diventata attrazione turistica e fenomeno della cultura di massa. Alle origini di questa trasformazione si colloca il successo mondiale del film *Il pianista*, girato nel 2001 da Roman Polański. Un'opera che, a giudizio di Janicka, ha avuto l'effetto di bloccare la presa di coscienza che stava nascendo dal dibattito sulla corresponsabilità dei polacchi nello sterminio e di orientare gli spettatori verso una narrazione confortevole della Shoà, in cui non c'è traccia di atteggiamenti realmente antisemiti e i polacchi figurano come testimoni innocenti. Nella pluripremiata pellicola il ponte-passerella di via Chłodna distribuisce ruoli e alibi, visualizzando una tripartizione rigorosa e simmetrica in vittime, carnefici e testimoni. Diviene così il simbolo della passività e dell'impotenza del testimone polacco, separato anche spazialmente tanto dalla vittima ebrea quanto dal carnefice tedesco, mentre nella realtà erano tutt'altro che infrequenti le "cacce" all'ebreo che cercava di passare dalla parte ariana e le delazioni.

L'installazione creata da Lec si richiama proprio all'immagine diffusa dal film di Polański e non al suo referente originario: è una versione "igienica, linda, luminosa"¹⁵ del ponte del ghetto, depurata dal lerciume e dall'olezzo che emanava dalla struttura in legno. Suggestiva ed estetizzante, quest'opera d'arte crea distanza, illudendo in aggiunta il turista-passante di potersi immergere nella realtà della guerra. Nel 2015, infatti, l'installazione si è arricchita di diorami che consentono di spiare la vita del quartiere ebraico accostando gli occhi a un visore stereoscopico e facendosi ulteriormente suggestionare dalla musica klezmer in sottofondo: una sorta di tragico peep show che ha per protagonisti gli esotici ebrei e ci colloca in una posizione voyeuristica e dominante.

A pochi metri dal ponte-passerella, su via Żelazna, si trova l'ultima opera artistica indagata nel volume: la Keret House realizzata dall'architetto Jakub Szczyński nel 2012¹⁶. Si tratta di una casa in miniatura, creata nella fessura che

¹⁴ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, p. 61.

¹⁵ Janicka, Żukowski, op. cit., p. 227.

¹⁶ Cfr. il sito dedicato alla struttura: <http://www.kerethouse.com> (ultimo accesso: 2 ottobre 2017).

separava una palazzina dell'anteguerra sopravvissuta alla distruzione del ghetto e un condominio di epoca comunista. Nel capitolo intitolato *Lapsus freudiano* Janicka guarda a questa installazione, che è anche un'azione-evento realizzata da diversi attori e creatrice a sua volta di un universo narrativo con cui intrattiene un rapporto di reciproca influenza, considerandola il modello in miniatura della cultura che lo ha prodotto. Nel descrivere l'origine del progetto, Szczyński racconta di essere rimasto colpito dalla mancanza di comunicazione tra i due edifici di via Żelazna, che gli era parsa rappresentativa di una "città-Frankenstein"¹⁷ come Varsavia, e di essere stato mosso dall'impulso di portare la vita tra quelle costruzioni appartenenti a epoche così diverse. Ecco allora l'idea di creare uno spazio per un eremita, per uno scrittore "vicino alla realtà ma allo stesso tempo lontano"¹⁸ e, considerato il contesto, ebreo e dotato di *sense of humour*. L'artista decide di contattare Etgar Keret, noto scrittore israeliano, specialista di racconti brevi e umoristici nonché figlio di ebrei polacchi scampati alla Shoà¹⁹. Keret accetta di prendere parte a questo progetto di eremitaggio artistico nello spazio pubblico e diventa il primo abitante della casa, che oggi è sede di un programma di residenza aperto a giovani artisti provenienti da tutto il mondo. Il progetto Keret House nasce rivolgendosi prevalentemente ai giovani dell'intelligenza, ma il consenso che lo circonda mostra che ha suscitato l'attenzione e il plauso di un numero maggiore di persone. Come abbiamo visto, la collocazione topografica è significativa: ci troviamo in un paesaggio allegorico e l'installazione richiama direttamente la Shoà anche attraverso la storia personale dei genitori dello scrittore, che a Varsavia e nella campagna polacca avevano sperimentato il terrore nazista, l'assassinio dei propri familiari e la vita nei nascondigli, condizione, quest'ultima, nella quale si trovarono a dipendere totalmente dall'aiuto (o meno) dei concittadini polacchi. Dall'analisi di Janicka emerge che la Keret House ricorda più un nascondiglio che una casa: apparentemente celata all'esterno, la struttura costringe il corpo dell'abitante a un'economia di movimenti, mentre l'effetto di trasparenza di alcune pareti gli nega l'intimità, esponendolo alla vista di chi è al di fuori. Nel ruolo dell'ospite, l'ebreo Etgar Keret si trova privo di spazio di manovra in senso tanto letterale quanto figurato: promosso al rango di scrittore polacco in esilio, grato per questa sorta di risarcimento alla propria famiglia che ha perso tutto con la guerra, è messo nelle condizioni di fare del suo meglio per sdebitarsi, a differenza di quanto potrebbe fare uno scrittore ebreo con esperienza diretta della Polonia e senza senso dell'umorismo come, ad esempio, Henryk Grynberg (che ha giudicato il progetto un completo fraintendimento). Le argomentazioni proposte da Janicka rivelano il carattere paradossale dell'installazione, la quale mette in mostra ciò che dovrebbe nascondere e, contro le intenzioni esplicitate

¹⁷ Janicka, Żukowski, op. cit., p. 244.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Etgar Keret (nato nel 1967) è uno dei più popolari scrittori israeliani, noto anche come sceneggiatore e regista. I suoi libri sono stati tradotti in trentacinque paesi e hanno ricevuto premi prestigiosi. In Italia è stato pubblicato dalle Edizioni E/O, Einaudi e Feltrinelli. Nella raccolta *Sette anni di felicità* (trad. V. Mantovani, Feltrinelli 2015) dedica il racconto *Marmellata* proprio all'esperienza di Keret House a Varsavia.

dai creatori, dimostra che il rapporto problematico dei polacchi con il proprio ritratto collettivo non è uno stereotipo ma un dato di fatto. La casa più stretta di Varsavia visualizza lo spazio riservato agli ebrei in Polonia e simboleggia un ordine culturale a oggi immutato, in cui l'occhio polacco assegna agli ebrei una collocazione spaziale e simbolica. La riproposizione di una scenografia ben nota riattiva un copione sociale con già pronta la distribuzione dei ruoli²⁰. Come le altre iniziative artistiche e sociali analizzate nel volume, la Keret House non è altro che una variante della messa in scena narcisistica di sé realizzata dalla maggioranza. Janicka e Żukowski ci tengono inoltre a evidenziare che le manifestazioni di filosemitismo in Polonia hanno assunto proporzioni tali da avvicinarsi a un movimento sociale collettivo. Ben venga allora la severa decostruzione dell'agire artistico e del discorso pubblico operata dagli autori, perché consente di rendersi conto del fenomeno e di vedere quanta strada resta ancora da fare in Polonia nel confronto con la propria storia e nel riconoscimento della piena soggettività a voci diverse.

²⁰ Janicka, Żukowski, op. cit., p. 268.