

Laura Quercioli Mincer

# Vedere il 1968

## Qualche osservazione in base alla mostra *Obcy w domu – Estranged*, Museo “Polin”, Varsavia, 9 marzo-24 settembre 2018

### Abstract

*Looking at March 1968. Some Observations on the Basis of the Exhibit Obcy w domu/Estranged, Polin Museum, March 9-September 24, 2018.* Illustrating the recent exhibition *Estranged / Obcy w domu*, the author wonders if, and how, contemporary Polish visual art has contributed to integrating the shame of the anti-Semitic campaign into the collective memory of the nation. She focuses in particular on the works of three artists: Krystyna Piotrowska, Erna Rosenstein, and Krzysztof Wodiczko, and on how the exhibition represents some currents in visual studies linked to historical narrative.

### Keywords

Visual Art, Anti-Semitism, Historical Exhibits, Polish History, Cultural Memory, Historical Memory



© 2019 Laura Quercioli Mincer

University of Genoa | [laura.quercioli@unige.it](mailto:laura.quercioli@unige.it)

The author declares that there is no conflict of interest.

[pl.it](http://pl.it) | rassegna italiana di argomenti polacchi | 10 | 2019

ISSN: 2384-9266 | [plonline.it](http://plonline.it)

Nel momento in cui scrivo (aprile 2019) è tuttora incerto il nome del nuovo direttore del Museo degli Ebrei Polacchi "Polin" di Varsavia. Inaugurato il 19 aprile 2013 (la fondazione del museo risale al 1995) il Museo ha raccolto numerosi premi e riconoscimenti internazionali, fra cui, nel 2016, quello per il miglior museo europeo (EMYA). Anche la mostra *Obcy w domu/Estranged*, tema di questo articolo, ha suscitato un interesse di pubblico pressoché straordinario. Eppure Dariusz Stola, direttore del "Polin" dal 2014, non gode affatto delle simpatie nel Ministero della cultura e il suo contratto, recentemente scaduto, non è stato rinnovato. Solo in seguito a trattative e pressioni il ministro della cultura Piotr Gliński ha bandito un concorso dalle regole trasparenti, al quale lo stesso Stola prenderà parte. Il viceministro Jarosław Sellin ha però avuto modo di stigmatizzare la "parzialità" di Stola nell'illustrare la storia polacca, mentre Gliński stesso si era più volte lamentato del suo "profondo impegno politico", troppo evidente nella mostra in oggetto. È infatti noto, a suo dire, che la campagna antisemita non fosse opera dei polacchi, che "non avevano voce in capitolo", bensì dei comunisti<sup>2</sup>.



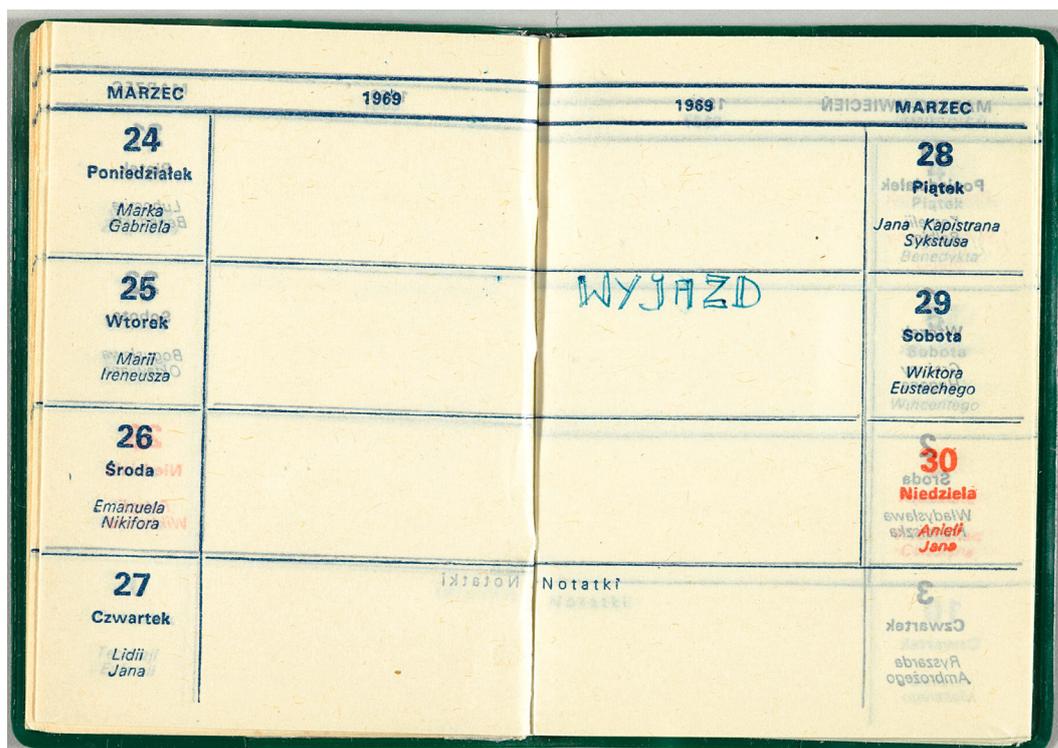
Il commiato fra Jerzy Naftalin (di spalle) e suo padre. Varsavia, Stazione Gdańska, 19.05.1969, foto di Elżbieta Turlejska.

\* Una versione diversa di questo articolo è apparsa con il titolo *Oczy czarne – życie marne. Sztuka wizualna i marzec '68 na podstawie wystawy 'Obcy w domu'*, in *Tożsamość po pogromie. Świadectwa i interpretacje Marca '68*, P. Czapliński, A. Molisak (a cura di), Instytut Badań Literackich, Warszawa 2019, pp. 148-166. Il presente articolo è parte di un progetto biennale dell'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia*. Ringrazio Luiza Nader dell'Università di Varsavia per i numerosi e preziosi consigli.

<sup>1</sup> Jones, *Geography, Memory and Non-Representational Geographies*, in "Geography Compass", 12, n. 5, 2011, pp. 875-885, cit. da D. Drozdowski, S. De Nardi, E. Waterton (a cura di), *Memory, place and identity. Commemoration and remembrance of war and conflict*, Routledge, London 2016, p. 3.

<sup>2</sup> Cfr. <https://oko.press/gliniski-oglasza-konkurs-na-dyrektora-muzeum-polin-a-sellin-oskarza-marzec-1968-to-nie-polacy> (27.02.2019). Peraltro la definizione di chi è, o può, dirsi polacco continua in Polonia con inesausto vigore. Vedi ad es. le recenti dichiarazioni del senatore del PiS Grzegorz Bierecki, durante le celebrazioni del nono anniversario della catastrofe di Smolensk: "Non ci fermeremo, finché non porteremo alla completa purificazione della Polonia dagli elementi indegni di appartenere alla nostra collettività nazionale". <https://wiadomosci.radiozet.pl/Polska/Polityka/Senator-PiS-Grzegorz-Bierecki-i-jego-kontrowersyjne-slowa-podczas-rocznicy-katastrofy-smolenskiej> (11.04.2019).

Eppure proprio il 1968 è l'unica catastrofe nazionale polacca della quale è obbiettivamente difficile addossare le colpe ad altri, a popoli stranieri o a invasori<sup>3</sup>, una catastrofe etica e culturale che aveva conosciuto l'adesione entusiastica della maggior parte della popolazione, della chiesa cattolica, dell'accademia, dell'intelligenza. Ed effettivamente la mostra *Obcy w domu* (Muzeum Żydów Polskich "Polin", Warszawa 9/03-24/09/2018) tanto invisa al ministro Gliński mostra, a nervi scoperti, le brutture e le bassezze di questo periodo e quanto il seme dell'odio, allora giunto a uno dei suoi stadi di maturazione, non sia ancora stato espunto dalla Polonia democratica.



Agenda dell'anno 1969. Vi si legge la parola "partenza". Collezione del Museo Polin.

*Obcy w domu* è la prima mostra a tentare una sintesi complessiva del periodo nei suoi aspetti politici nazionali e internazionali, nelle testimonianze di singoli attori, nella riflessione artistica e, anzitutto, la prima a evidenziare, al centro degli eventi dell'intero '68 polacco, la campagna antisemita e le sue immediate conseguenze<sup>4</sup>.

Di particolare interesse per chi scrive, oltre a una ricostruzione storica che già conta al suo attivo una cospicua messe di pubblicazioni, è proprio il suo aspetto curatoriale e visivo. Come in uso nelle mostre di narrazione già da alcuni anni<sup>5</sup>, anche *Obcy w domu* mette in gioco la suddivisione fra testimonianza artistica

<sup>3</sup> Benché, come già notato, per una parte della classe dirigente polacca l'intero periodo della PRL è il prodotto esclusivo di forze "estranee".

<sup>4</sup> In realtà *Obcy w domu* è un programma della durata di diversi mesi organizzato dal museo "Polin", che include conferenze, performances, film, esercitazioni didattiche e altro. Nel presente articolo si parlerà solamente della mostra.

<sup>5</sup> In Italia, ad esempio, il fenomeno può essere datato alla metà degli anni '90 con le sperimentazioni di Studio Azzurro sugli *ambienti sensibili*.

e storica e fra le frontiere che suddividono le varie arti, attraverso frammenti di film, dipinti, disegni, video, fotografie, ritagli di giornale. Come scrive in "Magazyn Szum" Stach Szabłowski, anche se "in accordo all'estetica del moderno museo di narrazione tutta la mostra è, in qualche senso, debitrice all'arte contemporanea, visibile anzitutto nella poetica delle installazioni multimediali"<sup>6</sup>, le arti figurative vi appaiono in posizione marginale, e la mostra sembrerebbe valere solo per il valore civico, per i meriti "educativi, politici e morali"<sup>7</sup>; persino un'opera "iconica" sul marzo 1968 come *Wyjechalam/Wyjechatem z Polski, bo...* (Sono partita/Sono partito dalla Polonia, perché...) di Krystyna Piotrowska sembra dissolversi fra le altre, numerose testimonianze di storia orale<sup>8</sup>. Benché in effetti l'installazione di Piotrowska, come anche altre opere, risulti sminuita nello spazio abbastanza angusto che le è riservato in *Obcy w domu*, mi sembra giusto però vedere in questa mostra anche, o forse anzitutto, una conferma di quanto l'arte contemporanea abbia informato di sé qualsiasi tipo di comunicazione visiva.

Inoltre, *Obcy w domu*, di cui ora segue una descrizione, e il bel catalogo che l'accompagna, mi sembra partecipi a porre all'ordine del giorno una questione (anche) artistica di primaria importanza. Se l'arte visiva esprime una qualche parte della coscienza della nazione, della sua autoriflessione e autoimmagine, ci si può infatti domandare quanto gli artisti polacchi abbiano saputo e desiderato elaborare questo affronto, quanto, a cinquant'anni di distanza, esso sia presente nell'universo visuale dei polacchi, quanto l'arte abbia contribuito a rendere nota e comprensibile dentro e oltre ai confini nazionali questa vera "onta nazionale".

L'ingresso risulta forse spiazzante. È infatti tuttora difficile immaginare il tetro periodo caratterizzato in Polonia dalla repressione e dall'odio sullo sfondo dell'enorme vampata di vitalità e conquista di soggettività e diritti civili che allora aveva segnato, nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti, la vera uscita dal dopoguerra. All'efebico giovane inglese di Camden Town che regge il celebre cartello con la scritta *Resist!* e che incontriamo appena entrati, fa riscontro, sulla destra, l'illustrazione del livello di ricchezza della Polonia di quegli anni. Un paese che ai tempi della "Piccola stabilizzazione" amava pensarsi, seppur nella costrizione del patto di Varsavia, moderno e con un'idea di futuro, ma nel quale solo venti famiglie su cento possedevano un frigorifero, quattro su cento un'automobile... Ancora sulla parete di sinistra, dove si svolge il panorama delle rivolte libertarie, vediamo un grande manifesto dell'artista brasiliano Claudio Tozzi<sup>9</sup>. Al centro, l'immagine di una folla, probabilmente una manifestazione. Sopra e sotto tre riquadri con la figurazione, identica, di un pugno chiuso, a mo' di cornice e di esplicazione di quanto rappresentato nell'immagine centrale. La forma del manifesto di Claudio Tozzi viene poi ripresa, spesso inalterata, nei lightbox e nei pannelli fotografici nel corso dell'intera mostra. A volte le immagini nei riquadri confermano e spiegano il significato di quella centrale, così come nell'originale, altre sembrano confutarlo.

<sup>6</sup> S. Szabłowski, *Obcy w domu. Wokół Marca '68*, "Magazyn Szum", n. 21, lato-jesień 2018, p. 131. Quando non diversamente specificato le traduzioni dal polacco sono mie.

<sup>7</sup> Ivi, p. 134.

<sup>8</sup> Cfr. ibidem.

<sup>9</sup> C. Tozzi, *Multitude*, 1968, Museo de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.



Piotr Jakowienko, foto della mostra *Obcy w domu*, Museo Polin.

Il perdurare della medesima struttura vuole forse indicare un difficile legame fra gli eventi polacchi e quelli degli altri paesi? Eppure la Polonia e la sua inverosimile campagna antisemita, l'ultima cacciata degli ebrei europei<sup>10</sup>, sembra essere tuttora rimasta orgogliosamente estranea al resto d'Europa. A cinquant'anni di distanza quanto di questi eventi è noto, al di là delle frontiere nazionali e dei lunghi conversari notturni dei compatrioti di cui scriveva Mickiewicz<sup>11</sup>? Il reiterarsi del modulo grafico del manifesto brasiliano sta forse a significare proprio questo: *o vos omnes qui transitis per viam*, ricordate che, anche in quei momenti bui, la Polonia era parte del mondo e quello che avveniva qua avrebbe potuto, potrebbe succedere anche altrove.

La parte introduttiva della mostra termina con una piccola collezione di libri dove sono esposti testi che hanno esercitato un qualche influsso sul maturare della rivolta studentesca, o che sono stati scritti da studiosi poi costretti a lasciare la Polonia. Si aprono quindi sulla sinistra cinque sale, dedicate ognuna a rispettivi momenti storici, esistenziali, culturali: la Guerra dei Sei Giorni, gli *Dziady* di Mickiewicz, il Discorso di Gomułka, Repressioni, Partenze, Estraniati.

Il primo spazio "polacco" è coronato dall'immagine del giovane Holoubek che, camicia bianca aperta sul petto, recita l'immane parte III, scena III degli *Dziady*. Nello spazio accanto, quasi a suo contraltare, l'altrettanto immane Gomułka, con una simile camicia bianca ma ben abbottonata, che "recita" il celebre discorso della Quinta Colonna, quello che avrebbe aperto il vaso di Pandora degli orrori di

<sup>10</sup> B. Keff, *Dokument podróży*, nel catalogo dello spettacolo di Krystyna Janda e Magda Umer sul testo di Sabina Baral *Zapiski z wygnania* (Appunti dall'esilio), <https://teatrpolonia.pl/event-data/3341/zapiski-z-wygnania>.

<sup>11</sup> In Polonia l'elenco delle trattazioni sulla campagna antisemita e i suoi esiti è già abbastanza ampio; si veda l'articolo di P. Czaplinski, *Marcowe Pisanie. O dwóch modelach przetwarzania historii*, in "Teksty Drugie", n. 3, 2018, pp. 202-226, su cui ritorneremo più oltre.

marzo<sup>12</sup>. La stessa coppia – Mickiewicz-Gomułka – si trova poi nel video dell'installazione di Krzysztof Wodiczko del 2008, di cui si dirà in seguito<sup>13</sup>. Holoubek-Mickiewicz ci appare in piedi, eretto, pieno di dignità e di grazia. Nello spazio accanto Gomułka è seduto, quasi avvinghiato al tavolo su cui poggia con tutto il torso.



<sup>12</sup> Vaso di Pandora perché, come ben sottolineato nel contributo di Katarzyna Chmielewska, *Dwie Pamięci / Two Memories*, in J. Koszarska-Szulc, N. Romik (a cura di), *Obcy w domu. Wokół Marca '68-katalog z wystawy*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2017, pp. 218-237, l'entusiasmo antisemita suscitato dalle parole di questo improbabile vate avrebbe superato ogni previsione, e la stessa consorteria di Gomułka e dei suoi collaboratori avrebbe tentato invano di porvi un qualche, minimo, argine. Secondo Ireneusz Krzemiński e Feliks Tych, citati da Chmielewska, "solo grazie al marzo '68 il Partito ha acquisito legittimità popolare, la Repubblica Popolare Polacca è diventata 'la nostra' Repubblica, e 'nostra' la sua politica", ivi, p. 224.

<sup>13</sup> È forse degno di menzione il fatto che a un video in cui un più maturo Holoubek recitava ugualmente Mickiewicz spettava anche il compito di aprire la mostra intitolata alla *Tarda polonità*, ospitata dal Zamek Ujazdowski a Varsavia nella primavera del 2017, come a indicare le coordinate all'interno delle quali va situato lo "spirito" e il senso della storia polacca.

La stessa, semplice, contrapposizione alto/basso appare nell'opera di Wodiczko, che il già menzionato Szabłowski definisce "la migliore realizzazione artistica riguardante il 1968 di tutta l'arte polacca"<sup>14</sup>. Ci si può chiedere se queste due immagini contrapposte della polonità non contengano una il riflesso dell'altra, due facce della medesima medaglia, di un paese avvinghiato a fantasmi persecutori, offuscato (come letteralmente avviene nella proiezione di Wodiczko) da sterili sogni di grandezza o di vendetta.



Krzysztof Bednarski, *Psom i Żydom* (Ai cani e agli ebrei), 1968, inchiostro su carta, collezione del Museo Polin. Si ringrazia l'autore per la gentile concessione alla riproduzione gratuita.

L'ultima delle sale è dedicata alle partenze. La narrazione dell'addio alla Polonia segue in buona parte quella del romanzo autobiografico di Janina Bauman il cui titolo è eloquentemente duplice: *A Dream of Belonging*, nella prima edizione inglese, e *Nigdzie na ziemi*, dunque 'in nessun luogo della terra', in quella polacca<sup>15</sup>. È al termine di questo percorso che appare la prima opera di un artista riconosciuto: si tratta di un disegno di Krzysztof Bednarski (1953), realizzato quando Bednarski era uno studente all'ultimo anno di liceo: un cagnolino emaciato e tremante, con un'enorme stella di Davide disegnata sul dorso. Interessante anzitutto perché realizzato mentre la campagna

<sup>14</sup> Szabłowski, op. cit., p. 134.

<sup>15</sup> J. Bauman, *A Dream of Belonging. My Years in Postwar Poland*, Virago Press, London 1988; Ead, *Nigdzie na ziemi*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000; Ead, *Un sogno di appartenenza. La mia vita nella Polonia del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1997.

antisemita era in pieno svolgimento da un uomo tanto giovane, e per la fama che in seguito il suo autore avrebbe riscosso (il disegno è stato spesso riprodotto e commentato<sup>16</sup>).

La parte centrale dello spazio dell'esposizione è occupata da una costruzione di ventina di pannelli semitrasparenti che riproducono in maniera fedele la hall della stazione Warszawa Gdańska. Ogni pannello è dedicato a una persona. Sul vetro-plastica ne è riprodotta una foto con poche note biografiche; accanto, un telefono e una sedia, anche esse fedeli riproduzioni del design di quegli anni. Premendo un pulsante e avvicinando la cornetta all'orecchio è possibile ascoltarne la testimonianza, in polacco o in inglese.



È possibile che l'installazione sia ispirata a quella del Museo dell'Insurrezione di Varsavia, che, inaugurato nel 2004, è un probabile modello per i successivi musei storico-didattici in Polonia. La visita a questo museo si apre infatti con delle cabine telefoniche, stilizzate come quelle d'anteguerra, grazie alle quali si può "telefonare" a un soldato o una soldatessa dell'Insurrezione e porre delle "domande" prestabilite premendo un tasto. Il telefono vintage appare anche in altre esposizioni museali ispirate da quella di Varsavia, come ad esempio, il Museo delle Insurrezioni della Slesia a Swiętochłowice.

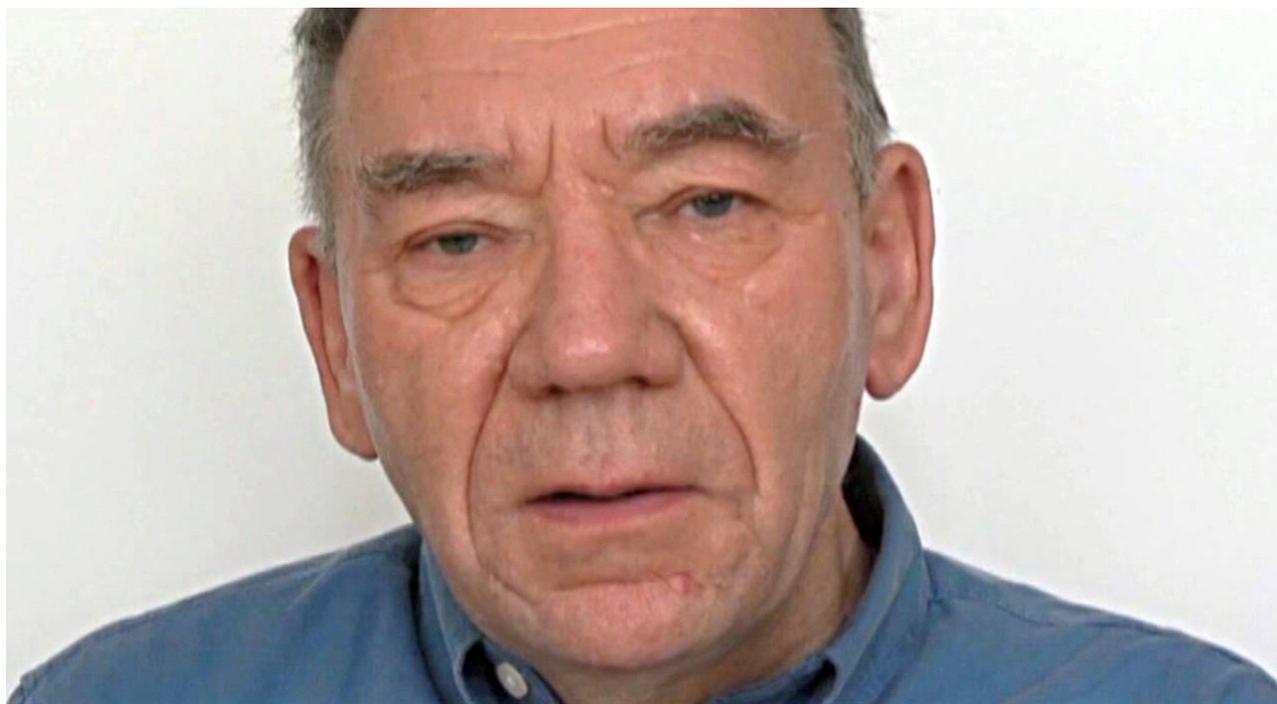
<sup>16</sup> Come si rimarcherà anche in seguito, la mostra *Obcy w domu* aveva un carattere principalmente storico-narrativo e non intendeva presentare un panorama complessivo dell'arte visuale polacca relativa al marzo 1968. Anche chi scrive, per motivi di spazio e non di valutazione, si limita alla descrizione o alla semplice menzione di solo alcune delle opere esposte. Oltre a queste, nella mostra si trovavano quadri e disegni di Ewa Kuryluk, Witold Masznic, Leszek Sobocki, Mira Zelechower.

Secondo Maria Kobielska, che studia gli "strumenti per ricordare" utilizzati nelle più recenti mostre storiche in Polonia<sup>17</sup>, si tratta di "una maniera invitante di interagire con la mostra e prendere contatto con il testimone-interlocutore". Il fatto che in *Obcy w domu* il telefono non serva a metterci in contatto con la testimonianza di eroici soldati ma di persone emarginate e discriminate può contenere forse un (non) premeditato elemento ironico. Qui le testimonianze però non vengono lette dai protagonisti stessi, ma da attori e attrici, forse per rammentare a chi ascolta che, cinquant'anni fa, i protagonisti di queste vicende erano giovani. Erano persone per la più parte giovani e spesso piene di intelligenza e vigore a cui la Polonia aveva scientemente deciso di rinunciare, umiliandoli e ferendoli, in nome della *limpieza de sangre* della nazione. Sulle 18 storie che ascoltiamo, tre sono di chi, per vari motivi, aveva deciso di non emigrare. Di tutti però l'immagine sul materiale semi trasparente appare vaga e appena abbozzata. Come il segno di una lontananza, di qualcosa destinato comunque a sparire.

La scala a chiocciola che interrompe lo spazio porta a una più piccola stanza, in alto, dove in tradizionali bacheche di vetro sono state raccolti come reliquie alcuni oggetti donati o prestati al museo dai viaggiatori del '68. Scendendo nuovamente abbiamo di fronte uno schermo gigante, il più grande dell'intera mostra, dove vengono proiettati a ciclo continuo brevi brani di due film di Konwicki: *Salto*, del 1965, e *Jak daleko stąd, jak blisko* (Com'è lontano da qui, come è vicino) del 1971. Nel primo, una sorta di sgraziata danza a scatti all'interno di una ex sinagoga trasformata in deposito preannuncia le movenze della *Polonaise Nera* di cui avrebbe scritto Kazimierz Wierzyński. Nel secondo, un ebreo con tanto di barba e palandrana vola al di sopra di un paesaggio polacco: un incubo, un ricordo lontano, un'assenza.



<sup>17</sup> M. Kobielska, *Świadek na wystawie. Świadectwa w nowych muzeach historycznych*, in "Teksty Drugie", n. 3, 2018, p. 300.



Fermo immagine dall'installazione di Krystyna Piotrowska *Wyjechałam/Wyjechałem z Polski, bo...* (Sono partita/Sono partito dalla Polonia, perché...). Si ringrazia l'autrice per la gentile concessione alla riproduzione gratuita.

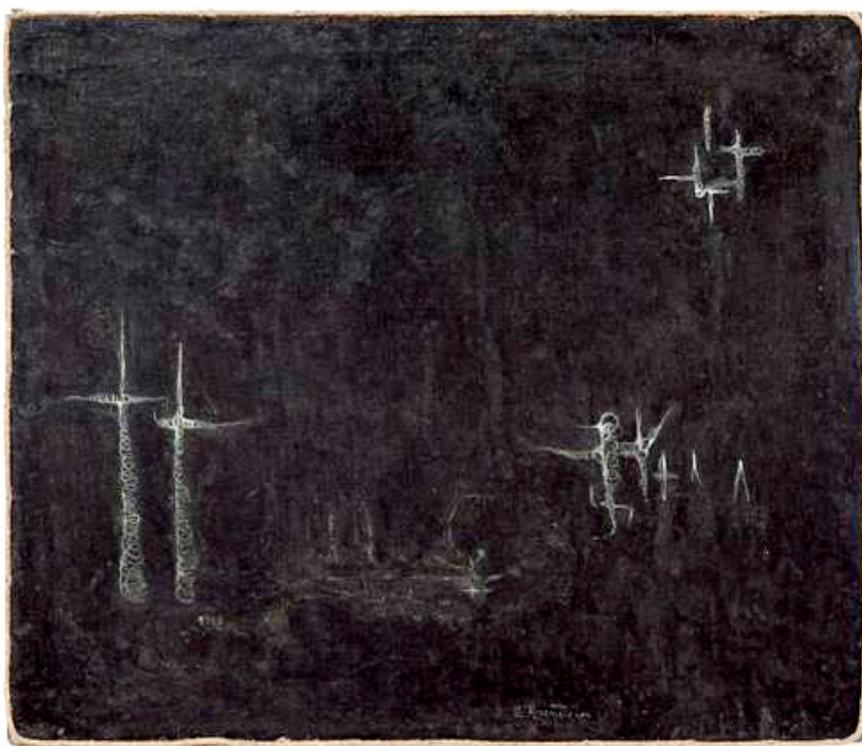
---

Il penultimo snodo della mostra, dedicato ai paesi dell'emigrazione, procede attraverso un lungo corridoio che porta verso l'uscita. Esso è aperto e chiuso dal già menzionato, "monumentale"<sup>18</sup> video di Krystyna Piotrowska (1948) *Wyjechałam/Wyjechałem z Polski, bo...* la cui maestosità è però ridotta alle dimensioni di due piccoli schermi 50x70. Il video di Piotrowska aveva iniziato a raccogliere le brevi, tranchant dichiarazioni degli emigrati per la mostra

---

<sup>18</sup> La definizione è di M.S. Bochniarz, *Na obcych ścieżkach*, in "Artluk", n. 1, 2018, p. 66.

personale del 2008 a Zachęta intitolata *Dokument podróży* (Documento di viaggio). Le dichiarazioni sono la prima volta in polacco, la seconda nella lingua del paese di adozione. L'installazione originaria prevedeva due grandi schermi, delle dimensioni di una parete, a dividere lo spazio espositivo. Da un lato, la parete polacca, di fronte, come ad aprire una possibilità di futuro, quella "straniera". Su una sorta di fregio in basso scorrevano i testi delle interviste con i nomi degli esuli. In *Obcy w domu* possiamo solo prendere nota: ad esempio di quante volte ricorre la parola "patria": "La Polonia non voleva più essere la mia patria", dice una donna, e un'altra afferma con un sorriso orgoglioso: "Ho fatto quello che la mia patria voleva che facessi"; o di quante la parola "paura": "Avevo paura che avrei avuto sempre paura". Un uomo dice di essersi deciso dopo che Irena Sendler, che lo aveva salvato durante la guerra, gli aveva telefonato dicendogli di star tranquillo, che era già in contatto con altre ex staffette, che avrebbero saputo come salvarlo anche stavolta. E poi si potrebbero ancora contare le parole offeso, umiliato, solo, o semplicemente, in un'unica ricorrenza in un'intervista esemplarmente breve, "incazzato". L'estrema individualizzazione dei personaggi – ognuno di essi colto in un momento di verità e di concentrazione assoluta, ognuno un singolare ritratto – si confronta però con il carattere anonimo delle enunciazioni. I sessanta volti che vediamo passarci di fronte nel giro di circa 15 minuti sono al tempo stesso esempi di un destino, anche, ferocemente individuale e troppo spesso caratterizzato da una solitudine quasi assoluta, sia al tempo stesso immagini di una certa non voluta sorte collettiva. E il fatto che molti di queste persone (ma non tutte) abbiano trovato all'estero una sorte migliore di quella che sarebbe stata loro riservata in Polonia rende forse un po' ironica questa triste sfilata, senza toglierne l'amarezza.



Erna Rosenstein, *Czas pogardy* (Il tempo del disprezzo), 1968, olio su tela, proprietà di Adam Sandauer.

La sezione *Estraniati* è composta da solo due opere: il video *Projekcja na pomnik Adama Mickiewicza* (*Proiezione sul monumento a Mickiewicz*) di Krzysztof Wodiczko (1943), e il quadro *Czas pogardy* (*Il tempo del disprezzo*), di Erna Rosenstein (1913-2004). L'opera di Wodiczko, allestita per le celebrazioni ufficiali del marzo 2008, è parte del celebre progetto intitolato *pomnikoterapia, monumentoterapia*. In questo caso l'artista aveva suscitato un certo stupore fra gli osservatori e i critici, perché, invece di monumenti che parlino con la voce degli oppressi e degli esclusi aveva attribuito funzione critica alla più celebre effigie del vate nazionale<sup>19</sup>. "Grazie a Wodiczko – ha scritto Piotr Kosiewski in "Tygodnik Powszechny", il monumento per un attimo ha preso vita. La figura chinava la testa, gesticolava, si guardava attorno. [...] Accanto, su nuvole di fumo artificiale, l'artista aveva proiettato l'immagine del celebre discorso di Gomułka. Le parole del poeta si intrecciavano a quelle del I segretario del Partito Operaio Unificato Polacco, figura centrale del marzo polacco"<sup>20</sup>.

Rosenstein è generalmente definita "la più importante artista surrealista del dopoguerra" in Polonia<sup>21</sup> e *Il tempo del disprezzo*, datato 1968, è probabilmente la più importante opera pittorica qui presentata. Lo sfondo è scuro, con pochi riflessi di una luce lontana. Dal buio emergono – come squarci sulla tela, o come trasparenze laddove essa è più consunta – delle croci evanescenti. Alcune hanno una forma quasi umana. Ma gli sprazzi di luce che vi si dipanano vanno, in maniera quasi impercettibile, a formare delle svastiche. Ecco la Polonia del 1968, dove il mesto paese cattolico lascia trasparire la sua vera vocazione? Oppure è il cattolicesimo identitario ed essenzialistico a mostrarsi nelle sue – ovunque – possibili deviazioni? Con questa opera Rosenstein fornisce una risposta che può suonare troppo semplice e sgradevole a una domanda ancora in sostanza inevasa: cosa è veramente successo nel 1968?

Si riesce a comprendere cosa è veramente successo nel 1968 – si chiede Bożena Keff –, quando dalla Polonia sono stati scacciati migliaia di ebrei? I più anziani erano sopravvissuti all'Olocausto, o vi avevano perduto la famiglia, i più giovani i loro figli. È stata l'ultima cacciata degli ebrei in Europa. Ed è successa in un paese il cui governo di allora,

<sup>19</sup> Anche nella mostra del MOCAK di Cracovia *Ojczyzna w sztuce* (27.04.2018–30.09.2018) Wodiczko aveva rappresentato "Joachim Lelewel, Stanisław Staszic, Hugo Kottątaj e Stanisław Małachowski, che ci parlavano con la voce di militanti politici attuali, in difesa dei diritti degli affittuari, dei diritti delle donne, che criticavano lo stato dell'educazione pubblica" (K. Sienkiewicz, *Przekleństwem wystawy 'Ojczyzna w sztuce' w MOCAK-u są stereotypy. Czy naprawdę ojczyzna to tylko flaga i nic więcej?*, "Gazeta Wyborcza", 30.04.2018). Ma se Lelewel e i suoi compagni parlavano con la voce e le parole dei polacchi di oggi, Mickiewicz, benché si esprimeva con una voce sia femminile che maschile e a un dato punto tirasse fuori di tasca un cellulare, usava soltanto autocitazioni. Mickiewicz è sempre Mickiewicz.

<sup>20</sup> P. Kosiewski, *Działanie na Mickiewiczu*, "Tygodnik Powszechny", n. 7, 14.02.2008, anche in <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51430,druk.html> (14.09.2018).

<sup>21</sup> Cfr ad es. Piotr Policht, *Realne wygnanie i wyobrażony powrót. Artyści wobec marca 1968*, pubblicato sul portale Culture.pl.

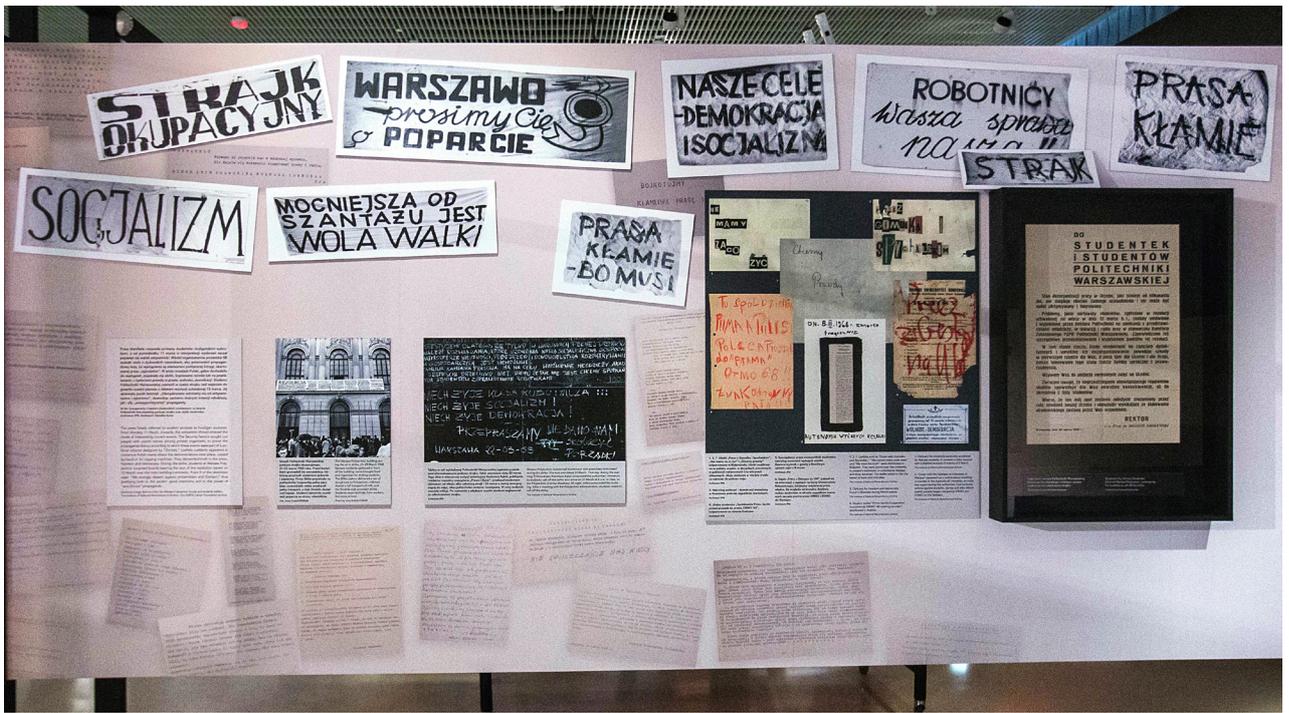
secondo le sue premesse ideologiche, doveva essere ugualitario e favorevole all'emancipazione e i cui valori di base dovevano essere quelli dell'internazionalismo. Ma le autorità che hanno imposto la cacciata erano ultranazionaliste, e di un antisemitismo estremo. Almeno una parte di coloro che sostenevano il partito videro nel marzo 1968, con entusiasmo insuperato, l'agognata conclusione della pulizia etnica avvenuta in Polonia durante la guerra e dopo il 1945. L'asserzione di Mitosz "È il Partito dello ONR [Campo Nazionale-Radicale Falange] l'erede", ovvero: il Partito è il rampollo degli ultrafascisti, è corretta. Ma di chi è dunque erede la società che sostiene il partito che è erede dell'ONR?<sup>22</sup>



Resta dunque da chiedersi; cosa eredita la società polacca di oggi? L'ultimo spazio espositivo, continuamente ampliato, *Marzo oggi*, mostra una serie di dichiarazioni di politici o semplici cittadini dove le esternazioni antisemite si mescolano e si confondono con attacchi agli immigrati. Pur mancando di una particolare cura estetica, questo pannello, che collega in maniera più che esplicita gli eventi di cinquant'anni fa al giorno d'oggi, è quello che ha ricevuto più attenzione da parte della stampa, nonché qualche denuncia penale da parte dei politici qui menzionati<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Keff, op. cit.

<sup>23</sup> Come se non altro l'improbabile signora Ogórek. Cfr. ad es. <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23162644,magdalena-ogorek-zlozyla-pozew-przeciwko-dyktorowi-muzeum.html> (19.03.2018)



\*\*\*

“La collezione dei libri sul marzo 1968 non è troppo estesa, ma neanche vergognosamente limitata. Circa cento volumi [...] stanno a testimoniare che il problema è molesto: duole a ritroso, inquieta in anticipo. Dolore e inquietudine non vanno trascurati, ma inseriti all'interno di un ordine”, ha scritto Przemysław Czapliński in “Teksty Drugie”<sup>24</sup>. In questo testo lo studioso di Poznań individua nella letteratura e nei testi storici dedicati al marzo 1968 un percorso ben definito, che va “dalla tragedia al melodramma”. Una delle caratteristiche di questo percorso letterario sarebbe il suo dirigersi verso una forma parlata, “una mutazione della storia orale che possiamo definire storia conversata”<sup>25</sup>, e che consiste non tanto nel definire nei dettagli il corso degli eventi, quanto “nella prospettiva dell'esperienza individuale”<sup>26</sup>. È possibile intravedere un'evoluzione simile anche nelle arti visive? Temo tuttavia che il tentativo di comporre un archivio delle opere d'arte visive dedicate a quel mese singolare, quel mese che, piuttosto che allontanarsi nel tempo si fa sempre “paradossalmente più vicino”<sup>27</sup>, porterebbe a un risultato assai più modesto<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Czapliński, op. cit., p. 203. In effetti le trattazioni sulla campagna antisemita del 1968 sono ormai molto numerose, forse anche più delle cento pozioni a cui accenna Czapliński. Una loro selezione è indicata nel sito *Wirtualny sztetl*, che propone anche una ricca documentazione sul periodo, sia audio che video. Cfr. <https://marzec68.sztetl.org.pl/bibliografia-marzec-68/>.

<sup>25</sup> Ivi, p. 223.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ivi, p. 221.

<sup>28</sup> In tutto questo articolo, e in questo punto in particolare, mi riferisco unicamente all'arte visiva che faccia riferimento diretto alla campagna antisemita. Vedi anche la mostra *Rewolucje 1968*, Galleria Nazionale Zachęta, Varsavia, 16.09 – 11.11.2008 (e la pubblicazione relativa: M. Brewińska, H. Wróblewska (a cura di), *Rewolucje 1968*, Zachęta i Agora, Warszawa 2008), o il volume collettaneo C. Bishop, M. Dziewańska (a cura di), *Political Upheaval and Artistic Change 1968-1989*, Museum of Modern Art in Warsaw, Warszawa 2011.

Nel bel catalogo di *Obcy w domu* l'articolo (su dodici contributi, forse non a caso l'ultimo) di Artur Tanikowski *Wprost i nie wprost. Artysci wobec marca, marzec wobec sztuki i artystów/ Explicit and Implicit. Artists Towards March, March versus Art and Artists* ribadisce lo scarso interesse degli artisti più giovani alla tematica, nomina le opere che vi fanno riferimento; molte di esse, come le maschere/volti di Artur Nacht-Samborski (1898), o il ciclo *Adam i Ewa* di Krystiana Robb-Narbutt (1945), non appaiono nella mostra. Anche Piotr Policht, in *Realne wygnanie i i wyobrazony powrot. Artysci wobec marca 1968* pubblicato sul portale Culture.pl<sup>29</sup>, tenta di delineare l'archivio visuale del marzo '68 e vi suggerisce l'inserimento della controversa opera multimediale di Yael Bartana (1970) *...I zadziwy się Europa /...And Europe will be Stunned* del 2007<sup>30</sup>. Ma neanche l'introduzione della provocatoria Bartana porterebbe a modificare, è ovvio, una situazione dove la riflessione visiva sul marzo '68 sembra essere appannaggio esclusivo di artisti ebrei<sup>31</sup>. Un'opera "polacca" su questo periodo forse non è ancora sorta perché l'arte visiva, che ha tempi e intenti diversi da quelli della letteratura, che si richiama a un altro tipo di percezione e di rapporto con chi la osserva, può "crescere" solo all'interno di un certo consenso sociale, di un "patto" che ne renda comprensibili i riferimenti. Per i polacchi, però, la vergogna della campagna antisemita resta qualcosa di incomprensibile ed estraneo, mancano un simbolo, un segnale, un luogo, un monumento che ne sussumano l'orrore. Dobbiamo dunque ribadire che il marzo '68 è una questione polacca, se pensiamo a Mickiewicz e agli studenti, ma è una questione ebraica se pensiamo alla campagna antisemita? Cosa sarebbe stato se questa mostra dal successo inusitato (a due settimane dalla chiusura si contano oltre 100.000 visitatori) piuttosto che nel museo degli ebrei fosse stata ospitata dal Muzeum Narodowe? Come verrebbe accolto un monumento (o meglio, un antimonumento che vada progressivamente autofagocitandosi, come quelli di Jochen Gerz in Germania) se venisse eretto alla stazione di Warszawa Gdańska?

Ma possiamo forse modificare la questione iniziale. Non porre dei limiti alla percezione della campagna antisemita del '68 da parte del mondo artistico polacco, ma ampliare la nostra visuale. A mio modo di vedere potrebbero forse essere ancora molte, e centrali, le opere da inserire nel nostro archivio. All'elenco di quelle dedicate al marzo '68 propongo di aggiungere, ad esempio, la *Palma* di Joanna Rajkowska in *Aleje Jerozolimskie* a Varsavia, ormai parte integrante e caratteristica del panorama della capitale, lo struggente video *Nasz śpiewnik* (Il nostro canzoniere) di Artur Żmijewski, "una delle opere più commoventi e significative dell'arte polacca degli ultimi

<sup>29</sup> <https://culture.pl/pl/artykul/realne-wygnanie-i-wyobrazony-powrot-artysci-wobec-marca-68> (23.03.2018)

<sup>30</sup> Queste installazioni video dell'israeliana Bartana avevano rappresentato la Polonia alla 54<sup>a</sup> Mostra di Venezia nel 2011.

<sup>31</sup> Fra gli "ebrei", a parte tutte le specifiche che questa denominazione necessiterebbe, inserisco anche Krzysztof Wodiczko, nella cui formazione ha avuto un ruolo fondamentale l'origine ebraica, o meglio "ebraico-polacca", della madre. Si vedano in particolare i primi capitoli dell'intervista-fiume di Adam Ostolski: K. Wodiczko, *Socjoestetyka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

anni"<sup>32</sup>, dove anziani ebrei polacchi emigrati in Israele rammentano le canzoni polacche della loro giovinezza, oppure il dipinto *Polska-Izrael* (Polonia-Israele) di Wilhelm Sasnal, dove la cartina di una minuscola Polonia confina con un'enorme Israele (quadro donato dall'artista ad Anda Rottenberg, in segno di solidarietà durante la campagna antisemita di cui era stata oggetto). "Art can soothe and connect, not only resist and criticise", scrivono i curatori di un progetto e di un volume dal titolo *Can Art Aid in Resolving Conflicts?*<sup>33</sup>. In fondo, una storia dell'arte contemporanea in grado di integrare opere e tempi storici, potrebbe, forse, contribuire all'elaborazione del trauma rimosso<sup>34</sup>, alla comprensione dei lati oscuri della storia nazionale, al loro inserimento nel flusso sempre mobile della memoria collettiva. Così come il riconoscimento della capacità



La Palma di Joanna Rajowska nei viali di Gerusalemme a Varsavia. Foto di Aisog, dominio pubblico. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3607839>. Ove non specificato altrimenti, le immagini sono di Magda Starowieyska, e sono riprodotte gratuitamente grazie alla concessione del Museo Polin, a cui si esprimono sentiti ringraziamenti.

dell'arte di presentarsi anche come "a socially affirmative practice"<sup>35</sup> può portare alla costruzione di ponti, di relazioni empatiche fra gruppi e individui, al rafforzamento del rispetto reciproco.

<sup>32</sup> <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/zmijewski-artur-nasz-spiewnik>.

<sup>33</sup> *Introduction*, in N. Lemelstrich Latar, O. Lev-er, J. Wind (a cura di), *Can Art Aid in Resolving Conflicts? 100 Perspectives*, Frame Publisher, Amsterdam 2018, p. 30.

<sup>34</sup> Il termine "trauma" è qui inteso secondo la definizione di Karen E.Till: "Trauma does not occur from an event or occurrence that caused pain or suffering per se, but from an individual's inability to give the past some sort of story", K.E. Till, *Reply: trauma, citizenship and ethnographic responsibility*, in "Political Geography", n. 31, 2012; cit. da D. Drozdowski, *Encountering memory in the everyday city*, in Ead., S. De Nardi, E. Waterton (a cura di), cit., p. 26.

<sup>35</sup> Lemelstrich Latar, cit., ivi.