

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE

VOL. 7 (LXVII) 2024



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE VOL. 7 (2024)

RIVISTA FONDATA DA GIOVANNI MAVER

Vol. LXVII dalla fondazione

DIREZIONE

Monika Woźniak («Sapienza» Università di Roma)

REDAZIONE

Marco Biasio (Università di Modena e Reggio Emilia)

Maria Bidovec (Università di Napoli L'Orientale)

Ornella Discacciati (Università di Bergamo)

Lidia Mazzitelli (Università di Colonia)

Oxana Pachlovska («Sapienza» Università di Roma)

Laura Quercioli Mincer (Università di Genova)

Raisa Raskina (Università di Cassino)

Luca Vaglio («Sapienza» Università di Roma)

SEGRETARIO DI REDAZIONE

Alessandro Achilli (Università di Cagliari)

COMITATO SCIENTIFICO

Cristiano Diddi («Sapienza» Università di Roma)

Libuše Heczková (Università Carolina di Praga)

Georg Holzer (Università di Vienna)

Luigi Marinelli («Sapienza» Università di Roma)

Zoran Milutinović (SSEES University College London)

Magdalena Popiel (Università Jagellonica di Cracovia)

Barbara Ronchetti («Sapienza» Università di Roma)

Anna-Marija Totomanova (Università di Sofia «Sv. Kliment Ohridski»)

Mateo Žagar (Università di Zagabria)

Corrispondenza

ricercheslavistiche.seai@uniroma1.it

Prof.ssa Monika Woźniak: monika.wozniak@uniroma1.it

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Circonvallazione Tiburtina, 4 – 00185 Roma

<https://seai.web.uniroma1.it/node/4751>

https://rosa.uniroma1.it/rosa01/ricerche_slavistiche

Rivista di proprietà della «Sapienza» Università di Roma

Registrazione del Tribunale Civile di Roma: n° 149/18

ISSN: 0391-4127

ISBN: 978-88-9377-369-0

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024 presso Sapienza Università Editrice

Printed in December 2024 by Sapienza Università Editrice

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can contact the publisher directly in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

LAURA QUERCIOLI

VOM ZUVIEL WAR DIE REDE, VOM ZUWENIG
PAUL CELAN NELL'OPERA DI MIROSLAW BAŁKA

“Parlammo del Troppo, del Troppo-poco” (Celan 1999: 357). Forse è questa la condanna di qualsiasi discorso sull'intersecarsi di opere, oggetti e pensieri fra Paul Celan (Czernowitz, oggi Černivci, 1920 – Parigi 1970), probabilmente il più influente poeta in lingua tedesca del dopoguerra (cfr. ad es. D'Eredità 2015), e Mirosław Bałka (Otwock 1958), “il più grande artista polacco”, come sono soliti appellarlo i quotidiani.¹ Troppo, per la frequente sottile indefinibilità di tali legami; troppo poco, perché, nelle sue ramificazioni, il tema potrebbe essere infinito. In questo contributo mi limiterò a illustrare alcuni di tali incontri, iniziando da *Me Reading Lichtzwang*.

¹ Alla vaga indicazione sui “quotidiani” aggiungo che informazioni e articoli sull'artista sono reperibili, in italiano, nell'ampio catalogo della mostra milanese *Crossover/s* (si veda ad es. Rottenberg 2017) o alla pagina della galleria Raffaella Cortese di Milano <<https://raffaellacortese.com/artist/miroslaw-balka/>>. Aggiungo le seguenti posizioni, a opera di chi scrive: *Anselm Kiefer e Mirosław Bałka ad HangarBicocca: memoria tedesca e memoria polacca?*, in Anna Czajka, Gerardo Cunico, Elisabetta Colagrossi (a cura di), *Cento anni di filosofia e di cultura polacca*. Mimesis, Milano-Udine, 2020, pp. 261-284; *Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra*, in Elisa Bricco (a cura di), *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*. GUP, Genova 2021, pp. 91-122; *Lo spazio del suono, lo spazio della storia. Mirosław Bałka e Paweł Mykietyn (La montagna incantata, 2015 e Herr Thaddäus, 2017)*, “Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures”, 6 (2022), pp. 169-187; *Mirosław Bałka, o del mondo contaminato*, <<https://antinomie.it/index.php/2020/09/09/miroslaw-balka-o-del-mondo-contaminato/>>, e i capitoli 4 e 5 della monografia *A testimoni il cielo e la terra. Arte, nazione e memoria in Polonia e in Germania (2002-2020)*. GUP, Genova 2023, <https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/pagine/A_testimoni_il_cielo_e_la_terra_ebook.pdf>. Una bibliografia quasi completa è inoltre presente nella Home page dell'artista: <<https://miroslaw-balka.com/en/>>.

È questo il bizzarro titolo, in un inglese vagamente gergale, dato da Mirosław Bałka a una delle sue opere più originali, in cui si esplicita in maniera più evidente l'omaggio dello scultore polacco al “poeta, superstite, ebreo”² Paul Antschel/Paul Celan.

In questa scultura sonora ben appare il Celan autore di “arte performativa”, ed evidente è la dimensione etica della lettura dei suoi testi, così come descritto da Camilla Miglio nella sua ultima opera dedicata al poeta:

La poetica di Celan, tutt'altro che “ermetica”, è aperta come lo può essere ogni arte performativa. È azione, passo. Il senso del suo scrivere sta nella ri-secuazione degli sparsi residui cantabili [...], che assumono, ad ogni lettura, una propria, cinerea aura. [...] Celan scrive a partire da una interlocuzione memoriale e chiama il lettore a interloquire a sua volta. Nella tensione mai risolta tra l'evento che la poesia, letta e recitata, ogni volta rimette in scena, nell'aura che essa è in grado di accendere nel presente (del lettore e dell'autore, ciascuno con il proprio tempo, e con tutti gli altri tempi “ricercati” nel testo), si pone la dimensione etica. (Miglio 2023: 60-61)

Me Reading Lichtzwang è al centro della grande retrospettiva *Fragment* presentata al Zamek Ujazdowski di Varsavia nel 2011, di cui si parlerà in seguito. Ma la raccolta postuma di Celan aveva già dato il titolo alla mostra tenutasi nel 2006 al K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen a Düsseldorf. La scelta è così raccontata da Bałka stesso in un'intervista rilasciata a Rafał Jakubowicz l'anno seguente:

Il direttore del K21, Julian Heynen, aveva visto alcune mie proiezioni video e voleva concentrarsi sulla selezione di film presentati in quello spazio. [...]. Stavo sfogliando le poesie di Paul Celan e *Lichtzwang*, “costrizione alla luce” [o “luce coatta”, come nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua, NdA], mi è sembrato indicare una proiezione video. Se non ci fosse luce, non ci sarebbe proiezione. Ho pensato che fosse un buon titolo per descrivere queste proiezioni nello spazio. Nella mostra c'erano diverse proiezioni video: sul muro, su schermi di sale sparso sul pavimento, in un angolo della stanza. Da Julian ho

² *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* è il titolo del libro di John Felstiner (Yale University Press 2001).

poi ricevuto un volume di poesie di Paul Celan in tedesco, appunto *Lichtzwang*, con dedica.³ (Jakubowicz 2007)

L'idea di leggere in "broken Geman" i testi di questa raccolta nasce però in occasione di una di poco successiva mostra a Lublino:

Qualche giorno fa è stata inaugurata una mostra a Lublino, intitolata *Territori* [*Terytoria*, Centrum Kultury, Lublin 2006, NdA]. Ho deciso di proporre per quella sede un'opera acustica. Senza conoscere il tedesco, ho letto ad alta voce l'intero volume di poesie di Celan. Ho registrato un'audiocassetta: sessanta minuti di materiale. È un lavoro sul venir meno della luce, ovvero sul definire il territorio del falso, che può anche apparire come il territorio del vero. Un altoparlante nero vecchio stile, con un involucro di legno, legato con una catena. Sospeso. Pende dal soffitto a poca distanza dal pavimento. Da esso esce la mia voce, che legge *Lichtzwang*. (Jakubowicz 2007)

Se una mostra è anzitutto, come dice Bałka nella già menzionata intervista, "un pretesto per la propria formazione, per arrivare a conoscere le proprie possibilità", la lettura di *Lichtzwang* era stata appunto un'esperienza di questo tipo: "Una cosa del tutto diversa dal realizzare un oggetto che sarà poi esposto. Ho vissuto qualcosa di importante, seduto qui, a questo tavolo, a leggere *Lichtzwang* di Celan" (*ivi*).

Un'importante ispirazione a questa lettura era costituita dalle pareti nere dello spazio espositivo a Lublino. E il nero è certamente un colore (o non-colore) straordinariamente importante nelle opere di Bałka, così come in quelle di Paul Celan.

1. *Il quadrato nero di Paul Celan*⁴

Il nero come non-colore (così definito almeno da Isaac Newton); ma anche colore assoluto, riportato in auge se non altro da Malevič con il paradigmatico *Quadrato nero* del 1915, pura astrazione e simbolo, definitiva icona laica (anche se Marcin Wicha ne offre fra le righe un'interpretazione forse inusuale: il polacco-ucraino Kazimierz Malevič vi

³ Se non indicato diversamente nella Bibliografia, tutte le traduzioni sono mie.

⁴ È il titolo del saggio di Dorota Jarecka, 2015.

avrebbe infatti voluto dipingere un quadrato della fertile terra nera dello sventurato granaio d'Europa; Wicha 2021: 17). Come profetizzava Kručěnych, autore della prima opera musicale futurista e antirazionalista, *Pobeda nad Solncem – Vittoria sul sole* del 1913, dove per la prima volta era apparso il fatidico quadrato: “I colori periscono, tutto si tinge di nero” (cit. da Jarecka 2015: 158). Il nero campeggia nelle opere quasi esclusivamente monocromatiche di Bałka. *Schwarz* è anche uno dei termini più spesso ripetuti nell'opera di Celan. Anche a prescindere dalla fin troppo celebre *Fuga di morte*, il cui più volte ribadito “nero latte dell'alba” è stato illustrato in maniera quasi letterale da Anselm Kiefer, László Lakner, Giosetta Fioroni e altri artisti. Ma a Bałka ben si adatta l'intuizione di Dorota Jarecka: Celan “si avvicina all'arte provenendo da un'altra parte, sinistra e oscura, e non perché la sua poesia sia pittorica, ma appunto perché non lo è” (Jarecka 2015: 157). Nello stesso articolo Jarecka precisa: “L'iconografia si trasforma [in Celan] in criptografia; l'iconologia in criptologia. Non esistono figure, ma solo dei loro attributi portati dal vento”: quanto facile applicare a molte delle opere di Bałka la stessa descrizione! Bałka, quasi per forza di cose, dunque, non “illustra” mai Celan; piuttosto ne coglie, pur da una posizione tanto diversa, l'eredità, lo spirito, intreccia con lui, come detto nell'intervista con Friederike Günther, un rapporto “quasi amicale”, una “conversazione continua” (Bałka 2023) basata sulla comune ricerca linguistica e semantica, sulla ricerca di “nuovi riferimenti e nuovi codici” (Jarecka 2015: 158).

Il nero – il nero profondissimo delle pagine di *Fragment* – è certamente uno dei “codici” che unisce i due artisti. Il nero di Celan e il nero di Bałka sono certamente anche ciò che impone la luce, che ne costringe l'avvento. Come la (indispensabile?) cornice bianca del *Quadrato nero* di Malevič, è proprio il colore nero, proprio la parola *schwarz* che potrebbero indicare, in Celan così come in Bałka, come (nonostante tutto) *Verloren war unverloren*, Ciò che era perso, non è perduto (Celan 2018: 166, trad. mia), lo schiudersi, a volte, di una prospettiva luminosa – laddove però il nero e la luce si confondono, perché “Nicht ist schwärzer als der leuchtende Morgen der Erinnerung (Nulla è più nero dell'alba luminosa del ricordo”; cit. in Miglio 2022: 198).

A quale “perdita”, una perdita forse non assoluta, fa riferimento Celan, quale possibilità di difficile salvezza indica Mirosław Bałka utilizzando i versi e i titoli del poeta di Czernowitz, leggendone composizioni in un

tedesco incerto, reso così dolce dal suo accento polacco? Le risposte potrebbero, così si immagina, essere diverse. La prima che viene alla mente è la possibilità, la speranza, di comunicare, di trovare un lettore e uno spettatore “sensibile” (sensibile, *wrażliwy*, è uno dei termini preferiti da Bałka nel discorso sulla ricezione delle sue opere e sugli artisti con cui ama intrecciare dialoghi a distanza), con cui creare un rapporto. E l'altra possibilità, quella con tanta paziente ricerca e sofferenza perseguita da Celan, è quella della salvezza della lingua, del tedesco, la lingua degli assassini e dei boia, ma che può comunque venir (forse, faticosamente) redenta dall'opera del poeta (vale qui la pena aggiungere che l'operazione compiuta da Paul Celan sul tedesco fu una vera e propria “depurazione” della lingua dalle scorie del passato, grazie a un lavoro di analisi semantica ed etimologica che, in molti casi, e soprattutto nelle poesie degli ultimi anni, portò, spesso, a una scomposizione, a una nuova ricomposizione di singoli termini).

Per Bałka il polacco non è certo la lingua degli assassini, non solo. Ma la sua stessa lingua, come a lui ben noto, è anch'essa carica di colpa. Quale lingua europea ne è scevra? Quale cultura del nostro continente si è affrancata, si è allontanata dai paradigmi culturali che hanno permesso, accompagnato lo Sterminio? Per restare sul piano della lingua e della sua enunciazione, Bałka nella claudicante lettura dei testi in tedesco, nella bizzarra sovrapposizione di, a volte (appositamente), sgangherate parole inglesi, opera anche lui, al tempo stesso, una sorta di purificazione e di messa sotto accusa della cultura tedesca ed europea. Come nella più recente mostra *Der Aufbruch*, presentata in un luogo simbolico come la filiale di Bruxelles dell'israeliana Galleria Dvir (19.04-02.06.2018); qui una delle installazioni consisteva in un dispositivo sonoro, dove la voce dell'artista ripeteva a ciclo continuo:

Eichmann
Dumann
Ichmann
Youchmann
Hechmann
Shechmann
Wechmann
Youchmann
Theychmann...

Perché a tutti appartengono le responsabilità e la colpa: Ich, You, They.

2. *Fragment*

Mirosław Bałka “pensa allo spazio espositivo come parte integrante della mostra” scrive Anda Rottenberg (2013: 183); sempre nelle parole di Rottenberg, questo è un caso assai raro. D'altronde “Non si fanno mostre se non si ha il senso della forma” (*ivi*), afferma senza mezzi termini la celebre curatrice, storica e critica d'arte, scopritrice e amica di Bałka.

E il senso della forma e dello spazio è, in questo artista, particolarmente evidente – così come evidente è la sua attenzione alla reazione, all’“accoglimento” del visitatore. Nelle sue mostre nulla è mai lasciato al caso, o alla decisione autonoma del curatore; con cui peraltro si crea costantemente una collaborazione fertile e non gerarchica, come da più fonti dirette confermato, da Iwona Szmelter, curatrice della mostra *Arbeitsplatz* (2011) a Marek Goździewski, curatore di *Fragment* (2011-2012) e Andrzej Szczepaniak, curatore di *Semper Fragmentum* (2023). Al lavoro meticoloso e “scientifico” sullo spazio si accompagna generalmente, nelle mostre di Bałka, un’attenzione altrettanto acuta e partecipativa alla creazione del catalogo, che, realizzato in molteplici forme (dal grande volume alla semplice cartolina), in diverse eventualità si configura come un vero e proprio fototesto (in particolare si veda il catalogo della mostra *How It Is*, presentata alla Tate Gallery di Londra nel 2009).

Il catalogo della mostra *Fragment* è stato pubblicato nel 2011 dal Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski di Varsavia con la collaborazione dell’Istituto Adam Mickiewicz. Redattore è il curatore di Zamek Ujazdowski Marek Goździewski. Sebbene, come ora detto, la maggior parte dei cataloghi di Bałka siano estremamente curati e non convenzionali, *Fragment* rappresenta uno dei volumi più esteticamente originali.⁵

⁵ L’opera, di grandi dimensioni (21×30) comprende 253 pagine numerate, più otto pagine interamente nere e tre pagine, anch’esse nere con scritte in bianco, con la descrizione delle 24 opere esposte. Il volume raccoglie quindi quattro brevi saggi: della direttrice della Tate Modern di Londra Frances Morris, del curatore e studioso di nuovi media dell’Università Abakanowicz di Poznań Piotr Krajewski, dell’universalmente noto saggista e sociologo Zygmunt Bauman, del curatore e

Fragment è stata la prima grande retrospettiva delle opere video di Bałka, che aveva affermato in un'intervista: “Spero che *Fragment* non costituisca per il visitatore una mostra di opere video, ma l'esperienza di relazioni spaziali” (Bałka 2011a). Come riprodurre però “video” e “relazioni spaziali” sulla carta? Gli ideatori del volume hanno proposto una serie di fermoimmagine dei video presenti. Alcune delle pagine in cui questi sono riprodotti hanno un taglio diverso – la larghezza è di 17 centimetri invece dei 20 che spettano all'insieme del volume. Sfogliandolo si ha dunque un'impressione di movimento, una sorta di replica statica del ciclo continuo, quasi ipnotico, caratteristico dei video/sculture di Bałka.

Me Reading Lichtzwang appare – ovvero ne appare il testo letto da Bałka, ancora una volta caratteri bianchi su di una pagina completamente nera – praticamente a metà del percorso ideato dall'artista; nella mostra, altrimenti composta da video, era l'unica opera ad avere una dimensione puramente sonora.

Nel 1998, per il suo quarantesimo compleanno, come spesso ricorda, Bałka si era regalato una piccola videocamera non professionale, così piccola da entrare nella tasca della giacca, così agevole da diventare una sorta di prolungamento del corpo. Con il medesimo strumento ha girato, probabilmente, tutti i suoi video – una forma che per un certo periodo è diventata prevalente nella sua produzione. Si tratta di video molto particolari – il più breve, *Primitiv* del 2008 (“forse la sfida più estrema alle nostre aspettative nei confronti del cinema”⁶), dura appena quattro secondi, che vengono ripetuti a ciclo continuo. Con il ciclo continuo, ha detto Bałka “ho trasformato questi video in sculture – ed essendo io stesso uno scultore, è questa la forma che ricerco” (Bałka 2023). “Sculture” questi video lo sono non solo per la ripetizione (“ripetere è come pregare” – ha detto Bałka nella già citata intervista – “ripetendo entri nel mondo della

storico dell'arte tedesco Julian Heynen; più lungo e particolarmente ricco di spunti l'ultimo saggio del già menzionato Goźdzewski. Le prime 157 pagine riproducono le opere esposte, il testo letto da Bałka e gli altri due presenti nella mostra (*Sundays Kills More* di Charles Bukowski e alcuni sonetti di Michelangelo); 55 pagine sono dedicate ai saggi; le ultime 40 pagine sono foto degli spazi della mostra, da cui è possibile trarre un'idea della loro collocazione e relazione spaziale.

⁶ <<https://www.jesus.cam.ac.uk/college/events-and-exhibitions/sculpture-close/2013/mirosław-Bałka>>, ultimo accesso 28.01.2024.

meditazione [...]. Ciò che si ripete si trasforma in una presenza corporea [...]. Ripetendo ripetendo ripetendo si comincia a credere in qualcosa”; Bałka 2023). Quello in cui Bałka ci invita e ci convince a “credere” è la realtà profonda delle immagini, è l’onestà dello sguardo dell’artista. “Sculpture” sono questi video anche per lo spazio in cui vengono presentati: sul soffitto, ad esempio, o su uno schermo realizzato sul pavimento, composto da una bassa struttura di assi di legno e cosparso di sale.

Ma fondamentale, nel nostro contesto, è il tema: perché proprio con la nuova camera video Bałka ha iniziato a compiere i suoi “pellegrinaggi” a Treblinka, a Majdanek, ad Auschwitz più volte ripetuti negli anni. “Filmavo questi luoghi per me importanti; in questo modo sono diventato un post-testimone” (Bałka 2010: 53).

Nella stessa intervista Bałka ricorda:

Scegliendo i lavori da presentare alla mostra al Zamek Ujazdowski, insieme al curatore Marek Goździewski ci eravamo domandati se non fosse necessario limitare il numero di film dedicati alla Shoah. All’inizio ero d’accordo, ma poi mi dico: Accidenti, ma questo è il tema che continua ad appassionarmi. E non fingerò che si tratti solo di un aspetto marginale di quello che faccio. (*ivi*)

Lo sterminio ebraico, ovvero la sua impronta sulla Polonia e la polonità, è a tutt’oggi uno dei temi fondamentali dell’opera di Bałka. Che potrebbe certamente far sue le parole di Imre Kertész: “noi vediamo che solamente l’immagine estetica consente di farsi un’idea della Shoah. Per essere più precisi, quello che noi immaginiamo non è solamente la Shoah, bensì la sua conseguenza etica riflessa nella coscienza universale” (cit. in Didi-Huberman 1914: pos. 166-170).

Forse il “sistema” di Bałka potrebbe ancora una volta (pur nella differenza!) essere paragonato all’etica artistica di Celan, ovvero di un artista comunque in grado, come scrive Adam Lipszyc, “di creare un effetto sinestetico di fulgore, di afferrare la perdita infinita in una sola immagine”, di contrapporre alla “monotona” lamentazione sulla condizione umana “sempre nuovi atti di giustizia, di attenzione poetica concentrata sulla perdita individuale: una lamentazione sempre nuova, ininterrotta” (Lipszyc 2015: 125).

Può essere ben definito “un atto di giustizia” quello di chi, come Celan e alcuni artisti che con lui sono in dialogo, consente di ritrovarsi:

sulla crepa che divide e congiunge la poesia dalla prosa, la ragione dalla sragione, la notte dal giorno (*Schibboleth*, è il caso di ricordare, s'intitola tanto una celebre poesia nella sua raccolta *Di soglia in soglia*, che un'eloquente installazione collocata da Doris Salcedo alla Tate Modern di Londra nel 2007:⁷ “spazio negativo”, come lo definiva l'artista, che provava così a interpretare il “nonluogo” – quello che Rilke e Celan chiamarono “Nirgends” – percorso dalle persone migranti. (Reitani, Cortellessa 2021)

Così come sempre nuova deve essere ogni riflessione artistica sullo sterminio:

Credo – dice Anda Rottenberg in *Już trudno*, libro-intervista redatto da Dorota Jarecka – che di cose così fondamentali sia necessario parlare in una lingua sempre nuova e inaspettata, diversa. Per questo motivo è stato così innovativo *Lego. Campo di concentramento* di Zbigniew Libera, perciò sono innovative tutte le opere di Bałka che abbiano un legame con questa tematica. [...] Oggi non si può più parlare di Shoah mostrando divise da lager e stelle di David [...] bisogna sempre uscire dalle vecchie forme, non si possono ripetere schemi ritriti. E non possiamo certo pensare che la Shoah sia un tema sviscerato fino in fondo, a cui abbiamo innalzato un monumento e di cui ci possiamo quindi dimenticare. (Rottenberg 2013: 190)

E dunque *Lichtzwang*. Dunque, nel cuore di quella che è stata la più grande mostra di Bałka a Varsavia, la voce incerta dell'artista che recita, di questa raccolta, *Todtnauberg*.

⁷ Nello stesso luogo Bałka due anni dopo inaugurerà quella che è una delle sue opere più note, *How It Is* (anche questo un titolo pienamente letterario, tratto da un racconto breve di Samuel Beckett).

TODTNAUBERG

Arnika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Sternwürfel drauf,
in der
Hütte,
die in das Buch

– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingeebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört,
die halb-
beschrifteten Knüppelpfade im
Hochmoor,

Feuchtes,
viel. (Celan 2018: 312-313)

Arnica, eufrasia, il
sorso della fonte con sopra
il dado stellato,

nella
malga,

la riga nel libro
– quali nomi accolse
prima del mio? –,
la riga, in quel libro
inscritta,
d'una speranza, oggi,
dentro il cuore,
per la parola
ventura
di un uomo di pensiero,

umidi prati silvestri, non spianati,
orchidee selvatiche, sparsamente,

più tardi, in viaggio, parole crude,
senza veli,

chi guida, l'uomo,
che anche lui ascolta,

percorsi a
mezzo, i viottoli
di tronchi sulla torbiera gonfia,

umidore,
forte. (Celan 1999: 961-963)

La voce registrata di Bałka risuonava in uno spazio lungo e stretto, privo di luce, con un megafono nero, stavolta non appeso ma poggiato sul pavimento. Il megafono, scrive Marek Goździewski, era quasi invisibile nella penombra, rischiarata solo, a tratti, dalla luce proveniente dalle due proiezioni mostrate negli spazi adiacenti, *Carrousel* e *apple T* (Goździewski 2011: 184). È singolare che proprio a queste due opere abbiano dedicato pagine struggenti e illuminanti Zygmunt Bauman (2011: 173-174) e Georges Didi-Huberman (2014). In una lunga conversazione/intervista da me avuta con Bałka nella sua casa di Otwock

nell'agosto 2023, l'artista mi ha assicurato che la scelta di *Todtnauberg* era stata del tutto casuale, forse opera del curatore. È difficile dire se ciò corrisponda al vero o se non faccia parte dello *understatement* di questo artista, consueto nella sua interazione sia come figura pubblica che privata (non è forse un caso che sia tanto celebre proprio in Inghilterra, da lui considerata, più degli Stati Uniti, il vero centro dell'arte contemporanea); resta il fatto che *Todtnauberg* è una delle composizioni più celebri e più commentate di Celan, anche in Polonia, come ad esempio dal noto filosofo Cezary Wodźński, che nel 2010 pubblica per l'editore di Danzica *słowo/obraz terytoria Kairos. Konferencja w Todtnaubergu Celan - Heidegger*. O dal poeta Tadeusz Różewicz che, citando *Todtnauberg* nella sua poesia dedicata a Celan (quel Celan che, scrive, aveva "affogato" l'esperienza dell'Olocausto nell' "oscurità") intitolata con il più celebre verso del poeta di Czernowitz, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, pone l'incontro con Heidegger al centro stesso del percorso biografico del poeta (cfr. van Nieuwerkerken 2015: 93). Perché proprio questo testo, ancora più di altri, deve costituire una sorta di resa dei conti con la grande cultura europea, rappresentata dalla ambigua figura, dal silenzio di Martin Heidegger.

La storia è ben nota. Il 25 luglio del 1967, in un momento di particolare cordialità, Heidegger aveva invitato il poeta nella sua baita nella Foresta Nera:

Quel 25 luglio, Celan accompagnò Heidegger in una passeggiata nel bosco, bevve alla fonte che si trovava vicino alla baita del filosofo, parlò a lungo con lui, ma non ottenne la "testimonianza" che attendeva: la spiegazione delle ragioni che avevano indotto una personalità come Heidegger a mantenere un legame con il nazionalsocialismo. Una settimana dopo, il poeta trasformò la sua delusione e gli interrogativi rimasti senza risposta in una poesia, *Todtnauberg*, in cui compì un lucido bilancio di quel nuovo "incontro mancato", durante il quale il "sentiero" della comunicazione era stato percorso soltanto "per metà" (Gnani 2010: 158).⁸

⁸ In polacco, sulle numerose e anche controverse interpretazioni filosofico-letterarie di *Todtnauberg*, si veda se non altro Tokarska-Bakir, *Ex silentio. O wierszu Todtnauberg*, in *Kartki Celana*. A cura di Joanna Roszak. Austeria, Kraków-Budapeszt 2012, pp. 91-108.

Come spesso in Celan, anche qui appaiono una serie di oggetti e figure ricorrenti anche nell'opera dello scultore di Otwock. I nomi di piante, ad esempio. Essi, scrive Paola Gnani:

contengono un riferimento semantico a più livelli. L'arnica e l'eufrasia, infatti, oltre ad essere delicate piante di montagna, hanno anche funzioni curative: dal fiore dell'arnica si ricava una sostanza che guarisce da ematomi e contusioni, mentre con l'eufrasia si produce un balsamo dalle proprietà oftalmiche. (Gnani 2010: 160)

Eufrasia, in tedesco *Augentrost*, letteralmente “consolazione per gli occhi”. Queste piante crescono in montagna, e si può immaginare fossero presenti lungo il sentiero su cui camminarono Celan e Heidegger. Oltre a un diretto rapporto autobiografico la loro menzione contiene un ulteriore elemento interpretativo. Una dimensione velatamente (o esplicitamente) autobiografica è sempre presente nell'opera di Balka, così come la cosciente sovrapposizione di livelli interpretativi. Anche in Balka elementi della vegetazione, oppure inanimati, in virtù della loro forma o denominazione o del modo/contesto in cui vengono esposti acquistano nuovi significati. La recente mostra *Semper Fragmentum*, ad esempio (Galeria Starmach, Cracovia, 23.05-31.08 2023), si apriva con cinque scritte al neon, poste molto in alto sulle mura della galleria, una ex casa di preghiera ebraica: *spathiphyllum*, *sansevieria*, *chlorophytum*, *polypodium*, *figus*. Una sorta di controcanto a Celan, poiché alla Galleria Starmach rilucevano piuttosto nomi di piante sì, oggi comuni nelle nostre case, ma di origine esotica, e la cui denominazione latina collocava in un tempo già remoto e difficilmente comprensibile, contribuendo a situare lo spazio della galleria, le sue alte pareti accanto a cui un tempo risuonano preghiere, in una dimensione inaccessibile.

E poi, nel testo di Celan, ancora lo scorrere dell'acqua, come nelle due grandi installazioni di Balka dai titoli in tedesco, *Ruhe* e *Wege zur Behandlung des Schmerzen*, in cui l'acqua – acqua torbida però, non di fonte – scorre a lenire o a replicare un dolore inestinguibile: come l'acqua che scorre nella Foresta Nera dalla fontana con il dado a forma di stella ebraica (“torbida” dunque anche essa), e il fango e l'acquitrino della torbiera, spazio al contempo aperto e delimitato, di terra e di acqua.

La *Hütte* (malga, ma anche casetta, casupola) e la fontana rammentano anche la casa natale di Bałka a Otwock, così importante nella sua vita e nell'opera, e, ad esempio, la fontana coperta da un bizzarro involucro a difesa del gelo presente nella mostra *Hygiene* (Galeria Labirynt 2, Lublino).

In ogni interpretazione però *Todtnauberg* consiste anzitutto nel riflesso dell'amarezza e della delusione per il non-incontro con Heidegger. Si potrebbe forse immaginare che Bałka avesse potuto (inconsciamente?) riportare in questa lettura la propria tristezza per un altro "non-incontro", per la mancata comprensione profonda delle domande poste dalla sua opera.

4. *A mo' di parentesi. Perché "in Polonia l'ebreo è sempre un problema"*

Bałka ha rilasciato molte interviste, e le sue enunciazioni sono sempre pregnanti e chiare. Piuttosto che un commento, può essere interessante per il lettore un contatto diretto con le sue dichiarazioni, dalle quali mi sembra possa emergere in maniera non ambigua il "problema" di Bałka nei confronti di alcuni importanti snodi della cultura e dell'opinione pubblica polacca. La delusione devastante provata da Celan nel tanto atteso incontro con il massimo rappresentante della *Hochkultur* germanica potrebbe, chissà, apparentarsi ad altre, diverse delusioni. Il silenzio dell'"uomo di pensiero", la mancata parola che tanto aspettava di udire Celan, potrebbe essere forse paragonabile a quello che Bałka, nel 2009, definisce "aver chiuso le porte alla storia vera"? O alla facilità dei suoi connazionali nel pronunciare il termine "Shoah"? O ancora allo scandalo del cimitero di Otwock nel 2011 (situazione, peraltro, ai tempi ancora assai comune in Polonia)? In ogni caso, afferma l'artista, si tratta di scappatoie inutili: "Non sfuggiremo mai né a Majdanek, né a Treblinka" (Krasny 2011: 91).

Negli anni Novanta non eravamo ancora pronti a discutere i meandri della memoria polacca. Persino a "Gazeta Wyborcza" non si sapeva come affrontare questo tema. Credo che soltanto *I carnefici della porta accanto* di Jan Tomasz Gross abbia aperto le porte alla discussione. Porte che si sono chiuse dopo *Paura. Antisemitismo in Polonia dopo Auschwitz*,⁹ dello stesso autore. È giusto che sia andata così? Questo

⁹ I libri di Jan Tomasz Gross qui citati sono *Sqsiedzi: Historia zagłady żydowskiego*

libro mi ha terrorizzato ancora più del precedente. E non mi aspetto risposte alle domande che pone. Ho l'impressione che a noi oggi sembri di aver già risolto tutto. Mentre, per paura, abbiamo chiuso le porte alla storia vera.

E come descriverebbe lo stato dell'attuale dibattito sulla memoria? Si può avere l'impressione che da una parte alcune questioni le abbiamo già "risolte"; d'altra parte, sempre più spesso dibattiamo sul dibattito, e non su quello che vogliamo ricordare.

È vero: la forma del ricordare diventa più importante del suo contenuto. Anche a me inizia a infastidire che la mia arte sia di solito collegata esclusivamente alla Shoah [...] Quando, per esempio, leggo in una delle, tutte molto positive, recensioni sulla mia mostra alla Tate Modern di Londra che si tratta di Shoah mi domando se non dovrei smettere di occuparmi di questo tema. Oggi a molte persone la parola Shoah esce troppo facilmente di bocca. A me continua a ferire, a risultarmi difficile. (Balka 2009a: 49)

Perché visita, munito di telecamera, gli ex campi di concentramento?

È un mio obbligo. Una forma di pellegrinaggio e di riscatto dall'ignoranza in cui sono cresciuto a Otwock. [...]

A che punto, dopo vent'anni di indipendenza, abbiamo fatto i conti con il lascito della Shoah?

È un processo iniziato molto dopo. Il termine "ebreo" ancora negli Novanta era marcato, suscitava paura, non si capiva se non si trattasse di un insulto, solo da poco tempo ne siamo abituati. Il cimitero cattolico di Otwock è stato sempre molto ben curato, nei pressi c'erano i migliori fiorai. Un chilometro oltre si trovava il cimitero ebraico, devastato – le pietre tombali rovesciate, alcune tombe scoperte.

miasteczka del 2000 (trad. it.: *I carnefici della porta accanto: 1941, il massacro della comunità ebraica di Jedwabne in Polonia*, 2006), e *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz*, tradotto in polacco due anni dopo (*Strach: Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*).

Si vedeva che c'era qualcuno che vi scavava. Mi turbava questo dualismo: da una parte l'ordine, la dedizione alla memoria dei morti, e dall'altra il consenso a una totale barbarie. Andavo spesso in visita al cimitero ebraico. Fino alla fine degli anni Novanta il terreno non era delimitato, vi si gettavano spazzatura, frattaglie dal mattatoio. I bambini della scuola lì vicino si divertivano a tirare fuori le ossa dalle tombe. Accanto, nella cappella rinnovata ogni anno, si tenevano le novene di maggio. Come è stato possibile consentirlo, senza che nessuno reagisse? Avevamo già dei governi democratici, non se ne poteva dar la colpa ai comunisti, come nel caso della campagna antisemita del 1968.

Il testo pubblicato due anni fa su "Gazeta Wyborcza" [come noto, il più importante quotidiano democratico in Polonia e in Europa centro-orientale, NdA] sulle iene che disseppelliscono le tombe a Treblinka ha suscitato un effetto minimo ¹⁰. La discussione si è scaldata soltanto quando Jan Tomasz Gross ha scritto un libro su queste procedure vergognose. Meno di un tempo, ma gli ebrei nel nostro paese continuano a essere un problema. [...]

Con le sue opere lei erige un monumento agli ebrei polacchi? Sarei orgoglioso, se qualcuno considerasse tali alcune delle mie opere. (Bałka 2011a)

5. *"Und duldest du Mutter, wie einst, ach daheim, den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?"*¹¹

Nell'intervista rilasciata a Friederike Günther, alla domanda se avesse mai studiato il tedesco, Bałka rammenta una piccola storia singolare, molto "polacca". Quando era ragazzo nella sua scuola, a Otwock, era stato deciso di attivare un corso in questa lingua. L'unico a poterlo insegnare era il docente di chimica. Ma ogni volta che iniziava la lezione

¹⁰ Qui Bałka si riferisce a Marcin Kowalski, Piotr Głuchowski, *Gorączka złota w Treblince*, "Gazeta Wyborcza" (08.01.2008), <<https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,4811664.html>>.

¹¹ "E tolleri, madre, ah come allora a casa, /la rima, lieve, tedesca, dolorosa?" *Nähe der Gräber*, Celan 2018: 14. Ringrazio Simona Leonardi per la traduzione.

scoppiava a piangere. Poi si era venuto a sapere che era stato detenuto in un campo di concentramento, e le lezioni erano state interrotte (Bałka 2023).

È possibile che la “rima” tedesca sia per Bałka sommessa e dolorosa, come nella canzone di Celan su sua madre. Il suo rapporto con questa lingua, così come la presenza di Celan nelle sue opere, meritano certamente attenzione.

DIE ABGEWRACKTEN TABUS,	I TABÙ DEMOLITI,
und die Grenzgängerei zwischen ihnen,	e lo sconfinare tra loro,
weltennaß, auf	madido di mondi, a
Bedeutungsjagd, auf	caccia di significato, in
Bedeutungs-	fuga dal
Flucht. (Celan 2018: 269)	significato. (Reitani, Cortellessa 2021)

“A caccia di significato / in fuga dal / significato”: è con questi versi di Paul Celan che si intitola un saggio di Anda Rottenberg pubblicato nel catalogo di *Crossover/s*, la più grande mostra personale dedicata a Mirosław Bałka realizzata nel nostro paese (Pirelli HangarBicocca, Milano 16.03/30.07.2017).

Il verso è la conclusione de *I tabù demoliti*, che Bałka aveva usato come accompagnamento alla sua opera *Tabù* del 2013 (Rottenberg 2017: 84) e che riassume peraltro assai bene l'utilizzo che fa l'artista dei titoli delle sue opere: che al tempo stesso indicano e delimitano, attribuiscono un senso, e ne rifuggono, additano riferimenti ulteriori oltre a quelli espliciti o tautologici; allo spettatore, che rimane spesso spiazzato, si affida il compito di andare “in cerca del significato”, o almeno di uno dei significati possibili.

L'uso di termini stranieri nelle denotazioni di opere è così commentato da Rottenberg:

Il fatto che [Bałka] non ricorra alla sua lingua madre per intitolare le opere non è casuale [...]. L'artista inserisce deliberatamente la categoria dell'alterità in opposizione a ciò che è interamente suo e profondamente personale. Ponendo una distanza fra sé e le proprie opere, permette loro di esistere nel mondo esterno, in un altro spazio

culturale e in una logica diversa, e così facendo amplia il campo delle interpretazioni possibili. (Rottenberg 2017: 73)

Perché, come dice l'artista: "Mi ha sempre interessato mescolare, sovrapporre significati diversi, creare nuovi campi di interpretazione" (Bałka 2009a: 48).

Lichtzwang non è né il primo né l'ultimo titolo in tedesco scelto da Bałka. Contando solo le personali, essi ammontano ad almeno una trentina, a partire dal 1992 per arrivare fino, per ora, al 2022: *Bitte* 1992; *Die Rampe* 1993; *Winterhilfsverein* 1995; *Ordnung* 1997; *Hygiene* 1998; *Ruhe* 2001; *Nachtruhe* 2002; *Lebensraum* 2002; *Tanz* 2002; *Winterreise* 2003; *Kein Warum* 2005; il già citato *Lichtzwang* del 2006; *Schmerzstillend* 2007; *Landschaftabfälle* 2008; *Jetzt* 2008; *Und Akupunktur* 2009; *Auslöschung* 2010; *Wir sehen dich* 2010; *Rekonstruktion, Lichteile* 2011; *Arbeitsplatz* 2011; *Wege zur Behandlung von Schmerzen* 2011; *Nachtgesichten* 2013; *Die Traumdeutung* 2014; *Luftzug* 2014; *Nachtauseweg, Ein Auge, In Bezug auf die Zeit*, 2017. *Spuren, Der Aufbruch* 2018; *Wasserzeichen*, 2019; *Schlafbrocken* 2022...

Alcuni di essi hanno un riferimento immediato e diretto con l'opera di Celan: come *Jetzt*, il cui "catalogo" è costituito da una cartolina con la dicitura "JETZT, da die Betschemel brennen / ess ich das Buch / mit allen /Insignien. Paul Celan" (ORA che bruciano gli inginocchiatoi, /io divorò il Libro / e tutte le insegne; Celan 1999: 967), in altre la citazione è il solo titolo: come la recente *Schlafbrocken* (Frammenti di sonno, nella traduzione di Bevilacqua), un titolo che, ribadisce l'artista, non deve venire in nessun caso tradotto; in altre il riferimento è segreto, implicito, e sta nella forma, nell'attitudine, nell'intenzione dell'artista. Ma altre volte, infine, il tedesco (che da lui "compreso in maniera rudimentale costituisce una sorta di lingua-ombra, 'qualcosa che non mi esce di testa, che mi perseguita'"; Heynen 2010: 21) ha altri significati. *Winterreise* è ovvio riferimento al ciclo di Schubert, come altrettanto chiaramente la mostra londinese *Die Traumdeutung* è in onore di Sigmund Freud.

Certamente nel gran numero di mostre personali, da Helsinki a Trieste, da Rio a Osaka, di questo artista straordinariamente prolifico e colto non mancano titoli in varie lingue (in inglese, anzitutto, ma non solo) e quasi infiniti riferimenti letterari. Il tedesco, però, come si è detto, sembra costituire per Bałka una sorta di ossessione: il che non è forse

strano, per chi dice essere la Seconda guerra mondiale “il” tema della propria opera (cfr. Bálka 2023). L’artista va ben oltre l’esperienza della sua generazione in Polonia, una generazione cibatasi a forza di film antinazisti/antitedeschi, dove risuonavano senza sosta termini come *Schneller! Raus!* (cfr. *ivi*). Il tedesco non è neanche solo la lingua “da salvare” della memoria della Shoah, e in maniera a volte sorprendente si trasforma in un mezzo del tutto diverso, come nella mostra *Arbeitsplatz*, dove non ci si collega al ben noto *Arbeit macht frei* (“non è il solito gioco alla Shoah”, avverte Bálka nel video di presentazione alla mostra; Bálka 2011b), ma all’etica e alla disciplina formale del lavoro: qualcosa, ribadisce nel video citato, di difficilmente traducibile in polacco ma che vuole trasmettere in una mostra, realizzata presso l’Accademia di Belle Arti di Varsavia, anche con un diretto intento pedagogico.

Come nota Iwona Szmelter nel catalogo di *Arbeitsplatz*, erano molte le parole tedesche che “facevano anche parte del vocabolario di lavoro del padre e del nonno” di Bálka, figlio e nipote di scalpellini attivi ad Otwock, “dove termini come *mesel* [scalpello], *wasserwaga* [livella] o *hebel* [piastra] vengono coniugati in decine di versioni ogni giorno” (Szmelter 2011: 10), e magari contengono, per l’artista, un frammento della nostalgia e della nenia dolorosa intonata da Paul Celan.

Per merito di Bálka, per merito di Celan, vediamo come in maniera forse inaspettata le barriere fra le diverse arti si facciano porose, inesistenti. Le opere dello scultore polacco sono certamente fra quelle che, come scrive Monika Gromala:

diventano una sorta di intertesto o un tentativo di conversazione con la dizione poetica di Celan. Grazie a ciò, non solo riescono a inserirsi nella corrente critico-artistica che intende continuare ad additare la Shoah e l’attualità del suo trauma, ma dimostrano anche quanto l’opera di Celan sfugga alle tipiche analisi letterarie per diventare un “concetto errante”¹² in grado di superare la distanza tra arti visive e letteratura. (Gromala 2021)

¹² Il riferimento implicito è qui all’opera di Mieke Bal *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* del 2002.

6. *Fuoco nero su fuoco bianco*

“Per me la poesia di Celan è un haiku. La leggo alla stessa maniera [...]. Quando leggi Paul Celan hai il tempo per pensare. Ma questo pensiero è non solo nelle parole, ma nello spazio fra le parole, fra i versi – è lì che si aprono differenti livelli di pensiero” (Bałka 2023).

È l'importanza dello spazio bianco fra parole tanto “condensate” uno dei temi che offre a Bałka motivo di paragonare la poesia di Celan a un haiku. Una somiglianza probabilmente del tutto informale, come rimarca Beata Śniecikowska in un'imponente monografia sullo haiku in Polonia (Śniecikowska 2016), dovuta anche, certamente, al tramite del suo più importante traduttore in polacco, il poeta, e amico di Bałka, Ryszard Krynicki, traduttore di haiku, autore egli stesso dei “più autentici” esempi di questo genere in Polonia (cfr. *ivi*). Bałka addirittura definisce più volte tutta la propria arte come riassumibile sotto il termine di haiku. Ed ha qui di certo in mente una definizione generica, intesa come frugalità dei materiali, rigore, immersione nel quotidiano, concentrazione sul singolo momento fuggente (tanto evidente nelle opere video dell'artista polacco). *Haiku po polsku*, Haiku alla polacca, si intitolava per altro un celebre e controverso articolo su Bałka di Peter Schjeldahl, risalente all'ormai lontano 1992 (cfr. Śniecikowska 2016: 627, n. 256; Schjeldahl 1992). Un'altra, in apparenza più remota somiglianza, sta nell'unione costante in questa forma artistica fra lettera e immagine (che nel mondo occidentale conosce una sempre più evidente separazione a partire dal XV secolo, per ritrovare una complessa unità solamente dagli inizi del 1900; Śniecikowska 2016: 521, Jarecka 2015: 158).

L'elemento che maggiormente unisce Bałka, Celan e la poesia tradizionale giapponese è l'elogio dello spazio bianco intorno ai versi, che coincide certo con lo spazio intorno all'opera: “Il mio lavoro – ha detto Bałka – non occupa tutto lo spazio, lo spazio espositivo. Ne occupa solo una piccola parte, e lo spazio che circonda l'opera ha la stessa importanza dello spazio occupato dall'oggetto” (Bałka 2009).

È certamente questo un tema che meriterebbe un maggiore approfondimento, anche in virtù dei numerosi legami di Bałka con la poesia e l'arte orientale, i suoi già numerosi soggiorni in Giappone, la forse inaspettata affinità con opere di prosa dell'Estremo Oriente, come ad esempio *The White Book* della coreana Han Kang, del 2018.

Scavalcando differenze temporali e culturali, addentrandoci nei vasti riferimenti di questo artista straordinariamente colto, vediamo come il bianco, il colore del troppo vuoto o del troppo pieno, abbia una centralità visiva e metafisica anche nella tradizione ebraica. Una constatazione ancora che, chiudendo un cerchio molto ampio, ci può ricondurre a Celan.

L'importanza dello spazio bianco è infatti fondamentale nell'interpretazione delle scritture sacre ebraiche, redatte, come tramandato dal Midrash, con "fuoco nero su fuoco bianco".

È il fuoco bianco [lo spazio NdA] che dà fondamento al fuoco nero [le lettere]. [...] In effetti gli spazi nella Torà occupano il doppio del posto delle lettere vere e proprie, forse a indicare che a volte hanno un'importanza maggiore. Le lettere nere rappresentano pensieri di natura intellettuale [...]. Gli spazi bianchi, invece, rappresentano ciò che va oltre il mondo dell'intelletto. Le lettere nere sono limitate, limitanti e fisse. Gli spazi bianchi ci catapultano nel regno dell'illimitato, del sempre mutevole, del sempre maturante. Sono la storia, la canzone, il silenzio. A volte mi chiedo cosa parli con più forza, se le razionalistiche lettere nere o gli spazi bianchi e mistici tra di esse. (ben David s.d.)

A questo dubbio retorico certamente Bałka potrebbe rispondere che entrambi, il bianco ed il nero, la parola e il silenzio, l'opera d'arte e lo spazio che la circonda, hanno lo stesso potere: come la vita e la morte, come la verità e l'arte, sono una la contraddizione dell'altra, l'una dell'altra l'indispensabile completamente.

BIBLOGRAFIA

- Bałka 2009 = Mirosław Bałka, *Frogs, Knocks and Other Blinks. A conversation between Mirosław Bałka and Gregory Salzman on February 4, 2009, in Amherst, Massachusetts*: <<http://www.umass.edu/fac/media/Frogs.pdf>>.
- Bałka 2009a = Mirosław Bałka, *Niechcący stałem się pionierem. Rozmawiają Piotr Kosiewski i Agnieszka Sabor*, "Tygodnik Powszechny", 51-52 (20-27.12 2009), pp. 48-49.
- Bałka 2010 = Mirosław Bałka, *Uciec z Szuflady na literę „H”. Rozmawia Jacek Tomczuk*, "Przekrój", (28.12.2010), pp. 50-53.
- Bałka 2011b: Mirosław Bałka, video di presentazione della mostra *Arbeitsplatz*: <<https://vimeo.com/27142847>>, ultimo accesso 28.01.2024.

- Bałka 2011a = Mirosław Bałka, Żyd w Polsce ciągle jest problemem. Rozmawia Cezary Polak, "Dziennik Gazety Prawnej", 14 (21.01.2011), p. 42.
- Bałka 2023 = Mirosław Bałka, *Interview with Friederike Günther*, 02.03.2023, Literarisches Colloquium Berlin – di prossima pubblicazione in "Celan-Perspektiven". Ringrazio Diego León-Villagrà per avermi inviato la registrazione.
- Bauman 2011 = Zygmunt Bauman, *Widma z wystawy*, in *Mirosław Bałka. Fragment*. Catalogo della mostra. A cura di Marek Goździewski. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2011, pp. 173-174.
- ben David s.d. = Hillel ben David (Greg Killian), *The Torah Scroll*: <<https://www.betemunah.org/letters.html>>, ultimo accesso 28.01.2024.
- Celan 1999 = Paul Celan, *Poesie*. A cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua. (I Meridiani). Mondadori, Milano 1999⁴.
- Celan 2018 = Paul Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*. Suhrkamp, Berlin 2018.
- D'Eredità 2015 = Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*. Sapienza Università Editrice, Roma 2015.
- Didi-Huberman 2014 = Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*. Les Editions de Minuit, Paris 2014.
- Gnani 2010 = Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*. Pref. di Piero Stefani. Giuntina, Firenze 2010 (Ed. Kindle).
- Gromala 2021 = Monika Gromala, *Odlamki – sploty – oddźwięki. Paul Celan i polska sztuka współczesna*, in *Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana*. A cura di Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk. Instytut Kaszubski, Gdańsk 2021.
- Goździewski 2011 = Marek Goździewski, *Fragment*, in *Mirosław Bałka. Fragment*. Catalogo della mostra. A cura di Id. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza. Warszawa 2011, pp. 183-212.
- Heynen 2010 = Julian Heynen, *Fremd werden, näher kommen*, in *Wir sehen dich. Mirosław Bałka*. Catalogo della mostra. A cura di Id. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2010. Catalogo della mostra, pp. 10-21.
- Jakubowicz 2007 = *Bormaszyna z napędem nożnym, Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz*, "Piktogram", 7 (2007), pp. 77-89.

- Jakubowicz 2011 = Rafał Jakubowicz, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, "Midrasz. Pismo Żydowskie", 2 (marzec/kwiecień 2011), pp. 39-49.
- Jakubowicz 2022 = Rafał Jakubowicz, *ASHkeNAZIm. Sztuka po Zagładzie czyli postawy artystów wizualnych, w ujęciu pokoleniowym, wobec traumy Szoa*, "Nowa Krytyka On-Line" (04.05.2022).
- Jarecka 2015 = Dorota Jarecka, *Czarny kwadrat Paula Celana*, [in] *Paul Celan: język i Zagłada*. A cura di Adam Lipszyc e Paweł Piszczatowski. Warszawa 2015, pp. 156-171.
- Krasny 2011 = Marcin Krasny, *Wizerunek Złego*, "Wprost" (16.01.2011), pp. 90-91.
- Lipszyc 2015 = Adam Lipszyc, *Słowa i zwłoki. Tenebrae Celana między Gadamerem a Scholemem*, in *Paul Celan: język i Zagłada*. A cura di Adam Lipszyc e Paweł Piszczatowski. Warszawa 2015, pp. 108-126.
- Miglio 2022 = Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*. Quodlibet, Macerata 2022.
- Reitani, Cortellessa 2021 = Luigi Reitani, Andrea Cortellessa, *Siamo una sola carne con la notte*, "Antinomie" (31.10.2021). <<https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/siamo-una-sola-carne-con-la-notte-2/>>, ultimo accesso 28.01.2024.
- Rottenberg 2013 = Anda Rottenberg, *Już trudno. Romawia Dorota Jarecka*. Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.
- Rottenberg 2017 = Anda Rottenberg, *A caccia di significato, in fuga dal significato, in Mirosław Bałka. Crossover/s*. Catalogo della mostra. A cura di Vicente Todoli, trad. di Aurelia Di Meo. Mousse Publishing-Pirelli HangarBicocca, Milano 2017, pp. 41-85.
- Schjeldahl 1992 = Peter Schjeldahl, *Polish Haiku*, in *Mirosław Bałka*. 36,6. Catalogo della mostra. The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago 1992, pp. 6-10.
- Szmelter 2011 = Iwona Szmelter, *Arbeitsplatz – kod; Mirosław Bałka... miejsce, przestrzen, materia i pamięć*, in Ead. (a cura di), *Arbeitsplatz. Mirosław Bałka*. Catalogo della mostra. Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2011, pp. 9-19.
- Śniecikowska 2016 = Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- van Nieukerken 2015 = Arent van Nieukerken, *Jak się wywikłać z pułapki (post)modernistycznej. Dwie strategie: Różewicz i Miłosz*, in *Tadeusz Różewicz i obrazy*. A cura di Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, pp. 77-104.
- Wicha 2021 = Marcin Wicha, *Kierunek zwiedzania*. Karakter, Kraków 2021.

LAURA QUERCIOLO

(Università di Genova)

laura.quercioli@unige.it

ORCID 0000-0002-6957-0170

Vom Zuviel war die Rede, vom Zuwenig
Paul Celan in the Works of Mirosław Bałka

Paul Celan (1920-1970) was perhaps, among the poets of the past century, the one whose influence on the figurative arts was most profound. However, when it comes to visual artists who illustrated, or were inspired by, his work, we find generally mentioned the German Anselm Kiefer, the Polish-American Daniel Libeskind, the Hungarian-German László Lakner, or even the Italians Giosetta Fioroni or Giuseppe Caccavale. Extraordinarily important, however, is the presence of Celan in the work of Mirosław Bałka.

Generally regarded as Poland's greatest figurative artist/sculptor, Mirosław Bałka (b. 1958), in a recent interview with Friederike Günther (Friederike Günther interviews Mirosław Bałka, 02.03.2023, Literarisches Colloquium Berlin), speaks openly about a relationship that his admirers and connoisseurs have always known about, namely his almost amicable bond with Paul Celan. Celan's poetry, says the artist, has been known to me since 1990 (the first translations into Polish of the poet from Czernowitz, by Ryszard Krynicki, appeared as early as 1972) and has been with me ever since, even when I do not mention it explicitly.

This article will therefore attempt to account, at least in part, for the multiple presence of Celan in the works of the Polish artist: from direct quotation, as first in *Me Reading Lichtzwang* of 2011, to which the largest part of this text is dedicated. The use of black and white empty space also mark some of the affinities between the sculptor and the poet.

The presence of Celan's "person" and work is also bound, in Bałka, with the question of the use of the German language, which has, in this author, a singular two-faced aspect. Not only does German carry the echo of war and extermination, not only is it the essentially incomprehensible and foreign, 'non-Polish' language par excellence. German, thanks to the many lexical borrowings in the field of craftsmanship, also has, for Bałka (whose father and grandfather were stonemasons) the sound of a familiar language, and symbolises the ethics and dedication to work, including manual work, to which this artist is so attached.

Keywords: Polish Contemporary Art; Paul Celan; Mirosław Bałka; Art and Memory; Visual Art and Literature.

INDICE

SLAVI, TEDESCHI, EBREI: MIGRAZIONI, CONFINI, ESPERIENZE

A cura di Roberta Ascarelli, Ramona Pellegrino e Laura Quercioli

Roberta Ascarelli, Ramona Pellegrino, Laura Quercioli	
Slavi, tedeschi, ebrei: migrazioni, confini, esperienze. Prefazione delle curatrici	7-15
Roberta Ascarelli	
Pregiudizi, avventure e silenzi. Intellettuali polacchi e Haskalah berlinese	17-40
Giovanni Gorla	
Echi herderiani alle radici del pensiero etnografico di Shloyme An-ski	41-64
Piotr Laskowski	
Jewish Anarchists in Eastern Europe's Melting Pot. The Case of Max Nacht (Nomad)	65-93
Alois Woldan	
Nathan Samuely – A Jewish Writer from Galicia	95-116
Stanisław Obirek	
Rudolf Maria Holzapfel and Stanislaw Vincenz, i.e. Crossing Not Only Religious Borders	117-139
Michaela Bürger-Koftis, Ramona Pellegrino	
Riflessioni linguistiche sul tedesco e sul russo in Julia Rabinowich: un confronto tra narrazione autobiografica orale e il romanzo Spaltkopf	141-164
Valentina Parisi	
Fuori dai teatri della memoria: l'ebraismo plurale di Sasha Mari- anna Salzmann	165-192
Liliana Giacoponi	
"Il paesaggio dal quale io giungo [...] era una contrada di uomini e libri". La ricezione dell'opera di Paul Celan in Ucraina	193-218

Laura Quercioli

Vom Zuviel war die Rede, vom Zuwenig. Paul Celan nell'opera
di Mirosław Bałka 219-241

STUDI E RICERCHE

Tarik Ćušić

Italijanske posuđenice u savremenom bosanskom jeziku ... 243-270

Emanuel Klotz

Die slawischen Namen der Gemeinde Nikolsdorf (Osttirol) – Slavia
Tirolensis VII 271-295

Arnold McMillin

Hanna Komar at the Start of a Very Promising Career as Poet and
Translator 297-328

Giacoma Strano

Na Puti di Čechov: una storia nella storia 329-350

Элина Свенцицкая

Верлибр как герменевтика: Экспериментальные переводы М.
Л. Гаспарова 351-377

IN MEMORIAM

Irena Fedorowicz, Kinga Geben

Wspomnienie o profesorze Algisie Kalėdzie (1952-2017), założy-
cielu polonistyki na Uniwersytecie Wileńskim 379-385

RECENSIONI

Velimir Chlebnikov, *Poesie*. Saggio, antologia e commento di Angelo
Maria Ripellino. Intr. di Alessandro Niero. Nuova ed. a cura di
Alessandro Niero e Riccardo Mini. Einaudi, Torino 2024 (Gabriele
Mazzitelli) 387-390

*Autor und Subjekt im Gedicht: Positionen, Perspektiven und Praktiken
Heute*. Hrsg. Peter Geist, Friederike Reents, Henrieke Stahl. Metzler,
Heidelberg 2021 (Alessandro Achilli) 390-392

Olena Ponomareva, <i>Dizionario Hoepli Ucraino: Ucraino-Italiano</i> . Hoepli, Milano 2020 (Salvatore Del Gaudio)	392-395
Zuzana Nemčíková, Ivan Šuša, <i>Antológia súčasnej slovenskej literatúry / Antologia della letteratura slovacca contemporanea</i> . Istituto Slovacco a Roma, Roma 2023 (Josef Sikola)	395-398
Note biografiche sugli autori	399-403