





Nel racconto *Funes el memorioso* (in italiano *Funes, o della memoria*), Jorge Luis Borges parla di un uomo che a causa di un incidente ha perso la capacità di dimenticare. E dice: vivere con i perenni ricordi, con immagini indelebili di tutto quello che abbiamo fatto, sentito, a cui abbiamo assistito, è impossibile. L'oblio è un dono degli dei agli umani. Dall'altro lato, ammonisce Freud, nel testo dove affronta il *Perturbante*, tutto il rimosso finisce per tornare; e volendo potremmo continuare con Lacan, per dire che talvolta il rimosso torna sotto la forma di pulsioni. Intende Lacan: la pulsione della morte. E allora, dimenticare o ricordare? Costruire la memoria o aver cura di un bell'oblio? E tutto questo, tenendo presente che la nostra identità, anzi le plurime e spesso contrapposte e contraddittorie identità che albergano dentro ognuno di noi sono in fondo costituite dalla nostra memoria. In parole povere: noi siamo quello che abbiamo fatto, visto, detto. E anche quello che vogliamo ricordare. Vogliamo, perché la memoria ci serve per immaginare il futuro e anche per rappresentare noi stessi di fronte agli altri, ma pure di fronte allo specchio in cui ci guardiamo.

Ma brutalmente: quando abbiamo a che fare con la costruzione di una memoria che affronta l'inenarrabile, l'inimmaginabile; insomma quando la memoria deve far fronte alla Shoah, cosa si può fare? E cosa si fa? E come questa memoria viene costruita? E da chi viene forgiata?

*In Funes el memorioso (in English, Funes, the memorious), Jorge Luis Borges tells the story of a man who, as a result of an accident, has lost his ability to forget. He says that to live with perennial memories, with the indelible images of all that we have done, felt, and witnessed, is impossible. Oblivion is a gift from the gods to humans. Instead, Freud warns us, in his essay the Uncanny, that anything that is removed ends up coming back, while Lacan tells us that sometimes what has been removed comes back in the form of a drive, and most specifically, the death drive. So, what do we do, forget or remember? Construct memory or cultivate blissful oblivion? Bearing in mind, of course, that our identity, and indeed the multiple and often conflicting and contradictory identities that dwell within each of us are basically formed by our memory. In other words, we are what we have done, seen, and said. And also what we want to remember. Yes, what we want, because we use memory to imagine the future and represent how we want to be seen by others, as well as how we look at ourselves in the mirror.*

*However, to be brutally frank, when the memory to be constructed concerns the unspeakable, and the unimaginable, when memory, in short, comes up against the Shoah, what can we do? What do we do? How is this memory constructed? By whom is it forged?*

La prima risposta a queste domande è sconsolata. La Shoah è una catastrofe. Epistemologica: viene meno il nesso tra causa ed effetto. Etica: le tavole del Sinai sono rovesciate; è bene uccidere, rubare, umiliare i genitori e rinnegare il dio della giustizia. Estetica: il mondo immaginato dai nazisti è uno squallido kitsch; in fondo cosa è l'orchestra dei prigionieri che ad Auschwitz suona *Rosamunda*, mentre uomini innocenti vengono impiccati, come lo descrive Primo Levi, cosa è questo se non il kitsch mostruoso?

L'inimmaginabile è successo ma proprio perché è inimmaginabile dobbiamo immaginarlo, per dargli un nome e una forma, se vogliamo preservarne la memoria.

Ora, le forme che sono state date alla memoria, per lungo tempo, quasi fino a ieri, si basavano su due pilastri: la testimonianza e, connessa al concetto di testimonianza, l'autenticità. All'interno di questo paradigma la memoria era declinata in vari modi; mettendo l'accento sulla resistenza al fascismo, oppure, parlando soprattutto dello sterminio degli ebrei, a seconda del luogo e del periodo in cui alla memoria e ai musei veniva data forma.

La critica a questo modo di procedere e all'estetica dei musei e dei memoriali (e tra i critici c'è anche l'autore di queste righe), a sua volta, poggiava su un presupposto, o forse su due.

Il primo, di stampo biologico: la vita dei testimoni è una vita umana, limitata nel tempo, destinata a cessare a un certo

*The first answer to these questions is disconsolate. The Shoah is a catastrophe. Epistemologically, the link between cause and effect is lost. Ethically, the Sinai tablets are overturned; it is good to kill, steal, humiliate parents and deny the god of justice. Aesthetically, the world imagined by the Nazis is a shabby kitsch, how else can we describe the orchestra of prisoners in Auschwitz playing Rosamunde, while innocent men are being hanged, as Primo Levi describes it, what is it if not monstrous kitsch?*

*The unimaginable happened, but precisely because it is unimaginable, we have to imagine it, to give it a name and a form if we want to preserve memory.*

*Now, for a long time, almost until yesterday, the forms given to memory were based on two pillars: testimony, and, connected to the concept of testimony, authenticity. Within this paradigm, memory was stated in various ways; either by focusing on resistance to fascism, or, and above all, by talking about the extermination of the Jews, depending on where and when memory and museums had taken shape.*

*The criticism of this way of doing things and of the aesthetics of museums and memorials (and among the critics there is also the author of these lines) rested, in turn, on a premise, or perhaps two.*

*The first is of a biological nature: the life of a witness is a human life, limited in time, destined to cease at some point. And*

punto. E allora si pone la domanda: all'indomani del giorno in cui non ci sarà più neanche un testimone diretto, come racconteremo i lager, le camere a gas, le marce della morte, l'angoscia quotidiana? Il secondo: quello che abitualmente viene presentato come "autentico" nei musei sorti negli ex lager, autentico non è, perché l'autenticità sta nei corpi martoriati e inceneriti, nei fumi dei camini dei crematori, nella merda e nel sangue.

E per dirla nella maniera più brutale possibile: veniva criticato il lato kitsch dell'autenticità a ogni costo e auspicato il passaggio, dalla materialità degli strumenti della morte e degli oggetti delle vittime esibiti nei musei negli ex lager a una trasfigurazione artistica. La memoria vive nell'arte e nella letteratura e solo arte e letteratura sono portatrici dell'aura; possono, in altre parole, essere autentici.

Ma c'è una questione di metodo. Un conto è criticare le forme della memoria finora costruite e lavorare per il loro superamento; altro conto è criticarle per liquidare la memoria. Per tutti noi che siamo convinti che la memoria, così come è stata costruita, esteticamente carente, sia incapace di affrontare le sfide del futuro, deve essere chiaro che proprio quella memoria va difesa. Difesa ad oltranza. Si può criticarla a patto di essere grati a coloro che l'hanno costruita e per come l'hanno costruita, perché senza la loro opera, senza il loro coraggio di immaginare l'indicibile, pur in quelle forme che vorremo superate, non avremmo niente da criticare e poco da ricordare, non saremmo in grado di immaginare, di dare nome

*then the question arises: the day after the day when not one direct witness is left, how do we tell people about the concentration camps, the gas chambers, the death marches, the daily anguish? Secondly, what is usually presented as "authentic" in museums built in former concentration camps is not authentic because authenticity is in the mangled and incinerated bodies, in the smoking chimneys of the crematoria, in the shit and the blood.*

*To put it as brutally as possible: the criticism of authenticity at all costs is that it is kitsch and what is needed is a transition from the materiality of the instruments of death and the possessions of the victims, exhibited in museums in former camps, to an artistic transfiguration. Memory lives in art and literature and only art and literature have an aura about them; they can, in other words, be authentic.*

*But there is a question of method. One thing is to criticize the forms of memory that have so far been constructed and endeavour to try and go beyond them; another is to criticise them in order to remove memory. For all of us who are convinced that memory, aesthetically deficient in the way it has been constructed, is unable to face the challenges of the future, it must be clear that precisely this memory must be defended. Defended to the bitter end. We can criticize on condition that we are grateful to those who constructed it and for the way they constructed it, because without their work, without their courage in imagining the unspeakable, even in the forms that we wish to replace, we would have nothing to criticize and*

e non avremmo luoghi dove piangere. Chi critica quella forma della memoria senza amarla, è solo un misero negazionista, un complice dei fascismi passati, presenti e futuri.

E allora, che fare? Forse partire da alcune considerazioni elementari. Se pensiamo alla Londra dell'Ottocento, ci viene in mente Dickens; la Parigi dello stesso secolo la associamo a Balzac; la San Pietroburgo è Dostoevskij e via elencando. Insomma, la memoria delle metropoli vive nella letteratura, nella trasfigurazione. Simile regola vale per l'arte figurativa? Sì, ma potenziata. L'arte figurativa, azzardiamo l'ipotesi, creando immagini visive dirette crea immediatamente un immaginario ancora più forte delle parole. Facciamo due esempi. Il primo riguarda l'immagine della donna musulmana, nel quadro delle nostre fantasie di stampo orientalista. Pensiamo a *Il bagno turco* (1862) di Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il pittore francese vi raffigura decine di donne nude, all'interno di un hammam. Le donne sono in pose che possiamo definire "lascive", alcune in atteggiamenti che alludono ad amori lesbici. L'orientalismo ha sempre contemplato (e ancora contempla, sui giornali e nei libri) l'idea di una donna musulmana fuori casa velata e austera ma che dentro un harem o nella camera da letto diventa un essere pansessuale e trasgressivo. La cosa singolare è che quel quadro sia stato acquistato dall'ambasciatore della Sublime Porta a Parigi. La forza dell'immaginario creato dagli artisti prevale sull'esperienza diretta; un diplomatico ottomano ha trovato convincente l'invenzione di un artista e ha finito per aderire a quell'immaginario. L'altro

*little to remember, we would not be able to imagine it, to give a name to it, and we would have no place in which to cry. Those who criticize this form of memory without having a love for it, are only wretched deniers, accomplices of past, present and future fascisms.*

*So, what can we do? We could perhaps start with some elementary considerations. If we think of nineteenth century London, Dickens comes to mind; we associate Paris in the same century with Balzac, St. Petersburg with Dostoevsky, and so forth. In short, the memory of a metropolis lives in literature, in transfiguration. Does a similar rule apply to figurative art? Yes, and it is even stronger. We could hazard the hypothesis that figurative art, by creating direct visual images, immediately creates an imagery that is even more powerful than words. Let us take two examples. The first concerns the image of the Muslim woman in the framework of our orientalist fantasies. Let us take The Turkish Bath (1862) by Jean-Auguste-Dominique Ingres. The French painter portrays dozens of naked women inside a hammam. Women are in poses that we could describe as "lascivious", some alluding to lesbian lovemaking. Orientalism has always envisaged (and still envisages in newspapers and books) the Muslim woman outside her home as veiled and austere, but inside a harem or in a bedroom she becomes a pansexual and transgressive being. The strange thing is that the painting was bought by the ambassador of the Sublime Porte in Paris. The strength of the imagery created by artists prevails over direct experience; an Ottoman dip-*

esempio è il quadro *Sopra Vitebsk* (1914) di Marc Chagall: un ebreo, vestito alla moda degli ortodossi, con un sacco da viandante sulla spalla e un bastone da camminatore in mano è sospeso, reclinato, nel cielo, tra l'edificio di una chiesa e una piccola casetta. L'ebreo errante, l'ebreo sradicato, il "luftmensch" (l'uomo sospeso nell'aria); è così che oggi pensiamo, quando ci immaginiamo gli ebrei dell'Est europeo, rimuovendo invece la formidabile capacità di quegli ebrei ad affrontare la modernità in tutti gli ambiti della vita (e Chagall, ne era uno dei più grandi e poetici protagonisti). E tuttavia, nonostante lo stereotipo, quel quadro è più autentico del kitsch che propaga l'industria culturale quando parla, in termini nostalgici, della vita negli *shtetl*, nelle borgate ebrae dell'Est.

Torniamo a noi: è l'arte a creare autenticità, immaginario, memoria quindi. E sarà solo l'arte a conservare la memoria della Catastrofe. Un solo esempio. Nel 2015 al Museo d'arte contemporanea MOCAK di Cracovia è stata allestita la mostra «Polonia – Israele – Germania. L'esperienza di Auschwitz», curata da Delfina Jałowik e Jürgen Kaumkötter. Di quella mostra, citiamo due opere. La prima, *O my friends, there are no friends* (Oh, miei amici, non ci sono amici) di Sigalit Landau: una dozzina di paia di scarpe, forgiate nel bronzo, come sono in bronzo di solito i monumenti, ma a contrastare il bronzo ci sono le normali stringhe che legano le scarpe, per ricordare che si trattava di esseri umani non di eroi mitologici. La seconda: *Dancing Auschwitz* (Ballando Auschwitz) di Jane Korman. Lei, figlia di un reduce dei lager ha portato suo padre e i

*lomat found an artist's invention so convincing that he ended up adhering to that imagery. The other example is Marc Chagall's painting Above Vitebsk (1914): a Jew, dressed in Orthodox clothing, a traveller's bag on his shoulder and a walking cane in his hand, is floating in the sky, leaning forward, between the building of a church and a small house. The wandering Jew, the uprooted Jew, the "luftmensch" (the man floating in the air); this is how we think of Eastern European Jews today, ignoring instead the formidable aptitude these Jews have shown in confronting modernity in all spheres of life (and Chagall was one of the greatest and most poetic protagonists). And yet, despite the stereotype, this picture is more authentic than the kitsch propagated by cultural industry in its nostalgic recreation of life in the shtetl, in East European Jewish suburbs. Returning to the subject: it is art, then, that creates authenticity, imagery, memory. And only art will preserve the memory of the Catastrophe. Just one example. In 2015, the MOCAK Museum of Contemporary Art in Cracow held the exhibition Poland - Israel - Germany. The Auschwitz experience, curated by Delfina Jałowik and Jürgen Kaumkötter. We shall mention two works from that exhibition. The first, O my friends, there are no friends by Sigalit Landau: a dozen pairs of shoes are forged in bronze, in the way monuments are very often forged in bronze, but this is countered by the normal laces that tie the shoes, to remind us that they were worn by human beings not mythological heroes. The second: Dancing Auschwitz by Jane Korman. The artist, a daughter of a concentration camp veteran, took her father and three children to the death*

tre figli nei luoghi della morte. La famiglia, con il papà che indossa davanti a un forno crematorio la maglietta con la scritta “Survivor”, balla al ritmo della canzone *I will survive* di Gloria Gaynor.

La memoria di cui stiamo parlando e che vogliamo è una materia che sta tra questi due poli: la materialità trasfigurata (delle scarpe) e l'inno alla vita e all'oblio (su un supporto virtuale come il video). Un oblio che non significa rimozione, ma che usa il ricordo per immaginare l'avvenire.

*camps. With her father wearing a “Survivor” t-shirt, the family dance in front of a crematorium to the rhythms of the song I will survive by Gloria Gaynor.*

*The memory we are speaking about and which we want lies between these two extremes: the transfigured materiality (of shoes) and the hymn to life and oblivion (on a virtual support such as video). A forgetfulness that does not mean removal, but one which uses memory to imagine the future.*