

I

Nomi e memoria

IL NOME DELLA VERGOGNA: LA SIGNORA CHOMINOWA

Abstract: This paper aims to illustrate the evolution of the name ‘Chominowa’ within Polish collective consciousness. Initially mentioned in a poem by Zuzanna Ginczanka as the woman who reported the poetess to the Nazi authorities in 1942, this name gradually came to symbolize all Poles who collaborated with the German occupiers. Its evolution into an antonomasia reached its zenith in 2020 with the unveiling of Adam Rzepecki’s art installation – a yellow neon composition featuring the name ‘Chominowa’. The controversies surrounding this installation can be attributed to the tabooization of Polish collective memory, which often glosses over the darker aspects of history such as collaborationism, in an attempt to portray a purified national identity free from culpability.

Keywords: Zuzanna Ginczanka, *Non omnis moriar*, Juliusz Słowacki, Adam Rzepecki, Zofia Chominowa.

Tra le pagine della letteratura polacca del Novecento si cela un nome-marchio, un nome-stigma carico di connotazioni negative, che da decenni costituisce una ferita aperta nella memoria collettiva e nell’immaginario nazionale. Si tratta di un ‘nome autentico’, per usare la tassonomia proposta da Aleksander Wilkoń, ossia di un antroponimo tratto dal repertorio onomastico extraletterario che designa lo stesso referente anche nell’opera in cui compare.¹ In un ciclo di corsi e ricorsi, questo nome è poi migrato in altri testi, slegandosi sempre più dal suo referente originario. Con il tempo ha inoltre mutato funzione, passando dall’indicare una persona al designare un personaggio e infine, per un processo antonomastico, un’intera categoria umana. Questo nome è Zofia Chominowa.

L’antroponimo compare per la prima volta nel 1942 in un componimento di Zuzanna Ginczanka, poetessa all’epoca venticinquenne in fuga dalla guerra.² Nata a Kiev come Zuzanna Polina Gincburg in una famiglia ebraica

¹ ALEKSANDER WILKOŃ, *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Wrocław, Ossolineum 1970, p. 22 e pp. 26-33. Sulla tassonomia di Wilkoń cfr., in questo stesso numero, ALESSANDRO AMENTA, *Aleksander Wilkoń, canonizzatore dell’onomastica letteraria polacca*, pp. 401-406.

² Per un approfondimento sulla biografia e la poetica di Zuzanna Ginczanka cfr. MICHAŁ GŁOWIŃSKI, *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, «Twórczość», VIII (1955), pp. 117-119; JAN ŚPIEWAK, *Zuzanna: gawęda tragiczna*; in ID., *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, pp. 167-219; IZOLDA KIEC, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań, Obserwator

di lingua russa, aveva scelto il polacco come lingua d'elezione, divenendo una brillante promessa della poesia contemporanea. Autrice di liriche e satire, stella della bohème varsaviana, *protégée* di Julian Tuwim e prima dama al tavolino di Witold Gombrowicz, aveva pubblicato il suo unico tomo di poesie, *O centaurach* ('Sui centauri'), nel 1936, per poi entrare nella redazione dalla rivista «Szpilki». Allo scoppio della guerra aveva trovato riparo a Leopoli, all'epoca meta apparentemente sicura per i polacchi in fuga dai nazisti. Qui divideva un appartamento con altri profughi in una palazzina di via Jabłonowski 8a (oggi via Šota Rustaveli), dove risiedeva anche una donna, Zofia Chominowa, un tempo portiera dello stabile, ma a quel tempo disoccupata. Illetterata, ostile verso l'incessante flusso di migranti, molti dei quali ebrei, viveva col marito e un figlio di nome Marian. Nel giugno del 1941 i sovietici lasciarono Leopoli e, con l'arrivo dei tedeschi, la situazione cambiò all'improvviso. Chominowa richiese lo status di *Volksdeutch*, ossia di tedesco etnico, per suo figlio, così da ottenere vantaggi materiali, e difatti venne assunta come donna delle pulizie e il figlio come manovale. Nell'estate del 1942 avvertì i gendarmi che nel palazzo si nascondeva una donna ebrea. Al loro arrivo Ginczanka non fu trovata, quindi se ne andarono, ma, richiamati da Chominowa, tornarono subito indietro. Questa volta la poetessa venne fermata e portata via, per poi essere subito rilasciata. Forse qualcuno era riuscito a corrompere la polizia oppure il passaporto Nansen le aveva garantito una temporanea immunità.³ Insoddisfatta del rilascio, lo stesso giorno, per la terza volta, Chominowa chiese l'intervento della polizia, ma Ginczanka riuscì a fuggire dalla porta sul retro aiutata da un vicino.⁴ Compreso ormai che quell'appartamento, e Leopoli stessa, non erano più un luogo sicuro, lasciò la città per iniziare una lunga peregrinazione, riuscendo a sopravvivere-

1994; AGATA ARASZKIEWICZ, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa, Fundacja Ośka 2001; *Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem*, a c. di A. Araszkievicz, J. Pogorzelska, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej 2015; ALESSANDRO AMENTA, *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krabelska*, Roma, Aracne 2016; IZOLDA KIEC, *Szoszana znaczy Niewinna. O poezji i biografii Zuzanny Ginczanki*, Poznań, Instytut Kultury Popularnej 2019; EAD., *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Warszawa, Marginesy 2020.

³ Ginczanka era nata nell'Impero russo, ma la sua famiglia si era trasferita dai nonni materni in Volinia, all'epoca facente parte della Polonia, subito dopo la Rivoluzione d'ottobre. Nonostante gli sforzi compiuti, la poetessa non riuscì mai a ottenere la cittadinanza polacca, pertanto era apolide e aveva un passaporto Nansen, documento rilasciato a profughi e rifugiati dalla Società delle Nazioni. Cfr. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, a c. di J. Czachowska, A. Szałagan, vol. 3 (G-J), Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1994, p. 46.

⁴ La ricostruzione degli eventi e del successivo processo, basata su materiali d'archivio e documenti giudiziari, è contenuta in AGNIESZKA HASKA, "Znałam tylko jedną żydówcezkę ukrywającą się...". *Sprawa Zofii i Mariana Chominów*, «Zagłada Żydów. Studia i Materiały», IV (2008), pp. 392-407.

re altri due anni, finché una nuova denuncia non portò a un nuovo arresto e infine alla fucilazione nel campo di prigionia di Płaszów, vicino Cracovia, nella primavera del 1944.⁵

Il trauma della denuncia lasciò un segno indelebile al quale Ginczanka reagì nel modo che le era proprio: scrivendo. Compose allora una poesia senza titolo, l'ultima giunta sino a noi, che inizia con le parole *Non omnis moriar*. A differenza di molta letteratura dell'Olocausto, di cui pure mutua un tema centrale, quello degli oggetti, non mostra tracce di fretta o impellenza, è infatti meditata, rifinita, coesa.⁶ Il componimento è strutturato come una parafrasi di *Testament mój* ('Il mio testamento') del poeta romantico Juliusz Słowacki, di cui riproduce il metro, un alessandrino in rima; la scelta è senza dubbio imputabile al carattere canonico e patriottico del testo, formativo per l'identità nazionale dei polacchi, gli stessi che poi hanno denunciato Ginczanka ai nazisti. A essere parodiate e irrise sono allora l'esaltazione romantica e l'idealizzazione del popolo in contrasto con la grettezza e la crudeltà della guerra. La poesia di Ginczanka si inserisce tuttavia anche nel solco della tradizione oraziana e del motivo dell'*exegi monumentum*, ribaltandone la retorica:

Non omnis moriar, i miei possedimenti,
Prati di tovaglie, roccaforti di armadi,
Distese di lenzuola, preziosa biancheria
E vesti, vesti chiare mi sopravviveranno.
Non lascio alcun erede, che la tua mano frughi
Tra le mie cose ebraiche, signora Chominowa,
Donna di Leopoli, prode moglie di una spia,
Lesta delatrice, madre di un Volksdeutsch.
Adesso sono tue, perché lasciarle a estranei.
Questo non è un liuto, e neanche un nome vuoto.
Io vi rammento bene, come anche voi di me
Vi siete ricordati quando è giunta la Gestapo.
Alzate in alto i calici e brindate cari amici
Al mio di funerale e alla vostra di ricchezza:
Kilim e tappetini, vassoi e candelabri.
Bevete tutta notte e poi sul far del giorno
Mettetevi a cercare pietre preziose e oro
In divani e materassi, coperte e scendiletto.

⁵ Sulle circostanze della morte di Ginczanka ha recentemente gettato nuova luce RYSZARD KOTARBA, *Zuzanna Ginczanka w okupacyjnym Krakowie (1942-1944)*, in *Swojskość, obcość, różnorodność. Wokół Zuzanny Ginczanki*, a c. di A. Araszkiewicz, B. Keff, J. Pogorzelska, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza 2019, pp. 52-66.

⁶ Sulla poetica degli oggetti nella poesia dell'Olocausto cfr. BOŻENA SHALLCROSS, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków, Universitas 2011; *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, a c. di J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.

Lavorerete svelti e vi darete un gran da fare.
 Ciocche di crine di cavallo e di fieno marino,
 Nugoli di cuscini e di piumini squarciati
 Vi si attaccheranno alle braccia mutandole in ali;
 Il mio sangue incollerà la stoppa con le piume
 E così alati d'un tratto in angeli vi trasformerà.⁷

Il componimento è ricco di riferimenti intertestuali. Se nell'*exegi monumentum* oraziano la poesia è un monumento più duraturo del bronzo che garantisce immortalità al suo autore, in Ginczanka a sopravvivere sono, con macabra ironia, solo gli oggetti, le 'cose ebraiche' (lenzuola, vestiti, tappeti) obietti-vo dell'avidità altrui.⁸ La poetessa sconfessa anche l'idealismo romantico di Słowacki, per il quale la poesia è una «forza fatale» in grado di trasformare col suo potere edificante i «mangiatori di pane», ossia la gente comune, in angeli.⁹ Qui invece è il sangue incollato alle piume di cuscini squarciati a dare loro le ali, ma sono angeli della morte, «profanatori di tombe, protagonisti di un tetro banchetto funebre», «un branco di iene».¹⁰ Ginczanka non crede dunque nella forza salvifica o edificante della parola come Orazio o Słowacki, ma crede nella forza della parola come strumento di trasmissione e come testimonianza.

A interessarci sono principalmente quattro versi: «Non lascio alcun ere-

⁷ ZUZANNA GINCZANKA, *Un viavai di brumose apparenze. Poesie scelte / Krzątania mglistych pozorów. Wiersze wybrane*, a c. di A. Amenta, Kraków-Budapest, Wydawnictwo Austeria 2011, p. 199.

⁸ La poesia è stata ampiamente analizzata, pertanto mi limito qui solo ad alcuni cenni essenziali. Per un approfondimento cfr. ANNA KAMIENSKA, *Testament ironiczny*, in EAD., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa, Iskry 1974, pp. 216-220; MIECZYSLAW INGLÓT, *Między romantyzmem a współczesnością*, Kielce, Związek Nauczycielstwa Polskiego 1966, pp. 107-111; ARASZKIEWICZ, *Wypowiadam wam moje życie ...*, cit., pp. 168-176; ALEKSANDER NOWARECKI, *Litera "z" w życiu i twórczości Zuzanny Ginczanki*, in *Swojskość, obcość, różnorodność*, cit., pp. 14-28; JACEK LEOCIAK, **** [Non omnis moriar...]. Materiał dowodowy... wiersz... świadectwo*, in *Swojskość, obcość, różnorodność*, cit., pp. 30-50; KIEC, *Zuzanna Ginczanka ...*, cit., pp. 155-164; AMENTA, *Le parole e il silenzio*, cit., pp. 187-192; BOŻENA UMIŃSKA, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa, Sic! 2001, pp. 357-362.

⁹ MIŁOŻ PIOTROWIAK, *Pod pręgierzem pogardy [Non omnis moriar] Zuzanny Ginczanki*, in ID., *Idylla/testament. Wiersze przebrane. Testament/Idylla. Wiersze przybrane*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, pp. 37-48. Il verso di Słowacki al quale si riferisce Ginczanka è: «Eppure mi sopravvivrà quella forza fatale, / Che dopo la morte s'impotterà di voi / E da mangiatori di pane in angeli vi trasformerà», JULIUSZ SŁOWACKI, *Testament mój*, in ID., *Wiersze i poematy*, Warszawa, Państwowe Instytut Wydawniczy 1974, p. 44. Qui e altrove, ove non diversamente specificato, la traduzione è mia [AA]. Sul rapporto tra le due poesie cfr. INGLÓT, *Poetyckie testamenty liryczne: uwagi wokół wiersza "Testament mój" Juliusza Słowackiego*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich», XL (1997), 1-2, pp. 101-119; ID., *Non omnis moriar Zuzanny Ginczanki w kręgu konwencji literackiej*, in *Studia Historyczno-Demograficzne*, a c. di T. Jurek, K. Matwijowski, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1996, pp. 135-146.

¹⁰ Rispettivamente INGLÓT, *Poetyckie testamenty liryczne ...*, cit., p. 107 e UMIŃSKA, *Postać z cieniem ...*, cit., p. 360.

de, che la tua mano frughi/ tra le mie cose ebraiche, signora Chominowa,/ donna di Leopoli, prode moglie di una spia,/ lesta delatrice, madre di un Volksdeutsch». A rendere atipica la poesia è infatti lo svelamento dell'identità della delatrice. Ginczanka riporta il nome della donna che l'ha denunciata e fornisce informazioni sul suo conto, in parte già insite nel nome, ricco di connotazioni diastratiche e diatopiche. Di origine russa, o più verosimilmente ucraina, deriva etimologicamente da Фома, 'Tommaso', ed era un cognome molto diffuso tra i polacchi di Leopoli. Il prefisso *-owa*, usato per indicare lo stato civile, ci informa inoltre che si tratta della moglie del signor Chomin.

Il gesto di nominare la propria delatrice è polisemico e complesso. L'identificazione va oltre il piano puramente testuale, la poesia si fa documento storico, attestazione di un evento. Nominare la propria aguzzina è un tentativo di tramandarne la memoria, sottrarla all'oblio, renderla un monito per i posteri. «Non lascio alcun erede», afferma Ginczanka, eppure lascia in eredità al mondo non solo le sue 'cose ebraiche', ma anche quel nome. E il nome Chominowa non è stato dimenticato. Una poesia scritta a matita su un foglietto di carta, un mezzo fragile, effimero, tanto più nel contesto della guerra, un «testo errante»¹¹ passato di mano in mano e salvatosi per caso ha garantito quindi una simbolica immortalità proprio al nome Chominowa. Non è chiaro come la poesia sia giunta sino a noi. L'amica d'infanzia Lusja Stauber, che dopo la guerra l'aveva consegnata a Karol Kuryluk, non ricordava come ne fosse entrata in possesso, a ogni modo il componimento venne pubblicato sulla rivista «Odrodzenie» nel 1946.¹²

La nominazione nasconde però anche altro: un desiderio di rivalsa, di compensazione, una rivincita sulla realtà. Una brama di giustizia. Se Chominowa l'ha denunciata nella realtà, allora Ginczanka denuncia Chominowa nella sua poesia, un componimento pieno di una rabbia malcelata da un sottile velo di ironia. Il verso «Questo non è un liuto, e neanche un nome vuoto» andrebbe letto in questa chiave: non si tratta solamente di una poesia, ma di una denuncia, e il nome Chominowa è gravido di significato, è il nome del tradimento, della condanna. Allora il gesto di nominazione diventa un atto di accusa. Di più, diventa una prova, una prova che quel fatto è realmente accaduto.

Subito dopo la guerra, il 24 luglio 1945, il medico militare Marceli Stauber, che aveva condiviso con Ginczanka e altri inquilini l'appartamento di Leopoli, presentò un rapporto all'Ufficio Centrale per l'Informazione dell'Esercito Polacco in cui accusava Zofia Chominowa e il figlio Marian

¹¹ Cfr. LEOCIAK, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1997.

¹² Cfr. GINCZANKA, *** [Non omnis moriar], «Odrodzenie», XII (1946), p. 8.

di collaborazionismo con l'occupante tedesco. Seguirono altre relazioni e testimonianze, tra cui quelle di Lusja Stauber e del futuro ministro dell'Istruzione Władysław Bieńkowski; pertanto venne avviata un'indagine e la poesia di Ginczanka fu allegata agli atti. Il 31 dicembre 1945 fu emanato l'ordine di arresto per Chominowa e il figlio, che vennero incarcerati alla fine del mese successivo. Nel corso delle indagini entrambi rigettarono le accuse e Chominowa negò addirittura di conoscere Ginczanka. L'istruttoria proseguì per quasi due anni. Finalmente, il 13 dicembre 1947, la procura di Varsavia formulò l'atto di accusa, al quale venne allegata una trascrizione della poesia *Non omnis moriar* in cui erano sottolineati i versi dove compariva il nome Chominowa. La prima udienza ebbe luogo il 5 luglio 1948. Chominowa cambiò versione e, pur continuando a sostenere di non conoscere Ginczanka, dichiarò: «sapevo solo che c'era un'ebreuccia che si nascondeva».¹³ Venne fissata una seconda udienza, che si tenne il 19 novembre 1948, al termine della quale fu emessa la sentenza. Marian Chomin venne assolto per insufficienza di prove, mentre la madre fu ritenuta colpevole e le venne inflitta una pena di quattro anni di carcere (due dei quali scontati per il periodo già trascorso in prigione), la privazione dei diritti politici per due anni, la confisca dei beni e il pagamento delle spese processuali. La condanna piuttosto mite era motivata dal fatto che, si affermava nella sentenza, «l'imputata Chominowa non nutriva un odio particolare verso gli ebrei, piuttosto ha assolto in maniera troppo rigorosa ai suoi doveri di portiera e per questo può aver indicato alla polizia tedesca dove abitavano degli ebrei».¹⁴ I giudici aggiungevano, quasi a sua discolpa, che «la condotta dell'imputata Chominowa può essere spiegata con il suo livello culturale e l'atmosfera regnante a quel tempo a Leopoli»,¹⁵ addossando quindi parte della responsabilità alla sua ignoranza (il marito la definiva pressoché analfabeta) e al clima antisemita dell'epoca.

A colpire, in questa vicenda, sono alcuni fatti singolari. Innanzitutto, che una poesia sia stata acquisita come materiale probatorio in un processo. Una poesia non è un testo informativo o fattuale. Per quanto possa riportare eventi, circostanze, azioni, implica un filtro letterario e una deformazione della realtà e non presuppone un patto di veridicità con il lettore. Il motivo per cui la poesia è stata ritenuta una prova è solo uno: la presenza del nome dell'imputata e una serie di informazioni volte al suo riconoscimento. Se la funzione primaria di un nome in un testo letterario è quella identificativo-differenziativa, atta a distinguere un personaggio dagli altri e a identificarlo

¹³ HASKA, "Znam ..., cit., p. 398.

¹⁴ Ivi, p. 405.

¹⁵ *Ibid.*

in maniera univoca,¹⁶ qui si travalica la dimensione puramente testuale con concrete ripercussioni sulla realtà. Il nome non identifica più un personaggio, ma una persona. Si innesca allora un meccanismo per cui un nome autentico (Chominowa) con un referente reale (l'ex portiera di uno stabile di Leopoli) è prima trasformato in un personaggio letterario («la lesta delatrice», «la moglie di una spia»), per poi tornare nella realtà (l'imputata Chominowa, accusata di un crimine). In verità non sappiamo quanto la poesia abbia influito sulla decisione dei giudici, ma il fatto stesso che l'abbiano ritenuta una prova è già di per sé un fatto straordinario.

Non ci è noto cosa ne sia stato di Chominowa dopo essere uscita di prigione, ma è stato appurato che Marian Chomin dopo il processo è divenuto Marian Mieczysławski.¹⁷ Evidentemente il cognome di famiglia era un'eredità troppo problematica, un marchio del quale conveniva liberarsi. E infatti col tempo quel nome è divenuto sinonimo di vergogna e disonore, comparando in altri testi dove ha iniziato a svolgere una funzione sempre più allegorica, sempre meno connessa al referente originario. «Chominowa è l'anagramma della morte», afferma Agata Araszkiewicz.¹⁸ Di più: si trasforma in un'antonomasia, diviene il nome di tutti coloro che hanno collaborato con i nazisti mandando a morte i loro concittadini ebrei. «Chominowa è un segno teso tra il particolare che denota e il generale che connota. Il nome Chominowa è Legione», sostiene Elżbieta Janicka.¹⁹

La persistenza di questo cognome nell'immaginario collettivo giunge fino ai giorni nostri. Lo testimoniano le accese polemiche suscitate dal festival «Miasto Utajone/ Miasto Otwarte» ('Città Nascosta/ Città Aperta') tenutosi a Lublino nel 2020, una rassegna artistica in cui le opere non erano esposte nello spazio chiuso, elitario e controllato di un museo, ma disseminate nel tessuto urbano, con il quale entravano in dialogo. Una delle opere era l'installazione dell'artista Adam Rzepecki, un neon luminoso che componeva in stile calligrafico il nome Chominowa, posizionato sopra un arco in un vicolo del centro storico della città. Ad accompagnarlo era una targa, collocata a terra, contenente alcune informazioni e una dichiarazione dell'artista:

¹⁶ Cfr. CZESŁAW KOSYL, *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1992, p. 95.

¹⁷ Cfr. IRENA WISZNIEWSKA, *Tajemnica rodzinna z Żydami w tle*, Warszawa, Marginesy 2020.

¹⁸ ARASZKIEWICZ, *Przyszłość wydarda się teraz. "Chominowa" i kwestia szibboleu*, «Szum», (2020), <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

¹⁹ ELŻBIETA JANICKA, *Mane, tekel, fares w Lublinie. Fetyszizm narracyjny polski kontra "Chominowa"*, «Szum», (2020), <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

Negli anni Quaranta del secolo scorso Zofia Chominowa era la portiera del palazzo di via Jabłonowski a Leopoli in cui si nascondeva la poetessa Żuzanna Ginczanka. Il suo cognome compare nella poesia di Ginczanka ¹⁹ [Non omnis moriar]. Il progetto, presupponendo l'avversione dello spettatore nei confronti della condotta inequivocabile di Chominowa, vuole costringere il passante a riflettere sul comportamento verso il prossimo in tutti quei momenti in cui la scelta tra bene e male [...] dipende da una decisione individuale.²⁰

Collocato in una stradina pedonale perennemente immersa nella semioscurità, fuori dal circuito dello shopping e del turismo, il neon squarcia la penombra con la sua brillante luce gialla, il nome Chominowa emerge dal buio (il buio della memoria, della storia) in maniera stridente, quasi come un grido, riportando di colpo nel presente un nome del passato. Quella di Rzepecki è un'opera *site-specific*, dove il contesto è decisivo nel generare associazioni mentali, collegamenti, suggestioni. La stradina in cui è collocata l'opera si trova infatti in quello che un tempo era il ghetto ebraico. Ricordiamo inoltre che Lublino era il centro dell'Operazione Reinhardt, nome in codice del piano di sterminio degli ebrei polacchi del Governatorato Generale. L'opera ruota quindi intorno a dicotomie quali luce/ombra, ricordo/oblio, presente/passato, significato/significante, colpa/innocenza. L'opera di Rzepecki è un luogo della memoria al contempo concreto e metaforico che provoca disagio e imbarazzo, perché espone all'occhio del passante una pagina nera della storia nazionale, un tema mai pienamente elaborato nella coscienza collettiva, quello delle responsabilità storiche dei polacchi nella Shoah. L'opera dimostra anche come il nome Chominowa funzioni ormai autonomamente e sia diventato un segno a sé stante, slegato dal suo referente originario e dalla vicenda di Ginczanka, che dall'installazione è infatti assente. Chominowa torna allora fuori dal testo – poetico e biografico – della poetessa per rimettere piede nella realtà.

L'installazione di Rzepecki si è trovata subito al centro di un attacco mediatico. Intervistata dal quotidiano «Gazeta Wyborcza», la biografa di Ginczanka, Izolda Kiec, ha dichiarato:

Quest'opera è una vergogna per Lublino. Per me è frutto di un fraintendimento, di una mancanza di empatia, ma anche di ignoranza. Il neon con il nome Chominowa, posto all'entrata del ghetto, offende la memoria delle vittime, ma permette anche libere interpretazioni dell'installazione, persino quelle che vi vedono la glorificazione della delazione e dell'oppressione.²¹

²⁰ ADAM RZEPECKI, *Chominowa*, 2020. Per una riproduzione dell'opera, cfr. https://rzepecki.art/?page_id=1173.

²¹ TOMASZ KOWALEWICZ, *Na Starym Mieście zawisł neon z nazwiskiem antysemitki, która wydała*

Collocare in alto il nome di Chominowa e in basso, in mezzo al fango, per usare le parole di Kiec, quello di Ginczanka, veicolava allora un messaggio eticamente sbagliato: avallare l'odio, celebrare la carnefice e non la vittima, con una pericolosa inversione della gerarchia morale. A farle eco sul settimanale «Polityka» è stata la giornalista Justyna Sobolewska, che ha dichiarato:

Questo neon capita in un momento in cui l'esclusione sta diventando la norma nella società ed è difficile aspettarsi un'approfondita analisi critica dell'opera. Inoltre, il nome di un'antisemita che risplende allegramente su un muro del ghetto può rivelarsi doloroso per molte persone, come una risatina della storia. Soprattutto in un momento in cui il ricordo dell'Olocausto sta svanendo e viene sostituito da narrazioni kitsch che non hanno più molto in comune con la verità.²²

Sobolewska immagina un problema di ricezione, per cui il pubblico generalista non avrebbe né strumenti né conoscenze sufficienti alla comprensione dell'arte critica, col rischio che l'opera venga intesa come una legittimazione dell'antisemitismo. C'è stato tuttavia chi ha difeso l'installazione dell'artista neoavanguardista sottolineando un aspetto centrale, quello della memoria selettiva e del desiderio di dimenticare. Waldemar Piasecki si è infatti chiesto in maniera retorica: «A dominare durante l'occupazione non sono stati necessariamente gli atti di salvataggio degli ebrei, ma anche le condanne a morte. C'è stato Karski, ma c'è stata anche Chominowa. Il primo lo vogliamo ricordare molto bene, la seconda per nulla. Perché? Eppure è la stessa Polonia».²³

L'organizzatore del festival Zbigniew Libera ha replicato con una dichiarazione in cui asseriva che l'arte critica non ha finalità didattiche, il suo compito è porre domande scomode e stimolare il dibattito.²⁴ Rzepecki stesso ha ribadito che l'opera non è una glorificazione, bensì un atto di accusa, e se il messaggio non è stato capito, la colpa non è imputabile all'artista o all'opera.²⁵ La polemica si è conclusa con un numero monografico di «Szum», la

Niemcom poetkę żydowskiego pochodzenia, «Gazeta Wyborcza», 20.08.2020, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,26224374,nazwisko-polskiej-zdrajczyni-na-neonie-w-centrum-miasta-to.html>.

²² JUSTYNA SOBOLEWSKA, *Dlaczego neon w Lublinie upamiętnia antysemitkę?*, «Polityka», 20.08.2020, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1968366,1,dlaczego-neon-w-lublinie-upamietnia-antysemitke.read>.

²³ WALDEMAR PIASECKI, *Rzepecki. Neon nad Polską*, «Studio Opinii», 05.09.2020, <https://studioopinii.pl/archiwa/200151?fbclid=IwAR045YP5qoUMmrua-FMY3WMK-IrErskmxN4S05W-fy5Y1OFz7a1B-G6CCYo>.

²⁴ Cfr. TKO, *Neon z nazwiskiem antysemitki na Starym Mieście. Zbigniew Libera odpowiada na krytykę: Zadaniem sztuki nie jest dydaktyka*, «Gazeta Wyborcza», 20.08.2020, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,26226670,neon-z-nazwiskiem-antysemitki-na-starym-miescie-kurator-festiwalu.html>.

²⁵ MAŁGORZATA WACH, *Neon Chominowej w Lublinie: gloryfikacja szmalcowniczeki czy oskarżenie?*, «Wysokie Obcasy», 26.08.2020, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-ob>

più importante rivista polacca di arte contemporanea, dal significativo titolo, che riprende il verso di Ginczanka, *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego* ('Chominowa non è un nome vuoto. Sul neon di Adam Rzepecki').²⁶ Vari studiosi si sono espressi in favore dell'opera, mostrandone il carattere politico e sottolineando come alla base delle polemiche si celasse un meccanismo di tabuizzazione della memoria collettiva polacca. Complice la politica storica ufficiale attuata negli ultimi anni, eventi drammatici come il collaborazionismo durante la guerra vengono taciuti o minimizzati in favore di un'immagine della nazione epurata dalla colpa e dalla compartecipazione.

L'installazione di Rzepecki e la polemica che ne è scaturita hanno messo in luce alcuni problemi di ordine culturale e sociale. In primo luogo, che nello spazio pubblico è possibile parlare della storia nazionale solo secondo modalità approvate dalla narrazione ufficiale, basate sulla glorificazione dell'eroismo e la rimozione di ambiguità, fantasmi, ombre e paure.²⁷ In secondo luogo, che in Polonia l'Olocausto continua a essere un tema controverso, la cui interpretazione è ancorata all'idea che si sia trattato unicamente dello sterminio degli ebrei perpetrato dai nazisti e dove nella cosiddetta triade di Hilberg – costituita dalle figure dei carnefici, delle vittime e degli spettatori – i polacchi si sono attribuiti il ruolo di spettatori, connesso ai concetti di impotenza, passività, distanza, non di attiva partecipazione.²⁸ Abbiamo quindi a che fare con lo «shock narrativo» di cui parla Geneviève Zubrzycki e con cui intende «il trauma vissuto dai polacchi quando hanno scoperto di non essere stati le vittime principali della Seconda guerra mondiale, ma anzi di aver commesso loro stessi dei crimini».²⁹ In terzo e ultimo luogo, il dibattito ha mostrato come la cultura dominante continui a non capire l'arte critica e sia asservita a forme monolitiche e inoffensive di rappresentazione della memoria collettiva. A suscitare scalpore nell'opera di Rzepecki non è un'inesistente glo-

casy/7,163229,26241338,autor-neonu-chominowej-w-lublinie-to-nie-jest-gloryfikacja.html?utm_source=facebook.com&utm_medium=SM&utm_campaign=FB_wysokieobcasy&fbclid=IwAR-3gv_g8Nq7icgNTmHtR_Y2LxTFTeClgKKYkDtVHIOB40zXfAoZH-uBgjfk.

²⁶ *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego*, «Szum», 30.10.2020, <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

²⁷ Ricordiamo che nel 2006 era stato introdotto nel Codice Penale polacco il controverso articolo 132a, poi abrogato con una sentenza della Corte Costituzionale del 19 settembre 2008, che recitava: «Chi accusa pubblicamente il popolo polacco di aver partecipato, organizzato o essere responsabile di crimini comunisti o nazisti è punibile con la reclusione fino a tre anni».

²⁸ Su questo tema cfr. JANICKA, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrazy. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*, «Teksty Drugie», III (2018), pp. 131-147; JANICKA, TOMASZ ŻUKOWSKI, *Przemoc filosemicka. Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN 2016.

²⁹ GENEVIÈVE ZUBRZYCKI, *Krzyże w Auschwitz. Tożsamość narodowa, nacjonalizm i religia w postkomunistycznej Polsce*, Kraków, Nomos 2014, p. 21.

rificazione dei carnefici, ma il dito puntato contro l'occultamento della colpa. Si domanda allora l'artista: «Tutto il clamore intorno all'installazione non è forse una prova che come popolo non siamo ancora capaci di venire a patti con il ricordo delle azioni dei nostri avi?»³⁰ A ben vedere Rzepecki non fa che ripetere lo stesso gesto compiuto da Ginczanka: scrive a chiare lettere il nome di un'aguzzina, la tramanda alla storia, la sottrae all'oblio, ricordando la complicità dei polacchi nello sterminio. Come sosteneva anche Piasecki, si tratta evidentemente di un gesto ancora difficile da metabolizzare.

Ślowacki scriveva: «Non ho lasciato qui alcun erede/ Né per il mio liuto, né per il mio nome/ Il mio nome è passato come un fulmine/ E come suono vuoto durerà per generazioni».³¹ Il poeta sottolineava la brevità della vita, la volatilità della fama e della memoria, l'assenza di un'eredità, materiale e artistica, da lasciare al mondo, nell'idea che l'oblio avrebbe avvolto tutto, incluso il suo nome. Parafrasando le sue parole, Ginczanka ne stravolge il concetto di base: la sua vita sarà breve perché qualcuno ha deciso, anzitempo e arbitrariamente, la sua morte, i suoi eredi saranno i suoi stessi carnefici che brinderanno sul suo cadavere, eppure il nome Chominowa non risuonerà vuoto, ma riecheggerà nei secoli come simbolo d'infamia e tradimento. Dal punto di vista onomastico, stupisce ma non sconcerta che tutto il dibattito intorno all'installazione di Rzepecki, doloroso ma quantomai necessario, sia stato suscitato da un nome. Di sicuro non un 'nome vuoto', ma un nome che porta, in sé e su di sé, le tracce di una colpa mai espiata, di un crimine mai del tutto emendato.

Biodata: Alessandro Amenta è Professore Associato di Slavistica presso l'Università di Roma «Tor Vergata», dove insegna lingua e traduzione polacca. È autore delle monografie *Il discorso dell'Altro* (2008) e *Le parole e il silenzio* (2016), nonché di numerosi articoli e curatele relativi ad argomenti di onomastica letteraria, traduzione, letteratura polacca novecentesca, studi di genere in Europa centro-orientale. Ha tradotto molti scrittori polacchi, tra cui Gombrowicz, Zagajewski, Myśliwski, Ginczanka, Stasiuk, Filipiak, Tkaczyszyn-Dycki, Paziński, Jarosz, Parys e altri. Dirige la rivista di fascia A «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi».

alessandro.amenta@uniroma2.it

³⁰ RZEPECKI, *Uściślijmy*, «Szum», 30.10.2020, <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

³¹ ŚLOWACKI, *Testament mój* ..., cit.

