

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

**IL PADIGLIONE POLACCO ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE DI VENEZIA NEL VENTENNIO 1948-1968**

Relatore: Prof.ssa Silvia Burini

Laureando: Maria Vittoria Ghirardi

Matricola: 819901

Correlatori:

Prof.ssa Francesca Fornari

Dott. Matteo Bertelé

Anno accademico
2013/ 2014

INDICE

Ringraziamenti.....	4
Abstract.....	5
Przekład abstractu na język polski.....	6
Introduzione.....	8
Wstęp	16
Premessa	
Breve storia della partecipazione polacca all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1897-1942).....	24
Breve storia dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1948).....	29
Capitolo primo: il quadro artistico interno (1948-1968)	
1.1 Il dopoguerra e la parentesi sociorealista.....	34
1.2 Il disgelo sotto il segno dell'astrattismo controllato	42
1.3 Il ritorno delle avanguardie	49
Capitolo secondo: storia del padiglione polacco alla Biennale di Venezia (1948-1968)	
2.1 Nel primo dopoguerra (1948-1952).....	55
2.2 Un lento disgelo (1954-1958)	73
2.3 Verso la crisi (1960-1968)	105
Capitolo terzo: storia della ricezione dell'arte polacca alla Biennale di Venezia (1948-1968)	
3.1 Nel primo dopoguerra (1948-1952)	149
3.2 Un lento disgelo (1954-1958)	154
3.3 Verso la crisi (1960-1968)	160
Conclusioni	166
Apparati bibliografici	
Bibliografia di consultazione	174
Bibliografia citata	177
Bibliografia archivistica	182
Sitografia	192
Immagini	195
Fonti delle immagini	208

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare la mia relattrice, Prof.ssa Silvia Burini, per la sua cortesia, per il tempo dedicato al mio lavoro e per avermi trasmesso la passione per la storia dell'arte dell'Europa Orientale attraverso le sue lezioni, svolte con costanza e professionalità.

Ringrazio sentitamente anche la mia correlatrice, Prof.ssa Francesca Fornari, per gli insegnamenti di lingua e letteratura polacca che ho avuto la fortuna e il piacere di seguire in questi anni, per la sua preparazione e disponibilità.

Intendo poi ringraziare il mio correlatore, Dott. Matteo Bertelé, per i suoi preziosi suggerimenti, per la sua disponibilità e pazienza.

Un ringraziamento va anche alla mia lettrice di polacco, Dott.ssa Dorota Pawlak, purtroppo recentemente scomparsa, per avermi avvicinata con passione allo studio della lingua e della cultura polacca.

Ringrazio l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sottolineando la disponibilità di Elena Cazzaro e Marica Gallina, la Biblioteca di Zachęta Narodowa Galeria Sztuki di Varsavia, la Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie e la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia per avermi fornito i materiali indispensabili per la stesura del lavoro.

Vorrei ringraziare inoltre il Prof. Sławomir Grzechnik, direttore di Galeria Socrealizmu presso il Muzeum Zamoyskich di Kozłówka per la sua accoglienza e per le sue indicazioni, il Prof. Jörg Scheller per le entusiasmanti conferenze tenutesi in occasione del Salon Suisse, presso il Consolato di Svizzera a Venezia.

Desidero infine ringraziare i miei genitori per la loro fiducia e sostegno, per avermi dato la possibilità di realizzare i miei progetti.

Abstract

La Biennale di Venezia, istituzione esistente dal 1895, non è soltanto uno spazio espositivo ma anche un terreno di dialoghi e scontri internazionali, politici ed ideologici.

Il lavoro comprende un'analisi del quadro artistico polacco nel ventennio 1948-1968, la storia delle partecipazioni polacche alla Biennale di Venezia assieme ad approfondimenti biografici degli artisti partecipanti e una storia della ricezione dell'arte polacca.

Il 1948 è l'anno da cui prende avvio la mia analisi: anno della prima edizione del dopoguerra, durante la quale si venne a delineare il conflitto tra arte astratta e arte figurativa, parallelamente alla guerra fredda che oppose il blocco orientale a quello occidentale.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta il clima di rigore si allentò, sia in ambito politico come artistico, per poi entrare in una fase di stagnazione e crisi negli anni Sessanta, le cui conseguenze toccarono anche l'istituzione veneziana.

Il 1968 è l'anno conclusivo della mia ricerca: è l'anno delle rivolte studentesche, che coinvolsero anche la Biennale, portandola alla modifica dello statuto d'epoca fascista, che dava alla mostra un carattere venale e ben poco artistico.

La mia tesi si propone di riflettere sui procedimenti che hanno dato luogo ad una certa immagine del paese, esaminando le partecipazioni polacche alla mostra veneziana, le scelte espositive e le reazioni della stampa e della critica.

La Biennale ad ogni edizione vede incontri e scontri di differenti percezioni culturali ed è anche tramite gli sguardi della critica che si forma l'immagine di un paese.

Przekład abstractu na język polski

Biennale w Wenecji istnieje od 1895 roku i jest najstarszą tego typu instytucją na świecie.

Biennale to nie tylko wystawa dzieł sztuki, ale również miejsce międzynarodowych spotkań i dyskusji politycznych.

Moja praca magisterska zajmuje się analizą sytuacji sztuki polskiej w latach dwudziestolecia 1948-1968, badaniem historii udziału Polaków w Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, wraz z pogłębieniem znajomości ich biografii, oraz odtworzeniem opinii krytyki o sztuce polskiej.

Moja analiza zaczyna się od 1948 roku: jest to rok pierwszej powojennej edycji Biennale, od którego rozpoczyna się wyraźny podział w sztuce - na abstrakcjonizm i figuratywizm.

To też początek zimnej wojny, konfrontacji pomiędzy blokiem wschodnim i zachodnim.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych napięcie polityczne ulega zmniejszeniu, zarówno na scenie politycznej, jak i w świecie sztuki, osiągając w latach sześćdziesiątych fazę stagnacji i kryzysu idei. Sytuacja ta znajdzie swoje odbicie na weneckim Biennale.

Rok 1968 został wybrany przeze mnie jako kończący tę analizę.

Wówczas to miały miejsce protesty studenckie, które nie oszczędziły też weneckiej instytucji, doprowadzając do zmiany statutu, który uchwalony był jeszcze w epoce faszyzmu i nadawał całej wystawie charakter bardziej handlowy niż artystyczny.

Celem pracy, obok wnikliwego badania uczestnictwa Polaków w weneckim Biennale, jest refleksja historyczna i ocena wydarzeń, które doprowadziły do

uksztalowania się określonego wizerunku kraju. Znaczący wpływ miał na to wybór artystów i prac na ekspozycję oraz opinie prasy i krytyki międzynarodowej.

Podczas każdej edycji Biennale mają miejsce spotkania i konfrontacje różnych tendencji kulturalnych, a ocena krytyki odgrywa wielką rolę w procesie formowania tożsamości artystycznej danego kraju.

Introduzione

L'Esposizione Internazionale Biennale d'Arte di Venezia è una delle più importanti rassegne al mondo dei fenomeni artistici internazionali.

L'evento ha cadenza biennale e viene organizzato nello spazio dei Giardini veneziani, dove furono costruiti trenta padiglioni nazionali, all'Arsenale e, *ex moenia*, nei padiglioni extraterritoriali collocati all'interno di palazzi veneziani.¹

I paesi partecipanti all'esposizione presentano nei padiglioni nazionali ciò che, nell'opinione dei commissari, nominati dal ministero della cultura, è più rappresentativo. Spesso la scelta espositiva è legata all'atmosfera politica ed economica, così che le opere esposte all'interno dei padiglioni non sempre riflettono la reale situazione artistica del paese.

Per molti artisti la partecipazione alla Biennale di Venezia costituisce un'occasione per accrescere il proprio prestigio e status, significa l'ingresso in un'arena internazionale di curatori e critici provenienti da tutto il mondo.

L'Esposizione Internazionale Biennale d'Arte di Venezia è inoltre una tra le più antiche istituzioni di questo tipo: la sua prima edizione risale al 1895.

Nella struttura si rifà, in primo luogo, al *salon* parigino, ossia il salone d'arte che si sviluppò a Parigi tra il 1700 e il 1800, evento dal carattere ciclico al cui interno si affermavano e confrontavano le correnti del momento.

In secondo luogo si richiama alle celebri esposizioni internazionali tipiche dell'Ottocento, organizzate a Londra, Parigi e Monaco- in particolare è il

¹ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 7-9

regolamento di quest'ultima quello che seguì la mostra veneziana- nelle quali venivano presentate le ultime innovazioni tecniche, sia industriali come artigianali.² E' opportuno ricordare che Venezia nell'Ottocento stava attraversando una fase di crisi e che l'esposizione fu creata proprio allo scopo di rilanciare la sua attività economica.³

L'Unità d'Italia inoltre era un avvenimento storicamente molto vicino, che doveva ancora pienamente realizzarsi nelle coscienze degli italiani; un evento di taglio internazionale come la Biennale, attraverso il confronto con altri paesi, poteva quindi dare all'Italia un senso più forte di appartenenza alla nazione⁴.

Le esposizioni internazionali di Londra, Parigi e Monaco erano animate dalla continua competizione tra nazioni, ma ciò che più le contraddistingueva era il carattere industriale e commerciale.

Venezia, città dal ricco passato e dalla profonda tradizione culturale decise così di salvarsi dalla crisi unendo l'aspetto commerciale a quello culturale, cercando di creare un'occasione di confronto di metodi e mezzi e d'espressione, di nuove strategie di comprensione e interpretazione dell'opera d'arte.

Gli organizzatori della mostra veneziana dei primi decenni, fra cui vi erano il sindaco Riccardo Selvatico, Filippo Grimani, il filosofo Giovanni Bordiga e il segretario generale Antonio Fradeletto,⁵ furono molto conservatori nelle loro scelte, promuovevano un'arte tradizionale, ufficiale, trascurando spesso artisti rivoluzionari:

² L. Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968, from salonfish to goldfish bowl*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, p. 31-37

³ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 7-9

⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 10

⁵ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p.9

fu ad esempio il caso di Picasso, il quale venne rifiutato da Fradeletto nel 1905, in quanto fonte di potenziali scandali, a causa del suo linguaggio innovativo.⁶

Filippo Tommaso Marinetti, teorico del futurismo, oppositore della tradizione per natura, non mancò di esprimere nei manifesti la sua opinione riguardo alla Biennale, le cui tendenze conservatrici, evidenti nelle scelte espositive già dai primi anni della sua esistenza, non erano che un riflesso della nostalgia per il passato borghese, ostile alle avanguardie.⁷

Le avanguardie si facevano strada aldilà delle Alpi, a Parigi, ma anche nei territori tedeschi ed austro-ungarici. Nel 1910 vennero accolti alla Biennale gli esponenti della Secessione viennese, tra cui Gustav Klimt, con uno spirito di tolleranza poco spontanea.⁸

La prima guerra mondiale e i totalitarismi del ventennio 1918-1939 interruppero la ricerca di dialogo e confronto.

Non bisogna tuttavia dimenticare l'influsso che ebbero i totalitarismi all'interno dell'esposizione veneziana, soprattutto nel caso di paesi che avevano acquisito la loro indipendenza con il trattato di Versailles, come la Polonia ma anche come l'Ungheria e la Cecoslovacchia.

Nelle loro scelte espositive questi paesi seguivano una linea volta ad esaltare le loro radici e tradizioni: la Polonia veniva rappresentata dal folklore dei monti Tatra di Władysław Jarocki, l'Ungheria dal classicismo di Aba Novák.⁹

⁶ Ivi, p. 17

⁷ P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 24

⁸ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 24

⁹ J. Scheller, K. Bódi, in occasione del *Salon Suisse (Time Slice 1. A Year in the Life of the Venice Biennale: 1932)*, conferenza tenutasi presso il Consolato di Svizzera a Venezia, 14 settembre 2013, in fase di pubblicazione

Così i nuovi paesi fornivano il loro biglietto da visita ai visitatori della Biennale e cominciarono, seppur lentamente, il cammino verso una formazione identitaria.

Gli anni della guerra videro l'interruzione delle esposizioni, che vennero riprese nel 1948, in presenza del segretario generale Rodolfo Pallucchini, il quale, desideroso di far luce sugli anni bui dei totalitarismi, organizzò molte mostre retrospettive sugli artisti del ventennio passato.¹⁰

All'interno della Biennale scorrevano paralleli due conflitti: quello fra i due blocchi, occidentale ed orientale, e quello tra arte astratta e arte figurativa; i due conflitti si rifletterono profondamente all'interno dei contesti espositivi, nella stampa e nelle discussioni dell'epoca.¹¹

Da un lato vi erano i commissari, strettamente legati al potere, a decidere cosa esporre, dall'altro vi era la critica, non meno distante dagli umori politici.

Così l'immagine di un paese, più che dagli artisti, veniva creata da chi decideva il tipo di arte più o meno adatta a rappresentare un paese in quel determinato momento storico e da coloro che guardavano e criticavano.

Lo sguardo della critica nei primi anni del dopoguerra era profondamente rigoroso, caratterizzato da una lucida parzialità nel suo giudizio: l'arte dell'Europa centro-orientale godeva solo dell'attenzione di chi simpatizzava con l'ideologia comunista, di giornalisti come Mario De Micheli, Raffaele De Grada, Luigi Ferrante.

I metodi usati da questa critica erano gli stessi usati in Unione Sovietica, volti a stigmatizzare qualsiasi influsso occidentale, tramite le accuse di formalismo, cosmopolitismo o di distanza dalla realtà.

¹⁰ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 38-39

¹¹ G. Belli, *Millenovecentoquarantotto e dintorni*, in *Venezia e la Biennale, i percorsi del gusto*, Milano, Fabbri, 1995, p. 91-95

Si trattava di un modo di guardare, scrivere e giudicare che aveva poco a che fare con l'arte, era uno sguardo significativamente influenzato dalle dure condizioni storiche. Non bisogna dimenticare che il PCI (Partito Comunista Italiano) oltre ad essere molto fedele all'Unione Sovietica, fu uno tra i partiti comunisti più forti d'Occidente, e che la sua influenza in Italia era allora molto forte.¹²

Gli anni Sessanta videro l'affermarsi degli Stati Uniti, che posero l'arte europea in una zona d'ombra.¹³

I padiglioni dell'Europa centro-orientale, prima fiori all'occhiello della critica militante, caddero nel profondo oblio: giudicati passatisti nelle scelte, soprattutto se confrontati all'astro nascente statunitense, stimolavano ben poco lo sguardo dei visitatori.

Gli anni Sessanta sentivano le conseguenze degli eventi del decennio passato ma subivano anche l'influsso dei nuovi fenomeni storici: lo sguardo della critica sul padiglione polacco da rigido e politicizzato, si fece più indifferente.

I sintomi del disgelo in Europa centro-orientale, nonostante le difficoltà, andavano acquisendo forme più definite, attraverso nuove strategie di pensiero che avevano a cuore il concetto di democrazia e la lotta al totalitarismo.

Mi riferisco in particolare alla teoria del socialismo dal volto umano di Aleksander Dubček, ma anche alla visione personale del filosofo Leszek Kołakowski, il quale, resosi conto della menzogna stalinista dopo essere stato in Unione Sovietica, fece una rilettura critica del marxismo in *Glównie nurty marksizmu* (Le maggiori correnti del marxismo, 1976-78).

¹² J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 78

¹³ L. Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968, from salonfish to goldfish bowl*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, p. 144

L'accoglienza che incontrarono in Occidente i fenomeni di dissenso purtroppo non fu delle migliori: furono salutati con entusiasmo soltanto dai socialisti e dai democratici, le frange più conservatrici del PCI li interpretarono come desideri di ritorno al capitalismo, in generale incontrarono una grande indifferenza.¹⁴

L'Occidente era concentrato maggiormente su quello che succedeva all'interno del proprio mondo, il movimento contestatorio aveva a cuore la demolizione del capitalismo, ma non riusciva a capacitarsi del fatto che l'esperimento socialista d'oltre cortina era stato un fallimento, preferiva continuare a nutrire ottimismo ed ignorare ciò che succedeva in Europa Orientale.¹⁵

E così di nuovo, l'arte polacca, per mano di una critica indifferente, entrò in una fase di temporaneo oblio.

Il mio lavoro, oltre a comprendere lo studio della situazione storico-artistica interna della Polonia nel ventennio 1948-1968 e le informazioni relative alle partecipazioni degli artisti all'esposizione veneziana con le relative biografie, contiene anche un'analisi della critica, non solo italiana, del padiglione polacco.

Si propone quindi come uno studio dello sguardo di varie nazioni su un'altra nazione, di più culture su un'altra cultura, tenendo conto delle categorie che lo condizionano, nel bene o nel male.

Intraprendere un percorso di conoscenza di un'altra cultura, diversa dalla nostra, implica entrare in contatto con percezioni e sguardi, costruiti da altri nel passato, che possono ostacolare una comprensione più profonda e ricca della cultura in questione.

¹⁴ V. Lomellini, *Il Partito Comunista Italiano e i leader del "nuovo corso" dopo l'invasione: un equilibrio?* in *Alexander Dubček e Jan Palach*, a cura di F. Leoncini, Rubbettino, 2009, p. 185-186

¹⁵ G. Goisis, *Quella linea rossa, in corsa verso il nulla* in *Alexander Dubček e Jan Palach*, a cura di F. Leoncini, Rubbettino, 2009, p. 37-53

Conoscere la cultura di un paese oggi significa anche disfarsi di quelle che Maria Todorova ha chiamato “categorie relazionali”:

L'Oriente è una categoria relazionale, che dipende dal punto di vista dell'osservazione: i tedeschi dell'Est sono “orientali” per i tedeschi dell'Ovest, i polacchi sono “orientali per i tedeschi dell'Est, i russi sono “orientali” per i polacchi.¹⁶

Tali categorie relazionali, se studiate con lucidità, possono arricchire la conoscenza individuale di un paese, in particolare il campo delle sue relazioni con altre culture, ma non possono essere prese ad esempio, in quanto esse sono soggettive e possono portare ad uno sguardo impreciso e generare pregiudizi. L'immagine di un paese all'estero, contiene anche la sua autopercezione, ossia la maniera in cui il paese pensa se stesso, non dimentichiamo tuttavia che l'autopercezione non è mai slegata dal pensiero di altri e, soprattutto, dalla storia.¹⁷

Nel caso polacco la consapevolezza del sé è sempre stata molto forte e viva, anche nel caso di artisti e scrittori che hanno vissuto all'estero, come Józef Czapski o Czesław Miłosz, personalità che hanno saputo sviluppare un linguaggio consapevole e ben definito, andando oltre all'orgoglio nazionale a senso unico. Quindi, nonostante il complicato percorso storico, la Polonia ha sempre avuto un'autopercezione solida.

La Biennale di Venezia fu e continua a restare un terreno estremamente sensibile alla storia ed alla logica di centro e periferia, ogni edizione costituisce l'occasione di incontri e scontri di diverse percezioni ed autopercezioni di culture, così che l'immagine di un paese non è mai statica ed uguale a se stessa, al contrario essa si definisce e trae la sua forza sia dai dubbi di chi guarda come dal suo stesso proporsi, mettersi in discussione ma anche negarsi. Perché, per

¹⁶ M. Todorova, *Immaginando i Balcani*, Lecce, Argo, 2002, p. 102-103

¹⁷ Ivi, p. 72

dirla con Jurij Lotman, una cultura ha bisogno del continuo dialogo con le altre, il quale avviene tramite la negazione e la delimitazione della propria cultura: essa, da totalità, viene ridotta ad una parte, che per ritornare ad essere totalità, ha bisogno di accogliere l'altro¹⁸, una cultura quindi non può vivere nell'isolamento ma ha bisogno di questo continuo processo comunicativo per definire ed arricchire se stessa.

¹⁸ J. Lotman, *Rol' iskusstva v dinamike kul'tury*, in «Svoe» i «čuzoe» v literature i kul'ture, «Studia russica helsingiensa et tartuensia» IV, Tartu, Tartu University Press, p. 2-24.

Wstęp

Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji jest jednym z najważniejszych międzynarodowych przeglądów zjawisk artystycznych w świecie. Wystawa organizowana jest co dwa lata w ogrodach miejskich Giardini, gdzie wybudowano trzydzieści pawilonów narodowych, w Arsenale oraz w tzw. pawilonach eksterytorialnych ulokowanych w weneckich pałacach. Kraje biorące udział w wystawie pokazują w pawilonach narodowych to, co w ocenie kuratorów w ich sztuce jest najbardziej godne uwagi. Kuratorzy powoływani są na to stanowisko przez ministerstwo kultury danego kraju. Decyzja o wyborze prac na wystawę wenecką bardzo często jest uwarunkowana panującym klimatem polityczno-ekonomicznym i nie zawsze dzieła eksponowane w pawilonach są szczerym odzwierciedleniem sytuacji sztuki w danym kraju. Dla artystów uczestnictwo w Biennale jest potwierdzeniem własnego statusu. Jest to występ na arenie międzynarodowej przed kuratorami i krytykami sztuki przybyłymi z całego świata. Biennale w Wenecji jest najstarszą ekspozycją sztuki współczesnej do dziś istniejącą, pierwsza edycja miała miejsce w 1895 roku. Idea wystawy wyrasta z ducha istniejących tradycji.

Pierwsza to tzw. *salons*, salony sztuki, które rozwinęły się w Paryżu w osiemnastym i dziewiętnastym stuleciu. Były to cyklicznie powtarzające się wydarzenia, które stwarzały możliwości do konfrontacji i do akceptacji najnowszych zjawisk w sztuce. Druga zaś to tzw. wielkie wystawy międzynarodowe organizowane w osiemnastym wieku w miastach Zachodu, m.in. w Paryżu, w Londynie, w Monachium których celem było przedstawienie najnowszych osiągnięć ludzkości. w szczególności, regulamin ekspozycji w Monachium posłużył za wzór organizatorom weneckiej wystawy.

Pawilony narodowe, gdzie przedstawiano rękodzieło, artykuły przemysłowe, osiągnięcia techniki i sztuki stały się wzorem dla ideatorów wystawy w Wenecji. Należy przypomnieć, że w owych latach Wenecja znajdowała się w stanie stagnacji ekonomicznej i powołanie do życia wielkiej wystawy międzynarodowej miało na celu ożywienie gospodarki miasta. Zjednoczenie Włoch było wydarzeniem stosunkowo niezbyt odległym w czasie, musiało upłynąć jeszcze wiele lat, aby zrealizowało się ono w świadomości obywateli Włoch. Wielka impreza międzynarodowa jak Biennale, była więc znakomitą pomocą w kształtowaniu poczucia jedności narodowej Włochów. Wydarzenie na skalę międzynarodową, jak weneckie Biennale, dawało okazję do konfrontacji z innymi krajami. Stanowiło to istotny element w budowaniu tożsamości narodowej obywateli młodego, zjednoczonego państwa włoskiego. Wielkie ekspozycje międzynarodowe w Londynie, w Paryżu, w Monachium były okazją do porównań pomiędzy uczestnikami przede wszystkim w dziedzinie techniki, przemysłu i handlu. Tak więc Wenecja, miasto o bogatej przeszłości i tradycjach wielokulturowych, zdecydowała, że zorganizowanie wystawy sztuki stanowiło znakomitą receptę na wyjście z kryzysu i jednocześnie dawało światu możliwość konfrontacji w dziedzinie sztuki. Ekspozycja wenecka staje się więc okazją do porównań metod i środków wyrazu, sposobu rozumienia i interpretacji dzieł sztuki. Organizatorami pierwszych wystaw oraz tych z pierwszych dziesiątków dwudziestego wieku byli m.in. burmistrz miasta Riccardo Selvatico, Filippo Grimani, filozof Giovanni Bordiga oraz pierwszy sekretarz Antonio Fradeletto. Zarzuca się im, że kryteria wyboru artystów podążały w kierunku promowania sztuki tradycyjnej, oficjalnej, zaniedbując często nurty nowoczesne. W 1905 r. Antonio Fradeletto nie zaakceptował dzieł Pabla Picassa w obawie przed skandalem, jaki mogły one wywołać.

Filippo Tommaso Marinetti, teoretyk futuryzmu, osobowość z natury przeciwna obowiązującym tradycjom, głosił w swoich przesłaniach-manifestach, że tendencje konserwatywne, jakimi kierowano się podczas selekcji prac w pierwszych latach istnienia Biennale, przede wszystkim w pawilonie Włoch, były odzwierciedleniem tęsknoty do burżuazyjnej przeszłości, wrogiej awangardom.

Awangardy wzrastały tuż poza granicami Włoch, głównie w Paryżu, ale także w metropoliach niemieckich i austro-węgierskich.

Organizatorzy weneckiej wystawy przyjęli w 1910 r. przedstawicieli wiedeńskiej secesji, wystąpienia antykonformistyczne Gustawa Klimta i innych artystów nurtu wiedeńskiego Jugendstilu z uczuciem wymuszonej tolerancji.

Pierwsza wojna światowa oraz dyktatury dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939) przerwały wolę do dialogu i konfrontacji. Nie należy jednak zapominać, że nowe światowe układy polityczne utrwaliły tendencję artystów, którzy do niedawna nie posiadali własnego państwa, do odnalezienia swoich korzeni.

To właśnie ten nowy porządek, zaistniały w Europie po traktacie wersalskim, ułatwił dążenie do spójności kulturalnej, którą przez długi czas była utrudniona przez podziały polityczne. Rozważam tu sytuację Polski oraz innych krajów Europy Środkowo-Wschodniej, jak Węgry i Czechosłowacja. Kraje te wybierały jako swoich przedstawicieli artystów, którzy swoim stylem wyrażali tradycje narodowe. Byli to polski malarz Władysław Jarocki, szczególnie związany z folklorem tatrzańskim czy też węgierski Aba Novák, przedstawiciel klasycyzmu. W ten sposób nowe kraje uczestniczące w wystawie przedstawiały swą wizytówkę i rozpoczynały powolny marsz w kierunku kształtowania własnej tożsamości. W latach drugiej wojny światowej wystawy sztuki zostały przerwane, aż do 1948 roku. Pierwsza powojenna wystawa stanęła wobec nowego porządku politycznego, ustalonego w Jaltie.

Starania organizatorów zmierzały w kierunku wypełnienia strat spowodowanych wojną, jak też w kierunku krytycznej oceny okresu faszyzmu. Kierownictwo Biennale objął generalny sekretarz Rodolfo Pallucchini, organizator wielu pamiętnych wystaw retrospektywnych. Edycje Biennale z lat pięćdziesiątych były odzwierciedleniem konfliktów zrodzonych w tamtych czasach pomiędzy dwoma przeciwstawnymi blokami politycznymi, kapitalistycznym Zachodem i komunistycznym Wschodem, czego odzwierciedleniem w sztuce był kontrast pomiędzy abstrakcjonizmem i figuratywizmem. Przebieg tych konfliktów miał charakter równoległy i znalazł swe głębokie odbicie w kontekście ekspozycji, w prasie oraz w dyskusjach prowadzonych w tamtych latach. Z jednej strony byli obecni komisarze, silnie związani z reżymem, którzy decydowali o wyborze artystów, z drugiej zaś - krytycy sztuki o poglądach zgodnych z klimatem politycznym. Tak więc wizerunek danego kraju tworzony był przez osoby, które decydowały jaka sztuka była adekwatna w danym momencie historycznym oraz przez wizytatorów i krytyków sztuki, pomniejszając rolę samych artystów. W latach powojennych ocena ze strony krytyków była niezwykle surowa, nacechowana jasną stronniczością spojrzenia. Na sztukę krajów Europy Środkowo-Wschodniej zwracano uwagę tylko w kręgach lewicowych, sympatyzujących z ideologią komunistyczną lub socjalistyczną, w innych środowiskach ignorowano ją. Pisali o niej dziennikarze tacy jak Mario De Micheli, Raffaele De Grada, Luigi Ferrante. Środki używane przez krytyków przypominały te używane w Związku Radzieckim, dążące do piętnowania jakichkolwiek wpływów z Zachodu, oskarżając je o formalizm, kosmopolityzm i oddalenie od rzeczywistości. Było to spojrzenie, ocena i sposób recenzowania bardzo daleki od sztuki i znacząco uwarunkowany panującymi trudnościami politycznymi. Nie należy zapominać, że PCI, Włoska Partia

Komunistyczna była wiernym sojusznikiem Związku Radzieckiego, jedną z najsilniejszych partii komunistycznych w bloku Zachodnim i stąd też jej znaczące wpływy obserwowane we Włoszech.

Lata sześćdziesiąte to przede wszystkim zdobycie uznania przez artystów ze Stanów Zjednoczonych, którzy zepchnęli w cień swoich europejskich kolegów.

Pawilony krajów Europy Środkowo-Wschodniej, do niedawna jeszcze duma aktywistów krytyki lewicowej, nie przyciągały już uwagi międzynarodowych recenzentów, którzy oceniali polską sztukę za staroświecką.

A to z powodu staroświeckiego stylu, który nie mógł stymulować wyobraźni ani też wzroku odwiedzających tak, jak czyniły to dzieła artystów zza oceanu.

Nawet artyści najbardziej awangardowi w owym momencie- jak Stefan Gierowski i Henryk Stażewski nie uzyskali większego zainteresowania ze strony publiczności, ich obecność była jednak świadectwem nadchodzących przemian.

W latach sześćdziesiątych odczuwano konsekwencje wydarzeń poprzedniego dziesięciolecia, ale jednocześnie też wpływy nowych wydarzeń historycznych.

Ocena polskiego pawilonu, która dotychczas była skrajnie surowa i upolityczniona, zmieniła swój charakter na bardziej obojętny.

Objawy odwilży politycznej w Europie Środkowo-Wschodniej zaczęły się materializować poprzez nowe idee, w których akcentowano potrzebę demokracji i walki z totalitaryzmem. Należy wspomnieć o teorii socjalizmu z ludzką twarzą sformułowanej przez Aleksandra Dubčeka, jak też o krytycznej wizji marksizmu filozofa Leszka Kołakowskiego. Kołakowski jest autorem książki pt. *Główne nurty marksizmu* (1976-78), która jest owocem pobytu autora w Związku Radzieckim i jego przekonania o fałszu i zakłamaniu stalinizmu.

Protesty przeciw totalitaryzmom nie zostały przychylnie odebrane w krajach Zachodu, trochę entuzjazmu okazali socjaliści i demokraci, natomiast konserwatywne skrzydło Włoskiej Partii Komunistycznej (PCI) uważało je za smutne objawy rewizjonizmu. Uogólniając, zjawiska te spotkały się z wielką obojętnością.

Kraje Zachodu zajmowały się przede wszystkim problemami własnego małego świata. Ruchom kontestacyjnym zależało na osłabieniu i zniszczeniu kapitalizmu. Ich aktywni uczestnicy, zdając sobie sprawę z niepowodzenia eksperymentowania socjalizmu za żelazną kurtyną, zdecydowali się na zachowanie optymizmu oraz na świadome lekceważenie wydarzeń zachodzących w Europie Wschodniej.

Tak więc, sztuka polska, za sprawą obojętności krytyki międzynarodowej, wkroczyła w fazę chwilowego zapomnienia.

Celem mojej pracy jest analiza sztuki w Polsce w kontekście wydarzeń historycznych w latach dwudziestolecia 1948-1968 oraz przedstawienie informacji o udziale polskich artystów w Weneckim Biennale, wraz z notami biograficznymi. Przedłożę również przegląd krytycznych opinii prasy, nie tylko włoskiej, o polskim pawilonie w Wenecji.

Zamierzeniem moim jest zatem ocena spojrzenia wielu krajów na jeden kraj, wielu kultur na tę jedną kulturę, z uwagą na wszystkie czynniki, jakie miały na to wpływ w pozytywny i w negatywny sposób.

Zamiar pogłębienia znajomości kultury, innej od własnej, nakłania do kontaktu z wrażeniami i z jej obrazem stworzonym przez innych ludzi w przeszłości. Nadmiar sugestii może stanowić przeszkodę w pełnym zrozumieniu danej kultury.

Proces wtajemniczenia się w kulturę danego kraju wymaga dziś- według Marii Todorovej- odrzucenia tak zwanego "pojęcia względności":

Na przykład pojęcie Wschodu jest względne, wszystko zależy od punktu odniesienia: Niemcy z ex-NRD są "ze Wschodu" dla Niemców z Zachodu, Polacy są "ze Wschodu" dla Niemców, Rosjanie zaś są "ze Wschodu" dla Polaków¹⁹

Tego typu związki wzajemnych interakcji mogą prowadzić do wzbogacenia znajomości danego kraju, w szczególności z punktu widzenia kontaktów z innymi kulturami, ale mogą też okazać się niebezpieczne, ze względu na ich charakter subiektywny, i stwarzać uprzedzenia.

Obraz danego kraju na arenie międzynarodowej nie jest nigdy wolny od własnej percepcji, czyli od własnego zdania o sobie. Należy pamiętać jednak, że to własne zdanie o sobie powstało z udziałem opinii innych krajów o tymże kraju oraz zostało ukształtowane przez jego historię.

W przypadku Polaków poczucie własnego "ja" było zawsze żywe i niezwykle silne, nawet w przypadku artystów, którzy żyli poza granicami kraju, jak Józef Czapski i Czesław Miłosz.

To właśnie im udało się świadomie stworzyć własny styl, nie bacząc na ograniczenia nacjonalistyczne.

Polacy, pomimo bardzo skomplikowanej historii własnego państwa, nigdy nie stracili wysokiego mniemania o sobie.

Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji pozostaje wciąż miejscem niezwykle wrażliwym na bieg historii, jak też na prawa rządzące relacjami pomiędzy centrum i peryferią.

Każda kolejna edycja stanowi okazję do spotkań i do konfrontacji różnych koncepcji pojmowania i odczuwania kultur. Wizerunek danego kraju przedstawiony w Wenecji nie jest nigdy statyczny i niezmienny, a wręcz przeciwnie, wizerunek danego kraju

¹⁹ M. Todorova, *Immaginando i Balcani*, Lecce, Argo, 2002, p. 102-103, la traduzione è mia

nabiera kształtów, czerpiąc inspirację z niepewności krytyków oraz z własnych obaw i dylematów.

Niezwykle trafne są słowa Jurijsa Lotmana o tym, że dana kultura potrzebuje ciągłego dialogu z innymi kulturami. Dialog taki jest możliwy poprzez ograniczenie lub odrzucenie własnej kultury, w której dzięki temu dojdzie do procesu metamorfozy: jej całość zostaje pomniejszona, a powstała w ten sposób pustka zostanie wypełniona nowościami pochodzącymi z innych kultur. Aby móc się rozwijać, kultura nie może pozostawać w stanie izolacji, niezbędna jest do tego stała łączność i wymiana doświadczeń.

PREMESSA:

Breve storia della partecipazione polacca all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1897-1939)

I primi artisti polacchi a partecipare alla mostra veneziana furono Henryk Siemiradzki e Włodzimierz Szereżewski, nel 1897, in occasione della seconda edizione.²⁰

Essi erano chiamati a rappresentare l'Impero zarista e non la Polonia che in quel momento storico non esisteva sulla carta geografica, essendo spartita tra i tre maggior imperi, ossia quello zarista, prussiano ed austro-ungarico.

La politica zarista era volta verso la scelta di artisti ebrei o provenienti dalle province occidentali dell'impero, in quanto essi erano più aggiornati sulle tendenze artistiche europee e più conosciuti nell'ambito delle esposizioni internazionali.²¹

I polacchi infatti avevano partecipato alle grandi esposizioni fin dagli inizi: furono presenti alla prima *Great Exhibition* tenutasi nel 1851 al Crystal Palace a Londra, rappresentando l'impero prussiano, a Parigi nel 1862 all'*Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts*, nel 1873 alla *Weltausstellung* viennese, dove si distinsero artisti come Jan Matejko, Aleksander Gierzyński, Wojciech Gerson, e lo stesso Henryk Siemiradzki.²²

Per i polacchi, partecipare alle grandi esposizioni aveva una grande importanza dal punto di vista politico: seppure il paese non fosse indipendente, esso era animato da una forte coscienza nazionale, la quale si manifestava soprattutto in campo artistico e

²⁰ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 22

²¹ M. Bertelé, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914)*, p. 37-38 <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1075/TESI%20DOTTORATO.pdf?sequence=1>>

²² P. Pawlikowski's Ida, <<http://culture.pl/pl/artukul/pawel-pawlikowskis-ida>>

letterario. Questa consapevolezza si rivelava funzionale nell'ambito delle grandi esposizioni, sorta di arene internazionali in miniatura, in quanto permetteva alla Polonia di acquisire più visibilità in mezzo alle altre nazioni.²³

Con lo stesso spirito i polacchi parteciparono alle prime edizioni della Biennale di Venezia. Fino al 1932, non disponendo ancora di un proprio padiglione, essi esponevano in una sala all'interno del padiglione Pro Arte, odierno Padiglione Centrale, condividendo la stanza con gli artisti cechi fino al 1914 e poi nella sala polacca.²⁴

In questi anni responsabile delle scelte espositive era l'associazione "Sztuka" di Cracovia, capeggiata da Teodor Axentowicz, tra i maggiori artisti partecipanti vi erano Kazimierz Stabrowski, Henryk Glicenstein, Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch, Julian Fałat, Józef Mehoffer, Vlastimil Hofman, Jacek Malczewski, Eugeniusz Żak e lo stesso Axentowicz.²⁵

Le strategie espositive di "Sztuka" andavano di pari passo con le circostanze storico-politiche: gli artisti presentati non erano degli innovatori, ma avevano particolarmente a cuore la storia e l'identità polacca, fattore cruciale nel momento in cui la Polonia non era politicamente indipendente ed aveva bisogno di acquisire visibilità in campo internazionale.²⁶

In seguito all'acquisizione dell'indipendenza nel 1918, i polacchi presero in considerazione l'idea di acquistare un padiglione nazionale: dopo la guerra il padiglione tedesco era vacante, venne offerta alla Polonia l'opportunità di acquistarlo

²³ B. Wyss, J. Scheller, *Comparative art history: the Biennale principle in Starting from Venice: studies on the Biennale*, Milano, a cura di C. Ricci e A. Vettese, Edizioni Et. Al., 2010, p. 50-51

²⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 26

²⁵ Ivi, p. 26-30

²⁶ B. Wyss, J. Scheller, *Comparative art history: the Biennale principle in Starting from Venice: studies on the Biennale*, Milano, a cura di C. Ricci e A. Vettese, Edizioni Et. Al., 2010, p. 50-51

ma, probabilmente a causa delle tensioni avute con la Russia nel 1920, si preferì evitare il sorgere di contrasti con la Germania e quindi la proposta venne declinata.²⁷

Durante gli anni Venti la Polonia era impegnata in un processo di costruzione politica e sociale, l'ambito artistico-culturale venne trascurato e per questa ragione le partecipazioni furono irregolari.²⁸

Nel 1926, in seguito al colpo di stato del maresciallo Piłsudski, venne creato il *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych* (Associazione per l'Espansione dell'Arte Polacca all'Estero), nota anche come TOSSPO, il cui direttore era Mieczysław Treter, il quale fu responsabile, fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, delle scelte espositive polacche alla Biennale.

Le circostanze economiche polacche sul finire degli anni Venti sembravano essere migliorate, il governo polacco poteva così dedicarsi nuovamente alla promozione della propria arte all'estero e venne preso in considerazione da parte della TOSSPO l'acquisto di un padiglione ai Giardini.

Esso venne acquistato ed inaugurato nel 1932, costò al governo polacco 200 000 lire, cifra notevolmente alta per l'epoca, soprattutto prendendo in considerazione la crisi economica mondiale.

Il padiglione si trova nell'isola di S. Elena, accanto al padiglione Venezia, fa parte del complesso di cinque edifici, fu progettato dall'architetto Brenno Del Giudice.²⁹

Le esposizioni furono curate fino allo scoppio della seconda guerra mondiale da Mieczysław Treter.

²⁷ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 34-35

²⁸ Ivi, p. 37-38

²⁹ ASAC, Serie Paesi, 23, 1948, Promemoria per il padiglione della Polonia, 13 gennaio 1948

La Biennale risentiva fortemente gli effetti del fascismo, sia istituzionalmente, non essendo più dipendente dalle organizzazioni municipali ma dallo stato, come nelle scelte espositive: essenziale era presentare opere d'arte che esprimessero il carattere nazionale ed etnico di un paese.

Treter, pur essendo un sostenitore dell'arte dal carattere nazionale, tuttavia non fu così rigido nelle sue scelte espositive alla Biennale: nel 1934 presentò artisti cosmopoliti come i capisti Jan Cybis, Jerzy Fedkowicz, Tymon Niesiołowski, oltre ai membri di "Bractwo Świętego Łukasza", Jan Gotard, Antoni Michalak, Mieczysław Schulz, Jan Zamoyski e agli allievi di Tadeusz Pruszkowski, più vicini alla tradizione polacca.³⁰

Le due edizioni successive videro la partecipazione di Tadeusz Makowski, membro dell'Ecole de Paris, di August Zamoyski, Olga Boznańska e Waclaw Wąsowicz, tutti artisti dalla tendenza estremamente cosmopolita.³¹

Nella seconda metà degli anni Trenta il commissario polacco entrò in disaccordo con il segretario generale Antonio Maraini, troppo autoritario nelle sue scelte che lasciavano poca libertà ai curatori.

In Polonia il governo di Piłsudski, assieme alla sua politica di promozione dell'arte all'estero, entrò in una fase di crisi, alla quale contribuì la morte dei due artisti Karol Stryjeński e Władysław Skoczylas, che si erano profondamente impegnati nella diffusione della cultura polacca all'estero.³²

Alla partecipazione nel 1938, seguirono un decennio di assenza, a causa dell'invasione della Polonia da parte della Germania hitleriana nel 1939 e della

³⁰ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 59

³¹ Ivi, p. 62

³² Ivi, p. 69

guerra. La Biennale proseguì la sua attività fino al 1942, il padiglione polacco venne chiuso ed adibito a locale di deposito, per poi essere riaperto nel 1948.³³

³³ ASAC, Serie Paesi, 23, 1948, Promemoria per il padiglione della Polonia, 13 gennaio 1948

Breve storia dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1948)

L'Esposizione Internazionale d'Arte venne creata in occasione delle nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia, che ricorrevano nel 1895, e per salvare la città di Venezia dalla crisi che l'aveva attraversata durante tutto l'Ottocento.³⁴ Essa fu fondata su iniziativa del Comune di Venezia e di alcuni artisti veneziani.

Dall'inizio della sua fondazione ebbe cadenza biennale, prevedeva la partecipazione, tramite invito, di pittori e scultori provenienti dall'Europa e dall'America, il conferimento di premi, come acquisti ufficiali o medaglie.

Nella struttura si rifà sia al modello del *salon* parigino, come alle grandi esposizioni internazionali che ebbero luogo a Londra, Parigi e Monaco; in particolare è il regolamento del *Glaspalast* di Monaco quello che venne preso a modello da Bartolomeo Bezzi, pittore tra i membri fondatori, per la mostra veneziana.³⁵

Venne istituita una commissione, al cui interno vi erano artisti come lo stesso Bezzi, Enrico Castelnuovo, Marius de Maria, Antonio Fradeletto, che fu segretario generale dell'ente fino al 1919, Giuseppe Minio, Emilio Marsili, Augusto S ezanne.³⁶

Le prime edizioni fino allo scoppio della guerra non furono particolarmente innovative: le opere d'arte esposte erano accademiche e conservatrici, l'atmosfera che dominava la mostra era molto chiusa.³⁷

Sintomatico   lo scandalo che sorse attorno al quadro *Il supremo convegno* di Giacomo Grosso, esposto nel 1895, vincitore del "Premio Popolare", il quale rappresentava un'orgia di donne nude attorno al cadavere di Don Giovanni.

³⁴ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003*, Papiro Arte, 2003, p. 7-12

³⁵ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1968, p. 33

³⁶ Ivi, p. 32

³⁷ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 15

Il Patriarca di Venezia volle vietare la visione del quadro ai visitatori, in quanto potenzialmente dannoso per la pubblica morale.³⁸

Infine, in seguito alle discussioni del sindaco Riccardo Selvatico e dello scrittore Antonio Fogazzaro, il quale godeva di una buona opinione all'interno degli ambienti ecclesiastici, il quadro rimase esposto e fu quello a suscitare il maggiore interesse dei visitatori.³⁹

Significativo a questo proposito è anche il caso di Pablo Picasso, che nel 1905 vide il suo quadro rimosso dal padiglione spagnolo per mano di Antonio Fradeletto, timoroso che il linguaggio innovativo del pittore spagnolo potesse scatenare nuovi scandali.⁴⁰

Tra gli artisti più innovatori negli anni prima della guerra vi furono Gustave Courbet, Pierre-Auguste Renoir, Gustav Klimt, James Ensor, Antoine Bourdelle.⁴¹

Durante gli anni della guerra la Biennale fu sospesa e riaprì nel 1920.

Nel 1920 venne designato come segretario generale Vittorio Pica⁴², che rimase in carica fino al 1926⁴³. Egli dette una sferzata innovativa alla Biennale, ospitando artisti come Paul Cézanne, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Odilon Redon, Aleksander Archipenko, Michail Larionov e Natalja Gončarova⁴⁴, gli espressionisti Ernst Kirchner, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Karl Schmidt-Rottluff

³⁸ L. Alloway, *The Venice Biennale from salon to goldfish bowl 1895-1968*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, 1968, p. 46

³⁹ Ivi

⁴⁰ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p.17

⁴¹ Ivi, p. 24

⁴² Ivi, p. 27

⁴³ Ivi, p. 30

⁴⁴ Ivi, p. 27

⁴⁵. Inoltre organizzò una retrospettiva su Antonio Canova e una mostra sull'arte africana, la quale fu fonte di notevoli discussioni. ⁴⁶

Nel 1922 cominciò l'ascesa del fascismo, il quale ebbe ripercussioni, inizialmente graduali, sulla mostra veneziana.

Per quanto riguarda le esposizioni venne organizzata ogni anno, dal 1926 al 1942, una rassegna sui futuristi, da Filippo Tommaso Marinetti in persona ⁴⁷, il quale era stato nominato Accademico d'Italia, tra gli artisti stranieri vennero presentati Paul Gauguin, Franz Marc, Marc Chagall, Max Ernst, Louis Marcoussis, l'Unione Sovietica espose Kazimir Malevič e Aleksander Rodčenko. ⁴⁸

Il ventennio tra le due guerre vide la costruzione di nuovi padiglioni, tra cui quello di Spagna (1922), Cecoslovacchia (1926), Stati Uniti (1930), Danimarca (1932), Polonia (1932), Austria (1934), Grecia (1934), Romania (1938), Jugoslavia (1938). ⁴⁹

Ad occuparsi della gestione negli anni Trenta furono il segretario Antonio Maraini e il presidente Giuseppe Volpi, conte di Misurata. Fu nel 1930 che la dittatura fascista lasciò il segno in ambito istituzionale alla Biennale di Venezia: essa venne trasformata in Ente Autonomo, facendola diventare dipendente dall'autorità centrale, sottraendola quindi alla gestione del Comune di Venezia, dalla quale dipendeva fin dalla sua fondazione. ⁵⁰

⁴⁵ Ivi, p. 28

⁴⁶ Ivi, p. 28-29

⁴⁷ Ivi, p. 30

⁴⁸ Ivi

⁴⁹ L. Alloway, *The Venice Biennale from salon to goldfish bowl 1895-1968*, Greenwich Connecticut, The New York Graphic Society, 1968, p. 111

⁵⁰ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 16

La riforma fascista toccò anche il settore dei premi: essi venivano conferiti agli artisti italiani su temi cari al regime come quelli della maternità, del vigore fisico, della razza, della formazione dei fasci, del lavoro, del culto di Benito Mussolini.

La gestione di Volpi e Maraini portò all'istituzione di eventi paralleli alla Biennale d'Arte come la Mostra Internazionale Cinematografica (1932), inizialmente pensata con cadenza biennale ma che, conseguentemente al successo riscosso, venne organizzata con cadenza annuale, il Festival Internazionale della Musica (1930), il Festival d'Arte Drammatica (1934)⁵¹. Vennero inoltre organizzate dall'ente stesso mostre di arte italiana all'estero, sintomatiche della politica fascista desiderosa di diffondere e far apprezzare l'arte italiana all'estero: tra il 1931 e il 1942 se ne svolsero ventisette in Europa, India, Medio-Oriente ed America. ⁵²

Dalla seconda metà degli anni Trenta l'atmosfera divenne sempre più cupa, a partire dalla visita di Mussolini e Hitler nel 1934, all'istituzione dei Gran Premi nel 1938, rimasti in vigore fino al 1968, che venivano conferiti ad artisti che rispondevano all'esigenza politica del momento, come lo scultore beniamino di Hitler, Arno Brecker. ⁵³

Non c'era tuttavia solo arte di regime, venivano presentati anche artisti come Henri Matisse, Henri de Toulouse-Lautrec, Edouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Otto Dix, Henri Moore e Ossip Zadkine. ⁵⁴

Gli eventi politici però andarono sempre più peggiorando e fu così che nel 1936 Gran Bretagna, Unione Sovietica e Stati Uniti si astennero dal partecipare⁵⁵. Lo scoppio

⁵¹ Ivi, p. 16

⁵² Ivi, p. 16

⁵³ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 35

⁵⁴ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 17

⁵⁵ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 35

della guerra nel settembre del 1939 portò all'assenza dalla ventiduesima edizione, di paesi come Austria, Polonia, Unione Sovietica, Francia, Gran Bretagna, Danimarca, i cui padiglioni rimasero vacanti. ⁵⁶

La Biennale continuò la sua attività in tempo di guerra, realizzando le edizioni del 1940 e del 1942, alla quale parteciparono Italia, Spagna, Germania, e i paesi occupati da essa occupati come Romania, Danimarca, Bulgaria, Slovacchia, Croazia, Ungheria; Svezia e Svizzera parteciparono in veste di paesi neutrali. ⁵⁷

Le circostanze belliche, essendo diventate sempre più difficili, imposero la sospensione dell'attività fino al 1948. ⁵⁸

⁵⁶ Ivi, p. 35

⁵⁷ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 17

⁵⁸ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 35

CAPITOLO 1: IL QUADRO ARTISTICO INTERNO (1948-1968)

1.1 Il primo dopoguerra e la breve parentesi sociorealista

“In poche parole l’epilogo: scoppia la guerra e si giunge al confronto tra l’esercito occidentale e quello orientale. Nel momento decisivo, prima della grande battaglia, il condottiero dell’esercito occidentale in cui si credeva ciecamente si reca al quartier generale del nemico e si arrende, venendo in cambio decapitato con tutti gli onori [...] I protagonisti del romanzo, prima tormentati da “insaziabilità filosofica”, passano al nuovo regime scrivendo marce e odi al posto della musica dissonante e dipingendo quadri di utilità sociale invece dei quadri astratti.”⁵⁹

Con queste parole il poeta Czesław Miłosz descriveva i primi anni del dopoguerra in Polonia.

Il paese lungo la Vistola risentiva fortemente le conseguenze della guerra: si contavano sei milioni di vittime, di cui la metà erano ebrei, sterminati dai nazisti nei campi di Auschwitz, Majdanek, Treblinka, Bergen Belsen.⁶⁰

Vi erano stati i crimini perpetrati dall’Unione Sovietica, tra cui lo sterminio di circa 22 000 cittadini polacchi a Katyń nel 1940, le deportazioni nei gulag siberiani della Kolyma, a Vorkuta e Starobielsk.

Ricapitolando brevemente gli eventi storici, avvenuta la liberazione dei territori polacchi occupati dai nazisti da parte dell’Armata Rossa, il potere dei comunisti e dei socialisti, sotto l’influenza sovietica, crebbe notevolmente.

Questi, unitisi in coalizione, vinsero alle elezioni legislative del 1947 e nel 1948 e formarono il PZPR (Polska Zjednoczona Partia Robotników)⁶¹, al cui capo vi era Władysław Gomułka, dopo poco estromesso e arrestato perché interessato a sviluppare una via nazionale al socialismo⁶², poi rimpiazzato da Bolesław Bierut.

⁵⁹ C. Miłosz, *La mente prigioniera*, Milano, Adelphi, 1981 p. 25

⁶⁰ O. Vargin, *Regards sur l’art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L’Harmattan, 2005, p. 43

⁶¹ POUP: Partito Operaio Unificato Polacco

⁶² J. Lukowski, H. Zawadzki, *Polonia: il paese che rinasce*, Trieste, Beit, 2009, p. 283

Venne scelto come ministro della difesa Konstanty Rokossowski, maresciallo dell'Unione Sovietica, al fine di affermare l'influenza russa.

Territorialmente la Polonia vide ristretti i suoi confini ad Est, perdendo i cosiddetti "kresy"⁶³ ma guadagnò nuovi territori ad Ovest, grazie alla nuova frontiera lungo i fiumi Odra-Nysa (Oder-Neisse).

La Polonia divenne ufficialmente una repubblica popolare nel 1952, con l'adozione della costituzione detta "di luglio"⁶⁴, la quale non era che la traduzione della costituzione staliniana del 1936, seppure con qualche concessione in più riguardo alla proprietà privata.

A pagare malamente le conseguenze del nuovo governo fu la chiesa, la quale vide la confisca di tutte le sue proprietà e delle scuole di natura confessionale.

I danni provocati dalla guerra non erano stati soltanto di natura umana, ma anche economica, artistica ed architettonica.

Molte città, tra cui Varsavia, rasa al suolo dai tedeschi, Breslavia e Danzica, avevano subito pesanti bombardamenti e la popolazione era stata coinvolta direttamente nell'opera di ricostruzione.

Importanti opere artistiche, tra cui quelle di Antonio Canaletto, Lucas Cranach, Albert Dürer, Antoon van Dyck, Julian Fałat e Wojciech Gerson erano andate perdute.⁶⁵

⁶³ Con quest'espressione, derivante dal termine tedesco *kreis*, ossia confine, ci si riferiva alle terre orientali un tempo appartenenti al Regno polacco-lituano, andate perdute durante le spartizioni, e riottenute in seguito alla conferenza di Versailles nel 1919: l'Ucraina sud-occidentale, che aveva il suo centro a Leopoli, la Lituania e la Bielorussia.

⁶⁴ La costituzione è detta di luglio in riferimento al manifesto del PKWN (Comitato Polacco di Liberazione Nazionale), firmato da Stalin a Mosca il 20 luglio 1944, reso pubblico due giorni dopo. Tale manifesto incitava alla lotta contro l'occupante nazista, sollecitava la nazionalizzazione dei territori e delle industrie, l'istruzione gratuita, portò alla creazione della Milicja Obywatelska e dichiarava come unico governo legale il KRN (Consiglio Nazionale)

⁶⁵ A. Sural, *Najcenniejsze dzieła zaginione podczas II wojny światowej* <<http://culture.pl/pl/artykul/najcenniejsze-dziela-zaginione-podczas-ii-wojny-swiatowej>>

Il danno morale inflitto dalla guerra era stato molto forte, artisti ed intellettuali sentivano il dovere di raccontare, testimoniare e sensibilizzare il pubblico.

Importanti sono le opere letterarie *Medaliony* (I medaglioni, 1946) di Zofia Nałkowska, i racconti di Tadeusz Borowski, in cui vengono evocate le tragiche esperienze nei campi di concentramento, *Inny świat* (Un mondo a parte) di Gustaw Herling-Grudziński, testimonianza personale sui gulag sovietici e *Zniewolony umysł* (*La mente prigioniera*) di Czesław Miłosz, testo nel quale l'autore mette in luce i meccanismi totalitari della neonata Polonia Popolare; per ovvie ragioni politiche il testo non venne pubblicato in patria ma in Francia, nel 1953.

La scena artistica si trovava tesa fra il recente passato, sul quale era difficile indagare e trovare testimonianze ma che tuttavia per certi sembrava fornire ancora certezze, e il presente, al quale altri guardavano con spirito ottimista, ispirati dall'opera sociorealista realizzatasi in Unione Sovietica.

Espressione della prima volontà fu la mostra "Pierwsza Wystawa Sztuki Nowoczesnej", organizzata nel dicembre del 1948 a Cracovia e chiusa soltanto in gennaio, perché sgradita ai politici.⁶⁶

L'esposizione, organizzata da Tadeusz Kantor e Mieczysław Porębski, vide la partecipazione di molti artisti, appartenenti a svariate tendenze: c'era il movimento avanguardistico di Cracovia, tra cui lo stesso Kantor, Jerzy Nowosielski, Bogusław Szwacz, Kazimierz Mikulski, Alfred Lenica, Maria Jarema e Jonasz Stern, i costruttivisti Katarzyna Kobro e Władysław Strzemiński, il socialrealista Andrzej Wróblewski.

Vi era esposta non solo pittura ma anche fotografia sperimentale, disegno, collages, oggetti.

⁶⁶ P. Piotrowski, *Polska Sztuka między totalitaryzmem a demokracją* in *Warszawa Moskwa*, Varsavia, Zachęta, 2004 p. 88

Punto di riferimento generale era l'arte surrealista, intesa come l'ultimo baluardo di fronte all'incombente arte sociorealista. Il surrealismo peraltro, poco conosciuto in Polonia fino a quegli anni, a causa della scarsa documentazione⁶⁷, si era sviluppato durante gli anni bellici, divenendo un metodo più intimo e soggettivo per narrare gli orrori della guerra.

Il primo contatto dei polacchi con l'arte socialista sovietica avvenne nel 1933, in occasione della mostra "Wystawa Sztuki Sowieckiej"⁶⁸, allestita nell'Instytut Propagandy Sztuki a Varsavia, maggiore spazio espositivo in Polonia.

La mostra raccoglieva le opere esposte l'anno precedente alla Biennale di Venezia, spiccavano artisti come Aleksandr Dejneka, Pëtr Končalovskij, Anatolij Kuznecov, Jurij Pimenov, Martiros Sarjan.

L'esposizione non fu di enorme successo ma attirò l'attenzione di alcuni critici e pittori come Władysław Jarocki e Konrad Winkler.

Nel luglio dell'anno successivo, l'Instytut Propagandy Sztuki organizzò la mostra del libro sovietico "Mieżdunarodoj Knigi", in cui la grafica e la sezione costruttivista stimolarono un particolare interesse.

Tuttavia in Polonia prima della guerra, tralasciando l'esperienza di Czapska Frygijska⁶⁹, gruppo artisticamente più vicino alle esperienze sovietiche, l'interesse per questa scelta ideologico-espressiva era poco diffuso, anche negli ambienti di estrema sinistra.

⁶⁷ In Polonia erano pervenute soltanto *La révolution surréaliste* e un articolo di Helena Blumovna, apparso sulla rivista «Nike» nel 1939

⁶⁸ W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933- Moskwa 1958* in *Warszawa-Moskwa*, Varsavia, Zachęta, 2004

⁶⁹ Czapska Frygijska (Berretto frigio): gruppo nato a Varsavia nel 1934, presso la Compagnia dei Proprietari delle Case di Vetro, su iniziativa del KPP (Komunistyczna Polska Partia- Partito Comunista Polacco), capeggiato da Berman, al cui interno vi erano Bobowski, Bartoszek, Gede, Hanft, Herman, Krajewski, Miller, Perel, Szerer e Tynowicki. La loro scelta espressiva era vicina al realismo tradizionale, propugnavano un'arte vicina al proletariato. Privilegiate erano le questioni ideologiche e contenutistiche a discapito di quelle formali.

Il clima di distruzione e di rovina che faceva da sfondo ai primi anni del dopo guerra aveva bisogno di essere studiato, narrato per poi essere ricostruito.

Significativo è a questo proposito il ciclo *Rozstrzelania* (Fucilazioni, 1949) di Andrzej Wróblewski (1927- 1957), in cui l'artista studia il corpo umano prima e dopo essere stato fucilato, ponendo così lo spettatore di fronte alla riflessione sull'esperienza della morte e della violenza.

Le forme umane appaiono incomplete e quasi prive di vita, vengono rappresentate come vestiti vuoti. L'artista usa il blu, colore immateriale, del cielo e dell'infinito, per rappresentare la morte. I quadri hanno diversi protagonisti, tra cui le vittime, rappresentate in blu, le madri, i figli, i fidanzati, le giovani donne, e i carnefici, rappresentati in verde.

Wróblewski era un artista che credeva nella missione sociale e politica dell'arte, secondo lui capace di portare l'uomo a distinguere il bene dal male, cambiando così la società.

L'arte a suo avviso doveva essere “leggibile, tematica, programmata su vasta scala sociale, oggettiva, fotografica, il più possibile vicina al sentire e all'immaginazione comune, di massa”⁷⁰.

Le ragioni di questa sua profonda fiducia nella missione sociale dell'arte derivano dalla convinzione che lo stalinismo fosse l'unica risposta possibile ai traumi della guerra ma anche da ragioni tattiche, secondo le quali all'epoca agivano parecchi artisti ed intellettuali. Wróblewski infatti, prima di volgersi in questa direzione, dipingeva quadri formali e poco figurativi. Il realismo socialista divenne metodo ufficiale in Polonia in seguito alla conferenza degli artisti tenutasi a Nieborów, il 12 e

⁷⁰ A. Wróblewski, *Praca samokształceniowa*, “Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5-6

13 febbraio 1949, alla quale partecipò il ministro della cultura Włodzimierz Sokorski.

Similmente a quanto avvenuto in Unione Sovietica, il metodo si ufficializzò prima in ambito letterario, in occasione del IV Congresso del Sindacato dei Letterati polacchi, tenutosi in data 20- 23. 01 1949 e conseguentemente, nel campo delle arti visive.

A Nieborów vennero stabiliti i nuovi dettami: l'arte doveva avvicinarsi alla storia ed alla società, diversamente dal movimento astratto ed espressionista dei paesi Occidentali, troppo impegnati in speculazioni soggettive e individualistiche, incapaci di rompere le barriere dell'arte borghese.

Il principio staliniano “nazionale nella forma e socialista nel contenuto”⁷¹ andò ad abbracciare anche il mondo delle arti visuali. Per questa ragione venne fortemente valorizzata la tradizione nazionale attraverso momenti storici che avevano visto l'avvicinamento dell'arte al popolo, come il romanticismo, del quale tra l'altro fu fatta una lettura in chiave antioccidentale ⁷², e il positivismo.

Diversamente andava per momenti storici più introspettivi e di crisi, in particolare per la Młoda Polska, formazione artistica giudicata reazionaria, poco creativa e priva di spina dorsale. ⁷³

Uno dei nemici principali del realismo socialista era il formalismo, inteso come l'astrazione che portava a separare la forma dal contenuto e quindi ad allontanare l'artista dallo scopo sociale.

Decisamente ostili erano quindi le avanguardie, che oltre ad essere nate in un contesto imperialistico, erano troppo concentrate in questioni estetiche.

⁷¹ T. Martin, *The affirmative action empire*, Cornell University Press, 2001, p. 182

⁷² Il romanticismo polacco si differenzia dagli altri romanticismi europei, che hanno portato alla legittimazione della classe borghese, nel suo essere sensibile a questioni sociali e storiche, come ad esempio il problema dell'indipendenza nazionale.

⁷³ *Referat Ideologiczny na walny zjazd delegatów Polskich artystów plastyków*, in *Nowocześnie a Socrealizm*, Cracovia, Fundacja Nowosielskich, Gallery Starmach, 2000, p. 88

Veniva condannato anche il cosmopolitismo, interpretato come un'attitudine tipicamente borghese colpevole di aver fatto dimenticare alla società le sue tradizioni nazionali.

Di conseguenza cambiava il ruolo dell'arte che, attraverso l'eliminazione del mecenatismo borghese, cessava di essere uno strumento individuale ed elitario.

L'arte veniva ora tutelata e promossa dallo stato, attraverso il Ministero dell'Arte e della Cultura, in questo modo lo stato si proponeva di avvicinarla alle masse.

Gli artisti riponevano fiducia in questo nuovo, apparentemente libero, modello organizzativo in quanto sembrava potesse dare più certezze del mercato privato di opere d'arte, il cui sviluppo, nel ventennio 1918-1939, era stato decisamente troppo timido.⁷⁴

Per quanto riguarda la tecnica del realismo socialista, non esistevano veri e propri principi in merito. Essendo un metodo concentrato sui contenuti, maggiore attenzione veniva data alle tematiche: ritratti di leader tratti dal passato o dal presente, scene di lavoro, scene storiche, scene collettive. Si traeva ispirazione da più stili, dal classicismo, dal realismo, dal post impressionismo.

Gli artisti che si erano più distinti nel campo delle arti visuali erano Juliusz Krajewski, Helena Krajewska, Aleksander Kobzdej.

Gli anni dello stalinismo furono molto bui e furono molti gli artisti che abbracciarono questo stile, mossi da ragioni di calcolo ma anche di terrore.

Interessanti sono le posizioni prese dagli artisti membri della formazione d'avanguardia Grupa Krakowska, Maria Jarema e Tadeusz Kantor, i quali non aderirono al nuovo metodo.

⁷⁴ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1983, p.9

La prima, pur nutrendo convinzioni di estrema sinistra, ed essendo strettamente legata al movimento comunista d'anteguerra rifiutò il realismo socialista.

Maria Jarema vedeva nel realismo socialista nient'altro che la trasposizione della letteratura, in chiave marxista, nell'arte.

Aveva compreso che si trattava di uno slogan, irrealizzabile e volto a rimanere irrealizzato e non di arte rivoluzionaria ⁷⁵. Quest'ultima per l'artista poteva essere realizzata attraverso forme moderne, individuali, astratte.

Tadeusz Kantor, artista dallo sguardo critico e lucido, concentrato sul presente, altrettanto scelse di non aderire al realismo socialista. Aveva colto il profondo stato di crisi che attraversava la Polonia: il potere si stava servendo dell'arte e degli artisti per autolegittimarsi, corrompendoli, spianando la strada ai carrieristi ed eliminando i movimenti astratti e di avanguardia. ⁷⁶

Kantor propugnava un'arte libera, sincera, lontana dal conformismo.

Era convinto che gli anni estremamente delicati del dopoguerra richiedessero analisi e attenzioni profonde, che i traumi e le atrocità andassero affrontate e mostrate in maniera diretta e non figurativa.

⁷⁵ M. Jarema, *Zapiski*, in *Nowocześnie a Socrealizm*, Cracovia, Fundacja Nowosielskich, Gallery Starmach, 2000, p. 151-152

⁷⁶ P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitarizmem a demokracją*, in *Warszawa Moskwa*, Varsavia, Zachęta, 2004 p. 88

1.2 Il disgelo, sotto il segno dell'astrattismo controllato

La parentesi sociorealista fu di breve durata. Il 5 marzo 1953 morì Iosif Stalin, seguì un periodo di profondo lutto in Unione Sovietica, parte della popolazione sembrava sprofondare in uno drammatico sconforto a causa della perdita del *vozhd'*.

Nei paesi satelliti i sentimenti erano leggermente più sfumati, in Polonia scrittori come Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim, Władysław Broniewski e Jerzy Putrament scrissero racconti in onore del defunto.⁷⁷ La città di Katowice, per un periodo di tre anni⁷⁸ cambiò il suo nome in Stalinogród; il Palazzo della Cultura e della Scienza⁷⁹, ancora in fase di costruzione, venne dedicato al leader sovietico, che ne era stato l'ideatore e il donatore. Fatta eccezione per qualche commemorazione ufficiale, in Polonia tuttavia il clima era ben diverso da quello sovietico e ben presto vennero alla luce i crimini commessi da Stalin durante gli anni del suo governo. Vennero pubblicati sui quotidiani «Trybuna Ludu» e «Tygodnik Powszechny» i ritratti dei comunisti eliminati negli anni delle purghe. Il poeta comunista Adam Ważyk in *Poemat dla dorosłych* (Poema per adulti, 1955) denunciava le condizioni della classe operaia, che pur vivendo in una democrazia popolare, si trovava nell'estrema miseria.

Da Monaco di Baviera giungevano le trasmissioni via etere di Radio Wolna Europa⁸⁰, che pur censurate dalle autorità comuniste, costituivano un'importante bagaglio informativo.

⁷⁷ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 a 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2005, p. 51

⁷⁸ Dal 7 marzo 1953 al 10 dicembre 1956

⁷⁹ L'imponente edificio in stile sociorealista, simbolo dell'amicizia sovietico-polacca, era stato donato da Stalin alla città di Varsavia. Progettato dall'architetto sovietico Lev Rudnev, venne costruito tra il 1952 e il 1955.

⁸⁰ La radio fu fondata nel 1952 da Jan Nowak Jeziorański, giornalista ed ex corriere di guerra tra il governo polacco in esilio a Londra e lo Stato segreto nella Polonia occupata.

Il discorso di Nikita Chruščëv, pronunciato nel febbraio del 1956, nel quale venivano riconosciuti i crimini staliniani e il culto della personalità, venne diffuso, inaugurando così una nuova stagione politica e culturale.

In seguito agli scioperi dell'estate del 1956 a Poznań venne riabilitato Władysław Gomułka, che divenne segretario generale del PZPR.

Importanti a questo proposito furono le mostre Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" (Mostra generale polacca dei giovani artisti "Contro la guerra, contro il fascismo"), allestita nell'estate del 1955 a Varsavia, presso nelle sale dell'antico Arsenal, e Wystawa Dziewięciu (La mostra dei Nove), che ebbe luogo a Cracovia nell'autunno dello stesso anno.

La prima mostra venne organizzata nell'ambito del V Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti, nel quale era già evidente il progressivo avvicinamento della Polonia all'Occidente.⁸¹

Organizzatori della mostra erano Jan Dziędzior, Elżbieta Grabska Janina Jasińska, Marek Oberlander, Jacek Sienicki e Aleksander Wallis, personalità legate all'Accademia di Belle Arti di Varsavia.

Il titolo della mostra "Contro la guerra, contro il fascismo" si riallacciava ad una mostra organizzata dalla formazione sociorealista Grupa Samokształceniowa, volendo esprimere la protesta contro la minaccia totalitaria. L'arte presentata era quindi legata alla storia e alla società, mutavano però i metodi espressivi.⁸²

La tendenza comune era il realismo, che però si tingeva di sfumature espressioniste e psicologiche.

⁸¹ P. Wandycz, *Il prezzo della libertà*, Bologna, Il Mulino, 2001 p. 354

⁸² J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1983, p. 98-100

Si distinse e venne premiato il quadro di Mark Öberlander *Napiętnowani* (Gli stigmatizzati, 1955), nel quale vengono raffigurati tre vecchi ebrei con una stella di David incisa sulla fronte, l'atmosfera è cupa e tragica, e profondamente sentita e individualizzata dall'artista.

Degno di nota fu anche il ciclo *Matki* (Le madri, 1949) realizzato da Andrzej Wróblewski, dominato da climi surrealisti e metaforici, espressi da un livido ed immateriale blu.

Deciso era il bisogno di rinnovare i codici espressivi, di sciogliere l'atmosfera di rigore e stagnazione degli anni staliniani, proponendo un linguaggio differente da quello sociorealista o capista.

All'esposizione presero parte 244 artisti, appartenenti alla giovane generazione, tra cui Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Alfons Mazurkiewicz, Teresa Pałowska, Jacek Sempoliński, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Andrzej Wróblewski, Rajmund Ziemiński.⁸³

Erano presenti anche scultori, tra cui Alina Szapocznikow, Magdalena Więcek, Jerzy Bereś, Bronisław Chromy, Jerzy Jarnuszkiewicz, Stanisław Kulon, Antoni Rząsa e Tadeusz Sieklucki e i grafici Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Franciszek Starowiejski.

Wystawa Dziewięciu, organizzata nel novembre del 1955 a Cracovia, presso la sede dello ZPAP, vide la partecipazione di Tadeusz Brzoźowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarzyński, Jonasz Stern.⁸⁴

⁸³ Ivi, p. 98-104.

⁸⁴ Ivi, p. 111

Le opere presentate appartenevano agli anni Quaranta, evidente era il riferimento alla Prima Mostra dell'Arte Moderna del 1948 a Cracovia.

L'orientamento generale era quello modernista, astratto, *informel*, seppure, per dirla con Mieczysław Porębski, si trattasse di un astrattismo “più di materia che di gesto”, nel senso che gli artisti davano poca importanza ai valori filosofici e psicologici dell'atto creativo, concentrandosi più che altro sulla scelta di materiali non convenzionali, su una tecnica fatta di impasti densi e fitti.⁸⁵

La mostra costituì inoltre un'occasione per riunire, nel 1957, la formazione artistica “Grupa Krakowska”, sciolta negli anni Quaranta.

Sede dei loro ritrovi era la galleria Krzystofory, nella quale venivano organizzate non solo esposizioni ma anche rappresentazioni teatrali, essendo la sede del Cricot 2 di Kantor.

Il modernismo tuttavia non era confinato soltanto a Cracovia ma aveva i suoi rappresentanti anche a Varsavia, Poznań e Lublino.

Grupa 55, formazione legata alla celebre galleria varsaviana Krzywe Koło, raccoglieva artisti come Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak e Kajetan Sosnowski.⁸⁶

La loro indagine espressiva prendeva le distanze dal realismo espressionistico e dall'arte figurativa, dipingevano a grandi macchie di colore uniforme, privilegiando l'economia del dettaglio e facendo uso della metafora.

A Poznań era attivo il gruppo 4F+R⁸⁷, fondato nel 1947, di cui facevano parte Alfred Lenica, Julian Boss-Gosławski, Feliks Maria Nowowiejski, Ildefons Houwalt e che perseguiva una ricerca a metà strada tra l'espressionismo e l'astrattismo.⁸⁸

⁸⁵ P. Piotrowski, *In the shadow of Yalta*, Londra, Reaktion Books, 2009, p. 78-79

⁸⁶ Ivi

⁸⁷ Il nome 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm) indicava la sensibilità del gruppo alle questioni di Forma, Colore, Struttura, Fantastico e Realismo

⁸⁸ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1983, p.114

A Lublino Jerzy Ludwiński, Hanna Ptaszkowska, Włodzimierz Borowski, Jan Ziemiński e Tytus Dzieduszycki diedero vita nel 1957 al gruppo Zamek, esperimento nel quale si incrociavano elementi surrealisti e astratti.⁸⁹

Nascevano riviste culturali come «Nowa Kultura», «Współczesność», «Projekt» e «Struktury».⁹⁰

«Przegląd Artystyczny», maggiore rassegna di arte contemporanea polacca fino agli anni Settanta, seguiva una tendenza abbastanza ufficiale, per via degli stessi redattori, la pittrice sociorealista Helena Krajewska e successivamente il critico Mieczysław Porębski. Nella seconda metà degli anni Cinquanta divenne redattore il giovane critico Aleksander Wojciechowski, che fu anche curatore dei progetti espositivi alla Biennale di Venezia, che riuscì a portare alla rivista fermenti innovativi.⁹¹

Nuove gallerie venivano aperte, anche per mano di privati, dando così agli artisti la possibilità di esprimersi e di uscire dal quadro rigoroso e ufficiale, tracciato dallo stato.

Oltre alle sopra menzionate Krzywe Koło di Marian Bogusz e alla cracoviana Krzystofory, importante fu l'attività di Od Nowa, aperta nel 1964 a Poznań, Galeria Foksal, fondata nel 1965 da Wiesław Borowski, principale punto di riferimento per l'arte contemporanea, che ospitava numerosi happenings; Galeria Współczesna, inaugurata nello stesso anno da Janusz Bogucki; Galeria Mona Liza aperta nel 1967 a Wrocław.⁹²

⁸⁹ Ivi, p. 116

⁹⁰ A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Intepress, 1989, p. 97-98

⁹¹ Ivi

⁹² O. Vargin, *Regards sur l'art polonais*, Parigi, L'Harmattan, 2008, p. 59-60

Ancora più sintomatica del disgelo fu la mostra *Druga Wystawa Sztuki Nowoczesnej* (Seconda Mostra di Arte Moderna), organizzata a Varsavia a Zachęta nell'ottobre del 1957, che rappresentava la continuazione della storica mostra di Cracovia del 1948. Diversamente dalla precedente, questa mostra incontrò un'accoglienza positiva in ambito politico.⁹³

Vennero presentati i lavori di Alfred Lenica, Jerzy Kujawski, Jadwiga Maziarska, Teresa Tyszkiewicz, Tadeusz Kantor.⁹⁴

Degno di nota è il fatto che l'arte astratta ora non solo veniva tollerata, ma anche promossa dalle autorità comuniste, soprattutto all'estero, come nel caso delle opere astratte di Adam Marczyński, presentate alla mostra moscovita del 1958, a cui avevano partecipato Albania, Bulgaria, Cina, Cecoslovacchia, Corea del Nord, Mongolia, Repubblica Democratica Tedesca, Romania, Ungheria e Vietnam. Poteva infatti sembrare assurdo il fatto che ad un'esposizione dal carattere rigido e conservatore com'era quella russa, si scegliesse di presentare qualcosa di "moderno". In realtà questa scelta dipendeva dalle circostanze politiche interne: il governo comunista durante il disgelo non era più capace di perseguire una politica troppo intimidatoria e repressiva e per ottenere il consenso da parte della società ora cercava di mostrarsi più liberale ed aperto alle influenze culturali provenienti dall'Occidente. È così che, per dirla con Piotrowski, l'arte astratta finì per svolgere la funzione di valvola di sicurezza⁹⁵: essa godeva della tolleranza da parte del governo ma doveva soltanto limitarsi all'ambito puramente estetico e dimenticare ogni tipo di ambizione

⁹³ P. Piotrowski, *Polska Sztuka między demokracją a totalitaryzmem* in *Warszawa-Moskwa*, Varsavia, Zachęta, 2004, p. 88

⁹⁴ Ivi, p. 89

⁹⁵ P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, in *Warszawa-Moskwa*, Varsavia, Zachęta, 2004 p. 90-91

politica, non erano ammessi dubbi a riguardo in quanto l'arte astratta era destinata, secondo le tattiche del partito, a rimanere un puro esperimento formale.

1.3 Il ritorno delle avanguardie

Nei primi anni Sessanta l'atmosfera politica si irrigidì nuovamente: Gomulka che dal 1956 aveva consentito la liberalizzazione culturale, seppure controllata, nel 1959 attaccò l'Università di Varsavia e gli intellettuali comunisti revisionisti in occasione della III Conferenza del PZPR, dichiarandoli colpevoli di aver stretto la mano al liberalismo borghese e al pessimismo occidentale.

Fu così che politici e pensatori come Jacek Kuroń, Karol Modzelewski e Leszek Kołakowski vennero espulsi dal partito, lo scrittore Melchior Wańkowicz, rientrato in Polonia dopo anni di esilio in America, venne condannato per aver incluso in una lettera informazioni potenzialmente sfavorevoli per le autorità, lo scrittore Sławomir Mrożek scelse la via dell'esilio.⁹⁶

Le accuse non coinvolsero direttamente gli artisti ma ad essi fu rivolta la raccomandazione di trovare la strada appropriata, che non li distogliesse dalla costruzione del socialismo.⁹⁷

L'atmosfera di crisi e stagnazione politica, economica e culturale contribuì a far riemergere, in seno al partito, tendenze nazionalistiche ed antisemite, che sfociarono in uno dei più bui episodi della storia polacca: la campagna antiebraica degli anni 1967-68, in seguito alla quale centinaia di ebrei e revisionisti erano stati rimossi dalle loro posizioni, fossero esse governative, universitarie o giornalistiche.⁹⁸

Moltissimi ebrei lasciarono allora la Polonia per trasferirsi in Israele o in Occidente.

Il mondo artistico reagì in maniera non univoca al grigiore di quegli anni.

⁹⁶ J. Lukowski, H. Zawadzki, *Polonia, il paese che rinasce*, Trieste, Beit, p. 294-295

⁹⁷ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999 p. 121

⁹⁸ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2005, p. 67-69

Se da un lato l'importante rivista «Przegląd artystyczny» vide il ritorno in redazione di Helena Krajewska e le correnti moderniste e astratte passarono in secondo piano, dall'altro lato avvenne la riscoperta della prima avanguardia storica, rappresentata dal gruppo “a.r.”⁹⁹ di cui facevano parte Władysław Strzemiński (1893-1952), Katarzyna Kobro (1898-1951) ed Henryk Stażewski (1894-1988).

Il movimento fu costretto a tacere durante gli anni del realismo socialista.

Strzemiński, seppure nutrì una profonda fiducia nel comunismo, dettata anche dalle esperienze in Unione Sovietica, perse il suo posto all'università di Łódź, vide distrutto per mano della commissione dello ZPAP il suo bassorilievo *Wyzysk kolonialny*.¹⁰⁰

Il boom dell'informale spinse il poeta d'avanguardia Julian Przyboś a pubblicare nel 1957 il saggio “Sztuka abstrakcyjna - Jak z niej wyjść?”, in cui, oltre a criticare la superficiale interpretazione polacca dell'astrattismo, importato dalla Francia, spingeva a ripercorrere il costruttivismo, che aveva solide radici nazionali.¹⁰¹

Contribuirono a riportare in vita questo movimento città come Elbląg e Łódź.

Nella prima città venne aperta la galleria El di Gerard Kwiatkowski nel 1962, Marian Bogusz vi organizzò la Biennale Form Przestrzennych nel 1965, alla quale parteciparono Zbigniew Dłubak, Zbigniew Gostomski, Adam Marczyński, Kajetan Sosnowski ed Henryk Stażewski.¹⁰²

Muzeum Sztuki di Łódź, sotto la direzione di Ryszard Stanisławski, iniziò a promuovere l'arte costruttivista raccogliendo le opere degli artisti del gruppo “a.r.”, fin dagli anni Venti.

⁹⁹ Il nome del gruppo è la sigla di “artyści rewolucyjni”, ossia artisti rivoluzionari

¹⁰⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań, Rebis, 2011, p. 122

¹⁰¹ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 202

¹⁰² P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, p. 123

Gli anni Sessanta non si limitarono soltanto al neocostruttivismo ma videro anche l'emergere dell'arte concettuale, di forme espressive più radicali e provocatorie, volte a stimolare lo spettatore e a renderlo partecipe dell'interpretazione dell'opera d'arte.

Faceva da sfondo inoltre la riflessione sulla storia e sul ruolo della memoria.

Gli artisti più rappresentativi in questo ambito erano Roman Opalka, Edward Krasiński, Jerzy Rosołowicz, Ryszard Winiarski.

Roman Opalka (1931- 2011) nacque in Francia, nel 1935 si trasferì in Polonia con i suoi genitori. Durante gli anni della guerra venne deportato nel campo di Bamberg, fu un'esperienza che lo segnò profondamente, spingendolo alla riflessione sulla morte e sul tempo, che costituisce il nucleo della sua opera.¹⁰³

Il suo atto creativo ha come presupposto la riflessione sulla morte, capace di dare all'artista la percezione dell'orizzonte temporale e pittorico.

La sua opera raccoglie influenze dell'arte modernista, concettuale ma anche costruttivista: l'obiettivo dell'artista sulla sua tela è quello di realizzare l'unione tra l'arte e la vita, attraverso la numerazione progressiva.¹⁰⁴

Le opere *Chronomy* (1961-1963) e *Fonematy* (1963-1965), dei primi anni Sessanta, costituiscono l'inizio della sua poetica, che acquisirà forma più definita dal 1965, in opere come *Opalka 1965/1*: la numerazione comincia dall'alto a sinistra, arriva a riempire tutta la tela, arrivando a 20000 numeri.

Questi quadri, intesi ognuno come un dettaglio dell'infinito, fanno parte del ciclo *Opisanie świata*, progetto che abbraccia tutto l'arco esistenziale dell'artista, prendendo in considerazione, bergsonianamente, il tempo collettivo e il tempo individuale.¹⁰⁵

¹⁰³ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2008, p. 77-81

¹⁰⁴ P. Piotrowski, *In the shadow of Yalta*, Londra, Reaktion Books, 2009, p. 121

¹⁰⁵ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 224

Edward Krasiński (1925-2004) era legato alle gallerie “Krzywe Koło” e “Foksal”, della quale fu anche cofondatore.

L’artista amava definirsi “Surrealista nella vita e quasi Dadaista nell’arte”¹⁰⁶, in realtà, in riferimento anche a quanto disse Julian Przyboś¹⁰⁷, si potrebbe definirlo un profeta della linea.

La sua opera più rappresentativa è *Niebieska Wstążka* (Nastro azzurro): un nastro dalla lunghezza di 19 mm, che, concepito come una linea, assoluta ed autonoma, oltrepassa lo spazio infinito.

Nell’importanza data alla linea, come mezzo di espressione, è evidente l’influenza di Mondrian e Rodčenko.

Partecipò anche a vari happenings, tra cui a *Cricotage* (1965), assieme a Tadeusz Kantor, *Morski happening panoramiczny* (1967) e *Zgubilem nic* (1969), presso Galeria Foksal.¹⁰⁸

Jerzy Rosołowicz (1928- 1982), artista di Wrocław, inizialmente legato alla pittura metaforica, nella seconda metà degli anni Sessanta si volse verso l’arte d’avanguardia, in particolare a quella di Łódź che aveva il suo rappresentante in Władysław Strzemiński.¹⁰⁹

Negli anni Sessanta realizzò vari rilievi, che dovevano essere la trasposizione di terreni visti dall’alto. Più tardi, nella seconda metà degli anni Sessanta realizzò il ciclo *Neutrony*, composto da elementi sferici, distribuiti in maniera ritmica.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ivi, p. 119-120

¹⁰⁷ "Krasiński sprowadził rzeźbę do linii", ossia Krasiński ha ridotto la scultura ad una linea. E. Gorzadek, *Edward Krasiński*, maggio 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski>>

¹⁰⁸ O. Vargin, *L’art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L’Harmattan, 2008, p. 82

¹⁰⁹ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań, Rebis, 2011, p. 162

¹¹⁰ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1983, p. 217

Queste sfere non rappresentavano dei neutroni ma simbolizzavano il pensiero dell'artista, sintetizzato nel suo manifesto sulle "azioni consapevoli neutrali": azioni indipendenti da ogni tipo di convenzione etica, estetica, culturale e naturale; in breve l'artista propugnava un tipo di arte indipendente e scevra da ogni tipo di influenza, nel tentativo di giungere a un'arte più libera.

L'arte cinetica trovò il suo rappresentante polacco in Ryszard Winiarski, che seppe collocare all'interno della sua opera esperienze legate al mondo percettivo, come ad esempio in *Superficie V/4 zone/* (1966), nella quale si intrecciano due o tre dimensioni, che implicano degli spostamenti non solo a livello psichico ma anche fisico.¹¹¹ La sua opera è distante dalle emozioni e ha una struttura precisa, scientifica. Winiarski prendeva in considerazione non soltanto la profondità dello spazio ma anche il tempo, attraverso la durata dell'atto della percezione. L'artista si avvicinò all'arte cinetica grazie ai seminari condotti da Mieczysław Porębski sul legame tra arte e scienza, facendo riferimento a discipline come la statistica e il calcolo delle probabilità.¹¹²

Traendo le somme, il panorama artistico interno polacco negli anni Sessanta, pur giacendo in un clima di stagnazione politico-istituzionale, seppe trovare nuove soluzioni espressive, che sarebbero state poi portate avanti nel decennio successivo, da artisti come Opałka, Krasiński, Stażewski e molti altri.

La scelta sul cosa esporre all'estero rimaneva piuttosto conservatrice, cadendo questa in mano a commissari spesso molto legati al governo.

¹¹¹ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2005, p. 75

¹¹² E. Gorzałdek, *Ryszard Winiarski*, marzo 2006, <<http://culture.pl/pl/tworca/ryszard-winiarski>>

Si presentavano artisti o correnti già ben affermate sulla scena, come ad esempio i capisti, che, seppure continuassero la loro attività in patria, erano marginali rispetto a fenomeni come il neocostruttivismo o l'arte concettuale.

Non bisogna inoltre dimenticare che gli anni Sessanta videro il fiorire delle gallerie, anche private. Ciò contribuì ad una promozione più pluralista dell'arte, e ad un allentamento del clima di rigore vigente dagli anni Cinquanta, bisognava tuttavia aspettare ancora qualche decennio per dei cambiamenti più tangibili.

CAPITOLO SECONDO: STORIA DEL PADIGLIONE POLACCO

ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA (1948-1968)

2.1 Nel primo dopoguerra (1948-1952)

1948

La Biennale del 1948 fu la prima ad aprire il dopoguerra, fu la più grande e più completa mostra mai allestita di arte moderna al mondo, vi giunsero 217 000 visitatori.¹¹³

L'esposizione internazionale veneziana, testimone del nuovo ordine geopolitico instauratosi a Yalta, si trovava ora non soltanto di fronte al bisogno di colmare le lacune provocate dalla guerra ma anche di fronte all'esigenza di ripercorrere criticamente quanto accaduto negli anni del fascismo.

Rodolfo Pallucchini, segretario generale della Biennale fino al 1956, mirò a questi obiettivi, allestendo diverse mostre retrospettive, tra cui una sugli Impressionisti francesi, realizzata assieme a Roberto Longhi, nel vacante padiglione tedesco; una dedicata agli artisti "degenerati" in Germania e in Italia nei periodi delle dittature: Paul Klee, George Grosz, Otto Dix, Carlo Carrà, Giorgio Morandi e Giorgio De Chirico. Nel padiglione greco venne ospitata la collezione di Peggy Guggenheim che comprendeva Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij, Lazar El Lisickij ed altri artisti dell'Avanguardia russa.¹¹⁴

Nel padiglione austriaco vennero allestite retrospettive di Egon Schiele, Fritz Wotruba e, in quello jugoslavo, una personale di Oskar Kokoschka. L'Inghilterra

¹¹³ *Russians Artists at the Venice Biennale 1895-2013*, Stella Art Foundation, 2013, p. 330-331

¹¹⁴ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 38-40

esponeva William Turner e Henry Moore, la Francia Georges Braque, Aristide Maillol, Georges Rouault e Marc Chagall.

Infine le opere di Pablo Picasso, tolte dal padiglione spagnolo nel 1905 per il timore di destare scandali, riapparvero 43 anni dopo su volontà di Guttuso, riscuotendo un notevole successo.¹¹⁵

Gli artisti stranieri vincitori dei Gran Premi furono Georges Braque, Henry Moore e Marc Chagall, tra gli italiani vi fu Giorgio Morandi, premiato per la pittura, Giacomo Manzù, per la scultura, e Mino Maccari, per la grafica.¹¹⁶

Le nazioni a partecipare quell'anno furono solamente quindici: molti paesi, ancora scossi dal trauma bellico, dovevano riprendersi economicamente e psicologicamente. I grandi assenti erano l'Unione Sovietica e la Germania, nel cui padiglione venne organizzata la retrospettiva sugli Impressionisti francesi. L'Unione Sovietica sarebbe tornata soltanto nel 1956, in clima di disgelo krusceviano.

La gestione pallucchiniana ebbe il merito di rendere le biennali del dopoguerra un vero e proprio spazio per l'arte, al cui interno vi era un reale interesse per la cultura, si guardava, si dibatteva, si era distanti da quell'aspetto puramente economico, caratteristico dell'epoca Volpi, che aveva reso Venezia un parco di attrattiva turistica. Tuttavia uno dei difetti della gestione pallucchiniana, ma anche di quella successiva di Dall'Acqua, che va dal 1958 al 1968, fu la conservazione dello statuto adottato in epoca fascista che, oltre ad aver reso la mostra veneziana sempre più dipendente dalle autorità centrali, prevedeva l'assegnazione dei Gran Premi e il mantenimento dell'Ufficio vendite, dando così alla mostra un carattere venale.¹¹⁷

¹¹⁵ Ivi, p. 17

¹¹⁶ Ivi, p. 38-40

¹¹⁷ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi*, Bari, Palomar, 1995, p. 123-127

Le biennali degli anni Cinquanta funsero da cassa di risonanza dei conflitti, più o meno latenti, che andavano delineandosi in quegli anni tra i due mondi, ne è un chiaro esempio il contrasto tra arte astratta e arte figurativa.

Si trattava di un conflitto acceso già dagli anni '30, che però ora era divenuto ufficiale con la nascita di gruppi come il Fronte Nuovo delle Arti al cui interno militavano artisti come Giulio Turcato, Giuseppe Santomaso, Antonio Corpora, Armando Pizzinato, Renato Guttuso, Emilio Vedova, Alberto Viani, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Leoncillo Leonardi, Nino Franchina.

Questo gruppo, che come denominatore comune aveva la lezione picassiana (come sintesi di cubismo, espressionismo e astrazione) coltivava la ricerca realista da un lato, ma al tempo stesso coglieva i frutti nuovi dell'arte astratta, orientamenti difficili da conciliare nell'ambito di un gruppo.¹¹⁸

La Polonia ricevette il primo invito a partecipare nell'ottobre del 1947 da parte del Commissario straordinario della Biennale d'Arte, Giovanni Ponti.¹¹⁹

L'invito ufficiale arrivò dal Ministero degli Affari Esteri nel gennaio del 1948, la partecipazione venne confermata a marzo¹²⁰.

Commissario del padiglione, nominato dal MKiS (Ministerstwo Kultury i Sztuki - Ministero dell'Arte e della Cultura), era lo storico d'arte e professore Maciej Masłowski.

Facevano parte del comitato organizzativo Roman Gineyko, consigliere al Ministero della Cultura, Jerzy Sienkiewicz, legato a Muzeum Narodowe di Varsavia, Zdzisław Kępiński, professore e addetto alla conservazione dei beni culturali a Poznań,

¹¹⁸ G. Belli, *Millenovecentoquarantotto e dintorni in Venezia e la Biennale I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, p. 91-94

¹¹⁹ ASAC, Fondo storico, Serie paesi, 23, 1948, Lettera di Giovanni Ponti all'ambasciatore della Repubblica Polacca, 2 ottobre 1947

¹²⁰ Ivi, Lettera di Stefan Płoński alla Direzione della Biennale d'Arte, 15 marzo 1948

Kazimierz Malinowski, soprintendente delle Belle Arti a Poznań, Konrad Winkler, presidente dell'Unione degli Artisti figurativi polacchi a Cracovia, Jerzy Wolf, redattore di *Głos Plastyków*.¹²¹

Il padiglione polacco, come molti altri dopo la guerra necessitava di lavori di restauro, dei quali si occupò il console onorario a Venezia Stefan Płoński.

A curare il progetto espositivo furono Eugeniusz Markowski, direttore della PAP (Polska Agencja Prasowa- Agenzia della stampa polacca) presso l'Ambasciata polacca a Roma, e Józef Jarema, pittore, residente a Roma.

Inizialmente si voleva offrire una panoramica della pittura polacca che andasse dall'Ottocento all'Espressionismo ma presi in considerazione i tempi, decisamente troppo stretti per organizzare un progetto così vasto¹²², e il carattere della ventiquattresima Biennale, basata su molte mostre personali, si esposero due artisti, appartenenti alle maggiori correnti del ventennio 1918-1939: Jan Cybis, capista, e Tytus Czyżewski, formista.

Le ragioni di questa scelta riflettono in parte l'atmosfera artistico-culturale, ma anche storico-politica, della Polonia di allora: un paese impegnato nella ricostruzione, sia fisica come morale, concentrato nel colmare le profonde lacune causate dalla guerra.

La scena artistica risulta così divisa tra i tentativi nostalgici di chi voleva tornare agli esperimenti formali del ventennio 1918-1939, credendo nella vittoria dell'arte sulla storia e tra i tentativi di chi si rivolgeva ad un "radioso avvenire", con la speranza di vedere concretizzato il connubio tra arte e politica realizzatosi in Unione

Sovietica.¹²³ Bisognava tuttavia aspettare un anno perché la dottrina del realismo

¹²¹ Catalogo della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, p. 203

¹²² J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1999, p. 79

¹²³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 8-10

socialista diventasse ufficiale, con la conferenza degli artisti polacchi svoltasi a Nieborów nel febbraio 1949.

La scelta espositiva rifletteva quindi in parte il desiderio nostalgico di tornare agli anni precedenti alla guerra ma è anche in parte riconducibile alla volontà palluchiniana di offrire un quadro sincero del panorama artistico degli anni rimasti offuscati dalla politica nazional-fascista.

Jan Cybis (Wróblin, 1897- Varsavia, 1973) era un esponente del gruppo dei Capisti¹²⁴, detti anche Coloristi, di cui facevano parte lo scrittore Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Stanisław Szczepański, Hanna Rudzka-Cybisowa, Zygmunt Waliszewski.¹²⁵

Il gruppo, attivo dal 1924 fino allo scoppio della guerra, sorto attorno alla figura di Józef Pankiewicz, raccoglieva gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia che avevano soggiornato a Parigi per parecchi anni, seguendo la lezione di Bonnard e di Cézanne.

Principio cardine del loro codice espressivo era il colore, ma non solo (questo infatti porterebbe a considerarli in maniera semplicistica dei continuatori dell'Impressionismo): vi era anche una certa attenzione rivolta alla composizione, intesa come studio di relazioni cromatiche e alla scelta dei soggetti: nature morte, paesaggi (privilegiata era la località di Krzemieniec che al giorno d'oggi si trova in Ucraina occidentale ma che all'epoca faceva parte del territorio polacco), ritratti.

Esclusi erano i temi storico-letterari o le stilizzazioni decorative.¹²⁶

¹²⁴ Capisti: il nome del gruppo è dovuto alle iniziali KP- Komitet Paryski ossia Comitato Parigino

¹²⁵ A. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890- 1980*, Varsavia, 1989 Interpress Publishers, p 58-60

¹²⁶ Ivi, p. 58

Jan Cybis si serviva di una vasta gamma cromatica, inizialmente seguendo l'esempio cézanniano, costruiva i suoi quadri come strutture chiuse di macchie di colore, variando l'intensità e la consistenza della luce.

Nel suo primo periodo (1924-1931) faceva spesso uso di colori scuri e sottolineava la costruzione della sua composizione.

Verso gli anni '30 cominciò a seguire la lezione bonnardiana, sfumando i contorni così da renderli più delicati.

La sua scelta tematica comprende prevalentemente paesaggi, nature morte, nudi.

Jan Cybis partecipò a numerose mostre, sia in Polonia (Zachęta, Varsavia, 1957; Muzeum Narodowe, Varsavia, 1965) come all'estero (Biennale di Venezia, 1934, 1948; Pittsburgh, 1938; Biennale di Sao Paulo, 1959; Museo delle Belle Arti, Alessandria, 1959; Bruxelles, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1959; Accademia svedese reale delle arti, Stoccolma, 1959; Musée National de l'Art Moderne, Parigi, 1959; Galleria Nazionale, Oslo, 1961; Folkwang Museum, Essen, 1962; Musée des beaux arts, Nancy, 1967; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 1969; Chicago, Washington, New York, 1969)¹²⁷

La serie di quadri esposti alla ventiquattresima Biennale, tutti appartenenti al suo periodo più maturo, comprende:

Uccelli (1928); *Piccione* (1931); *Vaso da fiori cinese* (1931); *Natura morta parigina* (1931); *Tavolo* (1931); *Donna al tavolo* (1932); *Olunia* (1936); *Sul verde giaciglio* (1936); *Vaso verde con frutta* (1938); *Paesaggio a Wiśniów* (1939); *Paesaggio con granaio* (1939); *Fiori in un calice* (1939); *Paesaggio in collina* (1939); *Vaso giallo* (1940); *Teiera azzurra* (1940); *Il rifugio* (1940); *Fragole* (1944); *Pesci* (1946); *Campo di grano* (1946); *Sull'Ikwa* (1946); *Lucci* (1946); *Natura morta con statua*

¹²⁷ I. Kossowska, *Jan Cybis*, marzo 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/jan-cybis>>

(1946); *Paesaggio con mulino* (1946); *Figura* (1946); *Paesaggio con corvi* (1946); *Cigno di porcellana* (1947); *Natura morta con pesce e gallina* (1947); *Fiori in vaso giallo* (1947); *Natura morta con uccello* (1947); *Gabbiano* (1947); *Paesaggio con tetto rosso* (1947); *Figura* (1947); *Segheria* (1948); *Strada presso Cracovia* (1948); *Mele* (1948); *Limoni* (1948); *Natura morta con tappetino rosso* (1948); *Peppina* (1948); *Fiori in un vaso bianco* (1948); *Figura su fondo azzurro* (1948); *Eliotropio nel vaso* (1942); *Paesaggio di campagna* (1946); *Nieborów* (1946); *Composizione* (1946); *Louvre* (1947); *La cattedrale di Chartres* (1947); *Il giardino delle Tuileries* (1947); *Il Pavillon Louvron* (1947); *Parigi: ponte sulla Senna* (1947); *Composizione* (1947)¹²⁸

Tytus Czyżewski (Pryszowa, 1880- Cracovia, 1945), fu poeta e pittore, esponente del Formismo, uno dei movimenti d'avanguardia polacchi più importanti del Novecento.

Il Formismo o Espressionismo Polacco¹²⁹, fu un movimento artistico nato a Cracovia che durò dal 1917 al 1924: ne facevano parte giovani artisti animati dalla forte volontà di rinnovare il linguaggio pittorico opponendosi al naturalismo, all'accademismo e all'Impressionismo.

Il gruppo non si ispirava ad una sola corrente, i punti di riferimento erano vari: dal Cubismo, passando per il Futurismo, al Primitivismo; ciò che univa questi artisti era la volontà di dare una matrice nazionale a questa nuova arte.

¹²⁸ Catalogo della XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, p. 294-296

¹²⁹ Non inganni la scelta del nome, avvenuta in maniera del tutto casuale; inoltre allora si usava l'etichetta "espressionista" per riferirsi all'arte contemporanea di avanguardia in generale. L'aggettivo 'polacco' d'altra parte indicava che questo movimento era legato al suo stile nazionale.

Membri principali del gruppo erano Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Konrad Winkler, August Zamoyski, Tymon Niesiołowski e Stanisław Ignacy Witkiewicz, Eugeniusz Żak.¹³⁰

Il movimento aveva il suo maggior centro a Cracovia ma si diffuse in seguito anche a Varsavia, Leopoli e Poznań.

Czyżewski fu un artista dalle mille sfaccettature, dal carattere energico, dotato di un'ingenua spontaneità che gli permise di sperimentare sensibilmente più codici artistici.

Nella sua prima fase tentò di unire la sua vasta conoscenza delle tendenze artistiche occidentali (in particolare quelle provenienti dalla Francia, Cézanne in primis) a quelle delle proprie origini, polacche, della regione di Podhale: assistiamo così ad un uso del colore molto sofisticato e a forti elementi folklorici.

Creò inoltre i cosiddetti “quadri pluridimensionali”, opere che riflettevano una forte influenza del Cubismo.¹³¹

La produzione degli anni Venti, che comprende prevalentemente ritratti, è una sapiente combinazione di motivi folklorici, sacri che si rifanno all'iconologia mariana, e di influssi cubisti.

Verso la fine degli anni Venti, Czyżewski compì dei viaggi tra la Francia e la Spagna, che gli permisero di conoscere l'opera di El Greco e l'arte folkloristica spagnola, le tele dell'epoca assunsero così un tono più drammatico e grottesco.

Nel 1930 ritornò in Polonia, si allineò allora con i coloristi, che aveva avuto modo di conoscere a Parigi; prevalentemente in questi anni si dedicò alla pittura di nature morte, di ritratti o di paesaggi.

¹³⁰ A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 30-33

¹³¹ I. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, 1970, Nasza Księgarnia, p. 426-434

Forte è nella sua ultima produzione l'influenza cézanniana e dei Fauves: i colori divengono sempre più vivi, più spessi e più luminosi, le forme sono più pronunciate grazie a linee e tratti più scuri.

Tytus Czyżewski espose sia all'estero (Salon d'automne, Parigi, 1926, 1928; Salons indépendants, Parigi, 1923, 1924, 1925, 1926; L'art vivant en Europe, Bruxelles, 1931; Exposition universelle des arts et techniques, Paris, 1937) come in Polonia ("Wystawe niezależne", 1911- 1913, Cracovia; Nowa Generacja, Leopoli, 1932; Grupy Plastyków Nowoczesnych, Varsavia, 1933)¹³²

I quadri di Czyżewski esposti a Venezia appartengono alla sua fase più matura, colorista, degli anni '30:

Ritratto di uomo (prima del 1930); *Odalisca* (prima del 1930); *Vetturino* (prima del 1930); *Ragazza con ventaglio* (1930); *Natura morta e ventaglio* (1930); *Natura morta e cavallino* (1930); *Natura morta e cesto* (dopo il 1930); *Signora con ventaglio* (1932-33); *Spagnola* (dopo il 1932); *Signora con cappellino rosso* (1934); *Pere*; *Paesaggio*; *Donna alla toilette* (1934-35); *Natura morta con mele* (1934-35); *Ragazza con cestino* (1935); *Ragazza con asparagi* (1935-39); *Lilla* (1935-39); *Mele* (1935-39); *Natura morta* (1936); *Donna seduta* (1937); *Don Chisciotte* (1924); *Figura seduta* (1928); *Natura morta* ¹³³

¹³² K. Dąbrowska, *Tytus Czyżewski*, dicembre 2008 <<http://culture.pl/pl/tworca/tytus-czyzewski>>

¹³³ Catalogo della XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, p. 297-298

1950

La venticinquesima Biennale manteneva il carattere riepilogativo della precedente: c'erano i Fauves, rappresentati da André Derain, Georges Braque, Pierre-Albert Marquet, Maurice de Vlaminck e Kees van Dongen; i Cubisti, tra cui Picasso, Braque, Léger e Juan Gris; i Futuristi, con Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini; Blaue Reiter con le opere di Vasilij Kandinskij, Paul Klee, August Macke, Franz Marc, Alexander Von Jawlensky, Gabriella Münter¹³⁴.

In onore di Kandinsky, defunto nel 1944, venne anche organizzata una retrospettiva. La Gran Bretagna, in linea con la stessa strategia espositiva di riepilogo del passato, presentò John Constable. Nel padiglione d'oltralpe esponevano Pierre Bonnard, Maurice Utrillo e Henri Matisse. La Germania presentava Emil Nolde, Max Beckmann e Ernst Barlach.

Gli Stati Uniti, che iniziavano già ad imporre la loro supremazia, presentarono, sempre nella stessa ottica riassuntiva, il vecchio artista John Marin e i tre giovani promettenti artisti Arshile Gorky, Willem De Kooning e Jackson Pollock.

Il premio internazionale per la pittura andò a Matisse, quello per la scultura a Ossip Zadkine, tra gli italiani invece vennero premiati Carrà per la pittura, Minguzzi e Mascherini per la scultura.

Questa edizione della mostra lagunare vide la presenza di un solo paese del blocco orientale: la Jugoslavia, con gli artisti Gojmir Anton Kos, Ilić, Petar Lubarda, Ismet Mujezinović, Antun Augustinčić, Kosta Angeli Radovani, Vojin Bakić¹³⁵. L'Unione

¹³⁴ E. Di Martino, Storia della Biennale di Venezia 1895-2003, Papiro Arte, 2003, p. 53-54

¹³⁵ *Veliko zanimanje w Benetkach za dela jugoslovanskich umetnikov*, «Primorski Dnevnik», 10 giugno 1950

Sovietica era assente, la Cecoslovacchia, che prevedeva di partecipare¹³⁶, soltanto nel mese di giugno annunciò la sua assenza.¹³⁷

La Polonia inizialmente aveva previsto la sua partecipazione, commissario del padiglione doveva essere Stanisław Teisseyre, allora rettore della Scuola Superiore di Arti Plastiche di Poznań, che aveva previsto l'invio di opere retrospettive e dei lavori presentati alla Prima Mostra Generale Polacca di Arte Plastica.¹³⁸

Vi era stata inoltre la richiesta, da parte del governo nel gennaio del 1950, di esporre qualche opera del pittore polacco residente in Italia, Arno Stern, recentemente scomparso, nella mostra degli artisti stranieri residenti in Italia.¹³⁹

La richiesta non venne accolta in quanto il regolamento generale stabiliva che per esporre, l'artista doveva risiedere in Italia da almeno tre anni, e non era il caso di Stern.

Nel mese di aprile però l'ambasciatore Adam Ostrowski annunciò l'assenza del paese dalla venticinquesima Biennale, spiegando che quell'anno ricorreva il cinquantesimo anniversario della morte del pittore Aleksander Gierymski e che le sue opere dovevano dunque rimanere in Polonia.¹⁴⁰ Ciononostante, a quanto risulta dai carteggi conservati negli archivi veneziani, pare che la direzione della Biennale fosse al corrente già da tempo dell'assenza della Polonia, ma per ragioni politiche preferì salvare le apparenze.¹⁴¹

¹³⁶ *La Cecoslovacchia a Venezia*, «Europa Nuova», marzo-aprile 1950

¹³⁷ *L'URSS assente*, «La libertà», Roma, 13 giugno 1950

¹³⁸ *Un padiglione della Polonia alla Biennale veneziana*, «Il lavoro nuovo», 30 marzo 1950

¹³⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1950, lettera di A. Kołtoński alla direzione della XXV biennale, 28 gennaio 1950

¹⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1950, lettera di R. Pallucchini ad A. Kołtoński, 2 febbraio 1950

¹⁴¹ J. Sosnowska, *Polacy na Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, p. 83-84

Il padiglione polacco venne utilizzato per allestire un settore dell'esposizione d'arte italiana.¹⁴²

La Polonia era assente quell'anno dall'esposizione veneziana ma alcuni artisti polacchi parteciparono al premio della città di Suzzara, in provincia di Mantova. Si trattava di un concorso molto impegnato socialmente che prevedeva lo scambio simbolico tra il lavoro artistico e il lavoro contadino: l'artista vincitore riceveva in premio dei prodotti agricoli e in cambio donava il suo quadro al comune di Suzzara. Fine più importante del concorso era l'avvicinamento dell'arte al popolo, per questa ragione la giuria presente non era composta soltanto da professori, galleristi e critici d'arte ma anche da operai, impiegati e contadini, veniva così esteso il più possibile il raggio di fruizione dell'opera d'arte.¹⁴³

L'evento quell'anno tuttavia presentava dei legami con la Biennale di Venezia: infatti nel comitato onorario erano presenti Rodolfo Pallucchini, Carlo Giulio Argan, Palma Bucarelli e Michelangelo Antonioni.¹⁴⁴

Tra gli artisti polacchi partecipanti c'era Helena Krajewska, che ricevette un premio per il quadro *Brygada młodzieżowa na budowie*, Aleksander Kobzdej con il celebre *Podaj cegłę*, Wojciech Weiss con *Manifest*, Janusz Podolski con il ritratto del Compagno Janusz, Wanda Woszczyńska con *Na Wiejskiej*.¹⁴⁵

I quadri presentati dagli artisti polacchi rappresentavano in Polonia i pilastri del nuovo metodo espressivo, ufficializzatosi nel febbraio del 1949: il realismo socialista.

¹⁴² ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1950, lettera di Tykociński alla Direzione della Biennale d'Arte, 10 maggio 1950

¹⁴³ A. Negri, *Storia e caratteri di una collezione*, 2004 <<http://www.premiosuzzara.it/storia>>

¹⁴⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, p. 85

¹⁴⁵ Ivi, p. 84

Similmente a quanto avvenuto in Unione Sovietica, il *socrealizm* prese le mosse dalla letteratura, e si affermò soltanto conseguentemente nell'ambito delle arti visive¹⁴⁶: questo è dovuto all'importanza che il realismo socialista conferiva al contenuto piuttosto che alla forma.

¹⁴⁶ Il metodo del realismo socialista in Polonia si affermò nel gennaio del 1949, al IV Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich, in presenza del ministro della cultura Sokorski. La conferenza relativa alle arti plastiche si svolse il mese successivo, 12- 13 febbraio 1949, a Nieborów.

1952

Alla ventiseiesima edizione della mostra lagunare parteciparono ben ventisei paesi, segnale che la crisi post-bellica era in via di superamento.

Da segnalare la presenza della Spagna, sotto la dittatura franchista, che offrì un'interessante retrospettiva di Francisco Goya. La Francia presentò Raoul Dufy, Fernand Léger, Jacques Lipchitz e lo scultore Antoine Bourdelle. La Germania offrì una rassegna sugli espressionisti, tra i quali spiccavano Ernst Kirchner, Emil Nolde, Otto Müller, Karl Schmidt-Rottluff e Max Pechstein.¹⁴⁷

Tra le altre retrospettive, importanti furono quelle dedicate a Chaim Soutine e Henri Toulouse-Lautrec, allestita al Museo Correr, e quella su Camille Corot.¹⁴⁸

Gli Stati Uniti espose opere di Alexander Calder, Stuart Davis, Edward Hopper e Yasuo Kuniyoshi.

All'interno del padiglione italiano riscosse notevole successo la sala riservata a Renato Guttuso e la retrospettiva dedicata ai Divisionisti (Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini).

Il premio internazionale per la pittura andò al francese Raoul Dufy, mentre quello per la scultura venne vinto dall'americano Alexander Calder.¹⁴⁹

Tra i paesi assenti vi era tutto il blocco orientale, fatta eccezione per la Polonia, divenuta quell'anno ufficialmente democrazia popolare¹⁵⁰.

¹⁴⁷ E. Di Martino, Storia della Biennale di Venezia 1895-2003, Papiro Arte, 2003, p. 54

¹⁴⁸ Ivi, p. 137

¹⁴⁹ Ivi, p. 54

¹⁵⁰ Sebbene i comunisti fossero saliti al potere già nel 1944, dando luogo al Governo Provvisorio con la proclamazione del manifesto del PKWN (Comitato polacco di Liberazione Nazionale) a Lublino, tuttavia la Polonia divenne ufficialmente una democrazia popolare con l'adozione della costituzione staliniana o "di luglio" del 22 luglio 1952, promulgata dal presidente Bierut.

La decisione di partecipare fu presa parecchio tardi, ossia nella primavera del 1952: per questa ragione il paese non figura nel catalogo generale della mostra veneziana di quell'anno e non, come fece invece pensare il critico sovietico Belkin, per l'esplicita volontà occidentale di ignorare e denigrare questa democrazia popolare.¹⁵¹

Commissario del padiglione era l'attaché culturale dell'ambasciata, Maria Baranowicz; partecipò all'organizzazione del progetto anche Luigi Cini, docente di slavistica all'Università Cà Foscari di Venezia.

Le opere giunsero in ritardo, a causa della tardiva organizzazione.

La strategia espositiva quell'anno era differente: invece di proporre retrospettive, secondo la linea pallucchiniana, si optò per l'esposizione di diverse opere (prevalentemente pitture e qualche grafica), appartenenti a una sola corrente, del resto l'unica in quel momento ufficiale, ossia il realismo socialista.

Le opere scelte appartenevano ad una mostra di carattere ufficiale, già allestita in Polonia, la seconda Esposizione polacca generale (II Ogólnopolska Wystawa Plastyki).¹⁵²

Questa strategia espositiva coincideva con l'attitudine, tipicamente sociorealista, volta a privilegiare le tematiche e i contenuti dell'opera d'arte, a discapito dell'artista come autore del quadro.

Tra le opere esposte figuravano le pitture:

Varsavia nuova, Eugeniusz Arct; *La squadra di Boleslao*, Michał Bylina; *Ragazze di Lagów*, Eugeniusz Eibisch; *Da Łusławice: Panorama*, Juliusz Joniak; *Prima del corteo, Berlino, 1951*, Aleksander Kobzdej; *Paesaggio, Paesaggio, Il pellegrino*, Feliks Konarski; *Attesa della maternità*, Janina Kraupe; *Paesaggio I, Paesaggio II*,

¹⁵¹ ASAC, Fondo storico, Serie Paesi, 23, Lettera di M. Baranowicz a R. Pallucchini del 6 maggio 1952

¹⁵² J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 87

Krystyna Lada; *Rose Luxemburg*, Zofia Lipińska; *Prova dell'acciaio*, Albin Lubniewicz; *L'ammasso delle patate*, Maria Mackiewicz; *Carico delle barbabietole*, Stanisław Michałowski; *La legatura delle reti*, Teresa Pagowska; *Il poeta A. Mickiewicz, tribuno del popolo*, Zbigniew Pronaszko; *La settimana della cultura*, Czesław Rzepiński; *Kostka Napierski*, Jan Sokołowski; *Trzymerzy*, Kazimierz Sramkiewicz; *Copernico*, Juliusz Studnicki; *Lettura del manifesto di luglio*, Stanisław Teisseyre; *Gloria agli eroi di Grammos*, Bohdan Urbanowicz; *Ritorno dalla pesca*, Józefa Wnukowa; *Arrampicatrice*, Jacek Żuławski¹⁵³

Vi erano inoltre illustrazioni e disegni in bianco e nero, tra cui:

Illustrazioni ai “Sonetti di Crimea” di Mickiewicz, Stanisław Brzeckowski; illustrazioni a “Leggende storiche”, Michał Bylina; Illustrazioni a “Schizzi sui Tatra”, Zofia Fijałkowska; Illustrazioni a “Yerma” di F. Garcia Lorca; Illustrazioni a “Jacquerie” di P. Marimée; Tre illustrazioni a “Gli allegri Lucherini”, Olga Siemaszkowa; tre illustrazioni a *Il nonnino delle noci*, Jan Marcin Szancer; Cinque illustrazioni a “Dubrowskij” di A. Puškin, Waclaw Waškowski.¹⁵⁴

Le donne imparano a costruire, La costruzione di Nowa Huta, Andrzej Jurkiewicz; La ricostruzione di Stare Miasto, Gizella Klimaszewski; Gli analfabeti, Mieczysław Kościelniak; quattro composizioni di Tadeusz Kulisiewicz; Liberazione di Jozefów, Konstanty Sopoćko¹⁵⁵

Alcuni fra questi artisti parteciparono anche alle Biennali successive, vi erano tra questi Eibisch, Kobzdej, Pronaszko, Kulisiewicz, Rzepiński; artisti, il cui percorso non si era limitato soltanto al realismo socialista e che si erano spinti anche verso altri codici espressivi.

¹⁵³ Catalogo della XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, p. 348-350

¹⁵⁴ Ivi, p. 350-352

¹⁵⁵ Ivi

Anche una sola occhiata ai titoli dei quadri avrebbe permesso allo spettatore di capire quanto fosse importante, per quel metodo, la scelta di certi contenuti: si va da scene collettive di lavoro, passando per i cortei e le settimane della cultura, momenti organizzati appositamente dallo stato per il nuovo cittadino.

“Prima del corteo” di Kobzdej presenta il tipico “non luogo” staliniano, sottratto al tempo che scorre: prima della parata del Primo Maggio, la gioventù si prepara, adornando con dei fiori il ritratto di un eroe del popolo, a lato vi è il ritratto di Walter Ulbricht; in seconda fila figurano, oltre alle bandiere rosse e alle bandiere delle democrazie popolari, i ritratti di Stalin e Bierut.

Altro genere frequente è la ritrattistica, nella cui categoria rientravano, oltre ai capi politici, personaggi storici di un certo rilievo, scrittori ma anche gente comune, lavoratori.

Il padiglione polacco presentò i ritratti di due figure storiche nazionali: Aleksander Kostka Napierski e Adam Mickiewicz, nelle vesti di tribuno del popolo.

Aleksander Kostka Napierski (1620- 1651) fu il capo della rivolta contadina contro i nobili, scoppiata nei monti Tatra, nella regione di Podhale nel 1651, durante la guerra dei Trent'anni.

La Polonia che fu una democrazia nobiliare per più secoli, abbondava di eroi nazionali per la maggior parte provenienti dalla *szlachta*, abbastanza noncuranti del resto della popolazione. La propaganda comunista necessitava di un eroe nazionale, ancorato nel passato, dalle umili origini, che potesse difendere la causa dei ceti sociali più bassi, venne così scelto Kostka Napierski.¹⁵⁶

Adam Mickiewicz (Nowogródek, 1798- Costantinopoli, 1855), poeta e scrittore, uno dei quattro vati del romanticismo, accanto a Słowacki, Norwid e Krasiński. Fu

¹⁵⁶ J. Tazbir, *Śława i niesława Kostki Napierskiego*, «Mowią wieki», 3, 1993

l'autore di "Pan Tadeusz" (Il signor Taddeo, 1834), epopea nazionale, "Ballady i romanse" (Ballate e romanze, 1822), "Dziady" (Gli avi, 1822-1860), opera teatrale in quattro atti (degno di nota è il fatto che in epoca comunista era stata proibita la rappresentazione del terzo atto che trattava il martirologio nazionale in chiave messianica).¹⁵⁷

Mickiewicz rappresenta una polonità dalle sfumature parecchio conservatrici e sofferte che si consolidò fortemente tra Ottocento e Novecento, in clima di guerre, esili e spartizioni.

La propaganda comunista aveva bisogno anche di individualità fortemente ancorate nella coscienza nazionale, per autolegittimarsi e ottenere consenso, seguendo il principio di un'arte "nazionale nella forma e socialista nel contenuto". Nel caso del quadro di Zbigniew Pronaszko¹⁵⁸, Mickiewicz viene ritratto nella nuova realtà socialista: seduto su una poltrona mentre legge "Tribune des peoples"¹⁵⁹.

Altra tematica, spesso riscontrabile nel *socrealizm* polacco, non solo in pittura ma anche in letteratura o nel cinema (si pensi a *Przygoda na Mariensztacie*), affrontata da Eugeniusz Arct in *Varsavia nuova*, è appunto la ricostruzione di Varsavia, città completamente rasa al suolo durante la seconda guerra mondiale, ricostruita poi grazie all'opera del pittore veneziano ottocentesco Bernardo Bellotto e alla volontà degli abitanti della capitale polacca.

Assenti dal padiglione erano le nature morte: genere bandito dai teorici del *socrealizm* in quanto passibile di interpretazioni e quindi aperto a più possibilità creative.

¹⁵⁷ M. Spadaro, *Adam Mickiewicz* in *Storia della letteratura polacca*, a cura di Luigi Marinelli, Torino, Einaudi, 2004, p. 204-229

¹⁵⁸ ASAC, Fototeca, Allestimenti, 1952

¹⁵⁹ Tribune des Peuples, ossia «Trybuna Ludu», quotidiano ufficiale del POUP (Partito Operaio Unificato Polacco), uscito tra il 1948 e il 1990.

2.2 Un lento disgelo (1954-1958)

1954

La Biennale del 1954 si aprì alla luce di un importante fatto storico, avvenuto a marzo dell'anno precedente, ossia la morte di Iosif Stalin.

Fu un fatto denso di conseguenze per l'Unione Sovietica e per i suoi paesi satelliti ma anche per l'intero equilibrio geopolitico mondiale.

Ebbe allora inizio il primo discorso critico sui crimini commessi dal dittatore georgiano, sul culto della sua personalità e sulla deriva totalitaria dei governi dell'Europa Orientale. Era un discorso che non si limitava soltanto agli ambiti politici, storici ed economici ma che coinvolgeva in maniera significativa anche l'arte, essendo essa uno strumento nelle mani dello stato.¹⁶⁰

L'ultimo progetto dell'avanguardia russa, eliminata negli anni '30 perché scomoda al regime (proponendo progetti diversi da quelli dello stato), era legare indissolubilmente l'arte alla politica, attraverso la propaganda. Così il regime a partito unico accettava soltanto un metodo espressivo, il realismo socialista, che era al servizio dell'ideologia, che doveva essere il più possibile distante da interpretazioni, critiche, astrazioni, e che non doveva porre punti interrogativi di fronte alla realtà. Si dipingevano utopie, poco importava come fosse davvero la realtà.¹⁶¹

In Unione Sovietica il realismo socialista aveva preso piede negli anni Trenta, si trattava quindi di un fenomeno fortemente consolidato, diversamente invece andava per i paesi dell'Europa Orientale divenuti democrazie popolari soltanto nel dopoguerra, tra cui anche la Polonia, in cui la deriva totalitaria era stata meno forte e in cui il realismo socialista non era stato che una breve parentesi.

¹⁶⁰ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2005, p. 50-61

¹⁶¹ S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito*, in ESAMIZDAT, vol. III (2-3), pp. 65-85

Ai Giardini di Venezia il peso di questo cambiamento si rifletté in maniera graduale: nel 1954 l'Unione Sovietica era ancora assente, tuttavia erano presenti le altre democrazie popolari, fra cui la Romania, arrivata quell'anno, che presentava le opere più vicine al realismo socialista.

Vi era una forte presenza della corrente surrealista: il Belgio curò una rassegna sull'arte fantastica da Hieronymus Bosch a René Magritte, la Svizzera presentò Cuno Amiet, la Francia Jean Arp, la Germania Max Ernst, il padiglione italiano Alberto Savinio, la Spagna Joan Mirò.

Tra le importanti retrospettive figurano quella di Edward Munch, organizzata dal padiglione norvegese, che raccoglieva un'ottantina di dipinti e opere grafiche, quella dedicata a Paul Klee nel padiglione svizzero, quella dedicata al realista Gustave Courbet, significativa in un contesto in cui il conflitto tra astratto e figurativo era ancora acceso.¹⁶²

Il padiglione statunitense espose Willem De Kooning e Ben Shahn, la scelta di quest'ultimo rifletteva bene il clima politico dell'epoca: Shahn era un realista metafisico, dotato di una certa sensibilità per i fatti sociali (si pensi ai quadri esposti come *Sacco e Vanzetti* del 1932, *Liberazione e Mogli dei minatori* del 1948). Il fatto che gli Stati Uniti l'avessero scelto dimostra la loro volontà di presentarsi, nell'arena internazionale che è la Biennale, come un paese democratico, aldilà di fenomeni interni come il maccartismo, in clima di piena guerra fredda.¹⁶³

La partecipazione polacca quell'anno fu decisa nel febbraio del 1954¹⁶⁴, a curare la scelta delle opere al padiglione polacco negli anni dal 1954 al 1958 fu Juliusz

¹⁶² E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895- 2003*, Papiro Arte, 2003, p. 56

¹⁶³ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948- 1968*, Bari, Palomar, 1995 p. 67

¹⁶⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1954 Lettera di Jan Druto a Giovanni Ponti, 9 febbraio 1954

Starzyński, nominato nel febbraio 1954¹⁶⁵, in collaborazione con l'Istituto Nazionale delle Arti e Muzeum Narodowe.¹⁶⁶

Starzyński era un professore e un critico d'arte di rilievo, la sua posizione era molto forte negli ambienti di partito. Le sue preferenze espressive erano rigorose e molto sintomatiche dell'epoca: da fervido sostenitore del *socrealizm*, si opponeva al naturalismo, tendenza di origini borghesi, in quanto esso si limitava alla pura descrizione della realtà, mentre l'esigenza del realismo socialista era dipingere l'utopia, il mondo come dovrebbe essere.

Starzyński si opponeva anche all'impressionismo, all'arte metafisica e surrealista, da lui considerata come "pessimista" e "cosmopolita"¹⁶⁷.

Il progetto espositivo iniziale prevedeva una mostra personale di Felicjan Szczęsny Kowarski, fondatore del gruppo Pryzmat¹⁶⁸, accanto ai disegni e alle grafiche di Tadeusz Kulisiewicz e Aleksander Kobzdej.

Tuttavia, su decisione del ministro della cultura Włodzimierz Sokorski, il progetto venne leggermente modificato: escludendo Szczęsny Kowarski, si pensava di esporre soltanto Kulisiewicz e Kobzdej¹⁶⁹, ai quali poi venne aggiunto lo scultore Ksawery Dunikowski, autore del monumento agli Insorti slesiani sulla collina di S. Anna,

¹⁶⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1954, lettera dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Polacca al Ministero degli Affari Esteri, 16 febbraio 1954

¹⁶⁶ Catalogo della XXVII Biennale, Venezia, p. 358

¹⁶⁷ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1999, p. 93-95

¹⁶⁸ Gruppo fondato nel 1930 a Varsavia, ne facevano parte gli studenti di Kowarski (Pękalski, Larisch, Taranczewski, Bossowski, Dutkiewicz, Jaeschke, Kossowski, Łada, Ruskowski, Rużycka, Siemiradzki, Szulczewska), sebbene il gruppo non avesse un programma specifico, uno dei principi cardine del gruppo era il colore. Kowarski tuttavia univa al colorismo il monumentalismo e la scelta di tematiche storico- epiche, legate anche al romanticismo; tutte le sue opere sono connotate da un grande pathos, sia esteticamente come moralmente, che si riallaccia all'antichità.

¹⁶⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1954, lettera di Starzyński a Pallucchini del 13 giugno 1954

costruito tra il 1948 e il 1955, che gli valse il titolo di Costruttore della Polonia popolare (1949).¹⁷⁰

La strategia espositiva non era tematica e ristretta, come nel caso dell'edizione precedente: l'arte presentata rimaneva sempre al servizio delle masse ma la ricerca formale, alla cui base rimaneva comunque il contenuto ideologico, si stava estendendo. Di qui la scelta di presentare tre generazioni differenti. Vennero presentati, oltre alle opere di questi tre artisti, gli arazzi folkloristici, di E. Plutyńska, H. Bukowska e A. Śledziwska.¹⁷¹

Xavery Dunikowski (Cracovia, 1875- Varsavia, 1964), iniziò la sua formazione come scultore tra Varsavia e Cracovia nei primi del Novecento. Compì diversi viaggi nel Medio Oriente, a Londra e a Parigi. Soggiornò in Francia nel 1914, esperienza importante per la sua formazione in quanto conobbe l'opera di Rodin, che influenzò molto la sua tecnica.¹⁷²

Successivamente al raggiungimento dell'indipendenza polacca nacque il movimento letterario e artistico *Młoda Polska*¹⁷³ (Giovane Polonia), di cui entrò a far parte. Unì così all'influenza rodiniana una personale ricerca dell'astrazione, attraverso l'eliminazione dei dettagli.

¹⁷⁰ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1999, p. 94- 95

¹⁷¹ Catalogo della XXVII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1954, p. 335

¹⁷² P. Szubert, *Ksawery Dunikowski*, febbraio 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/xawery-ksawery-dunikowski>>

¹⁷³ *Młoda Polska*: movimento che prende il nome da una serie di articoli pubblicati da Górski nel 1898 sulla rivista letteraria *Życie*; si tratta di un movimento artistico-letterario attivo all'incirca tra il 1890 e il 1918, al cui interno coesistevano tendenze sia tradizionali come innovative, tipiche del modernismo. I maggiori esponenti nel campo artistico furono Teodor Axentowicz, Wojciech Weiss, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz.

Durante la seconda guerra mondiale, nel 1940, assieme ad altri professori dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia, venne arrestato e deportato ad Auschwitz. L'esperienza nel campo di concentramento lo segnò.

Opere come *Boże Narodzenie w Oświęcimiu*, *Zjawa*, *Umierający amarilis*, nelle quali usa una deformazione brutale e colori molto forti, portano il segno di questo tragico trascorso.¹⁷⁴

Fu nel periodo post bellico che cominciò a costruire il celebre monumento agli Insorti Slesiani sulla collina di S. Anna, nei pressi di Opole.

Si trattava del primo monumento architettonico che rompeva con l'idea del tradizionale piedistallo in una piazza. Lo scultore aveva sfruttato sapientemente le caratteristiche naturali del luogo, ponendo ai piedi della collina un anfiteatro e sulla sommità di esso il monumento, costituito da quattro blocchi, decorati da bassorilievi che ricordano le battaglie combattute in Slesia dai polacchi contro i tedeschi.¹⁷⁵

Altri suoi importanti monumenti sono quelli in onore della liberazione della Warmia Mazuria (1954), quello del soldato della Prima Armata dell'Esercito Polacco a Muranów (1963), di J. Dietl a Cracovia (1936).

L'anziano scultore aveva partecipato più volte alla Biennale di Venezia: nel 1914, con il gruppo "Sztuka", nel 1920 e nel 1932.¹⁷⁶

Il gruppo delle opere esposte al padiglione veneziano comprendeva dei bronzi, risalenti ancora alla produzione del primo Novecento: *Il pittore Szczygliński*, 1898; *Dante*, 1901; *Eva*, 1906.; *Donna incinta I*, 1906; *Donna incinta II*, 1906;

¹⁷⁴ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 16-18

¹⁷⁵ A.K.Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 79

¹⁷⁶ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 402

L'attore Solski, 1910; *Testa di donna cartaginese*, 1916; *Testa di Sarah*, 1918;
Testa di cantore greco, 1918.

Vi erano opere risalenti al periodo della Młoda Polska: *Testa di donna*, 1920;
Testa del pittore Kowarski, 1924; *Copernico*, 1924-25; *Una serie di teste nel
castello del Wawel*, 1925-28.

Tra le opere più recenti figurano parti del progetto del monumento agli Insorti
Slesiani di cui un bassorilievo in bronzo (Arcieri: studio per il monumento sulla
Montagna di S. Anna), un bronzo (*Minatore*) e quattro cariatidi in pietra (*Donna
della Slesia; Minatore; Operaio; Contadino*) realizzate tra il 1947 e il 1954.¹⁷⁷

Tadeusz Kulisiewicz (Kalisz, 1899- Varsavia, 1988), nativo di Kalisz, si formò
tra Poznań e Varsavia, inizialmente si avvicinò agli ambienti espressionisti
polacchi (tra cui il gruppo Bunt) e tedeschi, ispirandosi a Die Brücke.

Nel ventennio tra le due guerre, sotto la guida di Władysław Skoczylas, volse la
sua attenzione al folklore montanaro polacco e, in particolare, al villaggio di
Szlembark.¹⁷⁸

Kulisiewicz vi si recò per la prima volta nel 1926 e iniziò a studiarne
accuratamente, oltre al paesaggio, l'architettura, la vita, i tipi e i modelli umani.
Questa località fu molto importante per la nascita del suo codice espressivo, già
evidente nel celebre ciclo grafico di incisioni su legno. L'artista, attraverso le
figure deformate dei montanari di Szlembark, il cui destino appare triste e

¹⁷⁷ Catalogo della XXVII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1954, p. 328-329

¹⁷⁸ E. Gorząddek, *Tadeusz Kulisiewicz*, marzo 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kulisiewicz>>

ingiusto, illustrava il suo sguardo pessimista e rassegnato nei confronti del mondo.¹⁷⁹

Nei primi anni del dopoguerra Kulisiewicz si trovava in una Varsavia rasa al suolo di cui diede testimonianza nel ciclo di disegni *Varsavia 1945*, realizzato a penna e inchiostro; la scelta di abbandonare l'incisione su legno fu significativa per la sua produzione futura, in quanto, anche i successivi cicli di Szlembark furono realizzati a inchiostro.

Il ciclo dedicato a Varsavia restituisce l'atmosfera di distruzione e sconforto: le composizioni sono prive di presenza umana, dominate dalle rovine, talvolta vi è qualche albero superstite, la terra è devastata, fa da sfondo un ampio cielo; i toni usati vanno dal marrone al grigio-nero, tonalità che aumentano ancor più la drammaticità della scena.¹⁸⁰

I cicli successivi di Szlembark, realizzati ora a inchiostro, si evolvono, seppure i personaggi e i motivi rimangano gli stessi, lo schema compositivo si apre e vi è più respiro, i protagonisti non sono più chiusi in una passiva, drammatica rassegnazione, la riflessione sui volti è più pacata, il paesaggio, seppure ancora con toni drammatici, è più esteso. Szlembark nella produzione postbellica di Kulisiewicz smette di essere un luogo dimenticato da Dio e dal mondo, la quotidianità ora è presentata con un respiro più ampio e sereno.

La poetica di Kulisiewicz tuttavia non abbraccia soltanto la Polonia ma anche i luoghi dove viaggiò e soggiornò, tra cui la Francia, il Belgio, la Cecoslovacchia, la Cina e il Brasile; di questi viaggi fornì una suggestiva raccolta di disegni, in parte concentrata sull'architettura e il paesaggio e in parte sui tipi umani.

¹⁷⁹ J. Guze, *Kulisiewicz*, Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956, p. 7-11

¹⁸⁰ Ivi, p. 13-15

Non fu la sua prima presenza alla mostra veneziana, alla quale partecipò anche nel 1930, nel 1936, nel 1952, nel 1954, nel 1964 e nel 1972. ¹⁸¹

In occasione della ventisettesima edizione, vinse il premio dell'Unesco.

Tra le opere in esposizione a Venezia figurano le xilografie realizzate tra il 1930 e il 1936:

Maternità; Scultore popolare; Testa di bambina; Musicanti; Donna nei campi; Casa di Metodjo; Donna con rosario; Sbucciando le patate; Un vitello; Il villaggio di montagna; Una testa; Bambina con scialle nero; Il saggio di Arles.

Vari cicli di Szlembark, uno del 1939: *Ragazza; Figura seduta; Bambine.*

Uno del 1948, realizzato a inchiostro: *Un ragazzo; Una bambina; Donna al lavoro; I bambini; Ludwina; Un vitello; Ritratto di donna; La zia con i bambini; Vecchia Budzulka; Figura seduta; Ritratto di donna.*

Uno del 1952: *Hanka; Celinka; Testa di donna; Le rive del Dunajec; Barbara; La valle del Dunajec; Hanka; Szlembark; I fratelli; Veduta sulla valle di Białka; Józef Skalany; Paesaggio di Szlembark; Un ragazzo; Panorama su Debno.*

Il ciclo dedicato a Varsavia, del 1945, realizzato con inchiostro di china:

Rive della Vistola; La colonna di re Sigismondo; Case del quartiere di Solec; Ulica Bugaj nella Città Vecchia; Il ghetto, via Gęsia; Via Przejazd; La stazione; Piazza del teatro; La chiesa della Città Nuova; Case della via Mostowa

La serie di disegni "Combattenti per la libertà e la democrazia" (1951-1952):

Feliks Dzierdziński; Soldati coreani; Contadino cinese che parla della pace; Il generale Walter; Le donne francesi manifestano per la pace; L'attore Stefan

¹⁸¹ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995, La Biennale di Venezia/Electa, 1996, p. 490*

Jaracz a Auschwitz; L'appello di Stoccolma; Il minatore Paweł Filak; Julian Marchlewski

I disegni della serie “*La Cina*” (1953): *Eroe del lavoro, agricoltore Ghen-Cian So; Lago del palazzo d'estate; Scavo di un canale: la lotta contro la siccità; Villaggio; Liu Uan Ti lavoratore d'assalto; Villaggio in riva al mare; I pescatori del lago; Dieci disegni per la poesia di Pablo Neruda “La Cina”*

Nonché altri disegni:

Una bambina (1948); *Marysia* (1948); *Ritratto di donna* (1948); *Giorno di pioggia a Concerneau* (1949); *Barche* (1949); *Paesaggio di Concerneau* (1949); *Battello da pesca* (1949)¹⁸²

Aleksander Kobzdej (Olesk, odierna Ucraina, 1920- Varsavia, 1972) si formò tra Leopoli, Danzica e Cracovia, sotto la tutela di Eugeniusz Eibisch. Inizialmente seguace del post-impressionismo, negli anni Quaranta, si allacciò alla tradizione realista ottocentesca.

Le sue opere social-realiste gli valsero diversi premi e riconoscimenti statali;

Podaj cegłę (Passa il mattone, 1949) è uno dei quadri cardine del *socrealizm* polacco, il cui titolo entrò anche far parte della cultura di massa, indicando un incitamento immediato al lavoro e alla ricostruzione della Polonia. Il quadro in questione, dipinto in maniera convenzionale e schematica, secondo i dettami del metodo, rappresenta tre muratori, dalle dimensioni monumentali, al lavoro.¹⁸³

All'inizio degli anni Cinquanta Kobzdej compì diversi viaggi, tra cui in Cina e in Vietnam, che influenzarono notevolmente la sua produzione, portandolo a

¹⁸² Catalogo della XXVII Esposizione Internazionale d'Arte, 1954, Venezia, p. 329-332

¹⁸³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 71

superare la pura e fedele rappresentazione della realtà e volgendolo verso forme espressive più sottili, tendenti alla metafora.

I disegni realizzati in Cina, che furono quelli esposti alla ventiseiesima edizione, offrono uno spaccato della quotidianità cinese e vietnamita: riunioni di partito, assemblee, donne contadine e partigiane, bambini a scuola, paesaggi di guerra. Sul finire degli anni Cinquanta conobbe, grazie a un viaggio in Occidente, l'*art informel*, alla quale unì la ricerca colorista, distribuendo il colore sulla tela a grossi strati, e usando materiali come legno e metallo, dando luogo così ad uno stile del tutto personale.

Kobzdej partecipò anche alla Biennale veneziana nel 1952, e a quella di Sao Paulo, nel 1959.

Tra le opere esposte alla ventisettesima edizione vi erano i citati disegni con inchiostro a china realizzati in Vietnam (1953-54) e in Cina (1953):

Bambine intente a cucire; Ritratto di una bambina della tribù Tho; Scuola primaria; Pulitura della canna da zucchero; Ritratto di un combattente emerito; Contadina con bufalo; Albergo nel bosco; Corso politico-ideologico; Bambine con la candela; Vecchio contadino; Contadino vietnamita che racconta le ingiustizie patite; Paesaggio del villaggio Dong Fu; Autore del tragico racconto del villaggio di Dong Fu; Racconto tragico; Presidente dell'unione dei contadini del villaggio di Dong Fu; Le donne raccontano; Ragazzo con bufalo; I piccioni vivono nel bosco; Il pranzo; L'albero di Kej Da; La partigiana; Un negozio; Ragazzo vietnamita; Paesaggio di An Mi; Un partigiano; Ritratto della madre della famiglia di un eroe; Due partigiane; Ragazzo che porta un bambù; I contadini prima della riunione; Paesaggio; Piantagione di riso; La presidenza del tribunale; L'accusatrice; Il possidente davanti al tribunale; Il pubblico al

processo I; Il pubblico davanti al processo II; Testimone I; Fratello e sorella; Lo zebù; Portatrice di riso al fronte; Portatrice; Strada di città; Ufficio nella roccia; Portatori al fronte; Guardiano ai magazzini di riso; Paesaggio presso il fronte; Soldato seduto; Assistente dell'autista; Soldati al fronte; Soldati sorridenti; Commissario di divisione; Soldato al fronte; Giovane soldato a Dien Ben Fu.

Nuovo quartiere operaio a Shanghai; Villaggio Shau Shan; Sulla riva del fiume Chaum Po a Shanghai; Testa di bambina; La piazza di Hang Kou; Ragazzo guardiano di bufali; Paesaggio di Handchiu; Paesaggio di Kanton; Strada a Hang Kou; Strada a Shanghai I; Strada a Shanghai II; Giunche sul Chuam Po; Sulle rive dello Yang Tse¹⁸⁴

Alcune delle opere vennero vendute tra cui *Portatori al fronte, Ragazzo con bufalo, Bambine intente a cucire, Scuola primaria* ¹⁸⁵ .

¹⁸⁴ Catalogo della XXVII Esposizione Internazionale d'Arte, 1954, Venezia, p. 332-335

¹⁸⁵ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 23, 1954

1956

La ventottesima Biennale fu l'ultima edizione curata da Rodolfo Pallucchini.

L'istituzione veneziana stava attraversando una fase di crisi, sia per la mancanza di fondi come per le strategie espositive: l'arte esposta nei padiglioni alla Biennale sembrava offrire un'idea totalmente diversa, arretrata rispetto alla situazione interna artistica delle singole nazioni.¹⁸⁶

Nonostante ciò questa edizione riscosse un certo successo ed ospitò importanti retrospettive.

Vi presero parte trentaquattro nazioni, rappresentate circa da ottocento artisti.¹⁸⁷

Il padiglione italiano vide la partecipazione di Afro, Emilio Greco, Renato Mazzacurati, Ennio Morlotti. L'Inghilterra presentò Lynn Chadwick, la Francia Jacques Villon, che ottenne il Gran Premio per la pittura.

La Spagna venne rappresentata da Antonio Tapiès. Nel padiglione tedesco venne organizzata una retrospettiva su Emil Nolde, l'Olanda ne presentò una su Piet Mondrian.

Tre nuovi padiglioni videro la luce, grazie alla collaborazione di importanti architetti: quello finlandese di Alvar Aalto; quello giapponese, pianificato da Takamasa Yoshikaza e quello venezuelano, progettato da Carlo Scarpa.¹⁸⁸

Importante quell'anno fu il ritorno dell'Unione Sovietica, assente dal 1934: vennero presentati più di settanta artisti con duecento opere di vario genere, comune denominatore era il realismo socialista. Tra i più importanti artisti vi erano Aleksandr

¹⁸⁶ E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 56-57

¹⁸⁷ Ivi, p. 57-58

¹⁸⁸ A. Pica, *Artisti da tutto il mondo per la gloriosa esposizione veneziana*, «La Patria», 19 giugno 1956

Dejneka, Jurij Pimenov, Aleksandr Gerasimov, Arkadij Plastov, Boris Ioganson, Vera Muchina.

L'impressione generale, oltre allo stupore e alla curiosità, era che in Unione Sovietica la ricerca artistica si fosse arrestata negli ultimi ventidue anni. Il fatto è che il padiglione sovietico risentiva (e avrebbe risentito ancora fino alla fine degli anni Ottanta) fortemente delle scelte politiche: il disgelo procedeva molto lentamente in questo contesto, così l'arte *underground* e le avanguardie rimanevano nell'ombra e per il pubblico estero sembrava che in Russia esistesse solo uno stile, il realismo socialista.¹⁸⁹

I paesi satelliti dell'Unione Sovietica sembravano dare un'impressione di minor rigore: la Jugoslavia presentò Vojin Bakić, Marij Pregelj e Miodrag Protić. La Cecoslovacchia fu rappresentata da Jozef Lada, illustratore del romanzo *Il vecchio Švejk* di Jaroslav Hasek, assieme ad altri disegnatori. L'Ungheria era assente, la Romania vide la partecipazione di Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Ion Irimescu e Cornel Medrea, tra tutti i padiglioni del blocco orientale, era quello rimasto più fedele al realismo socialista.¹⁹⁰

La partecipazione polacca alla ventottesima edizione fu annunciata nel marzo del 1956; il padiglione quell'anno era ancora coinvolto nell'opera di restauro, di cui si occuparono Tadeusz Wiśniewski, segretario dell'Ambasciata, assieme al Prof. Luigi Cini¹⁹¹.

Il progetto espositivo era curato dal commissario, professor Juliusz Starzyński, dai due commissari aggiunti, Ryszard Stanisławski, storico dell'arte nonché addetto al

¹⁸⁹ *Russians Artists at the Venice Biennale 1895-2013*, Stella Art Foundation, 2013, p. 352-353

¹⁹⁰ M. De Micheli, *La pittura dell'Europa orientale nella sale della XXVIII Biennale*, «L'Unità», 27 luglio 1956

¹⁹¹ ASAC, Fondo storico, Lavori ai padiglioni, 1, 1940-1947, Lavori al Padiglione della Polonia

Ministero della cultura e dell'arte, e Aleksander Wojciechowski¹⁹², storico dell'arte, capo della sezione di documentazione dell'Istituto Nazionale d'Arte, Halina Stępień, assistente di Starzyński, e Stanisław Zamecznik, ordinatore dell'esposizione.¹⁹³

La scelta quell'anno cadde su più artisti, appartenenti a diverse generazioni, per la maggior parte pittori ma anche scultori.

Esposero il pittore formista Zbigniew Pronaszko, al quale venne riservata la sala centrale del padiglione; i pittori Marek Włodarski, Jerzy Nowosielski, Adam Marczyński, Tadeusz Dominik e lo scultore Antoni Kenar assieme ai suoi allievi.

Zbigniew Pronaszko (Derebczyn, odierna Ucraina, 1885- Cracovia, 1958) fu pittore, scultore e scenografo. Si formò tra Kiev e Cracovia, sotto la guida di Axentowicz e Malczewski.

Viaggiò tra Vienna, Monaco e Parigi dove ebbe modo di conoscere l'arte cubista. Già negli anni '10, in opposizione alle mostre allestite dall'associazione "Sztuka"¹⁹⁴, organizzò assieme al fratello Andrzej Pronaszko e a Tytus Czyżewski delle esposizioni di arte indipendente, sul modello dei salotti parigini.¹⁹⁵

Nel 1912 progettò un altare per la chiesa dei Missionari di Klepar a Cracovia: l'altare era un bassorilievo dalle caratteristiche cubiste al cui interno le figure degli angeli e dei santi erano geometricamente spezzate, grazie a questa frammentazione delle

¹⁹² ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1956, Lettera del Ministro Massimo Lamellotti alla Direzione della Biennale di Venezia, 19 maggio 1956

¹⁹³ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 100

¹⁹⁴ Sztuka: associazione artistica, sorta a Cracovia, attivo tra il 1897 e il 1950, che lottava contro la decadenza dell'arte tramite l'organizzazione di mostre. Pur non avendo un programma concreto o un manifesto, la tendenza generale era piuttosto conservatrice. Ne facevano parte Axentowicz, Chełmoński, Fałat, Malczewski, Mehoffer, Piotrowski, Stanisławski, Tetmajer, Wyczółkowski, Wyspiański

¹⁹⁵ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 29

forme, vi era una forte impressione di movimento. Il progetto però venne considerato troppo audace per l'epoca, rimase irrealizzato e venne distrutto dall'artista stesso.¹⁹⁶

Nel 1917, assieme al fratello e a Czyżewski, fondò il gruppo degli espressionisti polacchi o formisti, di cui formulò il manifesto teorico. Tra il 1917 e il 1922

Pronaszko portò avanti la ricerca cubista, comprendendo nella scelta tematica ritratti, nudi e pittura di genere.

Pronaszko fu anche scultore, ed è questo l'ambito in cui è più evidente l'influenza cubista.

Celebre è il monumento in onore di Adam Mickiewicz a Vilnius del 1924, una statua di 12 metri, il cui corpo ha una forte monumentalità ed è in contrasto con la testa del poeta, immerso in un momento di calma sognante; anche questo monumento incontrò difficoltà, venendo mal considerato dall'opinione pubblica.¹⁹⁷

L'episodio cubista si chiuse e sul finire degli anni Venti l'artista si volse, ispirato da Cézanne, in maniera abbastanza definitiva verso il colorismo.

La sua ricerca colorista, piena di passione e immaginazione, proseguì con gli anni, facendo uso degli stessi soggetti (in primis il ritratto, seguito da nudi e nature morte, tra cui spesso spiccavano violini e chitarre); variavano le gamme cromatiche, negli anni Quaranta più fredde, più cupe verso gli anni Cinquanta, i soggetti acquisivano via via più monumentalità all'interno del quadro.¹⁹⁸

Le opere di Zbigniew Pronaszko esposte ai Giardini, perlopiù nature morte e ritratti, appartengono agli anni Quaranta e Cinquanta:

¹⁹⁶ I. Kossowska, *Zbigniew Pronaszko*, luglio 2002 <<http://culture.pl/pl/wydarzenie/zbigniew-pronaszko-1885-1958>>

¹⁹⁷ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 31

¹⁹⁸ I. Kossowska, *Zbigniew Pronaszko*, luglio 2002 <<http://culture.pl/pl/wydarzenie/zbigniew-pronaszko-1885-1958>>

La famiglia dell'artista a tavola (1931); *Natura morta con anguria* (1937); *Ritratto di un poeta* (1947); *Ritratto di una donna I* (1946-47); *Natura morta con una scultura* (1946-47); *Ritratto di una donna II* (1947); *Ritratto di una donna III* (1948); *Ritratto di una donna IV* (1948); *Il riposo I* (1948); *Una donna in nero* (1948); *Un'artista-pittrice* (1948); *Nudo* (1948); *Natura morta con uccello* (1948); *Natura morta con pere* (1948); *Le nozze d'oro* (1948-49); *Primavera* (1949); *Ritratto del fratello* (1949-50); *La storica d'arte* (1949-50); *Il riposo II* (1950); *Natura morta con la statuetta di un santo* (1950); *La riforma agraria* (1955); *Natura morta con limoni* (1955); *La poltrona abbandonata* (1956); *Lettura interrotta* (1956); *Libri* (1956)¹⁹⁹

Marek Włodarski (pseud. Henryk Streng- Leopoli, 1903- Varsavia, 1960), si formò a Leopoli, era membro del gruppo Artes, una delle roccaforti dell'avanguardia, che, seppure non dotata di un manifesto specifico, si ispirava a Fernand Léger e ai surrealisti.²⁰⁰

Nella prima produzione dell'artista, ispirato dalla realtà multietnica e poetica di Leopoli, vi è una forte eco chagalliana.

Consequentemente soggiornò in Francia dove ebbe modo di entrare in contatto con l'esperienza surrealista ma anche con quella cubista, arrivando così a porre i suoi soggetti in un'atmosfera astratta e congelata nel tempo, lontano da visioni estetizzanti, rimanendo sempre fedele al suo desiderio di dipingere in maniera diretta e sincera.²⁰¹

¹⁹⁹ Catalogo della XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, p. 453- 454

²⁰⁰ E. Gorzadek, *Marek Włodarski*, dicembre 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/marek-wlodarski-henryk-streng>>

²⁰¹ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1999, p. 50-51

Tecnicamente faceva uso di grossi contorni, volti a sottolineare e astrarre i soggetti dalla scena, e della scomposizione analitica tipicamente cubista.

Sul finire degli anni Venti realizzò una serie di quadri, ispirata alla Leopoli del ventennio tra le due guerre, sulla base degli stemmi provinciali, protagonisti delle tele erano personaggi tratti dal quotidiano come musicisti, birrai, giostrai.

Negli anni Trenta il gruppo Artes entrò in contatto con le esperienze costruttiviste provenienti dall'Unione Sovietica, in particolare con le opere di Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin, Lazar El Lisickij, che si rifletteranno nella sua produzione del periodo del dopo-guerra.²⁰²

Con l'irrompere della dittatura fascista, Włodarski sentì il bisogno di impegnarsi politicamente, dipinse quadri dalla tematica social-rivoluzionaria, dando luogo al *nowy realizm*; scosso dagli eventi avvenuti nell'aprile 1936, quando la polizia sparò agli operai scioperanti di Cracovia e Leopoli, dipinse *Barikady*.

Conobbe in quegli anni inoltre lo scrittore Bruno Schulz, al quale si sentiva creativamente vicino per la maniera di porre accento sulla materia. Durante la guerra smise praticamente di dipingere, negli anni successivi visse a Varsavia, dove collaborò con il Club di giovani artisti e allievi, fondato nel 1947, al cui interno vi erano Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Krygier e Władysław Strzemiński.²⁰³

La sua indagine creativa pur non rompendo definitivamente con il figurativo, proseguì verso composizioni astratte, geometrizzate, dai colori intensi, ne sono un chiaro esempio le decorazioni su vetro realizzate assieme a Błażejowski, nel centro

²⁰² E. Gorządek, *Marek Włodarski*, dicembre 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/marek-wlodarski-henryk-streng>>

²⁰³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1983, p. 35

commerciale del distretto di Wola a Varsavia e le composizioni *Autunno mobile* (1956) e *Segnali* (1957).²⁰⁴

A Venezia vennero presentate opere appartenenti alla sua produzione recente, prevalentemente nature morte e paesaggi:

Paesaggio marittimo (1948); *La barricata* (1949); *Fiori*, (1953); *Natura morta* (1953); *Ritratto* (1953); *Una barca rossa* (1953); *La partenza del battello* (1953); *Una spiaggia* (1954); *Il giardino* (1954); *Paesaggio con una goccia di rugiada* (1954); *Automobile composta di fiori* (1954); *La costruzione* (1954); *Due silhouettes-figure* (1954); *Natura morta con farfalla* (1955); *Serata estiva* (1954); *Un ragazzo nel giardino* (1954); *Gli uccelli* (1954); *Donne che salutano l'aereo con la colomba della pace* (1955); *Nel giardino* (1955); *Fiori* (1955); *Due figure* (1955); *Si avvicina la primavera* (1955); *L'autunno* (1955)²⁰⁵

Jerzy Nowosielski (Cracovia, 1923- Cracovia, 2011), figlio di una polacca e di un Lemko di fede uniate, nacque a Cracovia, dove studiò all'Accademia di Belle Arti. Nel 1942 fece la richiesta di entrare a far parte del convento ortodosso di S. Giovanni Battista a Leopoli.

Durante il noviziato studiò la pittura iconografica, che influenzò notevolmente la sua poetica. Lo scoppio della guerra e una malattia lo costrinsero ad abbandonare la chiesa ortodossa di Bolechów, che stava dipingendo in quegli anni.

Inoltre i tristi avvenimenti della guerra gli portarono via la fede nella realtà metafisica.²⁰⁶

²⁰⁴ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1999, p. 101

²⁰⁵ Catalogo della XXVIII Esposizione Biennale d'Arte, Venezia, 1956, p. 454-455

²⁰⁶ M. Kitowska-Łysiak, *Jerzy Nowosielski*, febbraio 2012 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-nowosielski>>

Negli anni del dopo-guerra tornò quindi a Cracovia, dove frequentò lo studio di Eugeniusz Eibisch e strinse legami con gli ambienti avanguardistici, in particolare con Grupa Krakowska, gruppo fondato nel 1931, guidato da Maria Jarema, Janasz Stern, Henryk Wiciński, Leopold Lewicki, Janusz Woźniakowski e Andrzej Stopka. Tra i soggetti prediletti dell'opera di Nowosielski vi erano le donne, talvolta ispirate ai nudi di Amedeo Modigliani, talvolta piene di serietà ieratica. Negli anni Cinquanta dipingeva figure sintetizzate, oggetti e paesaggi, ispirandosi da un lato all'ordine gerarchico della pittura bizantina e alle vecchie icone rutene e dall'altro alla pittura primitivista, nella sobrietà del dettaglio e nelle sfumature di colore.

In questo periodo iniziò inoltre il suo cammino verso l'arte astratta, sviluppando una sintesi geometrica dei paesaggi e dell'architettura.²⁰⁷

Fu inoltre autore di decorazioni monumentali nelle chiese di Lourdes, Tychy (Świętego Ducha), a Cracovia (Chiesa dei riformati). Decorò la celebre chiesa ortodossa polacca di Hajnówka, Gródek e Kętrzyn e progettò la chiesa ortodossa di Biały Bór.

Le opere di Nowosielski presentate all'esposizione veneziana appartengono agli anni Cinquanta, si tratta di ritratti femminili, nature morte e paesaggi:

Paesaggio (1952); *Gli sportivi* (1953); *Una nuotatrice* (1953); *Nudo I* (1953); *Natura morta* (1954); *Natura morta con specchio* (1954); *Giovane ragazza in costume da bagno* (1955); *Nuotatrice II* (1955); *La toeletta* (1956); *Paesaggio* (1956); *Ritratto di una donna* (1956); *Doppio ritratto*(1956)²⁰⁸

²⁰⁷ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 77-78, p. 99

²⁰⁸ Catalogo della XXVIII Biennale, Venezia, 1956, p. 453

Adam Marczyński (Cracovia, 1908- Cracovia, 1985), studiò a Cracovia all'Accademia di Belle Arti, sotto la direzione di Jarocki, pittore seguace della Młoda Polska.

Negli anni Trenta ebbe modo di viaggiare in Spagna e in Francia, così da entrare a contatto con l'esperienza cezanniana.

Al ritorno in Polonia si legò a Grupa Krakowska, gruppo che, scioltosi durante la guerra, venne riattivato dallo stesso Marczyński.

Dopo la guerra seguì le orme dell'esperienza colorista e cubista, scegliendo come soggetti dei suoi quadri nature morte, paesaggi e interni, talvolta qualche ritratto.²⁰⁹

Successivamente verso la metà degli anni Cinquanta, combinò la sua visione naïf della natura all'astrazione, realizzando monotipi.

Lavori importanti di questo periodo sono *Nel bosco* (1955), *La gabbia* (1956), *La danza* (1956), il monotipo *Dall'erbario*.²¹⁰

Negli anni Sessanta si volse verso la costruzione di collages con materiali come foglie bruciate, cartone e altri materiali danneggiati: nacquero così i *Konkrety*, tentativi di entrare in profondo contatto con la materia.

Le opere esposte ai Giardini sono prevalentemente monotipi, risalenti agli anni Cinquanta:

Tacchini (1948); *Donna che nutre i tacchini* (1954); *Bambini* (1954); *Donna di un pescatore* (1955); *Dall'erbario 3* (1955); *Primavera I* (1955); *Primavera II* (1955); *Nel giardino I* (1955); *Nel giardino II* (1955); *Nel giardino III* (1955); *Al circo*

²⁰⁹ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 99

²¹⁰ M. Kitowska Łysiak, *Adam Marczyński*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/adam-marczyński>>

(1955); *Sull'acqua* (1955); *La danza* (1956); *Una gabbia* (1956); *Finestra di villaggio* (1956)²¹¹

Tadeusz Dominik (Szymanowo, 1928), studiò all'Accademia di Belle Arti di Varsavia, ottenne il diploma nello studio di Jan Cybis. Negli anni Cinquanta non si dedicò soltanto alla pittura ma anche alla grafica. Questo suo talento gli venne presto riconosciuto, così ebbe l'occasione di esporre alla Biennale veneziana nel 1956, a Zachęta nel 1957 e all'importante mostra del 1955 "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" allestita nell'Arsenał a Varsavia.²¹²

Nel suo ciclo di xilografie riguardanti il tema della madre e del bambino (*Macierzyństwo*), esposte tra l'altro ai Giardini veneziani, vi è un sapiente uso del chiaro-scuro che conferisce un senso di pittoricità all'opera.

Più tardi Dominik si volse verso l'arte non figurativa e, memore della lezione colorista di Jan Cybis, compose quadri astratti, caratterizzati da radiose macchie e strisce di colore, su sfondi bianchi o neri.

La sua ricerca espressiva e coloristica si consolidò negli anni Settanta: i colori divennero sempre più intensi, definiti, l'impasto si fece invece più leggero.

Il paesaggio viene così sintetizzato personalmente dall'artista, attraverso l'unione dell'elemento coloristico all'astrazione lirica.²¹³

A Venezia vennero esposte le sopra-citate xilografie appartenenti al ciclo "Madre e bambino" (*Macierzyństwo*), realizzate nel 1955:

²¹¹ Catalogo della XXVIII Biennale, Venezia, 1956, p.456-457

²¹² J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 104

²¹³ E. Gorządek, *Tadeusz Dominik*, dicembre 2004 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-dominik>>

Madre e bambino (1955); *Maternità* (1955); *Mai più* (1955); *Mai più II* (1955); *Il bambino e l'acquario* (1956); *Una bambina e l'acquario* (1956); *Nel parco* (1956).²¹⁴

Antoni Kenar (Iwonicz, 1906- Zakopane, 1959), si formò tra Zakopane e Cracovia, dove studiò scultura all'Accademia di Belle Arti, sotto la guida di Breyer e Stryjeński.²¹⁵

Nel suo lavoro univa sapientemente una buona abilità all'ispirazione derivata dall'arte folk locale di Zakopane, in maniera del tutto originale.

Prima della guerra, ispirandosi anche al cubismo e all'art déco, le sue sculture riflettevano perfettamente questa sintesi, realizzata in maniera dinamica; tra le opere di questo periodo significativa è la croce scolpita per la tomba di Tadeusz Stryjeński, suo mentore, nel cimitero vecchio di Zakopane.

Fu il primo scultore polacco a rappresentare soggetti sportivi.

Dopo la guerra la sua ricerca espressiva tese verso sintetiche forme astratte. Tra le opere di questo periodo ricordiamo *La ragazza sciatrice (o Christiania)* (1948), *Cristo afflitto* (1957).²¹⁶

Oltre all'amore per la scultura, nutriva una forte passione per l'insegnamento, fu così che a Zakopane diresse il liceo artistico di Zakopane (Państwowe Liceum Technik Plastycznych, precedentemente Państwowa Szkoła Przemysłu Drewnego), dando luogo a quella che fu la cosiddetta "scuola di Kenar", da cui uscirono importanti scultori come Hasior, Rząsa, Kulon, Kandefer, Słonina, Szańkowski, Morel.

²¹⁴ Catalogo della XXVIII Biennale, Venezia, 1956, p.456

²¹⁵ Szubert Piotr, *Antoni Kenar*, marzo 2002, <<http://culture.pl/pl/tworca/antoni-karol-kenar>>

²¹⁶ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890- 1980*, Varsavia, Interpress, 1999, p. 132-133

Il suo metodo didattico era molto aperto e libero: nessuno stile o maniera veniva imposta agli allievi, Kenar cercava di incoraggiare le interpretazioni personali di ogni studente trasmettendo interesse sia per lo stile folk nazionale come per le tendenze contemporanee.

All'esposizione veneziana non si presentò da solo, ma con i suoi allievi Alojzy Bystroń, J. Bułaga, Jan Bukowski, Czesław Dukat, Aleksander Jajko, Celina Kaminska, Andrzej Karpiński, Jan Łukaszewski, Wiktor Szewczyk, Jan Żółtek.²¹⁷

Tra le sue opere esposte figurano: *Porcara* (1950), *Sciatrice* (1950), *Femminilità* (1956)²¹⁸

Tra quelle dei suoi allievi vi sono:

Cristina (Czesław Dukat); *Madre con i gemelli* (Celina Kaminska); *Donna con il grembiule a cerchi* (Aleksander Jajko); *Ragazza* (Jan Żółtek); *Bue* (Jan Bukowski); *Ciotola* (Jan Łukaszewski); *Donna con frutti* (Janina Bułaga); *Il montanaro e l'agnello* (Wiktor Szewczyk); *Il vento dei Tatra* (Andrzej Karpiński); *Rapa e Cavallo* (Alojzy Bystroń)²¹⁹

²¹⁷ Catalogo della XXVIII Biennale, Venezia, 1956, p.452

²¹⁸ Ivi, p.455

²¹⁹ Ivi, p.456

1958

La ventinovesima edizione della mostra lagunare si aprì con la nuova gestione di Gian Alberto Dall'Acqua, che durerà fino al 1969, in un clima di accese polemiche.

La discussione, in primo luogo, ruotava attorno alle modalità espositive: era opportuno continuare a proporre retrospettive storiche o era il caso di aprire una finestra anche sul presente, su cosa realmente succedeva nel mondo dell'arte? ²²⁰

Dall'Acqua organizzò ancora mostre personali, tra cui quelle dedicate a Gustav Klimt, Georges Braque e Vasilij Kandinskij, ma presentò anche artisti emergenti come Lucio Fontana, Wols e Mark Rotko, iniziando così a rinnovare un po' l'istituzione veneziana. Inoltre, organizzò quell'anno il settore "Aperto", cioè una sezione espositiva dedicata ai giovani artisti italiani emergenti, istituzionalizzata poi nel 1980. ²²¹

In Italia erano in atto vari cambiamenti storici e politici, tra cui la frattura tra i comunisti e i socialisti di Pietro Nenni che si avvicinarono all'esperimento socialdemocratico di Giuseppe Saragat: ci si stava muovendo nella direzione di una sinistra democratica, anche sotto l'influsso di avvenimenti politici dell'oltre cortina, come gli scioperi in Polonia e Ungheria. Si faceva sentire inoltre l'esigenza di un rinnovamento nel panorama ecclesiastico, esigenza che si realizzò con la convocazione del Concilio Vaticano II. ²²²

La Biennale, risentendo gli effetti del clima politico-sociale italiano e internazionale, aveva a sua volta bisogno di essere svecchiata e rinnovata: veniva messo in

²²⁰ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 57

²²¹ L. Alloway, *The Venice Biennale from salonfish to goldfish bowl 1895-1968*, Greenwich Connecticut, The New York Graphic Society, 1968, p. 144

²²² P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, p. 83

discussione il suo statuto, d'epoca fascista, che prevedeva l'assegnazione dei Gran Premi e che manteneva l'Ufficio Vendite del mercante milanese Ettore Gianferrari. Il conflitto tra arte astratta e figurativa si manteneva sempre acceso: Guttuso scrisse un articolo contro la dittatura dell'arte astratta nella mostra veneziana, similmente il socialdemocratico Preti attaccò la Biennale accusandola di essere un luogo di nicchia, fortemente venale, dominato dai critici in voga.²²³

Iniziava così un periodo critico per l'istituzione veneziana che, lungi dal restare nell'ombra, continuava ad ottenere successi e ad attirare migliaia di visitatori da tutto il mondo.

Tra le importanti mostre quell'anno vi fu la retrospettiva di Gustav Klimt organizzata dal padiglione austriaco, quella su Georges Braque organizzata dal padiglione francese, quella su Vasilij Kandinskij allestita nel padiglione tedesco.

L'Italia presentò Alberto Burri, Osvaldo Licini (che risultò anche vincitore del Gran Premio per la pittura italiana), Massimo Campigli, Lucio Fontana, Alberto Viani, Ennio Morlotti e Giuseppe Capogrossi.²²⁴

La Francia espose Antoine Pevsner. La Gran Bretagna presentò William Scott, Stanley William Hayter e Kenneth Armitage.

Il Giappone, per la seconda volta ai Giardini, espose Seison Maeda, Ryushi Kawabata, Kenzo Ozawa e Sindo Tsuji. La Germania fu rappresentata da Wols. Gli Stati Uniti presentarono Mark Tobey, vincitore del Gran Premio per la pittura, e Mark Rotko. La Spagna presentò le astrazioni drammatiche di Manolo Millares, Antonio Saura, Antonio Tapiès, Luis Feito e Eduardo Chillida, vincitore del Gran Premio per la scultura.²²⁵

²²³ Ivi, p. 83-87

²²⁴ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 58

²²⁵ Ivi

Il padiglione sovietico proseguì sulla via figurativa esponendo Aleksandr Gerasimov, Jurij Pimenov, Arkadij Plastov, Nikolaj Tomskij, Evgenij Vucetič, Aleksandr Dejneka, Martiros Sarjan.²²⁶

L'Ungheria venne rappresentata da Gyula Derkovits, post-impressionista, Endre Domanovszky, preimpressionista.

La Cecoslovacchia, distante dall'astrattismo, espose Antonín Pelc, Bohumir Dvorský, Ernest Zmeták, František Jiroudek. La Jugoslavia puntò su una mostra personale dell'artista Krsto Hegedušič, vicino al realismo magico di Ben Shahn. Il padiglione romeno presentò il pittore Dumitru Ghiata, il naturalista Stefan Szonyi e lo scultore Géza Vida, ispirato all'arte popolare.²²⁷

La partecipazione polacca quell'anno fu nuovamente organizzata dal professor Juliusz Starzyński²²⁸, assieme al critico e storico d'arte Zdzisław Kępiński e al pittore Roman Artymowski, entrambi personalità molto vicine al partito e di indole passatista per quanto riguardava le preferenze artistiche, essendo dei sostenitori del post-impressionismo.²²⁹

Così vennero scelti tre artisti appartenenti alla generazione precedente: Maria Jarema, Artur Nacht-Samborski e Waław Taranczewski.²³⁰

La scelta di questi ultimi due, in particolare, venne largamente criticata in Polonia, dal pittore Nowosielski, dalla scena artistica di Cracovia e dal critico Janusz Bogucki: il padiglione polacco, a causa delle decisioni del commissario e dei suoi

²²⁶ *Russians Artist at the Venice Biennale 1895-2013*, Stella Art Foundation, 2013, p.370

²²⁷ D. Morosini, *Come si presentano i paesi dell'Est europeo*, «Il Paese», 28 giugno 1958

²²⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1958, Lettera di Jan Druto a Giovanni Ponti, 11 gennaio 1958

²²⁹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji*, Varsavia, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 104

²³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1958, Lettera di Juliusz Starzynski a Gian Alberto Dall'Acqua, 12 maggio 1958

collaboratori, sembrava tacesse su quello che era il reale presente artistico nazionale.²³¹

Maria Jarema o Jaremianka (Stary Sambor, 1908- Cracovia, 1958) fu pittrice, scultrice e scenografa. Studiò scultura all'Accademia di Belle di Arti di Cracovia, sotto la guida di Dunikowski. Faceva parte di Grupa Krakowska²³², gruppo d'avanguardia, collaborò prima dello scoppio della guerra con il teatro Cricot²³³. Nel dopo-guerra, in ambito pittorico, sviluppò una sintesi personale di tutte le qualità tipiche dell'avanguardia. Risalgono al 1951 i primi monotipi *Trappole, Teste, Persone e Figure*, nei quali la figura umana viene deformata e ridotta alla sua struttura muscolare, in questa opera vi è la presenza di un forte influsso cubista e surrealista.²³⁴

I suoi successivi lavori *Parole, Forme, Penetrazioni, Filtri* degli anni tra il 1954 e il 1958, sono una personale combinazione di tempera e monotipia.

Jaremianka abbandonò le forme ispirate dall'anatomia umana e si diresse verso forme astratte, facendo un sapiente uso dei colori, riuscendo così a trasporre il movimento in maniera leggera e bilanciata.

²³¹ J. Sosnowska, Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, Varsavia, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 105

²³² Le origini di Grupa Krakowska risalgono agli anni Trenta. Il gruppo racchiudeva svariati indirizzi espressivi, tra cui quello astratto, espressionista e cubista. Ne facevano parte gli studenti dell'Accademia di Belle Arti, tra cui Sasza Blonder, Maria Jarema, Franciszek Jaźwiecki, Leopold Lewicki, Adam Marczyński, Stanisław Osostowicz, Szymon Piasecki, Bolesław Stawiński, Jonasz Stern, Eugeniusz Waniek, Henryk Wiciński e Aleksander Winnicki.

²³³ Il Cricot (acronimo di To Circ, ossia "É un circo") era un teatro avanguardistico e sperimentale, attivo sia a Cracovia (dal 1933 al 1938) come a Varsavia (dal 1938 al 1939); fu fondato da Jozef Jarema, in collaborazione con la sorella Maria, Zbigniew Pronaszko, Henryk Gotlib. Venne rifondato nel dopo-guerra, cambiando nome in Cricot II, da Tadeusz Kantor e Maria Jarema.

²³⁴ A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 98-99

Continuava nel frattempo, oltre alla scenografia, la sua ricerca scultorea di cui sono testimonianza *Danza* (1955) e le due *Figure* (1956).

Spesso nella sua opera faceva uso della metafora, in maniera fortemente individualizzata; ebbe a questo proposito una discussione con Kantor, il quale aspirava ad un'arte più comprensibile e vicina al pubblico, meno velata e ermetica di quella di Jaremińska.²³⁵

Con lo stesso Kantor collaborò nel rifondato teatro Cricot II, occupandosi della scenografia e dell'allestimento dei palcoscenici.

Maria Jarema fu vincitrice nel 1958 del premio dell'associazione italo-polacca "Francesco Nullo" per l'opera "Ritmo VI, 1958".²³⁶ Alcune tra le sue opere (*Penetrazione II*, 1957; *Ritmo VI*, 1958; *Ritmo VIII*, 1958), in seguito alla sua prematura scomparsa, vennero inviate alla mostra degli Artisti Premiati alla XXIX Biennale a Messina, e in seguito vendute.²³⁷

A Venezia vennero esposti alcuni monotipi e due sculture:

Espressioni (1954); *Espressioni* (1954); *Penetrazione I* (1957); *Penetrazione II* (1957); *Filtri XIII* (1957); *Filtri XIV* (1957); *Ritmo IV* (1958); *Ritmo V* (1958); *Ritmo VI* (1958); *Ritmo VIII* (1958); *Penetrazione IX* (1958); *Penetrazione X* (1958); *Penetrazione XI* (1958); *Penetrazione XII* (1958); *Danza* (1955), bronzo; *Piccola statua* (1955), bronzo.²³⁸

²³⁵ M. Kitowska-Lysiak, *Maria Jarema*, gennaio 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>>

²³⁶ Il premio, di carattere permanente, prevedeva che l'opera vincitrice, scelta da una commissione di critici veneziani con la partecipazione del segretario generale della Biennale, venisse offerta alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro.

²³⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 1958, Lettera del segretario generale a Starzyński, marzo 1959

²³⁸ Catalogo della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, p. 309-310

L'opera *Penetrazione I* venne venduta al prezzo di 90 000 lire, ad un privato di Monaco di Baviera, Wilhelm G. Schäfer.²³⁹

Artur Nacht-Samborski (Cracovia, 1898- Varsavia, 1974), compì i suoi studi a Cracovia, all'Accademia di Belle Arti, sotto la guida di Wojciech Weiss e Józef Mehoffer.²⁴⁰

Negli anni Venti fece vari viaggi, dove ebbe modo di conoscere i nuovi metodi espressivi: a Vienna e Berlino entrò a contatto con l'espressionismo, a Parigi dove si era recato nel 1924 assieme agli altri capisti, si volse verso il colorismo, traendo ispirazione anche da Roualt. Soggiornò in Spagna e alle Baleari, da cui trasse ispirazione per la pittura dei suoi paesaggi.

Sviluppò una personale sensibilità al colore, che sulla tela trasponeva sempre in maniera equilibrata e pulita.

Durante la guerra si trovò prima a Leopoli, dove gli amici lo salvarono dalla prigionia nel ghetto, e poi, negli anni della guerra, si rifugiò nei sobborghi di Varsavia.

Nacht-Samborski, oltre che alla pittura, si dedicò anche all'insegnamento nel dopoguerra a Varsavia e a Danzica.

Assieme agli altri capisti Cybis, Potworowski, Studnicki proseguì la ricerca colorista all'interno della *Szkola Sopocka*, attiva negli anni Cinquanta, concentrata sul proseguimento della ricerca post-impressionista.²⁴¹

²³⁹ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 39, 1958

²⁴⁰ M. Kitowska-Lysiak, *Artur Nacht Samborski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/artur-nacht-samborski>>

²⁴¹ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture*, Varsavia, Interpress, 1999, p. 102

Il lavoro di Nacht-Samborski si caratterizza per l'uso equilibrato della composizione e per la fedeltà nella scelta dei soggetti: prevalentemente nature morte, nudi e paesaggi. Per quanto riguarda la scelta cromatica, ci fu un'evoluzione verso colori più luminosi, rispetto all'inizio della sua produzione pittorica.

A Venezia vennero presentati lavori appartenenti a più fasi della sua produzione, prevalentemente nudi e paesaggi:

Paesaggio da Ibiza: palme (1934); *Paesaggio da Ibiza: cactus* (1934-1954); *Orchidee nel vaso azzurro* (1936); *Fiori sulla tavola* (1946); *Natura morta in blu* (1955); *Donna con scialle bianco* (1955); *Natura morta con bottiglia* (1956); *Foglie di ficus* (1957); *Ragazza con fiore* (1957); *Natura morta in verde* (1957); *Donna giacente* (1958); *Foglie di ficus su fondo rosso I* (1958); *Foglie* (1958); *Ragazza* (1958)²⁴²

Wacław Taranczewski (Czarnków, 1903- Cracovia, 1897) dal 1921 al 1923 studiò alla Scuola di Arti Decorative di Poznań e, in seguito, all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, dove si avvicinò agli ambienti di avanguardia e futuristi, raccolti attorno a Józef Jarema e a Leon Chwistek.²⁴³

Nel 1925 divenne assistente di Fryderyk Pautsch, pittore di tendenza folkloristico-espressionista, membro della Młoda Polska; sul finire degli anni Venti strinse contatto con Tytus Czyżewski, grazie al quale si spinse verso il colorismo, entrando a far parte del gruppo *Pryzmat*²⁴⁴. Ebbe occasione di esporre individualmente a Cracovia (1934), Varsavia (1938) e Poznań (nel 1932 e nel 1936), dove si occupò

²⁴² Catalogo della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, p. 310

²⁴³ Kossowska Irena, *Wacław Taranczewski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/waclaw-taranczewski>>

²⁴⁴ *Pryzmat*, formazione artistica nata a Varsavia, attiva tra il 1930 e il 1939, la cui ricerca espressiva si dirigeva verso la natura e l'elemento cromatico. Ne erano membri Studnicki, Szczyński Kowarski, Kossowski, Pękalski, Sokołowski, Taranczewski.

della galleria Salon 35, in cui organizzò fino allo scoppio della guerra una cinquantina di mostre.

Nell'opera di Taranczewski risalente a prima della guerra vi è una tendenza alla scomposizione degli elementi, su ispirazione di Matisse e dei cubisti. Tendenza che si andrà rafforzando anche negli anni dopo la guerra, allontanandosi dallo studio figurativo della natura e muovendosi in direzione dell'astrattismo.²⁴⁵

Taranczewski dipingeva a cicli, dei quali i più famosi sono *Martwa natura z zielonym dzbanem* (Natura morta con brocca verde), *Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą* (Natura morta con il vaso azzurro e con la conchiglia), *Martwa natura z klatką* (Natura morta con gabbia), *Pień* (Tronco), *Krzesło i sztaluga* (Sedia e cavalletto), *Mała Malarka* (Piccola pittrice), *Martwa natura ze Świątkiem* (Natura morta con capitello), *Koncert w Atelier* (Concerto nello studio), *Trio* (Trio).²⁴⁶

La scelta tematica dell'artista principalmente ruota attorno a nature morte, paesaggi e ritratti; caratteristico del suo codice espressivo è un uso sapiente dell'armonia e della dissonanza in ambito cromatico, un interessante contrasto tra colori caldi e freddi.

Negli 1945 divenne direttore dello ZPAP (Unione degli Artisti polacchi), dal 1948 al 1970 insegnò all'Accademia di Belle Arti di Cracovia.

Ricevette diversi premi, tra cui quello della città di Poznań nel 1948, quello della Fondazione Guggenheim di New York (1958) e quello della città di Cracovia (1964).²⁴⁷

Si occupò anche di pittura di interni e di vetrate, celebri sono quelle realizzate nelle chiese di Poznań, Najświętsza Maria Panna e Św. Marcin.

²⁴⁵ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 136

²⁴⁶ I. Kossowska, *Wacław Taranczewski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/waclaw-taranczewski>>

²⁴⁷ Ivi

Il gruppo delle sue opere esposte a Venezia comprende nature morte, ritratti e una vetrata:

Natura morta con vaso (1949); *Fiori sulla sedia* (1949), *Atelier* (1949); *Natura morta con effigie sacra X* (1950-55); *Natura morta con effigie sacra XIII* (1953); *Sedia* (1954); *Natura morta con il vaso azzurro e con la conchiglia II* (1955); *Natura morta con il vaso azzurro e con la conchiglia III* (1955); *Natura morta con effigie sacra XVIII* (1957); *Natura morta con il vaso azzurro e con la conchiglia VI* (1957); *Natura morta con il vaso azzurro e con la conchiglia VII* (1957); *Nudo sul fondo del tappeto* (1957); *Trio* (1957); *Ritratto della sposa* (1957); *Concerto in atelier* (1958); *Vetrata della chiesa della vergine di S. Maria a Poznań* (1955-56)²⁴⁸

Venne venduta l'opera *Vetrata della Chiesa di S. Maria Vergine*, al prezzo di 250 000 lire, all'Istituto Nazionale d'Arte Liturgica di Roma.²⁴⁹

²⁴⁸ Catalogo della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, p. 311

²⁴⁹ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 39, 1958

2.3 Verso la crisi (1960-1968)

I primi anni Sessanta alla Biennale furono anni fecondi e portatori di cambiamenti. La trentesima edizione si aprì sotto il segno dell'astrattismo, suscitando non poche critiche sia da parte dei sostenitori dell'arte figurativa, che esigevano dall'artista un costante contatto con il mondo reale, come da parte dei critici dell'istituzione veneziana, che la vedevano come un "termometro del gusto corrente", pilotato da una critica onnipotente. A Milano per l'occasione venne organizzata una AntiBiennale.²⁵⁰

Stava emergendo sulla scena artistica un nuovo protagonista, gli Stati Uniti, che avrebbero messo in discussione il vecchio status-quo europeo; si apriva così in Europa una nuova fase di riflessione e la ricerca di nuovi codici espressivi.

Dall'Acqua continuò con le retrospettive, di cui le più importanti furono quelle dedicate a Constantin Brancusi, Kurt Schwitters, Renato Birolli e ai Futuristi.²⁵¹

Il padiglione francese espose i due astrattisti Jean Fautrier e Hans Hartung, entrambi gli artisti vennero premiati e questo costituì ragione di scandalo e di polemiche che resero evidente la crescente crisi artistica europea e, in particolare, francese: La Francia nel 1958 era stata scartata dai primi premi e così aveva avuto la sua rivincita, pur non proponendo nulla di particolarmente innovativo.

Tuttavia le ragioni dell'attribuzione di questo premio a due artisti della stessa nazione sembrava fosse dettato anche da ragioni diplomatiche: la giuria non voleva sminuire nessuno dei due artisti e mantenerli alla pari.²⁵²

²⁵⁰ E. Garztecka, *La XXX Biennale di Venezia- Questioni e propositi*, Trybuna Ludu, 16 agosto 1960

²⁵¹ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003*, Papiro Arte, 2003, p. 132

²⁵² P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi*, Bari, Palomar, 1995, p. 95

L'Italia espose Renato Guttuso, unico figurativo, Alberto Burri, Piero Dorazio, Alberto Magnelli, Emilio Vedova, Pietro Consagra, di cui gli ultimi due ricevettero i premi riservati agli artisti italiani.²⁵³

L'Inghilterra presentò Victor Pasmore, gli Stati Uniti Franz Kline, Philip Guston, Hans Hofmann e Theodor Roszak.

Il Belgio presentò i figurativi Gustave Camus, Jean Marie Strebelle, Antoine Mortier, Pierre Alechinsky e il surrealista Octave Landuyt. Il Giappone espose Kaoru Yamaguchi, uno dei primi artisti dell'avanguardia giapponese, Yoshinigo Saito, Tadahiro Ono, Yoshitatsu Yanagihara, Tomonori Toyofuku, Yozo Hamaguchi. I tedeschi presentarono Willi Baumeister.

L'Unione Sovietica, nella sua lotta imperterrita contro l'astrattismo, continuava a esporre artisti appartenenti a generazioni precedenti: Aleksandr Dejneka, Tatjana Jablonskaja, Vera Muchina, Andrej Mylnikov, e Georgij Nisskij.²⁵⁴

Nel padiglione jugoslavo vennero esposti Dušan Dzamonja e Petar Lubarda, i cechi presentarono Wiesner e Josef Broz, espressionisti di marca tedesca, e il chagalliano Josef Liesler.²⁵⁵

L'organizzazione del padiglione polacco quell'anno venne curata da Stanisław Teisseyre (1905- 1988), pittore socialrealista, che aveva anche partecipato alla Biennale nel 1952, rettore dell'Università artistica di Poznań (Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych), dell'Accademia di Belle Arti di Sopot, nonché redattore della rivista "Przegląd artystyczny"²⁵⁶.

²⁵³ Ivi, p. 95

²⁵⁴ *Russians artists at the Venice Biennale 1895- 2013*, Stella Art Foundation, 2013, p. 378

²⁵⁵ D. Valeri, *Divano occidentale-orientale*, «Il Gazzettino», 14 agosto 1960

²⁵⁶ «Przegląd Artystyczny»: rivista bimensile, riguardante l'arte contemporanea polacca, uscita dal 1946 al 1973. Essa era la rivista organo dello ZPAP, ebbe come redattori Helena Krajewska, pittrice sociorealista, Mieczysław Porębski, Aleksander Wojciechowski

Teisseyre venne nominato commissario della Biennale soltanto nel marzo del 1960²⁵⁷. Poco prima Starzyński, del quale si contava di nuovo la nomina²⁵⁸, aveva ideato un progetto per il padiglione che prevedeva la partecipazione di Kulisiewicz, Potworowski, Brzożowski, Wiśniewski; non solo il progetto non venne approvato, essendo decisamente troppo rigido e antiquato, ma egli stesso venne rimosso dalla sua posizione di commissario che dava per indeterminata.²⁵⁹

Starzyński così non fu più il responsabile ufficiale delle scelte espositive e perse il suo posto di direttore all'Instytut Sztuki, tuttavia la sua posizione all'interno del mondo artistico rimaneva forte e non mancavano i suoi seguaci, desiderosi di proseguire la sua lezione e il suo pensiero, un'originale sintesi di pensiero norwidiano, realismo socialista e folklore nazionale.²⁶⁰

Stanisław Teisseyre venne aiutato nell'allestimento dal professore ed artista Zdzisław Kępiński, che quell'anno entrò anche a far parte della giuria.

Entrambi erano sostenitori del colorismo, tendenza che, internazionalmente, era decisamente datata.

Il progetto espositivo, inizialmente prevedeva otto artisti²⁶¹, ma ne furono inclusi solamente sei, tra cui Tadeusz Kantor, presentato come artista d'avanguardia in un momento particolare per l'astrattismo che, avendo raggiunto il culmine, si avviava ormai verso il declino.

²⁵⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1960, telegramma di Pasquale Jannelli a Giovanni Ponti

²⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1960, lettera di Massimo Castaldo a Giovanni Ponti, 5 febbraio 1960

²⁵⁹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1999, p. 117-118

²⁶⁰ Ivi

²⁶¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1960, lettera di Teisseyre a Dall'Acqua, 31 marzo 1960

Vi erano inoltre Piotr Potworowski, Czesław Rzepiński e tre artisti della generazione precedente, Jan Spychalski, Jerzy Fedkowicz e Tymon Niesiołowski. Su questa scelta espositiva ebbe peso anche un episodio politico interno: Gomulka nel 1959, al III raduno del partito, condannò gli scrittori revisionisti e, indirettamente, gli artisti, che, abbracciando il liberalismo borghese, abbandonavano la costruzione del socialismo in Polonia.

Questo non significò un ritorno al realismo socialista, ma contribuì a relegare la Polonia in un clima di stagnazione e arretratezza, fissa su codici espressivi sorpassati.²⁶²

Si aggiungeva la crisi della Biennale veneziana, i cui critici erano mossi più dalle mode e dal mercato che da un reale interesse per l'arte, così il quadro generale risultava assai sterile.

Tadeusz Kantor (Wielopole Skrzyńskie, Galizia polacca 1915- Cracovia, 1990), studiò pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia tra il 1934 e il 1939. Nello stesso periodo iniziò a interessarsi al teatro, organizzò nel 1938 un gruppo artistico clandestino che porta il nome di Teatr Niezależny (Teatro Indipendente), nel quale apparve per la prima volta l'idea dell'oggetto povero, di infimo rango.²⁶³

Negli anni successivi alla guerra iniziò a dipingere, a scrivere d'arte, assieme a Mieczysław Porębski scrisse nel 1945 il manifesto del realismo intensificato²⁶⁴. Poco dopo la guerra la sua pittura era prevalentemente figurativa, con qualche accento grottesco.

²⁶² Ivi, p. 121

²⁶³ Kitowska-Lysiak Małgorzata, *Tadeusz Kantor*, 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor>>

²⁶⁴ *Spotęgowany realizm*, manifesto i cui punti cardine sono la libertà creativa, la distanza dalle pressioni di natura politico-ideologica e la sperimentazione.

Nel 1947 soggiornò a Parigi, ebbe così modo di conoscere i frutti della ricerca surrealista e del *tachisme*, che ebbero notevole influenza sulla sua produzione successiva. Rimase distante dal realismo socialista.²⁶⁵

Sul finire degli anni Quaranta la sua pittura tende al metaforico, i colori sono freddi. Poco dopo si volgerà verso la pittura spontanea, in cui le linee, i colori e le macchie sono fortemente arbitrarie e vibranti, la materia estremamente densa e i rilievi molto accentuati.

Pubblicò nel 1957 il saggio “L’astrazione è morta- Lunga vita all’astrazione”, nel quale emerge l’esigenza di un’arte basata sull’istinto e sull’emozione, mezzi ben più affidabili della ragione.²⁶⁶

La sua poetica dell’oggetto povero, già esplorata in ambito teatrale, coinvolse anche la pittura degli anni Sessanta: nel 1963, alla mostra *Wystawa Popularna*²⁶⁷, organizzata alla Galleria Krzystofory di Cracovia, esibì 937 oggetti, disegni e documenti; qui gli oggetti quotidiani, che avevano ben poco di artistico, attraverso il degrado, rivelavano la loro vera realtà, come fossero marionette.

Sempre in quegli anni inoltre realizzò molti *assemblages* e *emballages*, al cui interno gli oggetti assumevano ogni volta nuovi ruoli. Kantor si serviva di buste, ombrelli, borse, ruote di biciclette, per invitare lo spettatore a riflettere. Rimangono esclusi dall’interpretazione i rimandi simbolici, piuttosto la sua è un’incitazione a riflettere sulla materia stessa. Ne sono testimonianza le opere *Opakowanie podrózne* (Emballage da viaggio, 1966), *Opakowanie ludzkie* (Emballage umano, 1968).

²⁶⁵ M. Kitowska-Lysiak, *Tadeusz Kantor*, 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor>>

²⁶⁶ P. Piotrowski, *In the shadow of Yalta, Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londra, Reaktion Books, 2009, p. 74-75

²⁶⁷ P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, in Warszawa Moskwa, p. 91

Nel 1970 pubblicò *Manifest 70*, riflessione sulla società che offre opere prive di senso e destinate al consumo.²⁶⁸ Kantor attraverso l'ironia e la derisione, fu un grande critico del regime comunista che andava soffocando sempre più la vita artistica.

L'approccio kantoriano alle arti visuali è inscindibile dalla sua opera teatrale, ne è un esempio la pièce *Umarła klasa* (La classe morta, 1975), da cui nacque una serie di ottanta composizioni.

Kantor partecipò alla Biennale di Venezia anche nel 1982, all'interno della mostra *Arte come arte: persistenza dell'opera* e nel 1993, all'interno di *Punti cardinali dell'arte, slittamenti*.²⁶⁹

Alla trentesima edizione vennero esposte opere degli anni Sessanta, appartenenti al suo periodo astratto, tra cui:

Pittura I (1960); *Pittura II* (1960); *Pittura III* (1960); *Pittura IV* (1960); *Pittura V* (1960); *Pittura VI* (1960); *Pittura VII* (1960)²⁷⁰

Tadeusz Piotr Potworowski (Varsavia, 1898- Varsavia, 1962) studiò all'Accademia di Belle Arti di Cracovia e nell'atelier di Józef Pankiewicz, grazie al quale si legò al gruppo dei Capisti, soggiornando sul finire degli anni Venti a Parigi. Durante il soggiorno associò l'insegnamento di Pankiewicz a quello di Fernand Léger e di Bonnard, divenendo così il più originale tra i capisti.²⁷¹

²⁶⁸ O. Vargin, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2000*, Parigi, L'Harmattan, p.94

²⁶⁹ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 476

²⁷⁰ Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p. 276

²⁷¹ M. Kitowska-Łysiak, *Piotr Potworowski*, dicembre 2001, <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-piotr-potworowski>>

La sua pittura, prevalentemente paesaggistica, è caratterizzata dalla ricerca, in primo luogo, di un equilibrio geometrico, e, in secondo luogo, cromatico, effettua così una perfetta sintesi tra l'elemento analitico e l'elemento spontaneo, coloristico.²⁷²

Durante la guerra si trovò in Svezia, dal dopo guerra fino al 1958 visse in Inghilterra, dove strinse contatti con pittori dell'emigrazione come Adler, Themerson, Ruzkowski, Żuławski.

Nel 1946 espose alla Redfern Gallery a Londra, insegnò alla Bath Academy a Corsham, divenne membro del London Group e della Royal West of England Academy.

Nel 1958 tornò in Polonia, espose al Muzeum Narodowe di Poznań, cominciò ad insegnare pittura nelle università artistiche di Poznań e di Gdańsk.²⁷³

Nella sua produzione più matura si avvicinò sempre più all'astrattismo, distribuendo i colori a larghe macchie, righe o triangoli, talvolta inserendo la sua composizione in forme ovali, come in *Twarz morza* (Il volto del mare, 1960). Fece inoltre collages, servendosi di materiali grezzi.

Le opere esposte nel padiglione veneziano appartengono al suo periodo più maturo: *Foresta verde* (1952); *Scala* (1955); *Tramonto* (1957); *Paesaggio di Lagów* (1958); *Donna seduta* (1959); *Cascata a Niedzica* (1960); *Lago di Lagów* (1960); *Il ponte* (1960)²⁷⁴

²⁷² J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne, 1983, p. 138-140

²⁷³ M. Kitowska-Lysiak, *Piotr Potworowski*, dicembre 2001, <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-piotr-potworowski>>

²⁷⁴ Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p.277

Potworowski fu vincitore del premio “Vita Majer” con l’opera *Il ponte*, che aveva il valore di 300 000 la quale venne inviata assieme ad un altro quadro negli Stati Uniti, in occasione della mostra dei “Premiati della XXX Biennale”²⁷⁵

Czesław Rzepiński (Strusowo, nei pressi di Trembowle, Ucraina, 1905- Cracovia, 1995) studiò all’Accademia di Belle Arti di Cracovia tra il 1926, i suoi professori furono Wojciech Weiss, Felicjan Szczyński-Kowarski e Władysław Jarocki.²⁷⁶ Nel 1929, fu membro dei Capisti, con i quali si recò a Parigi nel 1929; al ritorno da Parigi divenne membro del gruppo colorista Zwornik²⁷⁷. Nel 1931 divenne membro dello Zpap (Unione degli artisti polacchi), nel 1933 iniziò ad insegnare nella Scuola di pittura di Ludwik Mehoffer a Cracovia. Successivamente si trasferì a Katowice, dove assieme a Józef Jarema e a Józef Mroszczak fondò la Scuola di pittura “A. Gierzyński”.

Durante la guerra si trovò a Cracovia, successivamente insegnò all’Accademia di Belle Arti della quale fu rettore per quattro volte.

Ebbe numerose mostre, sia all’estero, tra cui a Parigi, Londra, Vienna, Berlino, Stoccolma e Uppsala, come in patria, a Varsavia, Cracovia, Poznań. Partecipò a molte esposizioni internazionali, tra cui a New York (1939), Parigi (1946, 1950), Bombay (1956), Calcutta (1956), Damasco (1959), Bruxelles (1959), Stoccolma (1959), Venezia (1960) e Tokyo (1966).²⁷⁸

²⁷⁵ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 47, 1960, Lettera di Deuglesse Grassi a Piotr Potworowski, 23 gennaio 1961

²⁷⁶ Kossowska Irena, *Czesław Rzepiński*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/czeslaw-rzepinski>>

²⁷⁷ Zwornik: gruppo artistico attivo tra il 1929 e il 1939, la cui ricerca espressiva si focalizzava sul colore. Ne erano membri Pronaszko, Czyżewski, Krcha, Fedkowicz, Rzepiński, Wolff, Gotlib, Geppert

²⁷⁸ I. Kossowska, *Czesław Rzepiński*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/czeslaw-rzepinski>>

La sua produzione artistica comprende la pittura da cavalletto, monumentale, il disegno e la grafica.

Inizialmente, nella sua fase colorista, faceva uso di sottili sfumature di gialli, blu e viola all'interno delle sue nature morte e ritratti, arricchiva la materia cromatica con spessi impasti e con un contorno nero, ben definito.

La sua ricerca andò evolvendosi tra gli anni Sessanta e Settanta, anni in cui cominciò a volgersi verso l'astrazione, ne sono un esempio le opere *Parów* (Burrone, 1960) e *Osypisko* (Frana, 1960). L'artista aveva partecipato alla Biennale anche nel 1952.²⁷⁹

Tra le opere esposte a Venezia figurano *Natura morta verde* (1958), *Violino* (1958), *Natura morta bianca e grigia* (1959), *Roccia rossa* (1960).²⁸⁰

Jan Sychalski (Czeszewo, 1893- Poznań, 1945) effettuò studi di letteratura, arte, musicologia e filosofia tra Cracovia e Berlino negli anni 1914-1918.

Negli anni Venti visse a Poznań dove ebbe modo di stringere contatto con l'ambiente espressionista che ruotava attorno al gruppo Bunt e alla rivista «Zdrój».

Iniziò a dipingere nel 1923, espose con successo nel Salon 35 a Poznań ed entrò presto a far parte dello Zpap (Unione degli Artisti Polacchi).

La sua scelta tematica comprende ritratti, nature morte e paesaggi, soggetti naïfs tratti dal quotidiano, immersi in particolari colori e atmosfere (come in *La lotta di Davide con l'angelo*, 1946), spesso serie, silenziose e riflessive.²⁸¹ L'uomo nella sua opera è assente, ma hanno una forte presenza le tracce dell'attività umana, come

²⁷⁹ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 609

²⁸⁰ Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p.277

²⁸¹ A. K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 113

binari, viadotti, che non impoveriscono il paesaggio, ma, al contrario, lo arricchiscono.

Le opere esposte al padiglione veneziano appartengono agli anni Trenta e Quaranta: *Vecchia fortezza* (1936); *Pranzo pasquale* (1941); *Sogno di Giacobbe* (1943/44); *Lotta di Giacobbe con l'angelo* (1943/44); *Composizione I* (1944); *Banchetto* (1944); *Tribunale* (1945); *Rivoluzione* (1946); *Interno*; *Autoritratto col cappello*; *Cavalletto col vaso*; *Porta aperta*; *Vaso*; *Miosotidi*; *Banchine per carbone*; *In riposo*; *Spine*; *Vaso e flauto*; *Finestra*; *Alla finestra*; *Poltrona rossa*.²⁸²

Jerzy Fedkowicz (Rohatyn, odierna Ucraina, 1891- Cracovia, 1959), studiò giurisprudenza e pittura a Mosca, negli atelier di Bolšakov e Juon tra il 1910 e il 1913; continuò gli studi artistici alla scuola statale di belle arti a San Pietroburgo, fu allievo di Evgenij Lansere e Konstantin Somov.²⁸³

Successivamente studiò a Cracovia, all'Accademia di belle arti, dove ebbe come maestro Wojciech Weiss; partecipò alle mostre collettive con il gruppo Sztuka e i Formisti.

La sua produzione iniziale, inizialmente caratterizzata dall'uso della deformazione, era influenzata dal formismo. Il colore assume un'importanza prioritaria all'interno delle sue composizioni marron-verdi, grigio-verdi. Vicino ai capisti per quanto riguarda la composizione cromatica, Fedkowicz però non obbediva al loro imperativo di una tela brillante e vivida. Fece parte del gruppo colorista Jednoróg, attivo tra il 1925 e il 1935.²⁸⁴

²⁸² Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p. 277-278

²⁸³ I. Kossowska, *Jerzy Fedkowicz*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-fedkowicz>>

²⁸⁴ A. K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 60

Nella sua scelta tematica troviamo nature morte, paesaggi, nudi, ritratti, tra cui *Paesaggio di Ryczów* (1933), *Vista invernale di Zakopane* (1934), *Il ritratto della dottoressa Helena Szpak* (1933).

A partire dagli anni Quaranta, tema più frequente fu la natura morta; la gamma cromatica si schiarì e alleggerì.

Oltre a dipingere, nel 1945 Fedkowicz fu anche professore e prorettore all'Accademia di belle arti di Cracovia.

Durante gli anni del socialrealismo dipinse ritratti e scene di lavoro, rendendo i soggetti monumentali. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta iniziò a dipingere nudi, nei quali è evidente l'influenza simbolista della Giovane Polonia. Un viaggio a Parigi, nel 1958, lo spinse verso la ricerca astratta.

Fedkowicz partecipò alla Biennale di Venezia anche nel 1934.²⁸⁵

Nel padiglione veneziano vennero esposti i quadri:

*Casa nel giardino; Casa dietro gli alberi; Natura morta; Natura morta; Fiori; Giardino; Vicolo.*²⁸⁶

Tymon Niesiołowski (Leopoli, 1882- Toruń, 1965) iniziò a studiare pittura decorativa a Leopoli nel 1898, proseguì i suoi studi a Cracovia, presso l'Accademia di Belle Arti, come allievo di Mehoffer, Wyspiański e Axentowicz, strinse contatto con il gruppo Sztuka, assieme al quale espose le sue opere.²⁸⁷

²⁸⁵ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 228

²⁸⁶ Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p. 276

²⁸⁷ Kossowska Irena, *Tymon Niesiołowski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/tymon-niesiolowski>>

Dal 1905 al 1926 abitò a Zakopane, centro artisticamente molto produttivo, dove conobbe Kasprowicz, Żeromski, Stanisław Witkiewicz e il figlio Witkacy, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Tadeusz Miciński e il compositore Karol Szymanowski.

Entrò a far parte del *Gruppo dei Cinque*²⁸⁸, con i quali ebbe occasione di esporre a Cracovia, Monaco e in Italia. Si dedicò anche alla progettazione di tappeti e tessuti, entrando a far parte di Towarzystwo Sztuki Podhalańskiej.

Nel 1917 entrò a far parte del gruppo dei Formisti, di cui fu anche cofondatore.

La ricerca tematica di Niesiołowski comprende nudi, in cui spesso è forte l'influenza klimtiana e gauginiana, nature morte, ritratti, più raramente paesaggi. La sua ricerca espressiva parte dal simbolismo della Giovane Polonia, negli anni Trenta viene influenzata dal colorismo. Nel dopo-guerra, affascinato dal ritmo e dalla linearità compositiva, seguirà invece le orme di Matisse e di Modigliani.²⁸⁹

Niesiołowski visse a Vilnius, dal 1926 fino alla fine della guerra, dove fu docente al dipartimento di belle arti dell'università "Stefan Batory".

Nel dopo-guerra visse a Toruń dove insegnò al dipartimento di arti plastiche dell'Università "Mikołaj Kopernik".

L'artista partecipò alla Biennale anche nel 1934.²⁹⁰

Tra le opere esposte a Venezia, appartenenti alla produzione più matura, figurano:

Nudo disteso I (1955); *Natura morta* (1958); *Saltimbanco* (1959)²⁹¹

²⁸⁸ Grupa pięciu: gruppo formatosi nel 1905, si rifaceva alla corrispondenza baudelariana delle arti, il loro punto di riferimento era il poeta e scultore Cyprian Kamil Norwid. Erano membri del gruppo Hofman, Wojtkiewicz, Gottlieb, Jakimowicz, Rembowski. Esposero a Cracovia, Varsavia, Leopoli, Berlino, Vienna.

²⁸⁹ I. Kossowska, *Tymon Niesiołowski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/tymon-niesiolowski>>

²⁹⁰ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 552

²⁹¹ Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960, p. 276

Venne venduta l'opera *Nudo disteso I*, al prezzo di 167 000 lire, al privato Camillo Grandini.²⁹²

²⁹² ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 47, 1960, Lettera di E. Gian-Ferrari a S. Teisseyre, 21 settembre 1960

1962

L'arte astratta che aveva raggiunto il suo culmine nel 1960 si avviava ora verso il declino, si apriva quindi una fase di transizione, di ricerca di nuovi codici espressivi. Questo è il clima nel quale venne organizzata la trentunesima edizione. Ci si rivolgeva sia al passato, come al presente: si pensi alla retrospettiva dedicata al simbolista Odilon Redon, ma anche ai discorsi sul neo-dada, e sull'arte programmata, sulla nuova figurazione.²⁹³

Rodolfo Pallucchini, ex-segretario generale, allestì a Cà Pesaro la mostra sugli artisti che avevano ricevuto i Gran Premi (quello del Governo Italiano e del Comune di Venezia) dal 1948 al 1960: spiccavano Marc Chagall, Henri Matisse, Ossip Zadkine, Giacomo Manzù, Emilio Vedova, Carlo Carrà. Fu un'esposizione che stimolò il dibattito intorno all'istituzione veneziana, in particolare sui suoi criteri di attribuzione dei premi.²⁹⁴

Vennero organizzate retrospettive su Mario Sironi e Arturo Martini.²⁹⁵

Tra i padiglioni da segnalare quell'anno vi erano gli Stati Uniti, che esponevano l'artista armeno Arshile Gorky e la scultrice Louise Nevelson. La Francia presentava Alfred Manessier, che ricevette il premio per la pittura. Il Canada esponeva l'astrattista Riopelle, primo pittore canadese di fama internazionale, vincitore del premio Unesco.²⁹⁶

Il padiglione italiano vedeva la presenza di Alberto Giacometti, premiato per la scultura, di Giuseppe Capogrossi e Ennio Morlotti, premiati per la pittura, di Giò Pomodoro e degli astrattisti Bruno Saetti, Fausto Pirandello e Luigi Bartolini.

²⁹³ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi*, Bari, Palomar, 1995, p. 113-116

²⁹⁴ Ivi, p. 116-119

²⁹⁵ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia*, Papiro Arte, 2003, p. 133

²⁹⁶ Ivi, p. 58-59

L'Austria espose Friedensreich Hundertwasser, il Giappone Kumi Sugaj, Minor Kawabata e Ryokyszi Muka. L'Argentina presentò Antonio Berni che ricevette il premio per l'incisione. L'Inghilterra esponeva Robert Adams e Ceri Richards, l'Olanda Corneille.²⁹⁷

I padiglioni del lato orientale della cortina non offrivano particolari sorprese: l'Unione Sovietica proseguiva con la sua linea espositiva presentando artisti appartenenti a svariate generazioni e nazionalità. L'atmosfera tuttavia cominciava ad essere più sensibile al disgelo krusceviano. Tra gli artisti da menzionare figuravano Gely Koržev, Viktor Popkov, Martiros Sarjan e Tair Salakhov.²⁹⁸

La Jugoslavia partecipava con gli astrattisti Janez Bernik, Oton Gliha e Mladen Srbinovič.²⁹⁹

La Cecoslovacchia, tra influssi folkloristici, esponeva Kamil Lhoták, Zdeněk Sklenář, Jan Bauch, L'udovít Fulla e Alois Vítik.

L'Ungheria offrì due personali antologiche di pittori della prima generazione del Novecento, Aurel Bernath e il primitivista Janos Kmetty.³⁰⁰

Il padiglione polacco venne organizzato nuovamente dal commissario Teisseyre, rinominato nel gennaio del 1962³⁰¹, con l'aiuto di Luigi Cini, che venne nominato commissario aggiunto e che sostituì lo stesso Teisseyre durante il periodo dell'esposizione. Il prof. Kępinski, che aveva partecipato all'organizzazione del padiglione nel 1958, venne chiamato a far parte della giuria, assieme a Jean

²⁹⁷ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 58

²⁹⁸ *Russians Artist at The Venice Biennale 1895- 2013*, Stella Art, p. 388

²⁹⁹ E. Garztecka, *Wędrówki po Biennale w Wenecji*, «Trybuna Ludu», 31 luglio 1962

³⁰⁰ M. De Micheli, *Visite alla XXXI Biennale: Le democrazie popolari*, «L'Unità», 11 agosto 1962

³⁰¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1962, lettera di A. Willmann a I. Siciliano, 15 gennaio 1962

Leymarie e Giuseppe Marchiori.³⁰² Seguendo la linea starzynskiana del vecchio e del nuovo: vennero quindi selezionati quattro artisti, di cui due appartenenti alla generazione precedente, il pittore Eugeniusz Eibisch e lo scultore Stanisław Horno-Popławski, già ben affermati sul panorama artistico nazionale, e i più giovani, Alina Szapocznikow, scultrice, e Tadeusz Brzożowski, pittore.

Eugeniusz Eibisch (Lublino, 1896- Varsavia, 1987) studiò all'Accademia di Belle Arti tra il 1912 e il 1920, fu allievo di Wojciech Weiss e di Jacek Malczewski. Durante gli anni Venti e Trenta soggiornò in Francia dove entrò in contatto con l'Ecole de Paris, conoscendo Chaim Soutine, Louis Marcoussis, Maurice Utrillo, Moise Kisling, Eugeniusz Żak.³⁰³

Ebbe inoltre modo di esporre ai salons parigini, destinò le sue opere a vari collezionisti, conobbe il mercante Léopold Zborowski, che aveva contribuito alla fama di Modigliani e Utrillo.

Al suo ritorno a Cracovia, nel 1926, partecipò ad una mostra con il gruppo "Jednoróg"³⁰⁴, tornò tuttavia stabilmente in Polonia nel 1939. Su invito di Pautsch, aprì all'Accademia di Belle Arti un atelier personale.³⁰⁵

La prima produzione di Eibisch è influenzata dal formismo (*La vista del salvatore*, 1919; *Altalene*, 1921; *Natura morta con bicchiere*, 1923), vi è una forte attenzione ai ritmi e alle geometrie, i colori sono molto vivaci.

³⁰² ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1962, Lettera di S. Teisseyre a I. Siciliano, 27 marzo 1962

³⁰³ Kossowska Irena, *Eugeniusz Eibisch*, marzo 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-eugene-ebiche-eibisch>>

³⁰⁴ Jednoróg (Unicorno): formazione artistica di tendenza colorista, attiva tra il 1925 e il 1935 a Cracovia, ne erano membri Hrynkowski, Szczęśny Kowarski, Rubczak, Zawadkowski, Eibisch, Fedkowicz, Misky, Pękalski

³⁰⁵ Kossowska Irena, *Eugeniusz Eibisch*, marzo 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-eugene-ebiche-eibisch>>

Dalla seconda metà degli anni Venti fino agli anni Quaranta seguì la tendenza colorista, sfruttando i toni del marrone e usando contorni non ben definiti, realizzando ritratti e nature morte, su sfondi scuri, in atmosfere dense di mistero.³⁰⁶

Nel dopoguerra aderì al metodo sociorealista, dipingendo quadri politicamente impegnati come *L'Unione della Gioventù Polacca*, *Le sorelle*; alla quarta esposizione nazionale venne premiato per il ritratto di Lenin.³⁰⁷ Partecipò all'esposizione veneziana nel 1952 con il quadro *Ragazze di Łagów*.

In clima di disgelo abbandonò il realismo socialista e ritornò al proprio linguaggio. Compì molti viaggi, in Europa meridionale, tra cui in Spagna, Italia e Jugoslavia, dei quali è evidente l'influsso nella produzione di questo periodo, paesaggi dai toni vivi ed estremamente luminosi (*Paesaggio jugoslavo*, 1967).

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il colore andò acquisendo più profondità, i toni si fecero più freddi, dal viola, all'azzurro, al verde.

Eibisch partecipò fin dagli anni '20 a numerose esposizioni, sia collettive come personali, a Parigi, in Belgio, Svizzera, Inghilterra, Italia.

Partecipò a mostre internazionali a Mosca (1952, 1965), Delhi (1956), Stoccolma (1959), Buenos Aires (1960), Oslo (1961), Parigi, al Musée de l'Art Moderne (1961), Venezia (1952, 1962).

Ricevette il premio per le arti plastiche della città di Cracovia nel 1946 e il premio della Fondazione Guggenheim di New York (1960).

³⁰⁶ I. Kossowska, *Eugeniusz Eibisch*, marzo 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-eugene-ebiche-eibisch>>

³⁰⁷ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890- 1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 87

Fu inoltre professore e rettore all'Accademia di Belle Arti di Cracovia dal 1945 al 1950. Dal 1950 al 1969 fu titolare della cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia.³⁰⁸

Eibisch partecipò alla Biennale anche nel 1952.³⁰⁹

Tra le opere esposte nel padiglione ai Giardini figurano: *Natura morta con pesce* (1938); *Ritratto della moglie dell'artista su fondo blu* (1940); *Ritratto della moglie dell'artista* (1946); *Natura morta con un libro* (1946); *Il modello* (1959); *Nudo seduto I* (1959); *Ragazza su fondo rosso* (1960); *Donna seduta* (1960); *Ragazzo dai capelli rossi* (1960); *Donna con violino* (1960); *Ragazzo che suona il violino* (1960); *La donna incinta* (1960); *Natura morta con granoturco I* (1961); *Natura morta con granoturco II* (1961); *Nudo disteso I* (1961); *Nudo disteso II* (1961); *Vecchia* (1961); *Ragazza con berretto rosso* (1961); *Sardine* (1961); *Bambina vestita di rosso* (1962); *Nudo disteso II* (1962); *Donna con sottana a righe* (1962); *Natura morta: pesci I* (1962); *Natura morta: pesci II* (1962); *Natura morta: pesci III* (1962)³¹⁰

Vennero vendute due sue opere, di cui *Ragazzo dai capelli rossi*, al prezzo di 750 000 lire, acquistata da Luciano Pomini, e *Bambina vestita di rosso*, al prezzo di 750 000 lire, acquistata da Gian Battista Bignetti.³¹¹

Stanisław Horno-Popławski (Kutaisi, 1902- Sopot, 1997) nacque in Georgia, paese che lo ispirò per la sua natura e le sue antichità. Iniziò gli studi artistici a Mosca, per poi trasferirsi a Varsavia dove studiò scultura all'Accademia di Belle Arti tra il 1923

³⁰⁸ I. Kossowska, *Eugeniusz Eibisch*, marzo 2002, <<http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-eugene-ebiche-eibisch>>

³⁰⁹ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 404

³¹⁰ Catalogo della XXXI Biennale, Venezia, 1962, p. 205-206

³¹¹ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 54, 1962

e il 1931, come allievo di Tadeusz Breyer. Successivamente iniziò a lavorare al dipartimento di belle arti all'Università "Stefan Batory" di Vilnius.

Nel dopo-guerra insegnò a Białystok, Toruń e Sopot.³¹²

Partecipò al concorso per il progetto della statua in onore di Adam Mickiewicz a Poznań, risultando il secondo vincitore; si occupò inoltre della ricostruzione scultorea degli antichi palazzi del centro storico di Danzica. Negli anni Cinquanta partecipò alle mostre ufficiali (Ogólnopolskie Wystawy Plastyki) a Varsavia e a Mosca, ottenendo diversi premi, realizzò un altro monumento ad Adam Mickiewicz (1955) che venne posto davanti al Palazzo della Scienza e della Cultura.

Sul finire degli anni Cinquanta, ispirandosi alla scultura greca ed etrusca, iniziò una nuova ricerca formale, sfruttando le forme naturali dei grandi massi di granito, provenienti dalle terre polacche.

Tra le opere più importanti vi sono *Janiela* (1953-56), *L'abitante della Bukowina* (1967), *La meteora* (1962), *Fiamma crematoria* (1969).

Con gli anni giunse ad una sintesi pura e semplice, libera da dettagli monumentali, sospesa tra la sperimentazione e il classicismo.

Partecipò a diverse esposizioni internazionali, tra cui alla Biennale d'arte contemporanea di Firenze (1969), all'Esposizione Internazionale della Scultura Contemporanea a Parigi (1956, 1961) e a Venezia (1962).³¹³

Le sculture in esposizione a Venezia appartengono agli anni Sessanta:

Chopin (1960); *La fine della vita* (1960); *Piccolo e dolce* (1961); *Torso verde* (1961); *Hadasa* (1961); *Meteora* (1962); *Aria* (1962); *Medea* (1962)³¹⁴

³¹² P. Szubert, *Stanisław Horno Popławski*, marzo 2003 <<http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-horno-poplawski>>

³¹³ Ivi

³¹⁴ Catalogo della XXXI Biennale, Venezia, 1962, p. 206-207

Alina Szapocznikow (Kalisz, 1926- Praz Coutant, Francia, 1973) passò gli anni dell'occupazione nel ghetto di Pabianice, durante la guerra fu costretta ad abbandonare gli studi di scultura, essendo deportata ad Auschwitz, Bergen Belsen e Theresienstadt. Dopo la liberazione andò a vivere in Cecoslovacchia, dove ebbe modo di studiare nell'atelier di Velimski e presso l'Alta Scuola Artistico- Industriale a Praga, come allieva di Josef Wagner. Nel 1948 ottenne una borsa di studio alla Scuola Nazionale di Belle Arti a Parigi, assistendo così alle lezioni di Paul Niclausse.³¹⁵

Nel 1951 a causa della tubercolosi fu costretta ad abbandonare gli studi e a tornare in Polonia. Durante gli anni del realismo socialista aderì al codice espressivo vigente, partecipò a numerosi concorsi, progettando vari monumenti tra cui a Chopin (realizzato con Oskar Hansen), a Słowacki, agli eroi di Varsavia, di Westerplatte, in onore dell'amicizia polacco-sovietica, in ricordo delle vittime di Auschwitz.³¹⁶

La sua ricerca tuttavia non si limitò soltanto all'arte ufficiale, la scultrice anzi sviluppò quel suo stile assolutamente personale, concentrato soprattutto sull'espressione dell'intimità, sull'esistenza biologica come ad esempio in *Primo amore* (1954), opera dove rompe con le convenzioni classiche del nudo: le proporzioni perfettamente armoniche vengono disturbate da sottili deformazioni e da una vitale carica erotica; in *Età difficile* (1954) la gioventù non sempre è significato di vitalità ma può anche esprimere un momento catastrofico.

Nel 1963 tornò a Parigi dove conobbe Pierre Restany, esponente del Nouveau Réalisme. Nel 1965 realizzò *Anulare, Uomo con strumento, Donna di servizio*, composizioni in cemento patinato e con resti di motori di automobile.

³¹⁵ M. Kitowska-Łysiak, *Alina Szapocznikow*, marzo 2012 <<http://culture.pl/en/artist/alina-szapocznikow>>

³¹⁶ Ivi

Sempre in questo periodo iniziò a concentrarsi sull'espressione della propria corporalità, realizzando ritratti delle parti del suo corpo, usando materiali come resine sintetiche, poliestere, poliuretano.

Ne sono un esempio *Gamba* (1962-1965), scultura della sua gamba realizzata in bronzo e granito, *Ritratto multiplo*, in cui moltiplica la sua bocca e dettagli del suo volto, *Busto senza testa* (1968), in poliestere colorato. Le sue sculture sono al tempo stesso una manifestazione di erotismo e un tentativo di intervenire sulla mutevolezza dell'esistenza.³¹⁷

Negli ultimi anni della sua vita realizzò *Tumori*, composizioni senza precedenti nel mondo dell'arte, ossia sculture drammatiche di tumori, in cui veniva espressa la loro crudeltà distruttiva.

Realizzò la serie, *Tumori personificati* (1970-71), *Il funerale di Alina* (1968) in cui erano scolpiti i volti delle persone a lei vicine, *Memento* (1971), la propria interpretazione del suo corpo.³¹⁸

Ebbe varie mostre personali sia in Polonia come all'estero (Zachęta, 1957; CBWA, Poznań- Krzywe Koło, Varsavia, 1960; Galerie Likovnih Umietnosti, Rijeka- Gres Gallery, Washington- Kordegarda, Varsavia; Museum of Modern Art, New York, 2013).

Partecipò ad esposizioni internazionali a Parigi (Musée Rodin, 1956), Sonsbeek (1958), Padova (XIII e XIV Biennale d'Arte Triveneta, 1959 e 1960), Dublino (International Sculpture Exhibition, 1959), Belfast (1959), Budapest (1960), Vienna (1961).

³¹⁷ A. K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 105-106

³¹⁸ Ivi, p. 130

A Venezia vennero esposte le opere *La mano* (1957); *Lumachella* (1959); *Il Dervis* (1960); *Spezzato* (1960); *Corazzata* (1960); *Incrostazione* (1961); *La stella in cammino* (1961); *La muleta* (1962); *Gli scudi* (1962); *Negro spiritualis* (1962)³¹⁹

Tadeusz Brzozowski (Leopoli, 1918- Roma, 1987) studiò a Cracovia all'Accademia di Belle Arti tra il 1936 e il 1939, costretto a interrompere gli studi durante la guerra, li riprese nel 1945 e ottenne il diploma nel 1948. Studiò anche alla Staatliche Kunstgewerbeschule Krakau, come allievo di Pautsch.³²⁰

La pittura di Brzozowski si caratterizza in primo luogo per l'attenzione data al contenuto e alla comprensibilità dell'opera, in secondo luogo per l'elemento ironico e grottesco, a volte surrealista.

Nel suo dar voce alla sofferenza umana, spesso fa uso di oggetti tratti dal quotidiano (*Vagone*, 1947; *Cucina*, 1950), di forti contrasti rosso-nero, di colori aggressivi, di linee aggrovigliate, nei suoi quadri vi è un clima di forte allucinazione e mistero. Sul finire degli anni Cinquanta cominciò ad avvicinarsi all'astrattismo, mantenendo l'intensità delle macchie di colore e delle linee.

Non si occupò soltanto di pittura: fu anche docente a Politechnika Krakowska (1945-1954), al Liceum Plastyczny di Zakopane (1954- 1969) e all'Università Artistica di Poznań (1962- 1979). Collaborò con il teatro di Kantor, Cricot 2.

Partecipò due volte alla Biennale di Sao Paulo (1959, 1975) e a quella veneziana (1962), e ad altre importanti mostre in Polonia tra cui la celebre Wystawa Dziewięciu (Cracovia, 1955).

Risultò vincitore del premio dell'associazione italo-polacca "F. Nullo".

³¹⁹ Catalogo della XXXI Biennale, Venezia, p. 207

³²⁰ M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>>

Tra le opere esposte a Venezia vi sono:

Deposito di utensili (1950); *Il profeta* (1950); *Il buco* (1955); *La corda* (1957); *I birilli* (1957); *Il grembiule* (1958); *Il carrello ferroviario a motore* (1959); *I gambali* (1959); *I complimenti* (1959); *Le governanti* (1959); *Appuntato* (1961); *Il bar* (1962); *Cerimonia* (1962)³²¹

Vennero vendute le opere *Il bar*, a 619 000 lire, e *Cerimonia*, a 742 800 lire, a

Luciano Pomini.³²²

³²¹ Catalogo della XXXI Biennale, Venezia, 1962, p. 204

³²² ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite-Atti, 54, 1962

1964

La trentaduesima edizione vide lo sbarco della Pop Art dagli Stati Uniti, il baricentro dell'arte si spostò così da Parigi a New York.

L'avvenimento fu significativo non soltanto dal punto di vista artistico- si era superato lo scoglio dell'astrattismo- ma anche dal punto di vista economico perché a rappresentare la Pop Art non erano stati chiamati i maggiori esponenti come Andy Warhol o Roy Lichtenstein, ma Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Frank Stella, artisti beniamini di Leo Castelli, mercante newyorchese di origine italiana: palese era quindi la subordinazione dell'arte al mercato.³²³

Il padiglione statunitense, amministrato dal Museum of Modern Art dal 1948 al 1962, per mancanza di fondi, era passato nelle mani della United States Information Agency, che aveva scelto come commissario Alan Solomon, che decise di concentrarsi sugli artisti della Leo Castelli Gallery o sponsorizzati da Clement Greenberg.³²⁴

Castelli, assieme alla moglie Ileana Sonnabend, allestì la mostra collaterale degli artisti statunitensi, *ex moenia*, nell'ex consolato americano a San Gregorio: qui vennero esposte le opere di Rauschenberg, Johns, Stella, Dine, Oldenburg, Chamberlain, Noland, Morris. Appena Rauschenberg venne proclamato vincitore, le opere vennero trasferite in fretta al padiglione dei Giardini.³²⁵

Svariate furono le reazioni a questa Biennale "Pop": da un lato le condanne, da parte della Chiesa, perché lontana dal contenuto reale dell'opera d'arte, da una certa sinistra che vi vedeva ancora il dualismo astratto- figurativo, dall'Unione Sovietica,

³²³ P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi*, Bari, Palomar, 1995, p. 132

³²⁴ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895- 1968, from salon to goldfish bowl*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, 1968, p. 149-150

³²⁵ P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, p. 55

che vi vedeva mancanza di prospettive, sia creative come sociali. Carlo Giulio Argan giudicò l'arte proveniente da Oltre Oceano pericolosamente di destra e vi oppose l'arte programmata.

Ma, dall'altro lato, quest'edizione ebbe il merito di coinvolgere attivamente pubblico e stampa, oltre all'onnipresente critica, superando così l'idea della consacrazione artistica, isolata, e stimolando, invece, l'interesse e il bisogno di informazione del pubblico.³²⁶

Il grande successo riscosso dagli americani ai Giardini lasciò nell'ombra gli altri paesi partecipanti. Da menzionare il padiglione svizzero, che presentava lo scultore astrattista ungherese, Zoltàn Kemeny, che vinse il Premio internazionale per la scultura.³²⁷

L'Italia espose Pietro Cascella e Giò Pomodoro, vincitori dei premi italiani per la scultura, Giuseppe Guerreschi, Enrico Baj e Emilio Vedova.

La Francia, maggiore antagonista degli Stati Uniti espose Roger Bissière e Iposteguy, il Belgio presentò Paul Delvaux, l'Inghilterra Joe Tilson, rappresentante della Pop Art britannica, l'Olanda Karel Appel.³²⁸

Nell'Ala Napoleonica Giacomo Manzù presentava i bronzi per la porta della morte nella Basilica di S. Pietro in Vaticano, al Museo Correr Argan allestì la mostra "Arte nei Musei d'Oggi".³²⁹

Per quanto riguarda le retrospettive, ne venne organizzata una in onore di Pio Semeghini e Felice Casorati.³³⁰

³²⁶P. Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi*, Bari, Palomar, 1995, p. 131

³²⁷ P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, p. 129

³²⁸ Ivi, p. 57-59

³²⁹ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 60

³³⁰ Ivi

Le strategie espositive del padiglione sovietico rimasero pressoché immutate: un folto gruppo di artisti, suddiviso in base a criteri d'età (appartenenti all'ultima generazione, a quella di mezzo o alla precedente), territoriali e tecnici (pittura, scultura, grafica); tra i più importanti vi erano Aleksandr Dejneka, Glandin e Peter Ossovskij.³³¹

La Cecoslovacchia presentava i lavori di dieci artisti, alcuni figurativi, altri tendenti all'astratto, spiccavano i lavori di Jan Kotlik e i paesaggi di Jozef Brož.³³²

La partecipazione polacca quell'anno venne organizzata da Ksawery Piwocki (1901-1974), storico dell'arte, prorettore dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia, etnologo e direttore del Museo Etnografico.³³³

Piwocki era una personalità che si inscriveva perfettamente nel clima di stagnazione e appiattimento espressivo che dominava la Polonia di quegli anni. Era un critico che non nutriva un particolare entusiasmo nei confronti dell'arte contemporanea e delle avanguardie, pur ammettendo la loro importanza storica e la loro portata innovativa, questi fenomeni artistici gli erano indifferenti e preferiva il figurativo, inscritto in un'ottica nazionale e sociale.³³⁴

Vennero così selezionati due artisti, Tadeusz Kulisiewicz³³⁵, che già aveva partecipato alla Biennale del 1932 e del 1954, e Zofia Woźna.

³³¹ *Russians artists at the Venice Biennale 1895- 2013*, Stella Art Foundation, 2013, p. 398

³³² E. Garztecka, *XXXII Biennale wenecka, Indywidualności, pawilony...*, «Trybuna Ludu», 6 agosto 1964

³³³ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 132

³³⁴ Ivi

³³⁵ Per una biografia dell'artista si rimanda al paragrafo 2.2. riguardante il 1954, p. 78

Kulisiewicz espose due cicli di disegni colorati, di cui “Szlembark”, realizzato nel 1962: *Il villaggio; L'autunno; Spaventapasseri; I ginepri bruciati; Nei campi; Le donne; I cardi; Spaventapasseri sotto la pioggia; Losica; L'autunno; Spaventapasseri; Pertiche per essicare il fieno; Covoni; Le galline; L'autunno; Pertiche per essicare il fieno; Il sentiero; Ragnatela; Sotto il muro; Autunno; L'autunno; Le donne nel campo; Pertiche per essicare il fieno; Pertiche per essicare il fieno; La donna nel campo* ³³⁶

e da “Il Brasile”, del 1963:

La barca; I pescatori; Capoira; Le barche dei pescatori; La barca; La vela rossa; Capoira; Nel porto di Mercado Modelo; L'albero nero; La gente; Alle reti; Figura indiane; Isole rosse; Il ballo; Maria; Nel porto di Mercado Modelo; La pesca; Paesaggio di Rio; Una testa; Gli uccelli Urubu; Una testa; Macumba; Macumba; Le maschere; Paesaggio del Paraná; Figure mascherate; Chiesa a Ouro Preto; L'albero; Il porto a Sao Joaqim; I segni della città di Brasilia; La montagna con le favelas ³³⁷

Il Prof. Camillo Lenti acquistò varie opere di Kulisiewicz, tra cui *Nei Campi*, a 150 000 lire, *I Cardi*, a 150 000 lire, *Maria*, a 150 000 lire, *La Pesca*, a 150 000 lire.

Il Comune di Torino acquistò per il Museo Civico, le opere *Ragnatela*, al valore di 100 000 lire, e *Gli uccelli Urubu*. ³³⁸

Zofia Woźna (pseud. Bala Leser, Besk, 1911- Varsavia, 1984) studiò scultura e pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, sotto la guida di Józef Pankiewicz e di Wojciech Weiss.

³³⁶ Catalogo della XXXII Biennale, Venezia, 1964, p. 253-254

³³⁷ Ivi, p. 254

³³⁸ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 59, 1964

Le sue sculture non presentano segni di dinamismo biologico né di eccessiva tensione drammatica, al contrario le sue figure sono calme, composte e scarse in dettagli.

Tra le sue opere più importanti vi sono *Reminescenze*, *Il mare*, *Concerti*, realizzate tra il 1960 e il 1962, sculture dominate da un'aria onirica, intima, da una gestualità statica che dà allo spettatore un senso di sospensione del tempo.³³⁹

Le opere in esposizione alla Biennale trattano le atrocità della seconda guerra mondiale, come ad esempio il monumento alle vittime di Auschwitz e a Janusz Korczak, pedagogo, scrittore e medico polacco, morto in campo di concentramento insieme ai bambini che proteggeva.

Zofia Woźna partecipò a varie esposizioni, sia in Polonia (a Lublino, Varsavia, Radom, Sopot) come all'estero (Stoccolma, 1946; Parigi, 1948; Delhi, 1956; L'Aia, 1963)³⁴⁰

Tra le opere in mostra nel padiglione figurano:

Bozzetto per un monumento (1944); *Alla memoria di Janusz Korczak I* (1946); *Madonna* (1946); *Alla memoria di Janusz Korczak II* (1949); Dal ciclo "Il mare": *di lontano* (1960); *Maternità* (1960); *Incinta* (1960); *La solitudine* (1960); Dal ciclo "Il mare": *incontro*, 1960/61; Dal ciclo "Il mare": *donna che si pettina* (1961); *Oświęcim III* (1962); *Jolanta* (1962); Dal ciclo "Concerti": *cantante*, 1962; *Frammento di un monumento*, 1962.³⁴¹

³³⁹ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 135

³⁴⁰ Catalogo della XXXII Biennale, Venezia, p. 254

³⁴¹ Ivi, p. 255-256

Vennero acquistate due opere, tra cui *Alla memoria di Janusz Korczak*, alla cifra di 450 000 lire, per mano di Joseph Ross, e *Dal ciclo "Il mare"- di lontano*, alla cifra di 868 000, dall'ingegnere Ludvig Traugott³⁴²

³⁴² ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 59, 1964

1966

La Biennale del 1966, rispetto all'edizione precedente, fu decisamente più pacifica e ordinata.

L'episodio Pop pur non essendosi definitivamente concluso- fu presente quell'anno Roy Lichtenstein- apriva la strada a nuove forme espressive, come l'arte cinetica, programmata e optical.

Ad attirare particolarmente l'attenzione furono la Stanza Tattile dell'artista giapponese Ay-O, le installazioni di Julio Le Parc, artista argentino, vincitore del Gran Premio per la pittura, e del venezuelano Raphael Soto.³⁴³

Il padiglione italiano diede impressioni positive, esponendo i tagli di Lucio Fontana e i gessi spaziali di Alberto Viani, vincitori del Gran Premio, oltre a Ezio Gribaudo, vincitore del Premio per la grafica, Quinto Ghermandi, Augusto Perez, Pietro Cascella, Alberto Burri e al Gruppo Uno.³⁴⁴

Vennero organizzate tre mostre retrospettive, di cui due dedicate a Umberto Boccioni e Giorgio Morandi, e una sull'astrattismo italiano sorto tra Milano e Como dal 1930 al 1940.³⁴⁵

La Francia presentò Martian Raysse, artista Pop, pupillo del nouveau réaliste Pierre Restany, lo scultore Etienne Martin e una retrospettiva su Victor Brauner. Gli Stati Uniti Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Jules Olitski.

La Danimarca presentò Robert Jacobsen, vincitore del Gran premio per la Scultura.

L'Unione Sovietica continuava con le mostre di gruppo, tra cui spiccavano Dmitrij Zhilinskij, i fratelli Smolnij, Mosin e Brusilovskij.³⁴⁶

³⁴³ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 61

³⁴⁴ Ivi

³⁴⁵ Ivi, p. 137

³⁴⁶ *Russians Artists at the Venice Biennale 1895-2013*, Stella Art Foundation, 2013, p. 410

I restanti padiglioni del blocco Orientale rimanevano immersi in un clima sterile, teso tra il figurativo e il folkloristico: la Cecoslovacchia ospitava Viliam Chmel, Milan Laluha, Milan Paštéka, Vladimír Kompánek e Rudolf Uher.³⁴⁷

La partecipazione polacca venne organizzata dal commissario Bohdan Urbanowicz (1911- 1994), nominato nell'aprile 1966. Egli era professore dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia dal 1950 al 1980, collaboratore dell'Instytut Sztuki presso il PAN (Polska Akademia Nauk, Accademia Polacca delle Scienze), pittore ed architetto. Urbanowicz negli anni precedenti (1946-49) era stato direttore del Dipartimento Artistico del Ministero per la cultura e per l'arte (MKiS), occupandosi dei beni culturali polacchi negli anni del dopoguerra.³⁴⁸

Parteciparono all'organizzazione della mostra anche Luigi Cini, in veste di commissario aggiunto, e Gizela Szancerowa, direttrice del CBWA (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych).

Vennero selezionati i due artisti, appartenenti alla vecchia generazione, Juliusz Studnicki e Henryk Stażewski, il quale ricevette una "Mention Honorable".³⁴⁹

Juliusz Studnicki (Kniażyce, 1905- Varsavia, 1978) studiò all'Accademia di Belle Arti di Cracovia dal 1924 al 1929, ebbe come docente Józef Mehoffer, Wojciech Weiss, Karol Frycz e Felicjan Szczęsny Kowarski.³⁵⁰ Negli anni Trenta ebbe contatto con i Capisti, con i quali si recò a Parigi, dove frequentò anche gli ateliers di Bonnard e Vuillard. Fu cofondatore del gruppo Pryzmat.

³⁴⁷ *La partecipazione dei paesi socialisti*, L'Unità, 12 luglio 1966

³⁴⁸ *Bohdan Urbanowicz*, <<http://www.artinfo.pl/?pid=artists&id=15481&lng=1>>

³⁴⁹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale w Wenecji 1895-1999*, Varsavia, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 137

³⁵⁰ K. Piwocki in J. Studnicki, *Groteski*, Varsavia, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966

Dopo la guerra insegnò all'Accademia di Belle Arti di Danzica e fu legato alla Scuola di Sopot.³⁵¹

Inizialmente dipingeva nature morte, in cui era molto forte l'influsso colorista; negli anni Cinquanta aderì al realismo socialista.

“Groteski” è una raccolta di acquerelli e guazzi, realizzati tra gli anni Cinquanta e Sessanta; essi si caratterizzano per un'aura grottesca e surreale assieme ad un consapevole e vivace uso del colore. Protagonisti delle sue fiabe a colori sono diavoli umanizzati, creature fantastiche, dal corpo bizzarro inseriti in un'atmosfera a volte ironica, a volte malinconica.

Studnicki realizzò le decorazioni policromatiche degli antichi palazzi del centro storico di Varsavia, Danzica, nel Długi Targ e Ulica Długa, e della stazione principale di Gdynia.³⁵²

Partecipò a varie mostre collettive in Polonia (tra cui a varie Ogólnopolskie Wystawy Plastyki- Mostre Generali di Arte polacca; al Festival delle Arti Plastiche di Sopot, 1959) e all'estero (Mostra internazionale UNESCO, Parigi, 1949; XXVI Biennale, Venezia, 1952; Mostra dell'arte polacca, India, 1956; Mostra dei paesi socialisti, Mosca, 1958/59; Esposizione dei pittori polacchi dal XIX ad oggi, Essen, 1962; Biennale dei paesi sul Baltico, Rostock, 1965; Mostra dell'Arte polacca, Buenos Aires, Montevideo, 1965)³⁵³

Le sue opere, acquerelli e guazzi, esposte a Venezia comprendono:

Fontana nera, 1954; *Composizione*, 1958; *Flautista I*, 1958; *Banchetto*, 1958;

Processione, 1958; *Il grande inquisitore*, 1958; *Crepuscolo*, 1959; *Tregenda*, 1960; *Il*

³⁵¹ A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 102

³⁵² Ivi, p. 91

³⁵³ K. Piwocki in J. Studnicki, *Groteski*, Varsavia, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966

dittatore, 1960; *Flautista II*, 1960; *Il cavaliere e la diavolessa*, 1961; *Banchetto II*, 1961; *I diavoli musicanti*, 1962; *Mascherata*, 1962/64; *Esequie*, 1962; *Violoncellista*, 1962; *La volta*, 1962; *L'inferno*, 1963; *Banchetto all'aperto*, 1963; *Partita a scacchi*, 1963; *I demoni*, 1964; *Spettacolo*, 1964; *Concerto grosso*, 1964/66; *Satana I*, 1964; *Satana II*, 1964; *I nemici*, 1964; *Concerto*, 1964; *La notte*, 1964; *Morte all'arte!*, 1965; *La lotta*, 1965; *Festa campestre*, 1965; *Gli scacchi*, 1965; *Satana III*, 1965; *Soffitto*, 1965; *Giuochi*, 1965; *L'arcidiavolo*, 1966; *Omicidio*, 1966; *Banchetto funebre*, 1966; *Battaglia per una torre*, 1966; *Composizione*, 1966³⁵⁴

Furono vendute le opere, al prezzo di 68 000 lire sterline, *Festa campestre*, *Satana II*, *Esequie*, *Concerto*, *Flautista II*, *Processione*, *Il cavaliere e la diavolessa*, *Violoncellista*, *Composizione*, *Banchetto all'aperto*, *Banchetto II*, *Satana I*, *Il grande inquisitore*, *La notte*, *Soffitto*; al prezzo di 67 880 lire sterline vennero vendute le opere *L'inferno*, *Partita a scacchi*, *Giuochi*, *Satana III*; al prezzo di 297 200 lire sterline, *La lotta*; col valore di 297 500 lire sterline, *I diavoli musicanti*.³⁵⁵

Henryk Stażewski (Varsavia, 1894- Varsavia, 1988) studiò all'Accademia di Belle Arti di Varsavia tra il 1913 e il 1919, come allievo di Lentz. Nel 1917 si legò ai Formisti di Pronaszko e Czyżewski, iniziò ad esporre le sue opere a Varsavia, Vilnius

³⁵⁴ Catalogo della XXXII Biennale, 1966, p. 199

³⁵⁵ ASAC, Fondo Storico, Ufficio vendite- atti, 65, 1966, lettera di Luigi Lion a Desa, Works of Modern Art, del 22 maggio 1967

e Łódź. Nel 1924 fu fondatore del gruppo e della rivista d'avanguardia, suprematista BLOK³⁵⁶.

La sua indagine espressiva faceva riferimento all'arte oggettiva, matematicamente misurabile, lontana da ogni tipo di individualismo; nella tecnica era molto vicino al Cubismo e al Neo-Plasticismo.³⁵⁷

I suoi lavori degli anni Venti, principalmente ispirati a Gris e Braque, *Nature morte e Composizioni*, sono studi puramente geometrici degli oggetti. Al tempo stesso Stażewski iniziò a realizzare composizioni sempre più essenziali, avvicinandosi all'astrattismo e al Neo Plasticismo di De Stijl, usando quadrati e rettangoli, linee serpeggianti ed enfatizzando l'architettura della forma con il colore.³⁵⁸

Dagli anni Trenta agli anni Cinquanta si volse verso il figurativo, realizzando nature morte, paesaggi, ritratti, i quali però conservavano ancora quell'impronta costruttivista, data dal dinamismo delle linee.

Negli anni del disgelo riprese in maniera determinata la sua ricerca non figurativa, cominciò a realizzare serie di rilievi, in legno, alluminio, bronzo. Queste opere sono di una grande essenzialità: lo sfondo è rettangolare e liscio, l'artista vi sovrapponeva delle forme altrettanto bianche, vagamente simili ad una botte, che poi venivano assemblate ogni volta in maniera differente.³⁵⁹ Stażewski si concentrava su poche

³⁵⁶ BLOK: formazione artistica nata a Varsavia nel 1924, dopo la mostra sulla Nuova Arte d'avanguardia svoltasi a Vilnius. Il gruppo raccoglieva tutti gli artisti che avevano partecipato a questa mostra, cioè Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński, Teresa Żarnowerówna, Witold Kajrukstis, Karol Kryński, Maria Puciatycka, oltre a Henryk Berlewi, Maria Nicz-Borowiakowa, Jan Golus, Aleksander Rafałowski, Mieczysław Schulz. Obiettivo del gruppo era un'arte autonoma, sentita come la costruzione di pure forme artistiche. Nel processo creativo fondamentale era l'utilità degli oggetti, il lavoro collettivo, la meccanizzazione del lavoro, l'importanza del "come costruire", al di là delle forme o dello stile. BLOK era anche una rivista, vi venivano pubblicati articoli su artisti polacchi e stranieri di Avanguardia, ad esempio Malevich, Theo Van Doesburg e Van der Rohe.

³⁵⁷ I. Kossowska, *Henryk Stażewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/henryk-stazewski>>

³⁵⁸ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 47-48

³⁵⁹ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 204

forme, al massimo due. Successivamente sperimentò materiali come la latta, per creare composizioni piatte o in rilievo, su cui collocava diversi quadrati colorati seguendo il principio della gradazione cromatica.

Negli anni Settanta estremizzò ancor più le sue composizioni, semplificandole in schemi di linee.

Stażewski ebbe numerose esposizioni individuali (Salon Instytut Propagandy Sztuki, Varsavia, 1933; KLUB ZPL, Varsavia, 1955; Galleria dell'Incontro, Roma, 1955; "Kordegarda", Varsavia, 1958; Klub "Krzywe Koło", Varsavia, 1960, 1961, 1962; Galeria Grabowskiego, Londra, 1963), partecipò a numerose mostre internazionali (Construction and geometry in painting, New York, 1960; Art Abstrait Constructif International, Parigi, 1961; Biennale Internazionale d'Arte, San Marino, 1963; The classic Spirit in 20th Century Art, New York, 1964; Biennale Form Przestrzennych, Elbląg, 1965) ed esposizioni di arte polacca all'estero a Parigi (Musée de l'Art Moderne, 1977, 1982; Centre Pompidou, 1983), New York (Museum of Modern Art, 1976) Venezia (1966, 1986).³⁶⁰

Tra le opere esposte a Venezia figurano i rilievi:

Rilievo 27, 1964; *Rilievo 31*, 1964; *Rilievo 32*, 1964; *Rilievo 35*, 1964; *Rilievo 2*, 1965; *Rilievo 4*, 1965; *Rilievo 9*, 1965; *Rilievo 14*, 1965; *Rilievo 16*, 1965; *Rilievo 17*, 1965; *Rilievo 18*, 1965; *Rilievo 20*, 1965; *Rilievo 21*, 1965; *Rilievo 22*, 1965; *Composizione*, 1965; *Rilievo 1*, 1966; *Rilievo 3*, 1966; *Rilievo 4*, 1966; *Rilievo 5*, 1966; *Rilievo 7*, 1966.³⁶¹

³⁶⁰ I. Kossowska, *Henryk Stażewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/henryk-stazewski>>

³⁶¹ Catalogo della XXXIII Biennale, Venezia, p. 202

Vennero vendute le opere *Rilievo n 31*, al prezzo di 212 000 lire sterline, e *Rilievo n 22*, al prezzo di 265 200 lire sterline.³⁶²

³⁶² ASAC, Fondo Storico, Ufficio vendite- atti, 65, 1966, lettera di Luigi Lion a Desa, Works of Modern Art, del 22 maggio 1967

1968

La Biennale del 1968 si preannunciava burrascosa: era l'anno dei moti studenteschi in Italia e in Europa, molte università, accademie e istituzioni, come la Triennale di Milano, erano state occupate.³⁶³

A Venezia gli studenti dell'Accademia erano stati mobilitati da Emilio Vedova a boicottare la Biennale, "costoso gingillo della classe dominante"³⁶⁴.

Artisti come Pomodoro e Santomaso diedero le dimissioni. Si contava sulla presenza dello scrittore Daniel Cohn-Bendit, che però non giunse in laguna. Vi furono scontri tra le autorità e gli artisti Luigi Nono ed Emilio Vedova in Piazza S. Marco, il Canal Grande venne colorato di verde in segno di protesta, spiccavano slogan come "Biennale poliziotta", "Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi padiglioni".³⁶⁵

All'alba del diciotto giugno, giorno dell'inaugurazione, i Giardini erano occupati dalla polizia per impedire l'assalto dei turisti ed eventuali manifestazioni studentesche. Molti artisti ricoprirono le loro opere o le voltarono verso il muro, rifiutandosi di esporre in presenza della polizia.

Venne chiuso il padiglione svedese, in quello francese espose soltanto Arman, il padiglione sovietico era chiuso per questioni organizzative, la retrospettiva sui Futuristi italiani non venne aperta.

L'atmosfera era tesa, si era pensato addirittura ad annullare l'edizione di quell'anno, ma i mercanti veneziani avevano giudicato insensato rinunciarvi, visto l'afflusso di turisti e i notevoli guadagni che procurava l'esposizione. Nonostante le previsioni, l'inaugurazione si svolse tranquillamente il 22 giugno e tre giorni dopo i padiglioni vennero pian piano riaperti, l'Accademia venne evacuata. Le premiazioni avvennero

³⁶³ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 62

³⁶⁴ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, p. 171

³⁶⁵ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 61-62

invece alla vigilia della chiusura, nel mese di ottobre. Risultarono vincitori del premio italiano Gianni Colombo e Pino Pascali, assieme al francese Nicolas Schoffer e all'inglese Bridget Riley.³⁶⁶

Questa edizione fu molto dibattuta, non tanto per l'arte esposta, quanto per i fatti verificatisi attorno ad essa.

Diffuso era il pensiero, tra stampa e critica, di una Biennale in agonia, in cui i veri invitati non erano gli artisti ma i politici ed i critici.

Continuava inoltre la discussione intorno al nuovo ordinamento da dare alla Biennale. Nell'ottobre del 1967 i parlamentari socialisti avevano elaborato un progetto di legge, approvato dalla Camera dei Deputati, ma ancora in attesa dell'approvazione dei senatori comunisti e democristiani.³⁶⁷

Tale progetto di legge prevedeva la piena affermazione dell'autonomia culturale della Biennale, la piena responsabilità del Consiglio Direttivo dell'ente nella determinazione della linea culturale, sottraendola ad ogni interesse particolaristico o di mercato.

Il consiglio direttivo era sottratto alla pesante soggezione ministeriale e costituito da rappresentanti democraticamente eletti da pittori, scultori, artisti, critici d'arte e dai rappresentanti del Comune di Venezia, della Provincia e della Regione. Si propugnava l'istituzione di Commissioni tecniche permanenti, rinnovabili ogni due anni, l'istituzione dei direttori di sezione con il compito di curare la condotta e l'organizzazione delle rispettive manifestazioni e la limitazione del controllo degli

³⁶⁶ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, 2003, p. 129

³⁶⁷ F. Passoni, *Alla Biennale il nuovo statuto condizione per il rinnovamento*, «L'Avanti», 7 luglio 1968

organi di vigilanza dello Stato al solo sindacato di legittimità alle spese della Biennale, alle quali lo Stato contribuiva in maniera rilevante.³⁶⁸

Venne organizzato un convegno per la riforma, il 16, 17 e 18 novembre 1968, durante il quale vennero fatte proposte legislative volte a mutare la direzione politica dell'ente, spostando la direzione dal centrodestra al centrosinistra, escludendo le voci estremiste del movimento studentesco.³⁶⁹

Il nuovo statuto venne approvato il 26 luglio 1973, ma divenne ufficiale solo dal marzo 1974, con la nomina dei nuovi membri del Consiglio Direttivo, provenienti da svariati movimenti politici: il socialista Carlo Ripa di Meana e il democristiano Floris Ammannatti.³⁷⁰

In ogni caso, la trentaquattresima edizione non fu un'edizione che passò alla storia per la sua carica innovativa, la linea generale rimaneva quella dell'astrattismo geometrico.

Tra le mostre più interessanti spiccava "Linee della ricerca", che raccoglieva le opere di artisti come Magdalena Abakanowicz, Jean Arp, Francis Bacon, Alberto Burri, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Lucio Fontana, Arshile Gorky, Kazimir Malevič, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Robert Rauschenberg, Mark Rotko e Antoni Tapiès.³⁷¹

Il padiglione statunitense si volgeva verso il figurativo, presentando Leonard Edwin Baskin, Edwin Dickinson, Richard Diebenkorn, Red Grooms, James Mc Garrell, Reuben Nakian, Fairfield Porter.

³⁶⁸ Ivi

³⁶⁹ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, p. 179-180

³⁷⁰ Ivi

³⁷¹ *La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia/ Electa, 1996, p. 135

Il padiglione britannico vide la presenza di Bridget Riley e di Francis Bacon. Il Belgio, che riaprì i battenti assieme alla Polonia il 26 giugno, proponeva Paul Delvaux, la Francia Nicolas Schoffer e Jean Dewasne, il Messico Rufino Tamayo e Diego Rivera, il Venezuela Marisol Escobar.³⁷²

Il padiglione polacco pur rimanendo chiuso in segno di protesta il giorno dell'inaugurazione, venne aperto su richiesta di Dall'Acqua, per mostrarlo al Presidente della Repubblica, in visita ai Giardini.³⁷³

Subito dopo però il padiglione venne chiuso e riaperto ufficialmente il 25 giugno.³⁷⁴

Le reazioni dei polacchi di fronte alle proteste alla Biennale non erano omogenee: il movimento studentesco aveva incontrato in Polonia fervidi sostenitori ma anche sguardi più lucidi e critici, come quelli di Jerzy Stempowski e di Aleksander Wojciechowski, i quali avevano avvertito che le contestazioni erano animate da un certo desiderio di protagonismo da parte degli artisti. Figura spesso criticata era quella dell'artista Emilio Vedova, che aveva esposto spesso alla Biennale, venendo premiato, e che ora si era scagliato contro l'istituzione.³⁷⁵

A presiedere la commissione quell'anno vi fu nuovamente il critico d'arte Aleksander Wojciechowski, aiutato da Luigi Cini e Gizela Szancerowa.

Vennero selezionati i due artisti Stefan Gierowski e Jerzy Tchórzewski, appartenenti alla generazione "di mezzo"³⁷⁶, entrambi avevano partecipato alla celebre mostra "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" organizzata nell'Arsenał di Varsavia, nel 1955.

³⁷² E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia*, Papiro Arte, 2003, p. 62

³⁷³ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale 1895- 1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 142

³⁷⁴ Ivi, p. 144

³⁷⁵ Ivi

³⁷⁶ Ivi, p. 141

Stefan Gierowski (Częstochowa, 1925) studiò all'Accademia di Belle Arti di Varsavia dal 1945 al 1948, suoi docenti furono Karol Frycz e Zbigniew Pronaszko.³⁷⁷

La prima produzione di Gierowski è figurativa, con qualche influsso cubista, successivamente, tra il 1956 e il 1957, si volse verso l'arte astratta.

Ne sono un esempio *Immagini*, serie di composizioni dipinte con colori intensi, unite a segni calligrafici.

Tra il 1959 e il 1960 intraprese una nuova ricerca, meno emotiva, contraddistinta dalla disposizione astratta delle linee, dall'analisi della luce, da effetti ottici e da una scarna disposizione cromatica³⁷⁸.

Lo studio della luce e dello spazio si estremizzò sempre più nella metà degli anni Sessanta, in particolare nei dipinti che portano come titolo i numerali romani, caratterizzati dalla gradazione cromatica e da un segno o da una linea a metà del quadro, in cui le linee alludono alla propagazione delle onde magnetiche.

Negli anni Ottanta si spinse verso la pittura metafisica e religiosa, realizzò il ciclo *Malowanie dziesięciorga przykazań* (La pittura dei dieci comandamenti, 1986), in cui vi è un consapevole uso dei colori e della loro simbologia.³⁷⁹

La sua indagine prosegue fino ad oggi, mantenendo la sintesi geometrica e l'intensità cromatica.

Ebbe numerose mostre personali, tra cui a Parigi (Galerie La Cloche, 1961, 1965), Auvernier Neuchâtel (Galerie Numaga, 1976), Varsavia (Galleria Krzywe Koło, 1957, 1959; Zachęta, 1967, 1992; Galeria Współczesna, 1970; Galeria SHS, 1970;

³⁷⁷ E. Gorządek Ewa, *Stefan Gierowski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/stefan-gierowski>>

³⁷⁸ A. Olszewski, *Polish art and architecture 1890- 1980*, Varsavia, Interpress Publishers, 1989, p. 100

³⁷⁹ E. Gorządek, *Stefan Gierowski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/stefan-gierowski>>

Muzeum Archidiecezjalne, 1989/90; Galeria Dziekanka, 1990; Galeria Stefana Szydlowskiego, 2000), Poznań (Muzeum Narodowe, 2000), Łódź (Galeria BWA, 1977), Cracovia (Galeria Zderzak, 1991).

Partecipò a svariate mostre collettive, tra cui all'Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" Arsenał, Varsavia (1955), Première Biennale de Paris (1959), V Biennale internazionale di Arte Contemporanea, Sao Paulo (1959), Cornegie Institute, Pittsburgh (1964), V Biennale di San Marino (1965), Exposition de AIAP, Tokyo (1966), 1 Triennale d'arte, New Delhi (1968), 34^a Biennale d'arte, Venezia (1968), "Pittura polacca contemporanea", Museo d'Arte Contemporanea, Caracas (1974), "Pittura polacca", Museo d'Arte contemporanea, Città del Messico (1975), "Znak Krzyża", Varsavia (1983), "Niebo nowe i ziemia nowa", presso la chiesa di Ul. Żytnia, Varsavia (1985), "Vision and Unity", Poznań (1985), "Eyeshot. W polu widzenia", Nikolaj, Copenhagen (1991), "Fijałkowski/Gierowski. Wizje malarstwa", PGS, Sopot (2002)³⁸⁰

Fu vincitore del premio "Jan Cybis" (1980) ³⁸¹

Tra le opere in esposizione alla Biennale vi erano:

Quadro CXII (1962); Quadro CXIII (1962); Quadro CXLIX (1962); Quadro CXXXII (1962/63); Quadro CXXXVII (1963); Quadro CXLIII (1963); Quadro CL (1963/64); Quadro CXXXVI (1964); Quadro CLXI (1964); Quadro CLXV (1965); Quadro CXCI (1965); Quadro CLXXXI (1965); Quadro CLXXXIX (1965); Quadro CLXXXVIII (1965/1966); Quadro CLXXXVII (1966); Quadro CXCIX (1966); Quadro CC (1966); Quadro CCIV (1966); Quadro CCXV (1967); Quadro CCX (1968); Quadro CCXX (1968); Quadro CCX-E (1968)³⁸²

³⁸⁰ Ivi

³⁸¹ Ivi

³⁸² Catalogo della 34. esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, 1968, p. 125

L'opera *Quadro CCX-E*, al prezzo di 230 000 lire, venne acquistata da Giovanni Coin.³⁸³

Jerzy Tchórzewski (Siedlce, 1928; Varsavia, 1999) compì gli studi di pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia tra il 1946 e il 1951. Debuttò partecipando alla Prima Mostra di Arte Moderna, organizzata a Cracovia nel 1948, fu legato a Grupa Krakowska e a Phases, formazione di corrente surrealista.

Nel 1954 si trasferì a Varsavia, dove fu docente all'Accademia di Belle Arti, fino al 1998.³⁸⁴

I suoi primi lavori si caratterizzano per l'uso della metafora e del mito, protagonisti dei suoi quadri sono creature del mondo animale e vegetale, immersi in un paesaggio onirico (*Paesaggio al tramonto*, 1950; *Drago e ragazza*, 1955; *Strega*, 1955).

Dopo una breve parentesi sociorealista, nella metà degli anni Cinquanta, tornò alla sua indagine rendendola più espressiva, creando atmosfere catastrofiste grazie all'uso di forme astratte, all'intensità dei colori e della luce (*Luna piena*, 1957; *Primi passi*, 1958; *Salvato*, 1959).³⁸⁵

Negli anni Settanta si volse verso il mondo metafisico e religioso di cui diede testimonianza in quadri come *Figura bruciata* (1964), *Paesaggio al crepuscolo* (1967), *Figura* (1967), *Maternità* (1967).

Portò avanti questa indagine espressiva negli anni Ottanta, legandosi agli ambienti ecclesiastici.

Ebbe l'occasione di esporre in Polonia (Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi", 1955, Arsenał, Varsavia) e all'estero (V

³⁸³ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 69, 1968,

³⁸⁴ M. Sitkowska, *Jerzy Tchórzewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-tchorzewski>>

³⁸⁵ A.K. Olszewski, *Polish art and architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, p. 101

Biennale d'Arte, Sao Paulo, 1959; II Biennale de Paris, 1961; VIII Biennale d'Arte, Sao Paulo, 1965; 34^a Biennale d'Arte, Venezia, 1968).

Risultò vincitore di vari premi, tra cui: “Nagroda Krytyki Artystycznej im. Kamila Cypriana Norwida” (1981); “Nagroda Kulturalna Solidarności” (1985); “Nagroda Jana Cybisa” (1986); “Premio J.G. von Herder”, Vienna (1993)³⁸⁶

Tra le sue opere in esposizione alla Biennale figurano:

Figura (1962); *Figura I* (1964); *Notte* (1966); *Poeta* (1966); *Figura* (1966);
Paesaggio degli anni della gioventù (1966); *Figura* (1967); *Astronomo* (1967);
Uomo II (1967); *L'uomo e lo spazio* (1967); *Tantalo* (1967); *Maternità* (1967); *Uomo*
(1967); *Figura bruciata* (1967); *Uomo che afferra una stella* (1968); *Profilo cadente*
II (1968); *Profilo curvo* (1968); *Lotta con farfalla* (1968); *Uomo* (1968); *Figura*
(1968)³⁸⁷

L'opera *Profilo Cadente II* fu acquistata da Giovanni Coin al prezzo di 355 000 lire.³⁸⁸

³⁸⁶ M. Sitkowska, *Jerzy Tchorzewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-tchorzewski>>

³⁸⁷ Catalogo della 34. esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, 1968, p. 126

³⁸⁸ ASAC, Fondo Storico, Ufficio Vendite- Atti, 69, 1968

CAPITOLO 3: STORIA DELLA RICEZIONE DELL'ARTE POLACCA ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA (1948-1968)

3.1 Nel primo dopoguerra (1948-1952)

1948

La prima partecipazione del dopoguerra, che vide la partecipazione di Jan Cybis e Tytus Czyżewski, non godé di moltissime segnalazioni e recensioni da parte dei quotidiani, tuttavia il padiglione non rimase completamente nell'ombra.

La stampa lo associò al padiglione svizzero e a quello austriaco per quanto riguardava il progetto espositivo, basato sulla presentazione dei maggiori artisti nazionali.³⁸⁹

Nei quotidiani italiani ricorreva frequente l'idea di un paese "artisticamente giovanissimo"³⁹⁰, che aveva il suo punto di riferimento a Parigi:

Perché la pittura polacca moderna- e dunque la pittura polacca- nasce dall'incontro con la cultura francese; con quella pittura francese dell'Ottocento che fu l'erede legittima delle pitture italiane, olandese e spagnole e seppe condurre al limite estremo i vitali principi in esse contenuti³⁹¹

Seppure l'immaturità artistica polacca sembrasse essere dovuta alle sfavorevoli circostanze storico-politiche degli ultimi due secoli, che non le avevano permesso di sviluppare un linguaggio più indipendente, la Polonia aveva le sue radici nel mondo slavo, sebbene quest'ultimo fosse sentito ancora come qualcosa di estraneo, folkloristico e privo di un proprio, personale codice espressivo:

Elle a choisi d'envoyer un important ensemble d'œuvres de deux de ses peintres les plus célèbres: Jan Cybis et Tytus Czyżewski, tous deux fort influencés sans doute par l'art de Paris, où ils firent des fréquents séjours, mais Polonais quand

³⁸⁹ M. Ramous, *Artisti stranieri alla Biennale, Seguace di Matisse il pittore polacco*, «Il progresso d'Italia», Bologna, 3 agosto 1948; Pierre Descargues, *La Biennale de Venise*, «Arts», Genève- Zurich, 1948

³⁹⁰ *La partecipazione polacca alla XXIV^a Biennale*, «Gazzetta Veneta», 1 giugno 1948; *La Polonia alla Biennale*, La Voce, Napoli, 3 giugno 1948;

³⁹¹ J. Jarema, *Arte polacca a Venezia*, «L'Italia europea», 4 giugno 1948

même, car il existe un esprit polonais, quelles qu'aient été les difficultés que ce peuple de pur Slaves ait rencontrées et rencontre encore dans la formation de son indépendance.

(La Polonia ha scelto di inviare una grande quantità di opere, appartenente ai suoi due pittori più celebri: Jan Cybis e Tytus Czyżewski, entrambi fortemente influenzati dall'arte di Parigi, dove fecero frequenti soggiorni. I due artisti tuttavia restano sempre dei polacchi, l'anima di questo paese esiste ed è molto forte al di là delle difficoltà che questo popolo puramente Slavo ha incontrato e ancora incontra, sulla strada dell'indipendenza.)³⁹²

Fate attenzione agli slavi. Si direbbe che gli slavi abbiano in campo figurativo la stessa prontezza di assimilazione ch'essi hanno per le lingue parlate. Gratta gratta, peraltro, di là dalle assimilazioni soprattutto francesi (che negli artisti della Polonia paiono anche maggiori di quelle dei cecoslovacchi, per via delle sopravvivenze austriache in questi ultimi) finisci per ritrovar sempre il folklore. [...] Ma di folklore polacco stavolta non hai che pallide tracce a Venezia, perché gli ordinatori del padiglione hanno esibito soltanto le opere di due autori che non sono folcloristi: precisamente Jan Cybis e Tytus Czyżewski, rappresentante il primo del cosiddetto "kapismo" e del cosiddetto "formismo" il secondo.³⁹³

L'eco nella stampa polacca fu altrettanto moderata, non mancarono tuttavia le voci critiche di chi trovava la mostra passatista, poco interessante e i due artisti degli sconosciuti, inadeguati a rappresentare il paese all'estero:

Oglądając polskie sale wystawowe odnosiło się wrażenie, iż w Polsce nikt nie interesuje się współczesnymi kierunkami w sztuce. Obficie reprezentowani są Czyżewski i Cybis, których prace stanowiły właściwie wszystko z czym pokazaliśmy się w Wenecji. Nazwiska obu artystów nie mają odpowiedniego rozgłosu w świecie, i całokształt ich prac nie wzbudził dość silnego zainteresowania widzów innych narodowości.

(Chi visita le sale della mostra polacca ha l'impressione che in Polonia l'interesse nei confronti dell'arte contemporanea sia assente. Cybis e Czyżewski, largamente rappresentati, costituiscono tutto ciò con cui ci siamo presentati a Venezia. Questi due artisti non sono abbastanza conosciuti e le loro opere non hanno suscitato grande interesse da parte dei visitatori stranieri)³⁹⁴

Sintomatico del clima politico che si stava allora delineando, è il fatto che ad occuparsi delle recensioni del padiglione polacco furono, e così fu per vari decenni, quotidiani come "L'Avanti!", organo del Partito Socialista Italiano, "L'Unità", il bolognese "Il progresso d'Italia", riviste come "Vie Nuove".

³⁹² P. Descargues, *La Biennale de Venise*, «Arts», Genève- Zurich. La traduzione è mia.

³⁹³ S. Marini, *Polacchi, magiari, austriaci e svizzeri*, «Il giornale della sera», Roma, 1 agosto 1948

³⁹⁴ L. Zawisza, *24 Biennale*, 3.9.1948; la traduzione è mia

1950

La Polonia non partecipò alla venticinquesima edizione, e la sua assenza venne ignorata dalla stampa italiana ed estera.

Tuttavia il fatto venne segnalato sulle pagine della rivista polacca “Przegląd Artystyczny” per mano di un autore anonimo.

I toni, perfettamente in sintonia con l’epoca, erano abbastanza accusatori, nei confronti della Biennale, colpevole dell’assegnazione dei premi ad artisti poco democratici. Venne inoltre criticato il ministro della cultura, Guido Gonella, per aver espresso la sua preferenza per un’arte pura, distante da finalità sociali:

Jest rzeczą wiadomą, że Polska, Węgry, Czechosłowacja nie wzięły w tym roku udziału na wystawie [...] Cała długa lista nagród i premii świadczy, że w rozdawnictwie nagród na ogół pominięto malarzy demokratycznych i w licznych wypadkach można śmiało posądzić organizatorów o złą wolę. Charakterystyczne było przemówienie inauguracyjne, wygłoszone na otwarciu Biennale przez włoskiego ministra oświaty, Gonelle. Wyraził się on m.in., że prawdziwym artystą, jest ten “kto utrzymuje się w sferze czystej sztuki

(E’ fatto noto che la Polonia, l’Ungheria e la Cecoslovacchia quest’anno non hanno partecipato alla Biennale [...] La lista dei premiati rende conto di quale sia la politica nell’assegnare i premi: vengono completamente trascurati i pittori democratici e in molti casi gli organizzatori sono degni di sospetto. Caratteristico fu il discorso d’inaugurazione, pronunciato, alla vernice della Biennale, dal ministro della cultura Gonella. Si espresse dicendo che il vero artista è colui che si trattiene nella sfera dell’arte pura)³⁹⁵

1952

Discutere con amore, perché l’odio di parte, se spesso avvelena il giudizio, rende sempre impossibile sentire quello che è il pregio principale dell’Arte: la comunione in essa di tutti i fratelli del mondo. ³⁹⁶

Le parole del giornalista Settanni esprimono il desiderio di una critica d’arte forte, capace di resistere agli umori ed ai fatti politici.

Un desiderio purtroppo difficilmente realizzabile in un contesto come quello della Biennale veneziana, soprattutto negli anni in cui la guerra fredda aveva raggiunto il suo culmine.

³⁹⁵ J. Sosnowska, Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 85. La traduzione è mia.

³⁹⁶ E. Settanni, *Il ritorno al realismo nella pittura polacca*, «La difesa», Firenze, 24 ottobre 1952

Rispetto all'edizione del 1948, la presenza della Polonia, unica democrazia popolare presente ai Giardini, passò praticamente inosservata agli occhi della stampa, fatta eccezione per alcuni quotidiani, tra cui "L'Unità" che ne acclamò caldamente la presenza e alla quale dedicò una fitta recensione

Ed è evidente che l'arte polacca, su questa strada, non potrà non conseguire i migliori risultati, perché questa è la strada maestra dell'arte, una strada che non porta nelle secche del formalismo, ma in un terreno sempre più fruttuoso, vitalmente legato alla tradizione nazionale.

[...]

La partecipazione di una grande democrazia popolare come la Polonia alla XXVI Biennale è dunque un fatto di primaria importanza. Con questa partecipazione la Polonia ha inviato a Venezia un messaggio generoso e forte, un messaggio di pace che non mancherà d'essere accolto da quanti hanno a cuore, insieme alle sorti dell'arte, le sorti di tutti gli uomini ³⁹⁷

Si dimostrò invece più obiettiva e lucida la recensione fatta da Settanni sulle pagine di "La difesa", in cui il giornalista teneva conto anche di altre esperienze artistiche polacche, come quella costruttivista, e giudicava la scelta realista un passo indietro:

"[...] e ritorniamo, come nel caso della Polonia, ad una pittura ligia ai canoni più severi di quella di ieri: al realismo più netto e chiaro. Citiamo la Polonia, perché è questo uno dei paesi dove gli astrattisti del periodo prebellico avevano una loro specie di secondo quartier generale con Stazewski, Kobro e centro altri legati ai Mondrian, Vantergorloo ecc. che sono invero i papà dell'astrattismo, anche se tali essi precisamente non si definiscono. [...] Se volete, la pittura polacca non ha fatto un passo avanti, se si considera che Varsavia ha avuto ieri artisti di prim'ordine come Skoczylas, Rafałowski e Grabowski e cento altri ancora che attingevano a Parigi un soffio di europeismo vivificatore; ma, non andando più innanzi, questa pittura rivela all'osservatore attento che, ritornando alle origini, si è schiarita, è diventata cosa viva di questo popolo, del quale rispetta la fede e i sentimenti"³⁹⁸

Un'altra voce favorevole alla nuova arte polacca fu quella del giornalista sovietico di "Tempi Nuovi", M. Belkin, il quale giudicò con estremo disprezzo l'arte occidentale, fatta eccezione per Guttuso, ed accusò la Biennale di condurre una politica discriminatoria nei confronti di una democrazia popolare come la Polonia, non avendo pubblicato sul catalogo le fotografie delle opere del padiglione:

³⁹⁷ M. De Micheli, *Artisti polacchi alla XXVI Biennale*, «L'Unità», Milano, 31 luglio 1952

³⁹⁸ E. Settanni, *Il ritorno al realismo nella pittura polacca*, «La difesa», Firenze, 24 ottobre 1952

La Pologne est le seul pays de démocratie populaire ayant pris part à la Biennale. Tableaux et illustrations étaient exposées dans les deux salles du pavillon polonais.

L'impression générale est favorable. Les œuvres sont traitées dans un style réaliste. Un des tableaux les plus expressifs de l'exposition est celui du peintre Lubniewicz "La première coulée d'acier". Les illustrations sont également dignes d'intérêt, celles notamment exécutées pour Doubrovski de Pouchkine. L'administration de la Biennale, qui encourage l'art réactionnaire de l'Occident, a fait une politique de discrimination à l'égard des peintres polonais. Il n'y avait pas, dans le catalogue officiel, une seule reproduction de leurs œuvres. Les reproductions de toutes les œuvres exposées étaient en vente libre dans tous les kiosques, mais pour acheter une photo d'une peinture polonaise il fallait s'adresser spécialement au bureau approprié. Néanmoins, le public a aimé le pavillon polonais et le visitait très volontiers.

(La Polonia è l'unica democrazia popolare presente alla Biennale. Nel padiglione sono stati esposti quadri ed illustrazioni. L'impressione generale è positiva. Le opere sono di stile realista. Uno dei più espressivi è quello del pittore Lubniewicz "La prima colata d'acciaio". Le illustrazioni sono altrettanto interessanti, soprattutto quelle per il Dubrovsky di Puškin. L'amministrazione della Biennale, che promuove l'arte reazionaria dell'Occidente, ha condotto una politica discriminatoria nei confronti dei pittori polacchi. Nel catalogo ufficiale non c'era nemmeno una foto delle loro opere. Le riproduzioni di tutte le opere esposte erano in vendita in tutti i chioschi, ma per acquistarne una di un quadro polacco bisognava rivolgersi all'ufficio addetto. Tuttavia il pubblico ha apprezzato il padiglione polacco e lo ha visitato molto volentieri)³⁹⁹

A tal proposito va chiarito che le immagini delle opere esposte non vennero pubblicate a causa del ritardo organizzativo da parte polacca, che confermò la sua partecipazione abbastanza tardi, e non a causa di intenti denigratori come volle far credere Belkin.

³⁹⁹ M. Belkin, «Temps Nouveaux», 43, 22 ottobre 1952. La traduzione è mia.

3.2 Un lento disgelo (1954-1958)

1954

C'è poi un padiglione dall'aria modesta che può invece insegnarci qualcosa e che ospita pochi espositori fra i più organicamente disposti: quello polacco, certamente fra i più riposanti della mostra ⁴⁰⁰

L'interesse nei confronti del padiglione polacco aumentò rispetto all'edizione precedente, seppure in maniera contenuta.

Vennero riservate recensioni abbastanza ampie sulle pagine de "Il Corriere di Trieste", "Terra Nostra", "Libera Arte", "La Nuova Sardegna", "L'Unità", in cui venivano sintetizzate le biografie dei tre artisti.

Veniva posto l'accento sul carattere nazionale sviluppato dai paesi d'oltre cortina, in antagonismo con i decenni precedenti, in cui si seguivano i *diktat* provenienti dai maggiori centri artistici, tra cui Vienna, Parigi e Monaco:

In genere i paesi dell'Est europeo, per molto tempo, particolarmente nel campo delle arti figurative, sono stati influenzati in maniera abbastanza forte dalle scuole moderne di Parigi, di Monaco, di Vienna e d'altre capitali ancora. Tutto ciò servì a staccare gli artisti di questi paesi dalle loro più schiette tradizioni nazionali.

Lo studio di queste tradizioni, il lavoro di chiarificazione critica dei problemi figurativi, il lavoro degli artisti per esprimere una nuova realtà in movimento, per dare vita ad immagini che riflettessero i sentimenti e le gesta dei loro popoli, tutti questi sono fatti che si verificano solo dopo la guerra. ⁴⁰¹

L'anziano scultore Dunikowski incontrò una fortunata recensione fra le pagine della rivista "Conoscerci". L'autore dell'articolo, dopo aver ripercorso brevemente la storia della scultura polacca degli ultimi decenni, citando artisti come Henryk Kuna e Stanisław Ostrowski, riconobbe a Dunikowski il merito di aver riportato la Polonia sulla scena internazionale:

⁴⁰⁰ E. Settanni, *Delude l'arte occidentale alla Biennale di Venezia*, «Terra nostra», Mantova, 26 agosto 1954

⁴⁰¹ M. De Micheli, *Artisti delle Democrazie popolari alla XXVII Biennale di Venezia*, «L'Unità», 3 luglio 1954

Dopo 34 anni la scultura polacca, ripresentandosi alla Biennale con Dunikowski, è rientrata con grande slancio nell'arena internazionale e in Italia. ⁴⁰²

Le opere di Kobzdej e Kulisiewicz incontrarono la maggior parte delle volte reazioni positive, dettate da ragioni politiche:

Si può dire che non un solo aspetto della vita eroica del Vietnam sia sfuggito a Kobzdej: le scuole, i bimbi, le riunioni di partito e le assemblee, i lavoratori e i combattenti, le donne contadine e partigiane, il paesaggio delle zone di guerra. Un elemento della vita del popolo vietnamita è riuscito a cogliere Kobzdej: il profondo desiderio di pace che è vivo in tutto il paese. ⁴⁰³

E lo stesso si può dire di Kulisiewicz: un disegnatore e un incisore acuto, sempre umano e penetrante. Le sue xilografie sono esemplari, energiche e sapienti di fattura. E' la vita dei contadini che l'ha sempre interessato, poi, con la guerra, ha disegnato le tragiche distruzioni delle città polacche e più tardi la nuova vita della Polonia. ⁴⁰⁴

Ma non mancarono i dubbi e le voci discordanti a proposito, provenienti sia dalla stampa italiana come da quella estera:

Anche se gli entusiasmi di certi critici toscani perché Kobzdej ricorda quel loro Marcucci di cui essi sono convinti e che non convince affatto gli abitanti di tutto il resto del pianeta, o forse perché di soggetto comunista-orientale come oggi è di rigore, quella buona tecnica e quella buona fede di cui parlavamo sono ben riscontrabili anche qui. ⁴⁰⁵

Il visitatore di questa XXVII Biennale può farsi una idea del comunismo nell'arte! La Polonia, la Cecoslovacchia, la Romania, la Jugoslavia da una parte e la Francia e l'Italia dall'altro hanno mandato delle prove del realismo sociale. [...] Questa sarebbe la prima essenziale differenza tra questa pittura e la sua sorella in Oriente, che per una intenzione diametralmente opposta e cioè per favorire il gusto dell'uomo senza cultura, si serve dei mezzi più banali di espressione del XIX secolo. Sotto questo punto di vista, abbastanza penosamente e tristemente influiscono i padiglioni della Cecoslovacchia e della Rumenia (quando sappiamo che fino a poco tempo fa in questi paesi c'è stata un'arte più vivace) mentre i Polacchi con due disegnatori sono un po' più vicini alla seria convinzione del valore della forma. ⁴⁰⁶

La stampa jugoslava giudicò il padiglione polacco e i rimanenti padiglioni

d'oltre cortina abbastanza indietro e ancora all'insegna della *gerasimovština*:

Jos poraznije djeluje na ovom Biernalu prisustvo Rumunije, Poljske i Cehoslovacke, cije slikarstvo predstavlja otuznu legitimaciju jednog slikarstva nestalog pod direktnim pritiskom gerasimovštine i koje, u

⁴⁰² R. de Grada, *La scultura polacca è rientrata con slancio nell'arena internazionale*, «Conoscersi», maggio 1955

⁴⁰³ D.M., *Artisti polacchi alla Biennale di Venezia*, «La Nuova Sardegna», 30 ottobre 1954

⁴⁰⁴ M. De Micheli, *Artisti delle Democrazie Popolari alla XXVII Biennale di Venezia*, «L'Unità», 1 luglio 1954

⁴⁰⁵ A. Galvano, *La XXVII Biennale*, «Questioni», 5-6 ottobre- dicembre 1954

⁴⁰⁶ «De Tijd», Amsterdam, 3 luglio 1954

poslijednjoj liniji, ne otvara nimalo persepektivu onim slikarima, koji bi poslusalali svoje neorealiste

(A questa Biennale ancora più stancanti sono le presenze della Romania, della Polonia e della Cecoslovacchia, la loro pittura non è che la triste legittimazione di un codice pittorico, sparito sotto la pressione della gerasimovscina e che, in fin dei conti, apre loro poche prospettive) ⁴⁰⁷

Il commissario Starzyński, nel descrivere la ventiseptima edizione, in maniera anche abbastanza critica, tuttavia diffuse nella stampa polacca un'opinione un po' autocelebrativa:

[...] Ma in tutto ciò si nota un difetto; nell'atmosfera mercantile della vita artistica dei paesi capitalistici, le discussioni sull'arte raramente vengono dedicate alla sincera ricerca della verità; esse generalmente servono solo a mascherare le volgari macchinazioni dei commercianti di quadri. [...] La mostra di 30 opere di Dunikowski era forse la più importante manifestazione nel campo della scultura alla mostra di quest'anno. Ha suscitato interesse anche la mostra retrospettiva delle incisioni su legno e dei disegni pre e post bellici di Kulisiewicz. Le due mostre illustrano la strada, talvolta difficile, che nella prima metà del secolo XX ha condotto i nostri migliori artisti nazionali verso l'arte ideologica socialista. I disegni della Cina e del Vietnam di Kobzdej hanno prodotto sui visitatori una forte impressione? E' stata messa in rilievo la forza artistica ed ideologica? I disegni conquistavano e commovevano a favore della nostra causa, perfino gli indifferenti. ⁴⁰⁸

1956

Questo carattere del padiglione polacco di quest'anno è causa di commenti assai vivi e contrastanti. Negli ambienti che combattono da tempo per l'arte realistica contemporanea a contenuto sociale si nota una certa scontentezza provocata dall'eclittismo del padiglione. Negli ambienti mossi dalla preoccupazione del liberalismo nell'arte è stata formulata l'opinione che i polacchi hanno rinunciato all'arte sociale. ⁴⁰⁹

La ventottesima edizione vide il ritorno dell'Unione Sovietica che si presentava con una selezione di opere decisamente anacronistiche, circostanza che risultò favorevole per la Polonia e per gli altri paesi del blocco orientale che così sembravano più al passo con i tempi, dando l'impressione che il sociorealismo fosse ormai un'esperienza archiviata.

L'accoglienza da parte della stampa fu generalmente positiva:

⁴⁰⁷ Josip Depolo, *Zrcalo koje izobličuje*, «Ponedjeljak» 18 novembre 1954; traduzione di D. Eminovič

⁴⁰⁸ Juliusz Starzyński, *Ho visto i surrealisti nella patria di Tiziano*, «Świat», 27 luglio 1954

⁴⁰⁹ Marian Czerwiński, *Artisti polacchi alla Biennale di Venezia*, «Notizie polacche», 1956

... Se tutto non inganna, il realismo socialista è in declino, come l'ultimo bastione del detronizzato, abbattuto e maledetto stalinismo. Questo declino si era già rivelato una prima volta negli Stati satelliti... In questa Biennale lo hanno dimostrato senza limiti i russi, ritornati dopo 22 anni, ed i pittori comunisti italiani, mentre i satelliti hanno cominciato, in varia misura, a distaccarsi ⁴¹⁰

Totalmente libera da influenze di realismo socialista appare ormai la Jugoslavia, e abbastanza libera la Polonia.⁴¹¹

“L'Unità” invece accolse con toni delusi la mostra organizzata da Starzyński:

Ciò che mi sembra mancare però, in questo padiglione, è un'istanza realistica più forte, un senso più prepotente dei problemi dell'uomo ⁴¹²

Nonostante il padiglione, pur eclettico nella scelta delle opere, presentasse un carattere nazionale più definito rispetto agli anni precedenti, persistevano ancora i paragoni con l'arte francese o tedesca:

Depuis à nouveau le pavillon polonais révèle la persistance d'un fort courant national qui assimile les apports étrangers et modernes; cette année Zbigniew Pronaszko (né en 1885), qui doit beaucoup à l'art français- Ingres- et au XVI siècle vénitien, un des fondateurs du “Formisme”, montre la solidité de son talent; Marek Włodarski, né en 1903, marqué par le Kandinsky du *Blaue Reiter* et par Léger, fondateur en 1932 du groupe “Artes” apporte des gouaches et des expressions graphiques remarquables; et Jerzy Nowosielski, né en 1923, témoigne des richesses de la jeune génération. Marczyński, avec des monotypes, Tadeusz Dominik, dans la technique traditionnelle polonaise de la xylographie, Kenar dans le bronze et le bois complètent l'ensemble dans le même sens.

(Il padiglione polacco di nuovo presenta una decisa tendenza nazionale, piena di fermenti stranieri e moderni; quest'anno Zbigniew Pronaszko (nato nel 1885), che deve molto all'arte francese, in particolare ad Ingres, e al Cinquecento veneziano, uno dei fondatori del “Formismo”, esprime la forza del suo talento; Marek Włodarski, nato nel 1903, influenzato dal Kandinsky di *Blaue Reiter* e da Léger, fondatore nel 1932 del gruppo “Artes”, presenta dei guazzi e delle grafiche degne di nota; Jerzy Nowosielski, nato nel 1923, è testimone delle ricchezze della nuova generazione. Marczyński espone dei monotipi, Tadeusz Dominik presenta xilografie tipiche della tradizione polacca, Kenar, con sculture in bronzo e in legno, completa l'insieme)⁴¹³

1958

Le opere che ora esponiamo a Venezia provano gli ideali della libertà artistica e sono viva testimonianza che ogni artista può seguire la propria strada sviluppando il suo talento secondo la propria concezione personale: e con questo può servire non solo al suo paese, ma anche alla civiltà umana ⁴¹⁴

⁴¹⁰ F. H. Riedl, *Il realismo socialista- ultimo bastione dello stalinismo*, «Dolomiten», 5 luglio 1956

⁴¹¹ A. Pica, *Artisti da tutto il mondo per la gloriosa esposizione veneziana*, «La patria», 19 giugno 1956

⁴¹² M. De Micheli, *La pittura dell'Europa orientale nelle sale della XXVIII Biennale*, «L'Unità», 22 luglio 1956

⁴¹³ «La vie intellectuelle», Paris, luglio 1956; la traduzione è mia.

⁴¹⁴ J. Starzyński, *Catalogo della 29. esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, p. 309

Così scrisse il commissario Starzyński nell'introduzione al catalogo della mostra che vedeva la partecipazione di Jarema, Nacht-Samborski e Taranczewski.

Nelle poche recensioni italiane non venne espresso un grande entusiasmo, il padiglione non si distinse particolarmente dalla corrente dominante quell'anno, ossia l'astrattismo:

Su due artisti delle medesime generazioni si regge pure la rassegna dei polacchi, poiché non sono le raffinate ma fragili tempere di Maria Jarema ad apportare al panorama internazionale quelle vitali contraddizioni, quello spirito problematico che tanto fanno difetto in questo settore. Ai "fauves" e, soprattutto, a Matisse è strettamente legata, invece, la pittura di Taranczewski. A quando una mostra storica che illustri le fonti, le origini e gli sviluppi dell'arte moderna polacca, dai suoi iniziatori ad oggi? ⁴¹⁵

Nei padiglioni polacco, cecoslovacco e jugoslavo sono presenti alcune forme della cosiddetta "avanguardia internazionale": non c'è motivo di meraviglia o di avversione preconcepita, il discorso continua nelle sue inevitabili contraddizioni. ⁴¹⁶

Da segnalare è la critica di «Sovietskaja Kultura» in cui un giornalista, recensendo la Biennale e soffermandosi soprattutto sulle democrazie popolari, contestò la mostra polacca:

Il padiglione polacco assume una posizione speciale tra quelli dei Paesi Socialisti. Vi prevalgono le opere appartenenti ad un indirizzo estremamente formalistico. Non c'è quasi nessun'opera realistica che rispecchi la vita e la ricostruzione dell'odierna Polonia. Gli artisti presenti all'esposizione ignorano le grandi tradizioni realistiche della pittura nazionale e tentano di ritrovare una propria via di creazione allacciandosi al post-impressionismo francese, all'astrattismo cosmopolita e ad altri "ismi". Senza dubbio l'arte polacca contemporanea ha anche eccellenti rappresentanti, realisti di talento, ma alla Biennale di Venezia non si vedono⁴¹⁷

Un effetto del disgelo culturale in Polonia furono le numerose, rispetto agli anni precedenti, recensioni del proprio padiglione ai Giardini, di cui i giornalisti scrivevano con entusiasmo:

W pawilonie polskim, który budził życzliwe zainteresowanie i był licznie odwiedzany przez krytyków i artystów, pokazano malarstwo Wacława Taranczewskiego, Artura Nacht-Samborskiego i Marii Jaremy.

⁴¹⁵ D. Morosini, *Come si presentano i paesi dell'Est europeo*, «Il paese», 28 giugno 1958

⁴¹⁶ L. Ferrante, *Dai paesi socialisti*, «Il contemporaneo», Milano, luglio 1958

⁴¹⁷ C.P., *Critiche sovietiche al padiglione della Polonia alla Biennale*, Agenzia Continentale, Roma, 1 settembre 1958

(Nel padiglione polacco, che ha suscitato un vivo interesse ed ha attirato numerosi critici ed artisti sono stati esposti i quadri di Waclaw Taranczewski, Artur Nacht-Samborski e Maria Jarema) ⁴¹⁸

Agli insoddisfatti del padiglione veneziano veniva consigliato di visitare la mostra allestita nella galleria “Il Milione”, a cui partecipavano Brzożowski, Gierowski, Kobzdej, Lebenstein e Marczyński:

Byliby oni może bardziej zainteresowani twórczością młodego i najmłodszego pokolenia naszych artystów, no ale dla tych pewnego rodzaju uzupełnieniem jest niedawno otwarta wystawa sztuki polskiej w Mediolanie w jednej z najbardziej reprezentacyjnych galerii “Il Milione”. W wystawie biorą udział: Tadeusz Brzożowski, Stefan Gierowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Adam Marczyński.

(Sarebbero forse più interessati alle opere delle più giovani generazioni dei nostri artisti, per questi potrebbe risultare rincorante visitare la mostra, recentemente aperta, a Milano nella celeberrima galleria “Il Milione”. Alla mostra partecipano Tadeusz Brzożowski, Stefan Gierowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Adam Marczyński.)⁴¹⁹

Frequenti furono inoltre le segnalazioni riguardanti il premio dell’associazione “F.

Nulla” vinto da Maria Jarema, che a causa di una malattia scomparve poco dopo:

W okół naszego pawilonu istnieje atmosfera dużego zainteresowania i przyjaźni. Jednym z przejawów tej atmosfery jest inicjatywa Towarzystwa Kulturalnego Włosko-Polskiego “Francesco Nulla”, które ufundowało stałą nagrodę dla artystów polskich biorących udział w Biennale. Pierwszą laureatką tej zaszczytnej nagrody została Maria Jarema, a jeden z jej obrazów zakupiony przez Towarzystwo znajduje się w stałej ekspozycji Gallerii Sztuki Nowoczesnej w Wenecji.

(Il nostro padiglione suscita grande interesse e simpatia, ne è un esempio l’iniziativa dell’Associazione Culturale Italo-Polacca, che ha stabilito un premio permanente per gli artisti polacchi che partecipano alla Biennale. La prima vincitrice di questo prestigioso premio è Maria Jarema, di cui uno dei quadri si trova nell’esposizione permanente della Galleria d’Arte Moderna a Venezia) ⁴²⁰

⁴¹⁸ G. Szancerowa, *biennale*, «Ekran», n.31, Varsavia, 1958

⁴¹⁹ W. Jaworska, *Polacy na XXIX Biennale*, La traduzione è mia.

⁴²⁰ Ivi. La traduzione è mia

3.3 Verso la crisi (1960-1968)

1960

Tutt'altra cosa (ma già ce l'aspettavamo, già lo sapevamo) è la mostra della Polonia. In Polonia, fortunatamente, la politica fa la politica, e l'arte fa l'arte. E vi allinea sempre, viva e verde, la pianta del coraggio individuale nonché collettivo; e vi è sempre in onore la religione della patria, non come esaltazione nazionalistica, ma come difesa della personalità di tutto un popolo generoso. ⁴²¹

Così scrisse Diego Valeri a proposito della mostra polacca, organizzata quell'anno da Stanisław Teisseyre, comparandola a quella dell'Unione Sovietica.

L'astrattismo aveva raggiunto il suo culmine, gli artisti polacchi selezionati per quell'anno erano al passo coi tempi.

Scarse, seppure diverse fra loro, furono le reazioni quell'anno:

Elle nous présente les produits les plus sages de son naturalisme "social" avec Fedkowicz comme chef de file. Kantor lui-même a mis de l'eau dans son vin.

(Ci presenta i prodotti più saggi del suo naturalismo "sociale", con Fedkowicz in prima linea. Lo stesso Kantor si è dato una calmata.) ⁴²²

Incessanti erano i paragoni con pittori francesi, ma anche italiani:

Tali tensioni naturali, naturalmente divergenti, ma alla fine complementari sono rappresentate qui dalla onesta pittura del "crepuscolare" Niesiołowski e del postimpressionista Fedkowicz; poi da quella più vicine a noi dello Spsychalski che sembra aver avuto qualche fuggevole incontro con Rosai e Viviani; del Rzepinski che ha fatto suo pro' della grande lezione di Matisse e di Braque; del Potworoski più ardito e di più largo respiro, lanciato ormai all'avventura che sappiamo; del Kantor infine che nell'avventura sembra abitare e muoversi come un pesce nell'acqua. Lo scultore Wiśniewski si attacca invece alle forme, con l'ardore e l'amor di uno che alla realtà ci crede, e nella realtà ci vive, senza desiderarne o concepirne altra all'infuori di quella che è. ⁴²³

La stampa polacca scriveva orgogliosamente della sua mostra a Venezia in

termini politicizzanti:

W Biennale uczestniczą państwa socjalistyczne: ZSRR, Węgry, Rumunia, Czechosłowacja i Polska. Również Jugosławia posiada własny pawilon. Uniezależnione od międzynarodowego rynku sztuki, kraje socjalistyczne mają wszelkie możliwości rozwijania twórczości społecznie zaangażowanej, kształtującej idee i uczucia ludzkie.

(Alla Biennale partecipano i paesi socialisti: Urss, Ungheria, Romania, Cecoslovacchia e Polonia. Anche la Jugoslavia ha il suo padiglione.

⁴²¹ D. Valeri, *Divano occidentale-orientale*, «Il Gazzettino», Venezia, 14 agosto 1960

⁴²² *Biennale de Venise*, «Cimaise», ottobre-novembre-dicembre 1960; la traduzione è mia

⁴²³ D. Valeri, *Divano occidentale-orientale*, «Il Gazzettino», Venezia, 14 agosto 1960

Indipendenti dal mercato internazionale dell'arte, i paesi socialisti hanno ogni possibilità di sviluppare un'arte socialmente impegnata, capace di generare idee ed emozioni umane)⁴²⁴

1962

La quantità di recensioni italiane e straniere del padiglione polacco andava sempre più decrescendo, complice l'emergere dell'arte statunitense, che, in generale, relegava in una zona d'ombra l'arte europea.

La Polonia veniva spesso associata alla Jugoslavia, per aver sviluppato un linguaggio più moderno, e soprattutto per essere entrata sul mercato.

De Micheli, giornalista de «L'Unità», che per qualche anno aveva distolto lo sguardo dal padiglione polacco, si pronunciò abbastanza delusa riguardo alla situazione attuale:

Ma la Russia è un'isola. Altrove, e persino nell'Ungheria e nella Cecoslovacchia, il verbo modernista si impone. Alcuni pittori polacchi e iugoslavi, ad esempio, sono già entrati nel giro del gran mercato internazionale: hanno i loro managers a Parigi e Nuova York. Evidentemente non è stato possibile, per i governanti di quei paesi, usare lo stesso rigore che si è usato in Russia.⁴²⁵

Due Biennali dopo fu la volta della Polonia. Ormai anzi, accanto ai quadri di sapore intimistico, crepuscolare o di figurazione generica, incominciarono ad apparire anche le opere astratte o astrattizzanti, le tele e le statue aggiornate sulle tendenze occidentali. Era chiaro quindi che il "realismo socialista" che avevamo visto prima, non aveva in questi paesi una radice etica e culturale profonda, era cioè ancora troppo il frutto di una direzione dall'alto.⁴²⁶

Ewa Garztecka, giornalista di «Trybuna Ludu», che corrispose da Venezia per varie edizioni della Biennale, commentò in maniera decisamente positiva la partecipazione di Szapocznikow, Eibisch, Brzożowski:

Opierając się nie tylko na własnym sędzie, lecz także na wypowiedziach krytyków i artystów najprzeróżniejszych narodowości twierdzą, że zestaw zaprezentowany w naszym pawilonie należy do niewątpliwie udanych. Każdy z eksponujących artystów wzbudził w różnych kręgach poważne zainteresowanie swoimi pracami. Zwolenników zagorzałych znalazły ekspresyjne płótna Brzożowskiego, inni natomiast zachwycali się wysokim kunsztem malarskim Eibischa w martwych naturach i wnętrzach jego pędzla. Propozycje zakupów i zaproszenia na poważne wystawy stały się udziałem zarówno naszych malarzy

⁴²⁴ S. Bojko, *Na rynku sztuki (Wenecja- Paryż)*, «Polityka», 41, 8 ottobre 1960

⁴²⁵ *C'è l'ombra di Stalin sui pittori sovietici*, «Il Gazzettino», 13 settembre 1962

⁴²⁶ M. De Micheli, *Faticoso travaglio per il rinnovamento*, «L'Unità», 11 agosto 1962

jak i rzeźbiarzy. Wydaje mi się więc, że pawilon polski stał się dobrą wizytówką naszej sztuki współczesnej

(Basandomi non solo sul mio giudizio ma anche su quello di critici ed artisti di svariate nazionalità, confermo che la rassegna presentata nel nostro padiglione ha indubbiamente avuto successo. I lavori presentati sono stati di grande interesse. Le espressive tele di Brzożowski hanno trovato ferventi sostenitori, gli interni e le nature morte di Eibisch, realizzate con una grande padronanza tecnica, hanno generato un vivo entusiasmo.

Vi furono proposte di vendita, pittori e scultori furono invitati ad importanti mostre. Mi sembra quindi che il padiglione polacco sia stato un buon biglietto da visita della nostra arte contemporanea)⁴²⁷

1964

La partecipazione polacca venne praticamente ignorata dalla stampa italiana e straniera.

Interessanti, seppure un po' falsate, sono invece le reazioni della stampa polacca alla mostra allestita nel loro padiglione.

In «Trybuna Ludu» il padiglione polacco venne paragonato a quello francese per la somiglianza della mostra allestita e pareva vantare un discreto successo, anche per quanto riguarda le vendite:

W bezpośrednim sąsiedztwie z francuskim chciałabym wymienić pawilon polski. W sąsiedztwie logicznym, bo w realnym dzieli je kanał i droga rozwijających się ścieżkach parkowych. Nie potrzebuje tu opisywać dzieła Tadeusza Kulisiewicza i Zofii Woźnej, które reprezentowali Polskę.

XXXII Chce natomiast podzielić się z czytelnikiem zasłyszaną oceną ich prac. Choć nie wyrażała się ona oficjalnymi nagrodami, był sukces moralny w opinii powszechnej ze względu na powagę i rzetelność dzieła naszych artystów. Wielokrotnie propozycje zakupów ze strony muzeów marchandów i osób prywatnych były tego dotykającym dowodem, Tak np. jeden z laureatów XXXII Biennale- Wenezuelczyk Jesus R. Soto, chce zakupić dwa rysunki Kulisiewicza, które jednak okaza się już własnością prywatną. Odnotować jeszcze należy ekspozycja w naszym pawilonie, dzięki temu, że prezentowaliśmy tylko dwóch artystów była bardziej przejrzysta i bardziej wrażała się w pamięć, niż w latach poprzednich.

(Decisamente vicino al padiglione francese è quello polacco. La vicinanza è da intendersi non in senso fisico, essendoci un canale e una strada a separare i due padiglioni, ma logico. Non c'è bisogno di descrivere qui le opere di Tadeusz Kulisiewicz e Zofia Woźna, che hanno rappresentato la Polonia. Piuttosto vorrei condividere con il lettore il giudizio dei loro lavori. Sebbene non abbiano ricevuto premi, le loro opere hanno riscosso successo morale quanto a serietà e precisione. Vi sono state più proposte di acquisti da parte di musei e di privati. Ad esempio il vincitore del Gran Premio della Biennale Jesus R. Soto, intende acquistare due disegni di Kulisiewicz, che tuttavia pare siano di proprietà privata. La mostra dei due artisti nel nostro padiglione inoltre va segnalata per la sua

⁴²⁷ E. Garztecka, *Wędrowki po Biennale w Wenecji*, «Trybuna Ludu», 31 luglio 1962. La traduzione è mia.

trasparenza ed essenzialità, grazie alla quale è più facile ricordarsene, rispetto agli anni precedenti)⁴²⁸

La Pop Art trovò in generale approvazione ma anche perplessità:

W gruncie rzeczy jest to jeden i ten sam Rauschenberg, malarz lepszy albo gorszy, który stawi swój sukces albo go już do końca życia nie stawi. Malarz, który przedrukowuje jakimś chytrym sposobie na ogromne płótna: sportowe fotografie, podejrzone akty, wielką twarz Kennedy'ego, reprodukcje Ticzjana, który to wszystko miejscami przemalowuje zwykłą farbą, a miejscami dopełnia rzeczami gotowymi: biurowym zegarem, wypchaną sową, kubłem na łańcuchu.

(In realtà di Rauschenberg ce n'è uno ed uno soltanto, chi lo sa se migliore o peggiore, che digerirà il suo successo oppure non riuscirà a digerirlo entro la fine della sua vita. Il pittore in maniera furba riproduce sulla tela fotografie sportive, nudi sospetti, il grande volto di Kennedy, riproduzioni del Tiziano, dipinge il resto del quadro con il semplice colore e riempie gli spazi vuoti con orologi da ufficio, gufi imbalsamati, cestini dell'immondizia incatenati)⁴²⁹

1966

All'accesa trentaduesima edizione fece seguito una Biennale dai toni più tranquilli e meditati. Il padiglione polacco continuava a restare nell'ombra quasi completa della critica e della stampa italiana. La mostra venne segnalata sulle pagine de "L'Unità", in maniera del tutto neutrale e puramente descrittiva:

Un criterio analogo si è adottato per il padiglione polacco, anche se qui si è preferito puntare soltanto su due artisti di opposta tendenza; analogo perché anche qui si sono scelti due artisti chiave dell'arte polacca contemporanea: Juliusz Studnicki, un pittore di vivace e grottesca ispirazione letteraria, che sembra reperire i suoi temi soltanto nell'armamentario della mitologia e delle leggende medievali; e Henryk Stażewski, un artista settantenne che è stato tra i pionieri di un particolare costruttivismo sperimentale nel corso degli anni '30, e forse anche prima.⁴³⁰

Tra i polacchi che scrissero di questa Biennale c'era Wojciech Skrodzki, che si era spesso occupato della mostra veneziana il quale si era reso conto che a riscuotere più successo erano le generazioni di giovani artisti, che si concentravano sui problemi

⁴²⁸ E. Garztecka, *Indywidualności, pawilony...*, «Trybuna Ludu», 6 agosto 1964. La traduzione è mia.

⁴²⁹ M. Porębski, *Biennale Sexy*, «Współczesność», 22 luglio 1964. La traduzione è mia.

⁴³⁰ *La partecipazione dei paesi socialisti*, «L'Unità», 12 luglio 1966

della società dei consumi; la scelta di Studnicki e di Stażewski non era quindi stata delle migliori.⁴³¹

1968

All'interno della stampa italiana ed estera campeggiavano il movimento studentesco, il problema dello statuto da rinnovare, questioni che contribuirono a mettere in disparte il carattere artistico della Biennale.

Erano sempre più percettibili i sintomi del disgelo, ne venivano messe in luce le conseguenze, tra cui una fra le più importanti era la riscoperta delle avanguardie:

C'est grâce à une sélection bien comprise qu'un peintre polonais comme Lebenstein, révélé à l'une des premières biennales de Paris, est devenu une des fortes personnalités de sa génération. Enregistrons donc le faire part de décès de S. M. le Réalisme Socialiste.

[...] Ce qui était à craindre, c'est que les jeunes ne ramassent parasseusement les miettes qui tombaient de la table, se mettent à copier servilement la nouvelle figuration ou l'abstraction géométrique qu'ils découvraient au cours de leurs voyages et dans les expositions internationales.

Il n'en fut rien. Chacun a reinventé. D'abord, parce que, comme le rappelle un historien d'art polonais il existait avant la guerre dans son pays une tradition cubiste, futuriste. Malevich et Kandinsky ont eu beaucoup d'influence. Mais les hommes de cette époque croyaient à la suprématie de l'esprit sur la matière. [...] Le critique polonais a beau jeu de montrer comment l'œuvre de Stefan Gierowski, que l'on aurait tort de prendre pour gratuitement abstraite, évoque, par des traînées de couleur, les passages des fusées dans l'univers.

(E' grazie ad una selezione ben consapevole che un pittore polacco come Lebenstein, apparso ad una delle prime biennali di Parigi, è diventato una delle personalità più di rilievo della sua generazione. Interpretiamo questo come l'annuncio della morte di Sua Maestà il Realismo Socialista.

[...] Da temere era che i giovani non raccogliessero pigramente le briciole cadute dal tavolo e che si mettessero a copiare servilmente la nuova arte figurativa o l'astrazione geometrica, conosciute durante i loro viaggi all'estero e alle mostre internazionali.

Nulla di tutto ciò. Ognuno reinventò. Innanzitutto perché, come ricorda uno storico dell'arte polacca, prima della guerra esisteva nel loro paese una tradizione cubista e futurista. Malevich e Kandinsky ebbero molta influenza. Ma gli uomini dell'epoca credevano al predominio dello spirito sulla materia. [...] Il critico polacco mostra come l'opera di Stefan Gierowski, che sarebbe erroneo interpretare come puramente astratta, evoca attraverso strisce di colore, il passaggio dei razzi nell'universo)⁴³²

Anche in Polonia nelle recensioni venne dato più spazio agli eventi verificatisi attorno alla Biennale, più che alla Biennale stessa, la contestazione studentesca

⁴³¹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999, p. 140

⁴³² P. Mazars, *La bonne surprise de Venise: le réalisme socialiste est mort*, luglio 1968. La traduzione è mia.

spesso veniva criticata, gli studenti spesso venivano visti come giovani in cerca di successo:

Oczywiście w tym roku znalazła się tu i nowa kasta - studenci "protestanci". Cała ta beztwarzowa zgraja starała się wywołać trochę zamieszek, ale karabinierzy, których ściągnięto tu całe masy, jakoś dawały sobie z nimi radę bez wielkiej nawet trudności.

(Ovviamente quell'anno c'era una nuova casta: gli studenti "contestatori". Tutta questa marmaglia senza volto tentò di provocare disordini ma i carabinieri, che erano stati qui chiamati in massa, in qualche modo ce l'avevano fatta a gestirli senza troppe difficoltà)

Fra le segnalazioni relative al padiglione, vi fu quella di Bożena Kowalska:

Przed pawilonem polskim- manifestacja entuzjazmu. Okrzyki: "Viva Polonia!". Komisarz zamknął ekspozycję. Eskponowano tam malarstwo Gierowskiego i Tchórzewskiego. Obaj z "arsenałowego" pokolenia. Każdy z osobna- dobry. Szczególnie Gierowski ze swą metafizyczną wizją świata praw fizyki-czułą i pełną światła. Zestawienie jednak- chyba nie najlepsze

(Manifestazioni di entusiasmo davanti al padiglione polacco, si urlava "Viva la Polonia!". Il commissario chiuse la mostra. Vi furono esposte i quadri di Gierowski e Tchórzewski, entrambi appartenenti alla generazione di "arsenał". Entrambi, presi separatamente, validi. Soprattutto Gierowski con la sua visione metafisica del mondo delle leggi fisiche- sensibile e piena di luce. L'allestimento tuttavia non tra i migliori) ⁴³³

⁴³³ B. Kowalska, *Biennale i awantury w Wenecji*, «Polityka», 28, 13 agosto 1968. La traduzione è mia.

CONCLUSIONI

È passato un quarto di secolo dalla caduta del muro di Berlino, fatto storico che, oltre ad aver dato luogo ad un nuovo ordine geopolitico, ha messo in luce l'esigenza di ridefinire il concetto di Europa centro-orientale.

Come ha ricordato la storica dell'arte rumena Magda Cârneci, l'Europa centro-orientale non è soltanto un'entità geografica, ma anche storica, politica e soprattutto culturale.⁴³⁴

La cultura nei paesi dell'Europa centro-orientale ha sempre avuto un ruolo cruciale nella definizione identitaria, agendo come fattore stimolante di molti fatti storici e politici: ne sono un esempio gli episodi di dissenso nel 1968 a Praga, Varsavia e Budapest, in cui il teatro, la letteratura e la filosofia hanno spinto profondamente tutti gli strati della popolazione a protestare contro l'imperialismo sovietico in nome della vera democrazia.⁴³⁵

Dire cultura in Europa centro-orientale quindi non significa soltanto teoria ma anche azione.

La geografia di un luogo è sempre molto complessa, in quanto racchiude al suo interno tutta una serie di dinamiche storiche e sociali, sia interne, legate alle tradizioni, all'immaginario culturale, alle tensioni locali, come esterne, legate cioè alla percezione di altri riguardo a quel paese, al suo rapportarsi con diverse culture e alle dinamiche di scambio culturale che esso intrattiene con altri paesi.

Si può interpretare il quadro culturale ed artistico di un paese slegandolo dal suo contesto storico-geografico? E se sì, quali possono essere le conseguenze?

⁴³⁴ M. Cârneci, *Another image of Eastern Europe*, in *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, Bucarest, 3/1993, p. 43

⁴³⁵ M. Kundera, *The tragedy of Central Europe*, «The New York Review of Books», 31, 7, 26 aprile 1984, trad. dal francese di E. White, <[http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_\(18\).pdf](http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_(18).pdf)>

Questa è la domanda che ci si può porre studiando la cultura artistica polacca, ma anche di altri paesi dell'Europa centro-orientale.

Così una lettura dei fenomeni artistici di questi paesi, slegata dalla storia, potrebbe portare ad interpretarli come poco autentici, incapaci di un linguaggio proprio ed originale, o, ancor peggio, di seconda mano.

Interpretazioni di questo tipo si rifanno alla dialettica di centro e periferia, che può essere problematica nel caso in cui si voglia conoscere in maniera più approfondita la cultura di un paese.

La Polonia, fin dalle sue origini, vide sul suo territorio il continuo confronto tra due tradizioni, quella cristiano-occidentale e quella greco-orientale. Il conflitto si risolse a favore della prima: la Polonia nel 966 d.C. aderì al cristianesimo, l'alfabeto che adottò fu quello latino, la sensibilità artistica e culturale che sviluppò nel corso dei secoli fu molto vicina a quella dei paesi dell'Europa Occidentale, anche se ben più aperta e tollerante nei confronti degli ebrei e degli eretici.

La Polonia così, prima di entrare nella fase di crisi politica che la portò alle spartizioni del 1772, 1793 e 1795, aveva sviluppato forme di pluralismo culturale che la facevano sentire più vicina all'Europa che alla Russia.

Tuttavia la percezione che gli europei occidentali avevano della Polonia era ben diversa: nell'Ottocento, tramite gli scritti di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, emerge quale fosse l'idea dominante a riguardo, ossia quella di un mondo nuovo, giovane, non civilizzato in quanto privo di quelle forme razionali di statalismo che invece i paesi dell'Europa occidentale avevano già sviluppato. Essa quindi non veniva percepita come parte dell'Europa.⁴³⁶

⁴³⁶ A. Turowski, *Existe-t-il une Europe de l'Est?*, Parigi, Editions de la Villette, 1986, p. 14-15

Quest'idea proseguì e si rafforzò nel secolo successivo man mano che i paesi occidentali fiorivano industrialmente ed economicamente ed avevano l'occasione di dimostrarlo alle grandi esposizioni internazionali.

La Polonia, pur non esistendo sulla carta geografica, partecipò alle grandi esposizioni di Parigi, Londra, Chicago, fin dai loro primi inizi, nella seconda metà dell'Ottocento, esponendo artisti come Jan Matejko, Artur Grottger, i quali esprimevano un profondo attaccamento nazionale. La ricezione da parte del pubblico fu debole, complice la scarsa conoscenza della storia polacca, così essi vennero considerati come degli esotici.⁴³⁷

Dopo aver ottenuto l'indipendenza nel 1918, i polacchi poterono esporre con la loro bandiera; i cambiamenti tuttavia, per quanto riguarda la sfera della ricezione, non furono notevoli.

Significative a questo proposito sono le riflessioni fatte dall'artista Leon Chwistek, nel 1922, e dal poeta Antoni Słonimski, a proposito del padiglione polacco all'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne a Parigi, nel 1937:

Certains critiques français nous ont reproché de n'être pas assez exotiques. Ce reproche a été volontiers repris par les partisans de l'"art national". A mon sens, nous avons affaire ici au même malentendu que l'on observe dans d'autres domaines. L'étranger nous considère comme une cologne dépourvue des droits en vigueur en Europe. Selon ses messieurs, notre art en particulier devrait être aussi ensorcelant que l'art nègre, par exemple

(Certi critici francesi ci hanno rimproverato di non essere abbastanza esotici. Questo rimprovero è stato accolto positivamente dai sostenitori dell'"arte nazionale". Secondo me, questo malinteso è lo stesso che è stato riscontrato anche in altri ambiti. Lo straniero ci considera come una colonia priva dei diritti che sono in vigore in Europa. Secondo questi signori la nostra arte dovrebbe ammalciare esattamente come quella dei neri, per esempio)⁴³⁸

Pawilon Polski nie spełnia dobrze swej roli propagandowej, to znaczy bądźmy szczerzy - nie buja gościa, który przyjdzie na wystawę. Nie krzyczy fotomontażami o potędze imperium polskiego (...)
Naturalnie zwolennik krzepy narodowej uważa, że to skandal.

⁴³⁷ Pawlikowski's Ida Paweł <<http://culture.pl/pl/artykul/pawel-pawlikowskis-ida>>

⁴³⁸ Ivi, la traduzione è mia.

(Il padiglione polacco non svolge bene il suo ruolo di propaganda... Siamo più sinceri: non impressiona lo spettatore... Non lo sconvolge con i fotomontaggi dal gusto imperiale. [...] Naturalmente il difensore del vigore nazionale ritiene che sia uno scandalo.)⁴³⁹

Le osservazioni, fatte nel ventennio fra le due guerre, esprimono bene la preoccupazione e lo sconforto dei due artisti polacchi sia riguardo alla percezione dell'arte polacca all'estero, che rientra, o dovrebbe rientrare, nell'ambito esotico, come nei confronti dei sostenitori dell'arte nazionale, che tanto premevano per la presentazione di un'arte dal carattere folkloristico.

Chwistek e Słonimski, ma anche molti altri artisti polacchi, tra cui Czesław Miłosz e Witold Gombrowicz, si identificavano culturalmente con l'Europa.

Il loro sentirsi europei è drammatico, tipico di chi ha visto rimettere in causa la propria identità più volte, ma al tempo stesso costruttivo: essi vogliono essere parte attiva dell'Europa, dialogare, progredire, mantenere viva la propria identità in maniera consapevole e matura.

Le decisioni prese nel 1945 a Yalta da Churchill, Roosevelt e Stalin posero i paesi dell'Europa centro-orientale sotto l'orbita culturale sovietica, ciò non fu grave soltanto dal punto di vista politico ma soprattutto culturale, in quanto venne tolta loro ogni possibilità di far parte dell'Europa, alla quale sentivano profondamente di appartenere.⁴⁴⁰

Il gesto fu gravido di conseguenze anche ad Ovest, in quanto paesi come la Polonia, l'Ungheria, la Cecoslovacchia vennero identificati, come parte dell'Unione Sovietica, anche culturalmente.

⁴³⁹ A. Słonimski, in P. Pawlikowski's *Ida* <<http://culture.pl/pl/artykul/pawel-pawlikowski-ida>>, la traduzione è mia.

⁴⁴⁰ M. Kundera, *The tragedy of Central Europe*, «The New York Review of Books», 31, 7, 26 aprile 1984, trad. dal francese di E. White, <[http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_\(18\).pdf](http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_(18).pdf)>

Gli effetti di questa identificazione, traslata dal campo politico a quello artistico-culturale, furono ben visibili nelle scelte operate alle esposizioni internazionali, tra cui alla Biennale di Venezia.

Quella volontà di far parte della sensibilità europea era ancora viva nel 1948, in presenza dei due artisti Jan Cybis e Tytus Czyżewski, seppure dalla stampa e dalla critica venne percepita come mancanza di autenticità dell'arte polacca.

Il commissario Juliusz Starzyński negli anni Cinquanta non fece che rispondere alle esigenze politiche del momento, seppure si ammorbidì sul finire del decennio, egli non contribuì a dare un volto particolarmente dinamico dell'arte polacca all'estero, avendola chiusa in schemi ostilmente nazionalisti.

Gli anni Sessanta videro più apertura e tolleranza, seppure in maniera controversa e poco costante.

La presenza di artisti come Tadeusz Kantor o Alina Szapocznikow, che avevano avuto l'occasione di conoscere le tendenze dell'arte europea contemporanea, unendole al loro sentire personale, e che diedero luogo ad opere autentiche, purtroppo fu ignorata alla Biennale, complice la forma stessa dell'istituzione, arena internazionale al cui interno la logica di centro e periferia era sempre stata essenziale.

Si selezionavano artisti appartenenti alle generazioni precedenti, come è il caso del neocostruttivista Henryk Stażewski, che aveva alle spalle decenni di esperienza.

Il ritorno del costruttivismo a Venezia non poteva venire compreso, non poteva avere lo stesso valore che aveva avuto in Polonia, essendo stato per una quindicina d'anni un linguaggio artistico vietato dal regime.

I fenomeni artistici interni più innovativi o non venivano esposti o dovettero attendere molto prima di arrivare alla Biennale, è il caso, per esempio, di Roman Opalka, che espose a Venezia soltanto nel 1995.

Alla Biennale fu usata la strategia del silenzio, sia da parte dei polacchi che esponevano artisti poco rappresentativi, come da parte del pubblico, che, fatta eccezione per coloro che si sentivano vicini ideologicamente alla Polonia popolare, ignorava l'arte polacca.

Come ha osservato Piotr Piotrowski, un'esposizione non è mai neutrale all'interno della dialettica tra centro e periferia, essa funge da ponte tra una cultura e un'altra, permettendo uno scambio di valori ed informazioni sull'arte.

L'esposizione però al tempo stesso è fortemente legata al potere: l'opera d'arte per essere esposta deve essere dichiarata ammissibile alla visione del pubblico, in questo caso un pubblico internazionale, e conseguentemente viene sottoposta a valutazione e molto spesso si sceglie cosa esporre in base al gusto ed alle aspettative del pubblico.⁴⁴¹

L'analisi che ho condotto sull'arte esposta nel padiglione polacco nel ventennio 1948-1968, dimostra che il criterio secondo il quale un artista veniva ammesso ad un'arena internazionale come quella della Biennale, era strettamente legato alla politica, in particolare alla visione che lo stato voleva dare di sé in quel determinato momento storico ma anche alle potenziali aspettative che il pubblico poteva avere nei confronti dell'arte di un determinato paese.

Lo studio delle procedure di esposizione e di ricezione dell'arte polacca all'estero chiama in causa non solo l'autopercezione di un paese e il suo identificarsi con un determinato sistema culturale e politico, ma anche la sua maniera di esporsi e rapportarsi con gli altri.

La ricezione di questa cultura da parte di un pubblico straniero dipende da questi fattori ma anche dalla volontà di chi guarda, di non slegare l'arte dal contesto storico

⁴⁴¹ Piotrowski Piotr, *In the shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londra, Reaktion Books, 2009, p. 15-16

di un paese, di indagare sul suo passato e sul suo presente, al fine di averne un quadro più ricco ed approfondito.

Oggi l'immagine della Polonia di quegli anni sembra essere svanita ed aver ceduto il posto all'immagine di una Polonia nuova, dinamica, culturalmente ed artisticamente molto attiva, che viene identificata, seppure lentamente, con la cultura europea.

Rimane tuttavia ancora qualche residuo di quel pensare rigido, sia in Polonia come all'estero, quel sentirsi un paese di periferia ed essere percepiti come tale, rispetto a un grande, disciplinato centro.

Ho ritenuto importante indagare sugli anni del ventennio 1948-1968, anni storicamente bui e complessi, per comprendere meglio i contrasti e le difficoltà del suo presente.

APPARATI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA DI CONSULTAZIONE:

- Art from Poland 1945- 1996*, cat., a cura di A. Rottenberg, Varsavia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1997
- Czapski Józef, *Patrząc*, Cracovia, Znak, 1983
- Czerwiński Marian, *Artisti polacchi alla Biennale di Venezia*, «Notizie polacche», 1956
- De Grada Raffaele, *Sotto la stella di Courbet*, «Vie nuove», 4 luglio 1954
- De Grada Raffaele, *Alexander Kobzdej alla Biennale di Venezia*, «Conoscersi», settembre/ottobre 1954
- De Grada Raffaele, *La scultura polacca è entrata con slancio nell'arena internazionale*, «Conoscersi», maggio 1955
- Dorfles Gillo, *Inviato alla Biennale*, Milano, Scheiwiller, 2010
- Garztecka Ewa, *Międzynarodowe targi sztuki współczesnej*, «Trybuna Ludu», 21 luglio 1962
- Garztecka Ewa, *XXXII Biennale wenecka- Propozycje, perspektywy*, «Trybuna Ludu», 14 agosto 1964
- Gawroński Alfred, *Biennale*, «Dziś i Jutro», 12-13, 1951
- Giaccheri Fulvio, *L'arte italiana e polacca nel pensiero di Jan Cybis*, «Il giornale del mezzogiorno», 26 luglio 1948
- Horodyński Dominik, *O co poszło w Wenecji*, «Kultura», 28, 14 luglio 1968
- Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2011
- Kal Elżbieta, *“Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy” Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010
- Kossakowski A., *Polska plastyka w Wenecji*, «Ilustrowany kurier polski», 30 giugno 1958
- Kuenzi André, *Quelques pavillons à la Biennale de Venise*, «Gazette de Lausanne», 5 luglio 1958

- La Biennale de Venise- 33 nations exposent dans les 26 pavillons des Giardini*, «Tribune de Lausanne», 24 giugno 1962
- La Polonia alla Biennale*, «Il corriere di Trieste», 25 agosto 1954
- La Polonia alla XXVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1954*, «Libera Arte», settembre 1954
- La «Pravda» si scatena contro la Biennale di Venezia*, «Corriere di Sicilia», 22 luglio 1964
- Majewski, Ogórek, Wojciechowska, *Nasz Stalin*, Bosz, 2003
- Maria Jarema laureatką włoskiej nagrody*, «Dziennik polski», Cracovia, 25 giugno 1958
- Piotrowski Piotr, *Agorafia Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań Rebis, 2010
- Porębski Mieczysław, *XXVIII Biennale*, «Nowa Kultura», 43, 1956
- Porębski Mieczysław, *Na temat Biennale*, «Plastyka», 26, 1958
- Porębski Mieczysław, *Wspomnienia z Biennale*, «Współczesność», 1 luglio 1962
- Piretto Gianpiero, *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001
- Roman Andrzej, *Paranoja Zapis Choroby*, Varsavia, Editions Spotkania, 1990
- Seylaz Paul, *La XXVIII Biennale de Venise*, «La sentinelle», 30 giugno 1956
- Skrodzki Wojciech, *Biennale w chwili otwarcia*, «Kultura», 30, 26 luglio 1964
- Skrodzki Wojciech, *Młodość buduje i burzy Biennale*, «Współczesność», 15, 17 luglio 1968
- Skrodzki Wojciech, *Sprawdzanie się w doznawaniu*, «Współczesność», 16, 31 luglio 1968
- Skrodzki Wojciech, *Pokłosie pop-artu*, «Współczesność», 10 settembre 1968
- Springer Filip, *Źle urodzone reportaże o architekturze prl-u*, Karakter, 2012
- Starzyński Juliusz, *La Polonia alla XXVIII Biennale di Venezia*, «Conoscersi», giugno 1956

- Starzyński Juliusz, *Międzynarodowa Wystawa Polskiej Plastyki w Moskwie*, «Kierunki», 9 novembre 1958
- Starzyński Juliusz, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Varsavia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973
- Stonor Saunders Frances, *The cultural cold war: the CIA and the world of arts and letters*, New York, New Press, 2000
- Sztuka polska po 1945 roku*, Varsavia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987
- Stanisławski Ryszard, *Wenecka Biennale, La Biennale de Venise*, «Projekt», 4, 43/64
- Śliwiska Katarzyna, *Socrealizm w PRL i NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, 2006
- Toniak Ewa, *Olbrzymki*, Cracovia, Korporacja ha!art, 2008
- Venturoli Marcello, *Da Varsavia al Cairo gli artisti si rinnovano?*, «Il paese sera», 3 settembre 1948
- Venturoli Marcello, *Gli artisti polacchi alla XXIX Biennale di Venezia*, «Conoscersi», 26, luglio 1958
- Villa R., *Due pittori polacchi*, «L'Avanti», 30 maggio 1948
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm Sztuka Polska w latach 1950- 1954*, Parigi, Libella, 1986
- Wystawa prac Henryka Stażewskiego*, cat., a cura di H. Ptaszkowska, Varsavia, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966
- Załuski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków, 2008
- Źródło Propagandy PRL-u 1945-1956*, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa, 2001

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alexander Dubček e Jan Palach: protagonisti della storia europea, a cura di F. Leoncini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009

Alloway Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968 From salon to gold-fish bowl*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, 1968

Belkin Michail, *A la Biennale de Venise*, «Temps Nouveaux», 43, 22 ottobre 1952

Bojko Szymon, *Na rynku sztuki (Wenecja- Paryż)*, «Polityka», 41, 8 ottobre 1960

Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983

Boudillon Puma Pascale, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995

Burini Silvia, *Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito*, in ESAMIZDAT, vol. III (2-3)

Catalogo della XXIV Biennale, Venezia, 1948

Catalogo della XXVI Biennale, Venezia, 1952

Catalogo della XXVII Biennale, Venezia, 1954

Catalogo della XXVIII Biennale, Venezia, 1956

Catalogo della XXIX Biennale, Venezia 1958

Catalogo della XXX Biennale, Venezia, 1960

Catalogo della XXXI Biennale, Venezia, 1962

Catalogo della XXXII Biennale, Venezia, 1964

Catalogo della XXXIII Biennale, Venezia, 1966

Catalogo della XXXIV Biennale, Venezia, 1968

C'è l'ombra di Stalin sui pittori sovietici, «Il Gazzettino», 13 settembre 1962

De Grada Raffaele, *La scultura polacca è rientrata con slancio nell'arena internazionale*, «Conoscersi», maggio 1955

De Micheli Mario, *Artisti polacchi alla XXVI Biennale*, «L'Unità», Milano, 31 luglio 1952

De Micheli Mario, *Artisti delle Democrazie popolari alla XXVII Biennale di Venezia*, «L'Unità», 3 luglio 1954

De Micheli Mario, *La pittura dell'Europa orientale nelle sale della XXVIII Biennale*, «L'Unità», 22 luglio 1956

De Micheli Mario, *Faticoso travaglio per il rinnovamento*, «L'Unità», 11 agosto 1962

Depolo Josip, *Zrcalo koje izobličuje*, «Ponedjeljak», 18 novembre 1954

Descargues Pierre, *La Biennale de Venise*, «Arts», 177, Genève- Zurich, 1948

Di Martino Enzo, *Storia della Biennale 1895-2003*, Papiro Arte, 2003

Ferrante Luigi, *Dai paesi socialisti*, «Il contemporaneo», Milano, luglio 1958

Galvano Albino, *La XXVII Biennale*, «Questioni», 5-6 ottobre- dicembre 1954

Garztecka Ewa, *Wędrowki po Biennale w Wenecji*, «Trybuna Ludu», 31 luglio 1962.

Garztecka Ewa, *Indywidualności, pawilony...*, «Trybuna Ludu», 6 agosto 1964

Jarema Józef, *Arte polacca a Venezia*, «L'Italia europea», 4 giugno 1948

Juliusz Studnicki, Groteski, cat., a cura di K. Piwocki, Varsavia, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966

Kantor Tadeusz, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli, Milano, Parlagreco, Libri Scheiwiller, 2003

Kowalska Bożena, *Biennale i awantury w Wenecji*, «Polityka», 13 agosto 1968

Kulisiewicz, a cura di Joanna Guze, cat., Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956

La Biennale di Venezia, Le esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995, La Biennale di Venezia/Electa, 1996

La Cecoslovacchia a Venezia, «Europa Nuova», marzo-aprile 1950

La partecipazione polacca alla XXIV^a Biennale, «Gazzetta Veneta», 1 giugno 1948

La Polonia alla Biennale, «La Voce», Napoli, 3 giugno 1948

L'URSS assente, «La libertà», Roma, 13 giugno 1950

Lotman Jurij, *Rol iskusstva v dinamike kultury*, in «Svoe» i «čužoe» v literature i kulture, «Studia russica helsingiensia et tartuensia» IV, Tartu, Tartu University Press, 1995

- Lukowski Jerzy, Zawadzki Hubert, *Polonia: il paese che rinasce*, Trieste, Beit, 2009
- Marini Remigio, *Ultima sosta ai Giardini nelle sale della Biennale*, «Alto Adige», 30 settembre 1952
- Marini Silvio, *Polacchi, magiari, austriaci e svizzeri*, «Il giornale della sera» 1 agosto 1948
- Martin Terry, *The Affirmative Action Empire*, Cornell University Press, 2001
- Mazars Pierre, *La bonne surprise de Venise: le réalisme socialiste est mort*, luglio 1968
- Miłosz Czesław, *La mente prigioniera*, Milano, Adelphi, 1981
- Morawski , *Biennale w Wenecji, Gorzące burdy chuligańskich dekadentów*, «Życie Warszawy», 20 luglio 1968
- Morosini Duilio, *Come si presentano i paesi dell'Est europeo*, «Il paese», 28 giugno 1958
- Nałęcz Halina, *Letnie festiwale sztuki*, «Dziennik Polski», Londra, 9 luglio 1968
- Nowocześni a Socrealizm*, cat., Cracovia, Fundacja Nowosielskich, Gallery Stermach, 2000
- Olszewski Andrzej, *Polish art and architecture 1890- 1980*, Varsavia, Interpress Publishers, 1989
- Passoni Franco, *Alla Biennale il nuovo statuto condizione per il rinnovamento*, «L'Avanti», 7 luglio 1968
- Pica Agnoldomenico, *Artisti da tutto il mondo per la gloriosa esposizione veneziana*, «La patria», 19 giugno 1956
- Piotrowski Piotr, *In the shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945- 1989*, Londra, Reaktion Books, 2009
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań, Rebis, 2011
- Porębski Mieczysław, *Biennale Sexy*, «Współczesność», 22 luglio 1964
- Ramous Mario, *Artisti stranieri alla Biennale, Seguace di Matisse il pittore polacco*, «Il progresso d'Italia», Bologna, 3 agosto 1948
- Riedl F.H., *Il realismo socialista- ultimo bastione dello stalinismo*, «Dolomiten», 5 luglio 1956

- Rizzi Paolo, Di Martino Enzo, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, 1982
- Russians artists at the Venice Biennale 1895-2013*, Stella Art Foundation, 2013
- Settanni Ettore, *Il ritorno al realismo nella pittura polacca*, «La difesa», Firenze, 24 ottobre 1952
- Settanni Ettore, *Delude l'arte occidentale alla Biennale di Venezia*, «Terra nostra», Mantova, 26 agosto 1954
- Socrealizm*, a cura di K. Kornacki, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003
- Sosnowska Joanna, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895- 1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1999
- Starting from Venice: studies on the Biennale*, Milano, a cura di C. Ricci e A. Vettese, Edizioni Et. Al., 2010
- Starzyński Juliusz, *Ho visto i Surrealisti nella patria di Tiziano, la XXVII Biennale di Venezia*, «Świat», 30, 1954
- Storia della letteratura polacca*, a cura di L. Marinelli, Torino, Einaudi, 2004
- Szancerowa Gizela, *biennale*, «Ekran», 31, Varsavia, 1958
- Tazbir Janusz, *Sława i niesława Kostki Napierskiego*, «Mowią wieki», 3/1993
- Todorova Maria, *Immaginando i Balcani*, Lecce, Argo, 2002
- Turowski Andrzej, *Existe-t-il un art en Europe de l'Est? Utopie et idéologie*, Parigi, Editions de La Villette, 1986
- Un padiglione della Polonia alla Biennale veneziana*, «Il lavoro nuovo», 30 marzo 1950
- Valeri Diego, *Divano occidentale-orientale*, «Il Gazzettino», Venezia, 14 agosto 1960
- Vargin Olivier, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Parigi, L'Harmattan, 2008
- Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, cat., Milano, Fabbri, 1995
- Wandycz Piotr, *Il prezzo della libertà: storia dell'Europa centro-orientale dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2001

Warszawa- Moskwa 1900- 2000, a cura di M. Poprzęcka e L. Jowlewa, cat., Zachęta
Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2004

Witz Ignacy, *Polscy Malarze Polskie Obrazy*, Nasza Księgarnia, 1970

Zawisza Leszek, *Wenecja 24-Biennale*, 3.9.1948

BIBLIOGRAFIA ARCHIVISTICA

ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia:

FONDO STORICO (FS):

Alesi Massimo

Lettera di Massimo Alesi a Luigi Cortese, Ambasciatore d'Italia a Varsavia, 25 luglio 1957, FS, Serie Paesi, 1958

Lettera di Massimo Alesi a Jan Druto, 28 luglio 1955, FS, Serie Paesi, 1956

Arct Eugeniusz

Lettera di Eugeniusz Arct al Direttore di Segreteria Mario Novello, 10 gennaio 1953, FS, Serie Paesi, 1952

Artymowski Roman

Lettera di Roman Artymowski all'Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 26 aprile 1958, FS, Serie Paesi, 1958

Baranowicz Maria

Telegramma di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 10 marzo 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 6 maggio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 28 maggio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Telegramma di Maria Baranowicz alla Biennale di Venezia, 18 luglio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Telegramma di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 24 luglio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 13 settembre 1952

Lettera di Maria Baranowicz a Rodolfo Pallucchini, 24 settembre 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Maria Baranowicz al Direttore di Segreteria Mario Novello, 5 novembre 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Maria Baranowicz alla Segreteria Generale, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Dall'Acqua Gian Alberto

Lettera del Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua al Commissario Juliusz Starzyński, 16 gennaio 1958, FS, Serie Paesi, 23, 1958

Lettera del Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua al Ministero degli Affari Esteri, 19 maggio 1958, FS, Serie Paesi, 23, 1958

Lettera del Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua al Commissario Stanisław Teisseyre, 10 marzo 1960, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Lettera del Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua al Commissario Stanisław Teisseyre, 15 febbraio 1962, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Druto Jan

Lettera di Jan Druto a Giovanni Ponti, 4 febbraio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Telegramma di Jan Druto a Giovanni Ponti, 9 febbraio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Jan Druto a Massimo Alesi, 21 ottobre 1955, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lettera di Jan Druto a Rodolfo Pallucchini, 17 febbraio 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lettera di Jan Druto a Rodolfo Pallucchini, 16 marzo 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lettera di Jan Druto a Giovanni Ponti, 11 gennaio 1958, FS, Serie Paesi, 23, 1958

Grassi Deuglesse

Lettera del Direttore Amministrativo a Deuglesse Grassi al Commissario Stanisław Teisseyre, 10 ottobre 1962, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Lettera del Direttore Amministrativo a Deuglesse Grassi al Commissario Stanisław Teisseyre, 4 dicembre 1962, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Jannelli Pasquale

Telegramma di Pasquale Jannelli a Giovanni Ponti, 7 marzo 1960

Kołtoński Aleksander

Lettera di Aleksander Kołtoński alla Direzione della Biennale, 28 gennaio 1950,
FS, Serie Paesi, 23, 1950

Landau Richard

Lettera di Richard Landau a Giovanni Ponti, 23 giugno 1950, FS, Serie Paesi, 23,
1950

Lamellotti Massimo

Lettera del Ministro Massimo Lamellotti alla Direzione della Biennale di Venezia,
19 maggio 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lavori ai padiglioni

Lavori ai padiglioni, 1, 1940-1957

Lavori ai padiglioni, 2, 1957

Novello Mario

Lettera di Mario Novello al prof. Józef Jarema, 7 luglio 1948, FS, Serie Paesi, 23,
1948

Lettera di Mario Novello al Consolato Generale di Polonia a Milano, 8 maggio
1951, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Mario Novello a Maria Baranowicz, 2 ottobre 1952, FS, Serie Paesi,
23, 1952

Lettera di Mario Novello a Maria Baranowicz, 16 ottobre 1952, FS, Serie Paesi,
23, 1952

Lettera di Mario Novello a Maria Baranowicz, 27 marzo 1952, FS, Serie Paesi,
23, 1952

Lettera di Mario Novello a Luigi Cini, 27 marzo 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Mario Novello a Maria Baranowicz, 7 aprile 1952, FS, Serie Paesi, 23,
1952

Lettera di Mario Novello a Eugeniusz Arct, 21 gennaio 1953, FS, Serie Paesi, 23,
1952

Lettera di Mario Novello a Tadeusz Wiśniewski, segretario dell'Ambasciata di Polonia a Roma, 22 dicembre 1953, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Mario Novello al Ministero degli Affari Esteri, 31 marzo 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Mario Novello a Marian Wieczorek, 20 dicembre 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Mario Novello a Marian Wieczorek, 30 marzo 1955, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Mario Novello a Juliusz Starzyński, 28 ottobre 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Pallucchini Rodolfo

Lettera di Rodolfo Pallucchini al console onorario Stefan Płoński, 30 gennaio 1948, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Lettera di Rodolfo Pallucchini all'Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 15 dicembre 1947, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Stanisław Teisseyre, 1 aprile 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Raffaele Ferretti, Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 14 gennaio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Aleksander Kołtoński, 2 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Adam Ostrowski, 16 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 22 aprile 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 13 maggio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 6 giugno 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Telegramma di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 24 luglio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 21 luglio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 19 agosto 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Maria Baranowicz, 8 settembre 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Tadeusz Wiśniewski, 12 gennaio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Giovanni Battista Garnaschelli, Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 13 gennaio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 15 settembre 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 16 febbraio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 1 luglio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 22 marzo 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 6 aprile 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Lettera di Rodolfo Pallucchini a Juliusz Starzyński, 2 maggio 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Ponti Giovanni

Lettera di Giovanni Ponti all'Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 8 ottobre 1947, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Lettera di Giovanni Ponti al prof. Maciej Masłowski, 8 ottobre 1948, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Lettera di Giovanni Ponti a Stanisław Teisseyre, 28 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Raffaele Ferretti, Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 5 ottobre 1949, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, Ambasciatore di Polonia a Roma, 3 gennaio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, Ambasciatore di Polonia a Roma, 3 ottobre 1949, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, 13 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, 28 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, 25 aprile 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, 30 aprile 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a W. Tykoczyński, addetto agli affari dell'Ambasciata di Polonia a Roma, 14 maggio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Giovanni De Astis, Ambasciatore d'Italia Varsavia, 20 ottobre 1951, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, ottobre 1951, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Ostrowski, 11 dicembre 1951, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Giovanni Ponti a Jan Druto, 9 febbraio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Giovanni Ponti al sindaco di Venezia Angelo Spanio, 25 luglio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Giovanni Ponti a Maria Baranowicz, 7 novembre 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Giovanni Ponti a Maria Baranowicz, 20 maggio 1952, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Lettera di Giovanni Ponti a Jan Druto, 12 gennaio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Giovanni Ponti a Jan Druto, 11 luglio 1953, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Giovanni Ponti a Giovanni Battista Garnaschelli, Ambasciatore della Repubblica Italiana a Varsavia, 11 luglio 1953, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera di Giovanni Ponti a Adam Willmann, ambasciatore di Polonia in Italia, 8 agosto 1959, FS, Serie Paesi, 23, 1958

Lettera di Giovanni Ponti a Pasquale Jannelli, ambasciatore d'Italia a Varsavia, 8 agosto 1959, FS, Serie Paesi, 23, 1958

Lettera di Giovanni Ponti a Pasquale Jannelli, 10 marzo 1960, FS, Serie Paesi, 23, 1960

Comunicazione di Giovanni Ponti a Piotr Potworowski, 17 giugno 1960, FS, Serie Paesi, 23, 1960

Ostrowski Adam

Lettera di Adam Ostrowski, Ambasciatore di Polonia a Roma a Giovanni Ponti, 27 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Adam Ostrowski a Giovanni Ponti, 3 gennaio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Adam Ostrowski a Giovanni Ponti, 10 gennaio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Telegramma di Adam Ostrowski a Giovanni Ponti, 1 febbraio 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Lettera di Adam Ostrowski a Giovanni Ponti, 19 aprile 1950, FS, Serie Paesi, 23, 1950

Płoński Stefan

Lettera del Console Onorario Stefan Płoński al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, 14 gennaio 1948, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Lettera del Console Onorario Stefan Płoński al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, 13 gennaio 1948, FS, Serie Paesi, 23, 1948

Promemoria per il padiglione della Polonia, Venezia, 23 gennaio 1948, Fondo Storico, Serie Paesi, 23, 1948

Siciliano Italo

Lettera del Presidente della Biennale Italo Siciliano all'Ambasciatore di Polonia Adam Willmann, 6 giugno 1961, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Lettera del Presidente della Biennale Italo Siciliano all'Ambasciatore d'Italia a Varsavia Pasquale Jannelli, 6 giugno 1961, FS, Serie Paesi, 23, 1962

Starzyński Juliusz

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, 13 giugno 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, 1 luglio 1954, FS, Serie Paesi, 23, 1954

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, 26 giugno 1956, FS, Serie Paesi, 23, 1956

Telegramma del Commissario Juliusz Starzyński al Senatore Giovanni Ponti, 4 novembre 1958, FS, Serie Paesi, 1958

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Gian Alberto Dall'Acqua, 12 maggio 1958, FS, Serie Paesi, 1958

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Gian Alberto Dall'Acqua, 11 marzo 1959, FS, Serie Paesi, 1958

Lettera del Commissario Juliusz Starzyński al Segretario Generale Gian Alberto Dall'Acqua, 16 aprile 1959, FS, Serie Paesi, 1958

Szancerowa Gizela

Lettera di Gizela Szancerowa alla Segreteria Generale della Biennale, 4 maggio 1962, FS, Serie Paesi, 1962

Teisseyre Stanisław

Lettera di Stanisław Teisseyre al Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua, 31 marzo 1960, FS, Serie Paesi, 1960

Lettera di Stanisław Teisseyre al Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua, 15 aprile 1960, FS, Serie Paesi, 1960

Lettera di Stanisław Teisseyre al Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua, 3 marzo, 1962, FS, Serie Paesi, 1962

Lettera di Stanisław Teisseyre al Presidente della Biennale Italo Siciliano, 27 marzo 1962, FS, Serie Paesi, 1962

Lettera di Stanisław Teisseyre alla Segreteria Generale della Biennale, 21 giugno 1962, FS, Serie Paesi, 1962

Tykoczyński W.

Lettera di W. Tykoczyński alla Direzione della Biennale d'Arte, 10 maggio 1950,
FS, Serie Paesi, 1950

Ufficio Vendite- Atti, FS, 12, 1950

Ufficio Vendite- Atti, FS, 33, 1956

Ufficio Vendite- Atti, FS, 39, 1958

Ufficio Vendite- Atti, FS, 47, 1960

Ufficio Vendite- Atti, FS, 54, 1962

Ufficio Vendite- Atti, FS, 59, 1964

Ufficio Vendite- Atti, FS, 65, 1966

Ufficio Vendite-Atti, FS, 69, 1968

Willmann Adam

Lettera di Adam Willmann a Italo Siciliano, 15 gennaio 1962, FS, Serie Paesi,
1962

Wiśniewski Tadeusz

Lettera di Tadeusz Wiśniewski alla Direzione della Biennale di Venezia, 16
dicembre 1953, FS, Serie Paesi, 23, 1952

Zaremba Józef

Lettera di Józef Zaremba, Consigliere Culturale presso l'Ambasciata di Polonia a
Roma, a Giovanni Ponti, 10 giugno 1960, FS, Serie Paesi, 23, 1960

RACCOLTA DOCUMENTARIA:

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1948, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1950, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1952, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9 ; 10; 11; 12; 13;
14; 15

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1954, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15; 16; 17

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1956, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15; 16; 17

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1958, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15; 16

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1960, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15; 16; 17; 18; 19; 20

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1962, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1964, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1966, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13

Raccolta Documentaria, Arti Visive, 1968, 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13;
14; 15; 16; 17

FOTOTECA:

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1948

Fototeca, Allestimenti, 1952

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1954

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1956

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1958

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1960

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1962

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1964

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1966

Fototeca, Attualità e Allestimenti, 1968

SITOGRAFIA

Bertelé Matteo, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914)*, <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1075/TESI%20DOTTORATO.pdf?sequence=1>>

Bohdan Urbanowicz, <<http://www.artinfo.pl/?pid=artists&id=15481&lng=1>>

Dąbrowska Krystyna, *Tytus Czyżewski*, dicembre 2008, <<http://culture.pl/pl/tworca/tytus-czyzewski>>

Gorządek Ewa, *Edward Krasiński*, maggio 2006, <<http://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski>>

Gorządek Ewa, *Ryszard Winiarski*, marzo 2006, <<http://culture.pl/pl/tworca/ryszard-winiarski>>

Gorządek Ewa, *Tadeusz Kulisiewicz*, marzo 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kulisiewicz>>

Gorządek Ewa, *Marek Włodarski*, dicembre 2006 <<http://culture.pl/pl/tworca/marek-wlodarski-henryk-streng>>

Gorządek Ewa, *Tadeusz Dominik*, dicembre 2004 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-dominik>>

Gorządek Ewa, *Stefan Gierowski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/stefan-gierowski>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Jerzy Nowosielski*, febbraio 2012 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-nowosielski>>

M. Kitowska-Łysiak, *Piotr Potworowski*, dicembre 2001, <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-piotr-potworowski>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Artur Nacht Samborski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/artur-nacht-samborski>>

Kitowska Łysiak Małgorzata, *Adam Marczyński*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/adam-marczyński>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Maria Jarema*, gennaio 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/ maria-jarema>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Tadeusz Kantor*, 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Alina Szapocznikow*, marzo 2012 <<http://culture.pl/en/artist/alina-szapocznikow>>

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Tadeusz Brzozowski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>>

Kossowska Irena, *Jan Cybis*, marzo 2002, <<http://culture.pl/pl/tworca/jan-cybis>>

Kossowska Irena, *Zbigniew Pronaszko*, luglio 2002 <<http://culture.pl/pl/wydarzenie/zbigniew-pronaszko-1885-1958>>

Kossowska Irena, *Wacław Taranczewski*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/waclaw-taranczewski>>

Kossowska Irena, *Czesław Rzepiński*, gennaio 2005 <<http://culture.pl/pl/tworca/czeslaw-rzepinski>>

Kossowska Irena, *Jerzy Fedkowicz*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-fedkowicz>>

Kossowska Irena, *Tymon Niesiołowski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/tymon-niesiolowski>>

Kossowska Irena, *Eugeniusz Eibisch*, marzo 2002 <<http://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-eugene-ebiche-eibisch>>

Kossowska Irena, *Henryk Stazewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/henryk-stazewski>>

Kundera Milan, *The tragedy of Central Europe*, «The New York Review of Books», 31, 7, 26 aprile 1984, trad. dal francese di E. White, <[http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_\(18\).pdf](http://www.euroculture.upol.cz/dokumenty/sylaby/Kundera_Tragedy_(18).pdf)>

Negri A., *Storia e caratteri di una collezione*, 2004, <<http://www.premiosuzzara.it/storia>>

Pawlikowski's Ida Paweł <<http://culture.pl/pl/artykul/pawel-pawlikowskis-ida>>

Sitkowska Maryla, *Jerzy Tchorzewski*, dicembre 2001 <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-tchorzewski>>

Sural Agnieszka, *Najcenniejsze dzieła zaginione podczas II wojny światowej*, agosto 2013, <<http://culture.pl/pl/artykul/najcenniejsze-dziela-zaginione-podczas-ii-wojny-swiatowej>>

Szubert Piotr, *Ksawery Dunikowski*, febbraio 2002, <<http://culture.pl/pl/tworca/xawery-ksawery-dunikowski>>

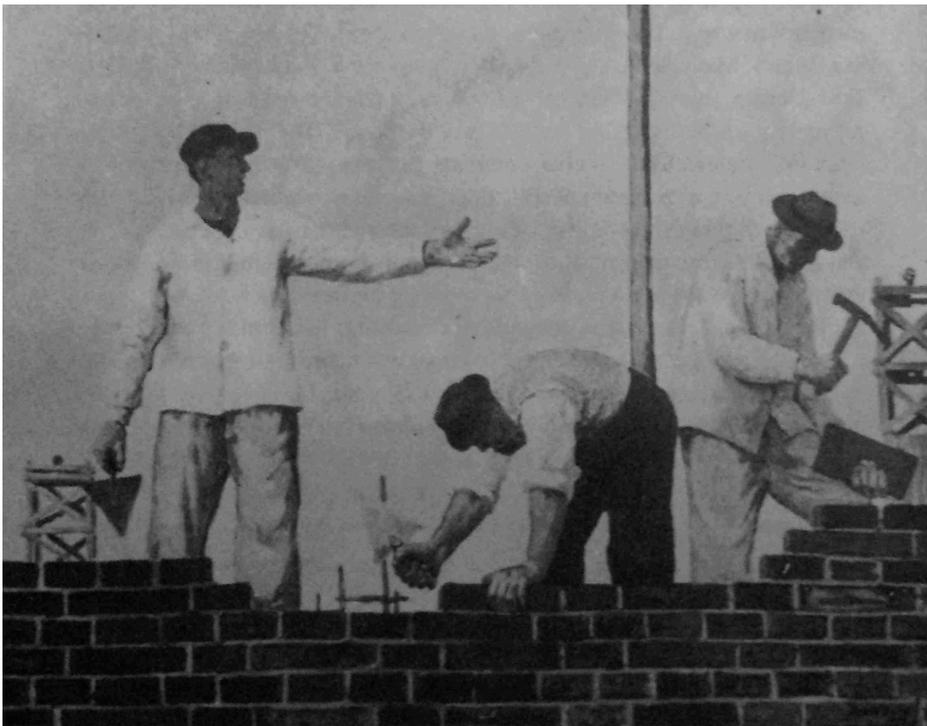
Szubert Piotr, *Antoni Kenar*, marzo 2002, <<http://culture.pl/pl/tworca/antoni-karol-kenar>>

Szubert Piotr, *Stanisław Horno Popławski*, marzo 2003 <<http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-horno-poplawski>>

Immagini



1. Tytus Czyżewski, *Natura morta con cavallino* (1947)



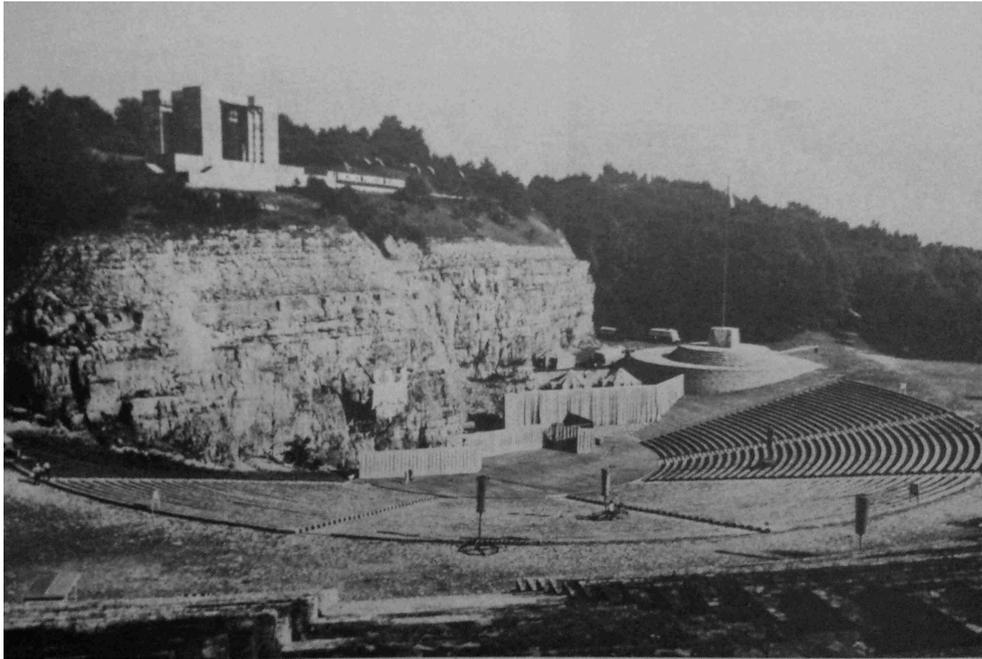
2. Aleksander Kobzdej, *Passa il mattone* (1950)



3. Aleksander Kobzdej, *Prima del corteo: Berlino, 1951* (1951)



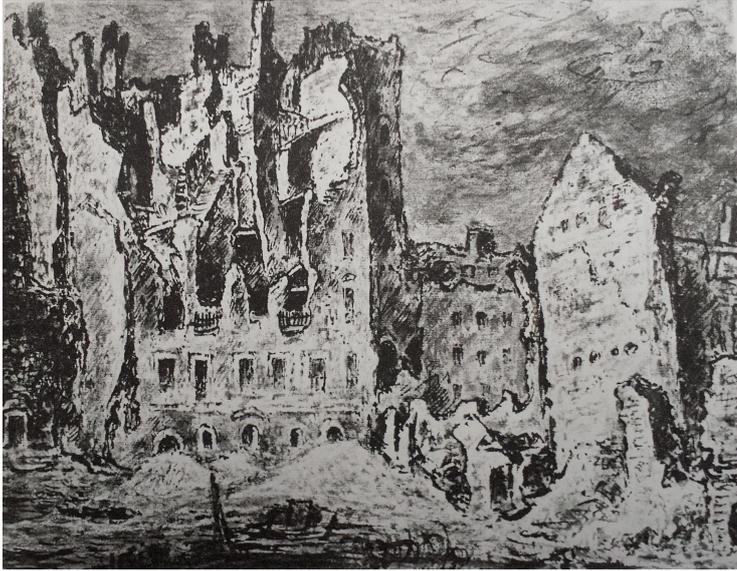
4. Xawery Dunikowski, *Donna incinta I, Donna incinta II, Donna incinta III* (1906)



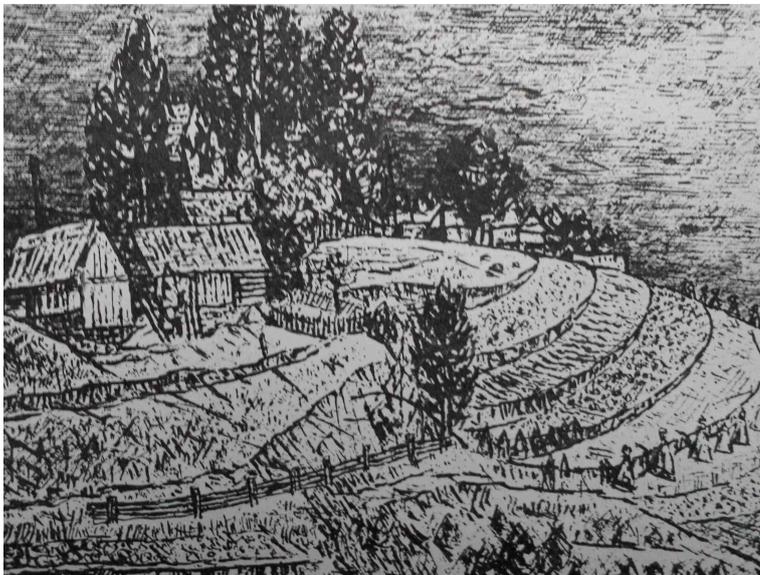
5. Xawery Dunikowski, *Monumento agli Insorti Slesiani* (1952)



6. Tadeusz Kulisiewicz, *Maternità* (1930), xilografia



7. Tadeusz Kulisiewicz, *Ulica Bugaj nella città vecchia* (1945)



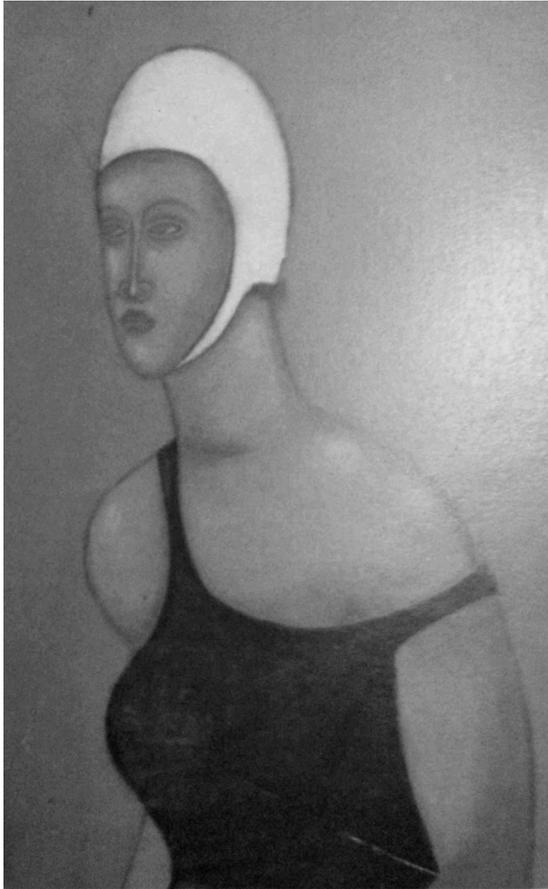
8. Tadeusz Kulisiewicz, *Szlembark* (1952)



9. Tadeusz Kulisiewicz, *Liu Uan Ti lavoratore d'assalto* (1953)



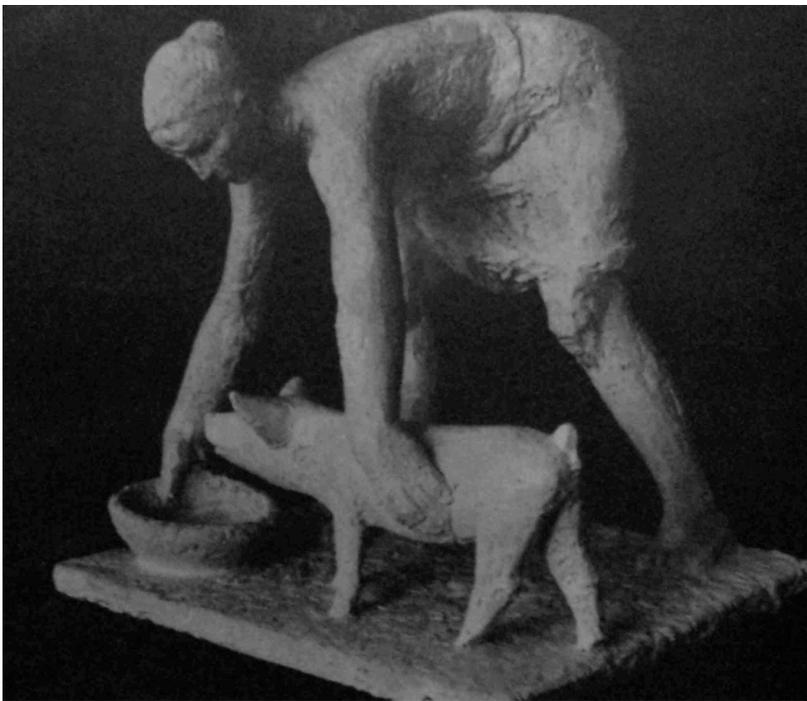
10. Zbigniew Pronaszko, *Lettura interrotta* (1956)



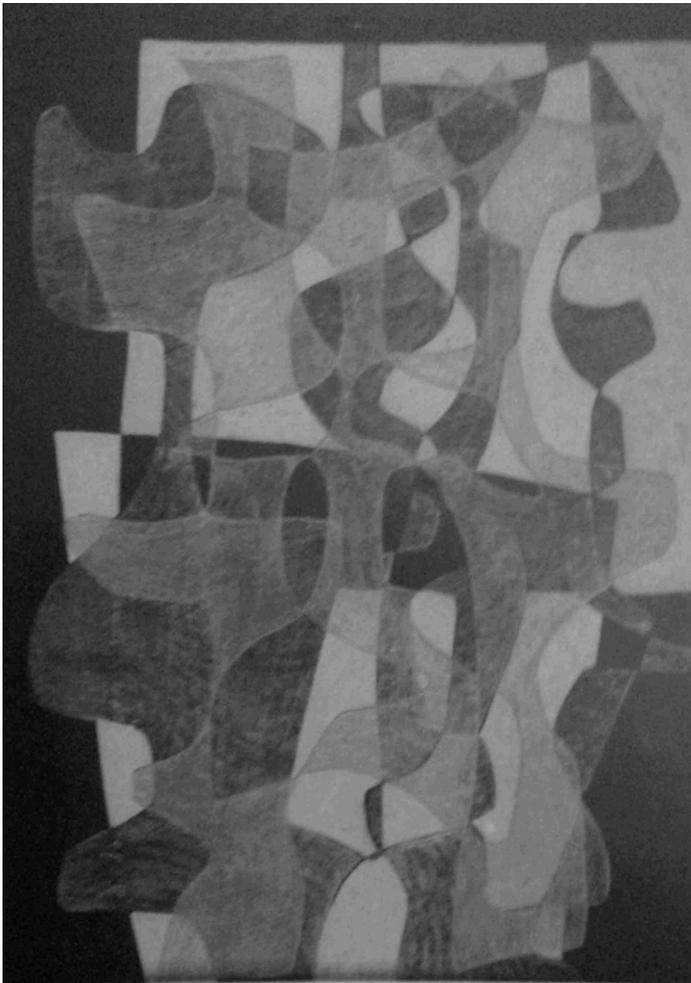
11. Jerzy Nowosielski, *Nuotatrice* (1955)



12. Marek Włodarski, *Barykada* (1949)



13. Antoni Kenar, *Porcara* (1954)



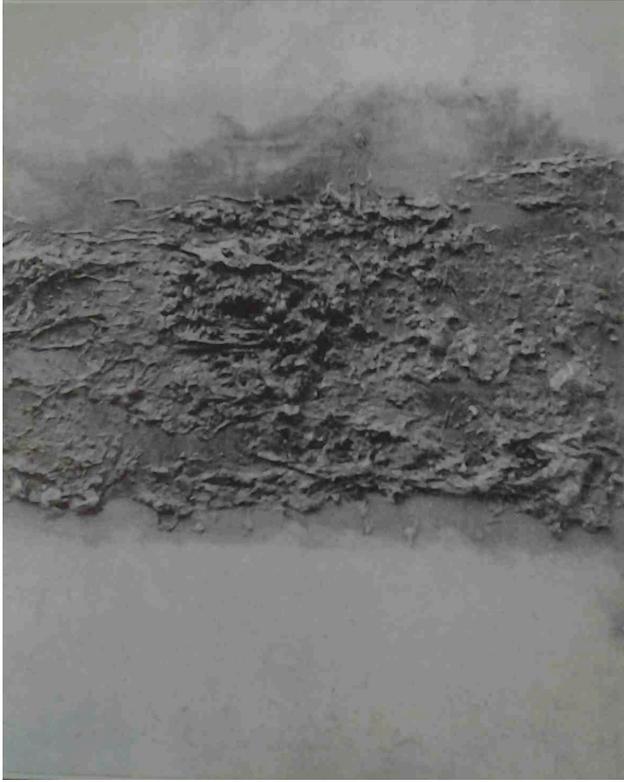
14. Maria Jarema, *Filtri XIII* (1957)



15. Maria Jarema, *Espressioni VIII*



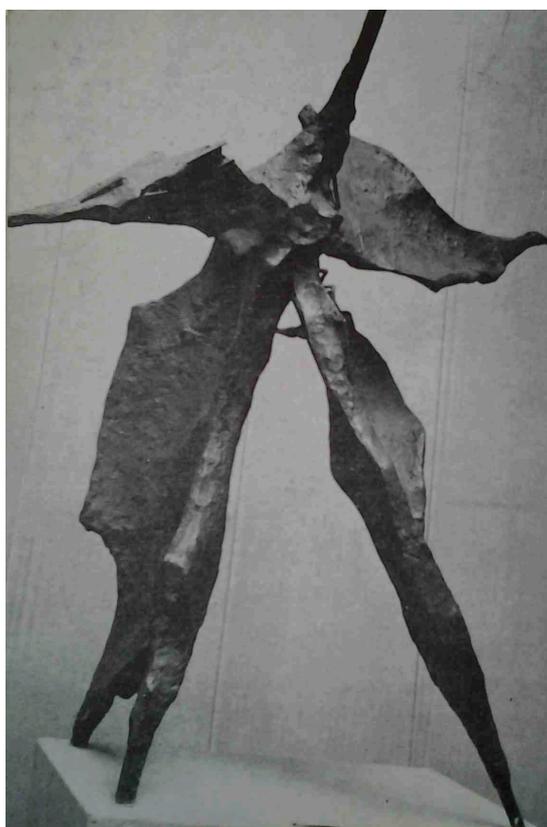
16. Wacław Taranczewski, *Atelier* (1949)



17. Tadeusz Kantor, *Pittura VII* (1960)



18. Alina Szapocznikow, *Lumachella* (1959)



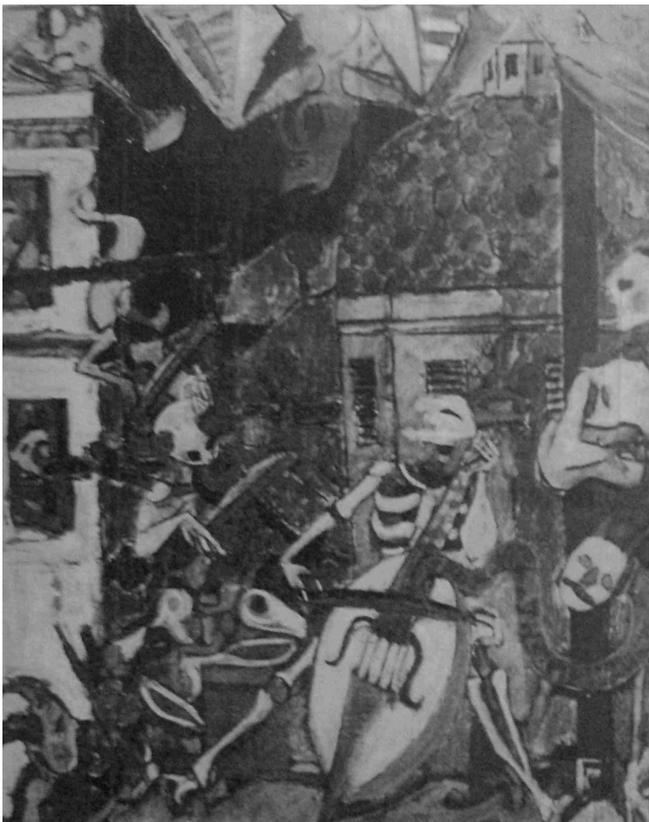
19. Alina Szapocznikow, *La stella in cammino* (1961)



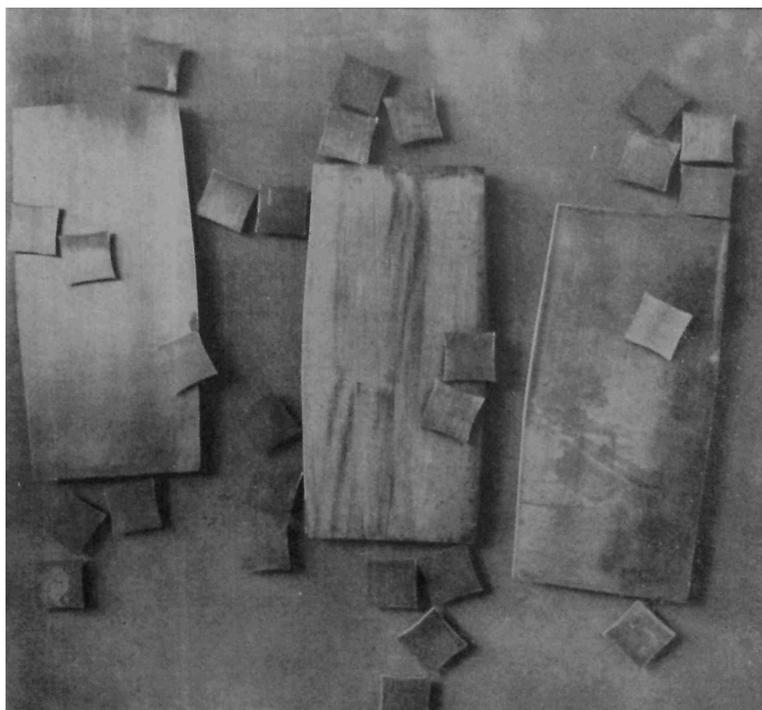
20. Eugeniusz Eibisch, *Donna con violino* (1960)



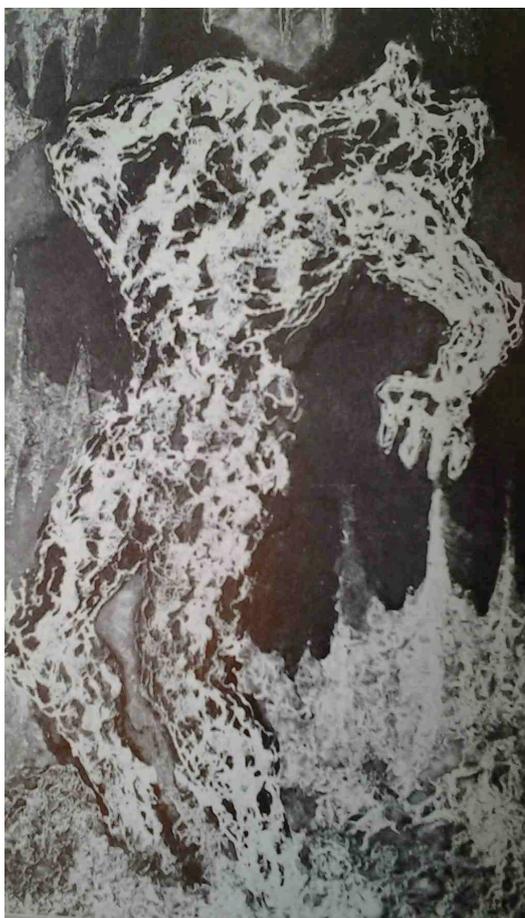
21. Tadeusz Kulisiewicz, *Spaventapasseri* (1962)



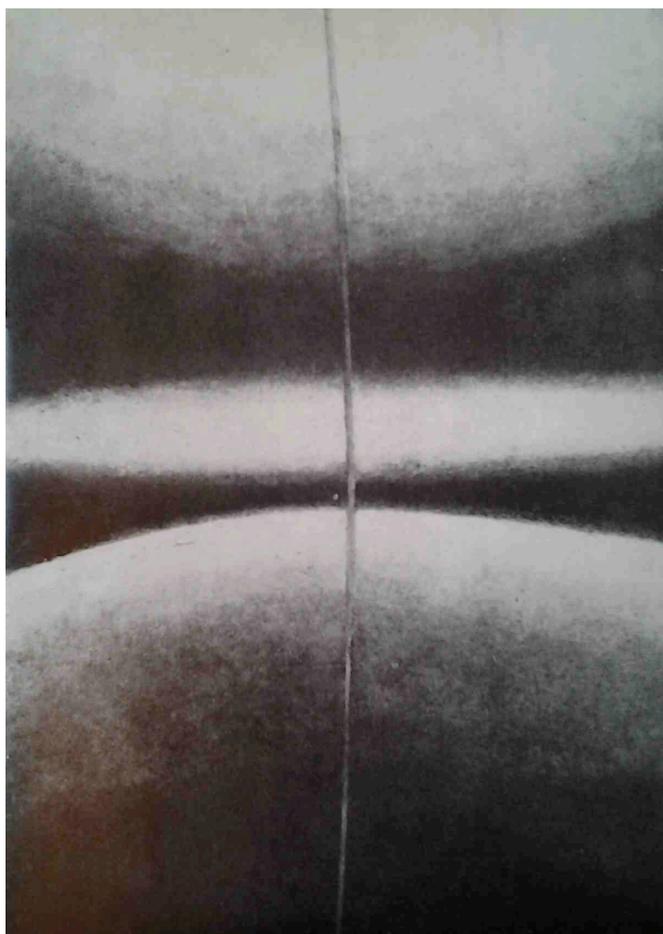
22. Juliusz Studnicki, *Concerto grosso* (1964/66)



23. Henryk Stazewski, *Rilievo 32* (1964)



24. Jerzy Tchorzewski, *Profilo cadente II* (1968)



25. Stefan Gierowski, *CLXV* (1965)

Fonti delle immagini

1. I. Witz, *Polskie malarze, polskie obrazy*, p. 431
2. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 72, ill. 15, fotografia di S. Deptuszewski
3. <<http://zbiory.muzeumsztuki.pl/node/51890>>
4. *Warszawa-Moskwa*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, p. 138
5. A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, ill. 125, fotografia ottenuta su cortesia dell'Archivio dell'Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle scienze
6. *Kulisiewicz*, a cura di J. Guze, Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956, ill.1, fotografie di J. Styczyński, S. Deptuszewski, J. Langda, T. Kazmierski, L. Żukowski, E. Kozłowska-Tomczyk, J. Mierzecka
7. *Kulisiewicz*, a cura di J. Guze, Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956, ill. 30, fotografie di J. Styczyński, S. Deptuszewski, J. Langda, T. Kazmierski, L. Żukowski, E. Kozłowska-Tomczyk, J. Mierzecka
8. *Kulisiewicz*, a cura di J. Guze, Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956, ill. 93, fotografie di J. Styczyński, S. Deptuszewski, J. Langda, T. Kazmierski, L. Żukowski, E. Kozłowska-Tomczyk, J. Mierzecka
9. *Kulisiewicz*, a cura di J. Guze, Varsavia, Wydawnictwo Sztuka, 1956, ill. 103, fotografie di J. Styczyński, S. Deptuszewski, J. Langda, T. Kazmierski, L. Żukowski, E. Kozłowska-Tomczyk, J. Mierzecka
10. I. Witz, *Polskie malarze, polskie obrazy*, p. 424
11. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, ill. 3, fotografia di B. Sowilski
12. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, ill.16, fotografia di W. Wolny
13. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 73, ill.21, fotografia di J. Langda
14. A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, ill. 165, fotografia di T. Prażmowski
15. I. Witz, *Polskie malarze, polskie obrazy*, p. 511, fotografia di L. Perz, F. Maćkowiak

16. A.K. Olszewski, *Polish Art and Architecture 1890-1980*, Varsavia, Interpress, 1989, ill.130, fotografia di T. Prażmowski
17. *Tadeusz Kantor, XXX Biennale di Venezia 1960, Section polonaise*
18. *Alina Szapocznikow, XXXI Biennale di Venezia 1962, Section polonaise*, fotografie di R. Dutkiewicz e T. Rolke
19. *Alina Szapocznikow, XXXI Biennale di Venezia 1962, Section polonaise*, fotografie di R. Dutkiewicz e T. Rolke
20. *Eugeniusz Eibisch, XXXI Biennale di Venezia 1962, Section polonaise*, fotografie di L. Perz e T. Maćkowiak
21. *Tadeusz Kulisiewicz, Zofia Woźna, 32 biennale di Venezia 1964, section polonaise*,
22. *Juliusz Studnicki, Groteski, Związek Polskich Artystów Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966*
23. *Wystawa prac Henryka Stażewskiego, Związek Polskich Artystów Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966*
24. *Gierowski Tchórzewski, XXXIV Biennale di Venezia, Section Polonaise*, fotografie di S. Deptuszewski, E. Kozłowska-Tomczyk, W. Rolke, L. Sempoliński, W. Wolny
25. *Gierowski Tchórzewski, XXXIV Biennale di Venezia, Section Polonaise*, fotografie di S. Deptuszewski, E. Kozłowska-Tomczyk, W. Rolke, L. Sempoliński, W. Wolny

1.