

Anna Jagiełto (a cura di), *Avanguardia polacca. Arte e cultura in Polonia tra il 1914 e il 1952*, traduzione di Marina Fabbri, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 186.

La modernità polacca nasce da un insostenibile senso personale di perdita e vuoto: ma non è, non è solo, la costante disperazione patriottica di chi è costretto ad abitare in un paese che non esiste, in quella «Pologne – c'est à dire nulle part», di cui scriveva Alfred Jarry alla fine dell'Ottocento, ma ha la tangibilità, anch'essa romantica, di due amori tragici. Il suicidio della fidanzata di Stanisław Ignacy Witkiewicz detto Witkacy (1885-1939), "co-fondatore dell'arte polacca moderna", come viene definito nella *Cronologia* di Ewa Skolimowska posta alla fine del volume (169), e l'amore struggente e impossibile del futuro antropologo di fama mondiale Bronisław Malinowski (1884-1942) per "la ragazza con la veletta", sono uno dei motivi che spingono i due amici alla celebre spedizione del 1914 ai *Tristi Tropici*: "l'ultima speranza di un radicale ribaltamento", come aveva scritto Witkiewicz all'amico (18). Il viaggio, che si svolge "in un'atmosfera ossessiva di morte e di vuoto, splendore e terrore, bellezza e degrado" porta al modernismo polacco due contributi fondamentali: "l'incertezza identitaria e l'alterità multiculturale" (22). Così esordisce il saggio introduttivo di Andrzej Turowski, *L'inizio del viaggio esotico*. Sebbene in forme diverse e almeno all'apparenza meno "esotiche" di questa apertura, lo "sfondamento" sul resto del mondo rimane una delle caratteristiche di quanto descritto nei sette saggi di studiosi polacchi di fama raccolti in questo volume, a cui si aggiungono le importanti *Prefazione* e *Postfazione* di Anna Jagiełto e di Stefano Chiodi, e la già menzionata *Cronologia*. Rimane anche una costante, in tutto il periodo trattato, la speranza in quel "radicale ribaltamento", che neanche la rinascita dello Stato polacco nel 1918 aveva saputo realizzare.

Bizzarro che proprio quegli anni, che oggi ci appaiono magari gloriosi, straordinariamente densi di scambi internazionali e di idee, venissero così definiti, a soli tre anni dalla rinascita della nuova Polonia, dal pittore e critico (e campione di scherma) Konrad Winkler: "E da noi l'arretratezza, l'apatia, la noia, una strana spossatezza di anime e cuori, e, inoltre, il mondo tenuto lontano, cento volte peggio di prima della guerra". Lo cita Piotr Rypson nel suo saggio sul "papa dell'avanguardia" Tadeusz Peiper, 120); poco oltre, leggiamo un brano di una lettera dello stesso Peiper al poeta cileno Vicente Huidobro. Scritte anche queste nel 1921, sono parole che sembrano presagire il ben concreto "silenzio" che agli intellettuali dell'Europa orientale sarebbe toccato in eredità dopo la Seconda guerra mondiale: "Gli effetti della guerra [...] hanno ridotto alla fame gli

intellettuali dei paesi dell'Europa Orientale. [...] Siamo stati allontanati dall'Occidente da una costrizione fra le più desolanti, la costrizione del silenzio" (123). Eppure, questo silenzio allora risuonava di voci: quelle della lezione di cui parla Stefano Chiodi alla conclusione del volume, ovvero "la necessità di un rapporto vivo e immediato tra individui e tradizioni culturali, una dimensione pluralistica, fluida e aperta al futuro, che ci appare oggi tanto più preziosa quanto più essa è messa in discussione" (164).

Singolare come, restando sullo sfondo, alcuni elementi si ripetano attraverso le differenti vicende narrate. Le sorti tragiche e bizzarre dei suoi protagonisti: Stanisław Ignacy Witkiewicz, pittore, saggista, romanziere, autore di opere teatrali fra le più moderne e sconnesse, il grande "pazzo disperato" della cultura polacca (questa la nota definizione di Witold Gombrowicz, che si autodefiniva "pazzo ribelle": ben nota in Italia anche perché citata nell'incipit della celebre introduzione di Angelo Maria Ripellino a *Le botteghe color cannella* di Bruno Schulz, altro grande protagonista della cultura polacca ed europea, il "pazzo sommerso"), suicida nel settembre del 1939, all'ingresso delle truppe sovietiche in Polonia, a 53 anni.

Katarzyna Kobro (1898-1951), a cui è dedicato il saggio di Karolina Kurc-Maj, la moglie di Władysław Strzemiński, oggi considerata fra i più grandi artisti di quel periodo così fertile di opere e idee, morta in totale miseria e solitudine a 52 anni, dopo un tragico, violento divorzio dal più celebre marito: la maggior parte delle sue opere furono distrutte nelle vicende di guerre e insurrezioni, le ultime sculture lignee bruciate da lei stessa per accendere il fuoco su cui poter cucinare per la figlia Nika.

Mieczysław Szczuka, da alcuni ritenuto l'"inventore" dell'arte del fotomontaggio (ne parla nel suo saggio Karolina Ziemińska-Lewandowska), morto durante una scalata sui monti Tatra nel 1927, a 29 anni (e bizzarro che esattamente 30 anni dopo, nello stesso luogo e alla stessa età, moriva Andrzej Wróblewski, probabilmente il più importante pittore del dopoguerra polacco).

La compagna di Szczuka, la pittrice, scenografa, scultrice e architetta ebrea-polacca Teresa Żarower, suicida a New York nel 1949, a 52 anni.

E infine il già menzionato Władysław Strzemiński (1893-1952), che morirà di tubercolosi a 58 anni. È il protagonista dell'ultimo film di Andrzej Wajda, *Il ritratto negato*, del 2018, che ne fa un eroe della resistenza intellettuale al comunismo. Nel film appare, nei primi anni del dopoguerra, circondato e venerato dagli studenti della scuola d'arte di Łódź; seguiamo poi come, dopo l'introduzione del socialismo reale in Polonia alla fine del 1949, sia costretto a vedere le proprie opere distrutte e vandalizzate, condannato alla solitudine e alla miseria.

Strzemiński, il maggiore interprete e ideatore dell'avanguardia polacca (non è un caso che, come nota Anna Jagiełło, il suo nome ricorra in ognuno dei saggi), il fondatore del Museo di arte contemporanea di Łódź, uno dei primi al mondo (aperto al pubblico nel 1931, è l'unico in Europa, fra quelli sorti prima della Seconda guerra mondiale, ad essere tuttora esistente) nella Grande guerra aveva perduto la gamba destra, il braccio sinistro, e la vista dall'occhio sinistro. Era dunque un povero storpio, che nella vicina Germania sarebbe stato liquidato al più presto in quanto "vita indegna di essere vissuta", senza neanche doversi appellare alla definizione di artista degenerato. Vedendolo saltellare

con grazia, su enormi stampellone di legno, nel film di Wajda (dove ha il viso bello e lievemente ambiguo di Bogusław Linda) si potrebbe certo pensare a una vittoria dello spirito sulla materia. Ma Strzemiński era uno strenuo oppositore di qualsiasi spiritualismo e psicologismo, un avversario accanito dell'"atteggiamento metafisico" di Malevič o Kandinskij (ne scrive di nuovo Andrzej Turowski nel saggio sull'unismo; p. 83), con cui pure aveva, negli anni trascorsi in Russia e in Unione Sovietica, più volte collaborato: "Mentre tutte le riflessioni di Malevič si concentravano intorno alla fine, all'ultima istanza e allo Zero filosofico, la teoria dell'arte di Strzemiński si rifaceva all'*unus* organico come superficie uniforme e finita del quadro" (73).

Neanche la sua innovativa teoria della visione, a cui è dedicato il saggio di Luiza Nader, aveva aspetti metafisici: essa si basava sull'interconnessione fra elementi fisici e fisiologici e la capacità del vedere. Preannunciando alcune scoperte delle neuroscienze attuali, in *La teoria del vedere*, pubblicato postumo nel 1958, Strzemiński affermava come "la vista umana si sviluppasse in due ritmi, indipendenti uno dall'altro: quello biologico e quello storico-sociale-civile" (151). La sua, scrive Nader, era "un'intuizione fenomenale, del tutto appropriata alle attuali conoscenze neurologiche, secondo cui oltre all'occhio esistono specifiche aree del cervello responsabili di complessi processi visivi" (*ibidem*). Quella di cui parla Strzemiński è una visione consapevole, un imperativo etico; secondo Nader, la sua teoria precorre per più aspetti l'odierna e fondamentale categoria della testimonianza.

Una carenza, in questo volume, degna di menzione? È a dir il vero indicata da Jagiełto nella sua prefazione: l'assenza dell'avanguardia, o meglio delle avanguardie, ebraiche. Forse il volume avrebbe dovuto intitolarsi *Avanguardia polacco-cattolica*? No, perché Kopro era ortodossa. *Avanguardia dei polacchi-etnici*? Nuovamente no: Kopro era (anche) russa. O forse... la questione (scherzosa, ma fino a un certo punto) credo che difficilmente conosca risoluzione. Perché, come scrive Wojciech Bałus nel suo contributo sulla Polonia nel volume collettaneo *Art History and Visual Studies in Europe* (Brill 2012): "Art historians predominantly write on [...] artistic phenomena that have a Polish [...] character" (449). E, nonostante tutto, sembra permanere una difficoltà nell'affrontare la storia (e la storia dell'arte) della Polonia nel periodo fra le due guerre come frutto di una società composita, nella quale avevano un ruolo non secondario non solo le diverse componenti etniche, ma anche le multiformi tradizioni culturali, retaggio dei lunghi decenni di tre diverse occupazioni: umiliazione e servaggio, ma anche apertura verso l'Europa e il mondo. Si tratta dunque, come suona il sottotitolo del libro di Marek Bartelik del 2005 *Early Polish Modern Art* (Manchester University Press), di andare ricercando una *Unity in Multiplicity*, o forse una molteplicità che resti tale ma che si possa leggere unita se non altro da un potente desiderio di trasformazione e rinnovamento, e dalla fiducia – quella forse ancora non estinta, mai estinta – che l'arte possa veramente cambiare il mondo.

A parte queste e forse altre inevitabili assenze, importante è in questo volume anche quello che ne tracima e necessariamente ne resta fuori – e questo forse a dispetto delle teorie di Strzemiński, che voleva come i suoi quadri non indicassero altro che la superficie della tela, delimitata dalla cornice. Di questa esperienza, cosa *rimane*? Il lascito di un'esperienza e di un pensiero

spesso estremi, che hanno modificato in profondità il nostro modo di intendere e di vedere l'arte. Come il legame, ormai imprescindibile, fra l'arte e le scoperte scientifiche. O come, ad esempio, la necessaria compartecipazione dello spettatore, che dell'opera artistica è in qualche modo co-creatore: un elemento diventato ormai luogo comune. O, per restare anzitutto nell'area dell'Europa centro-orientale, quello che Piotr Piotrowski ha definita *agorafilia* dell'arte dei paesi ex comunisti (*Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, 2010): e risuona ancora forte oggi l'eco della teoria e della pratica di uomini e donne che erano convinti che l'arte avrebbe concretamente cambiato il mondo nella sua struttura e nei suoi rapporti sociali. O l'idea che il museo, piuttosto che una "tomba di famiglia", possa costituire un elemento vitale e imprescindibile nel cambiamento sociale e nella formazione della cultura visiva (pp. 54-55; del Museo di Łódź scrive Jarostaw Suchan).

Possiamo però anche intendere come lascito dell'epoca delle avanguardie e del lavoro degli studiosi raccolti nel volume di Jagiełło la recente "installazione letteraria" proposta da Marcin Wicha, credo fra i migliori (ancora) giovani scrittori polacchi, dal titolo *Kierunek zwiedzania* (Percorso di visita, Karakter 2021): un'ode a Kazimierz/Kazimir Malevič, per alcuni versi l'artista più significativo della prima metà del Novecento. Malevič che era polacco ma anche russo, che era cattolico ma anche ebreo (fra gli ebrei lavorava e insegnava, e dai suoi allievi – ebrei – a Vitebsk la sua arte era considerata la più perfettamente "ebraica"). Malevič, il cui nome nelle pagine di *Avanguardia polacca* ritorna quasi altrettanto frequente di quello di Strzemiński, è simbolo concreto, per Wicha, di quel momento emozionante in cui ancora "non avevamo iniziato a credere che lo scopo dell'arte fosse rendere più agibile la cucina. Fornire soluzioni pionieristiche nell'ambito delle poltrone. [...] Quando l'avanguardia non si era ancora trasformata nel modernismo. Quando il modernismo non era ancora diventato denaro spicciolo" (6).

Se il breve momento dell'avanguardia continua, o ha ripreso, in Italia, in Polonia e in Europa, a "rifulgere di una luce ipnotica", come scrive Marek Bieńczyk nella sua recensione a *Kierunek zwiedzania*, è anche merito del volume di Anna Jagiełło e dei suoi autori.

[Laura Quercioli Mincer]