

STANISLAW MOSSAKOWSKI

UNIVERSALITÀ EUROPEA DELL'ARTE
IN POLONIA DAL CINQUECENTO
AL SETTECENTO

Nelle riflessioni storiche sulla Polonia, vista sotto l'aspetto della sua identità nazionale, e sulla cultura artistica polacca, sentita – non senza ragione – come uno dei fattori determinanti di questa identità, si nota un contrasto di sentimenti. Da una parte si accenna tradizionalmente all'occidentalità, quasi ovvia e visibile in tutti i secoli, di questa cultura artistica, e dall'altra si vuole trovare ed individuare a tutti i costi l'originalità nell'arte sviluppatasi in Polonia. Si cerca, per citare il titolo del libro di Juliusz Starzyński, *La strada polacca verso l'autonomia nell'arte* (*Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa, 1973). Si esagera – mi si perdoni la parola – il così detto «sarmatismo» nella cultura artistica del '600 e '700.

Se invece chiediamo ad un turista straniero occidentale appena giunto in Polonia – che fino agli ultimi tempi era spesso ritenuta un paese quasi orientale – se vi trovi un'arte ed una cultura artistica diverse che altrove, quali sono i suoi sentimenti in proposito, possiamo rimanere delusi dalla sua risposta. Infatti assai spesso costui confessa di trovarsi di fronte ad opere che gli danno l'impressione di «déjà vu».

Perché accade questo? Il tentativo di dare una risposta a questa domanda è uno degli scopi della mia trattazione. Vorrei cominciare da una osservazione generale e quasi ovvia, che mi sembra però degna di rilievo. Creano una cultura e un'arte ben diverse nella loro omogeneità solo le società 'chiuse'. Le società 'aperte' sono invece caratterizzate da un costante scambio dei valori col mondo esterno. L'arte polacca nelle epoche delle quali stiamo parlando era proprio l'arte di una società 'aperta'.

Dai suoi inizi medioevali, essa si sviluppava all'interno di grandi regioni della cultura europea, i cui principali centri creativi si trovavano a sud e ad ovest delle terre racchiuse dai fiumi Oder e Bug, dal Mar Baltico e i monti Carpazi. E per esempio non a caso si notavano fenomeni artistici particolarmente originali nella Polonia centrale proprio solo quando i centri artistici dei vicini europei tacquero nell'epoca della Guerra dei Trent'anni. Mi riferisco qui all'architettura ed alla decorazione in stucco delle chiese del cosiddetto 'gruppo di Lublino'.

Sembra assai significativo che, in contrasto con la critica artistica polacca dell' '800 e del '900 (così bene simboleggiata dalle famose parole del poeta Giulio Słowacki, che aspramente accusava la Polonia di essere solo «un pavone ed un pappagallo dei popoli» («pawiem narodów byłaś i papuga»), i polacchi del '500, '600, e '700 non sentivano affatto la necessità di avere un'arte diversa da quella degli altri popoli europei.

Questa tradizionale apertura culturale verso l'estero era causata - mi sembra - da molti e diversi fattori. Prima di tutto bisogna sottolineare un fattore veramente decisivo, quale fu l'accettazione, già dal primo Medioevo, del cristianesimo latino. La lingua antica, nello stesso tempo anche lingua universale della Chiesa, studiata, nei secoli di cui parliamo, come unica e obbligatoria nelle scuole polacche di tutti i tipi e livelli, faceva entrare coloro che sapevano leggere e scrivere - ed erano assai numerosi - nella grande e soprannazionale comunità culturale europea. I polacchi istruiti vivevano immersi nell'atmosfera spirituale della letteratura latina, antica e contemporanea. Non esisteva nessun problema di comunicazione con l'Occidente, e qualsiasi straniero istruito poteva facilmente girare per la Polonia senza conoscere il polacco. Comunemente circolavano libri pubblicati ovunque, e senza traduzione si poteva approfittare delle idee da essi diffuse, tra le quali anche idee artistiche. Non a caso l'unico trattato polacco sull'architettura sacra e profana, quello di Bartolomeo Wąsowski, era scritto e pubblicato in latino («Callitectonicorum ... liber unicus», Poznań, 1678). Come libri, facilmente comprensibili anche quando erano pubblicati in italiano, circolavano dal XV secolo numerosi modelli grafici, tedeschi, italiani, francesi, dei Paesi Bassi che influivano sugli artisti e formavano il gusto dei committenti.

Questa formazione nell'ambito del grande *universum* culturale latino-cristiano fu il motivo per cui l'arte polacca, comincian-

do dal primo Medioevo, fu parte integrale dell'arte dell'occidente europeo, percorrendo con essa tutte le principali tappe dello sviluppo stilistico, cioè, nei tempi dei quali parliamo, il Rinascimento, il Manierismo, il Barocco ed il Rococò.

In Polonia l'arte entrò nell'epoca del Rinascimento col bagaglio della tradizione dei collegamenti con le due grandi macroregioni artistiche medioevali europee: quella dell'Europa centrale, con la Boemia e la Franconia, e quella del Mar Baltico, con tutta la Germania settentrionale. Le ispirazioni artistiche nuove, rinascimentali, manieristiche e poi barocche, provenivano di solito da centri artistici europei più distanti, occidentali e meridionali. Esse erano suggerite grosso modo da tre fattori decisivi: a) i contatti commerciali delle principali città; b) le relazioni dinastiche, politiche e culturali della corte polacca e dell'*élite* dei committenti; c) i collegamenti internazionali della Chiesa cattolica.

I contatti commerciali. Proprio grazie ai tradizionali legami della borghesia di Cracovia con Norimberga in Franconia, nella vecchia capitale polacca si comprese l'importanza di eminenti opere d'arte rinascimentali tedesche, come le lapidi tombali di bronzo provenienti dalla bottega dei Vischer, o lo stupendo altare d'argento della cappella del re Sigismondo I, eseguito da un gruppo di artisti seguaci del grande Alberto Dürer (1538). Verso fine secolo, e nei primi del '600, i collegamenti artistici e commerciali della città portuale di Danzica con le città dei Paesi Bassi ebbero conseguenze forse ancor più importanti per la nostra arte tardorinascimentale. Significativi già all'epoca del Medioevo, verso la fine del '500 ed agli inizi del '600 diedero in Pomerania magnifici frutti nell'arte manieristica. Mi riferisco alle opere di Vredeman de Vries, di Antonio van Opbergen, di Willem ed Abraham van den Blocke. L'influenza di quest'arte giunse fino a Leopoli, la ricchissima città commerciale del Sud-Est della Polonia.

Le relazioni dinastiche. Le relazioni dinastiche e politiche dei sovrani polacchi ed ungheresi nei secoli XV e XVI furono una delle cause dell'introduzione di forme artistiche italiane nel nostro Paese. Proprio dall'Ungheria re Sigismondo I fece venire, agli inizi del '500, scultori ed architetti italiani, autori delle prime

opere rinascimentali a Cracovia: la tomba di suo fratello, il re Giovanni Alberto, le nuove ali del castello reale sul Wawel, e la sua cappella sepolcrale presso la cattedrale.

Agli inizi del secolo XVII, invece, le forme stilistiche del tardo Manierismo romano, milanese e genovese, nonché del primo Barocco, che avvicinarono l'architettura creatasi attorno alla reggia di Sigismondo III ai monumenti dei paesi asburgici, si spiegano con le relazioni del sovrano e della sua corte con la dinastia austriaca (due mogli austriache), con il suo orientamento politico e culturale filoasburgico. Attraverso i paesi asburgici arrivarono per quasi tutto il '600 numerosi architetti, scultori e maestri stuccatori provenienti dalle frontiere della Svizzera, dalla regione dei laghi lombardi. Attraverso il vagabondaggio di costoro per tutta l'Europa centro-orientale si diffondevano le forme dell'arte barocca loro propria, che univa il 'paesaggio' artistico dell'Austria e della Baviera, della Boemia e della Moravia con quello della Polonia e della Lituania.

D'altra parte, i matrimoni francesi di Ladislao IV, di Giovanni Casimiro e di Giovanni Sobieski, e non soltanto l'ammirazione per la cultura della corte del «roi soleil» assai diffusa in quei tempi, contribuirono notevolmente alla creazione della corrente classicizzante dell'arte tipica della seconda metà del XVII secolo, rappresentata dalle costruzioni di Tilman van Gameren, dalle sculture di Andrea Schlüter e dai dipinti di Jerzy Szymonowicz-Siemiginowski.

I legami dinastici della Polonia con la Sassonia nella prima metà del secolo seguente, il regno di Augusto II e di Augusto III, diedero nuova spinta alla corrente francesizzante nell'architettura, in particolare quella delle residenze del tipo «entre cour et jardin». Tramite le attività degli architetti e degli scultori della corte di Sassonia, e solo di rado attraverso le immediate commissioni collocate a Parigi (J. A. Meissonnier), le raffinate forme del Rococò francese arrivarono a Varsavia, a Puławy, a Białystock.

I collegamenti della Chiesa cattolica. Un fattore di grandissima importanza per le relazioni dell'arte polacca con altri paesi, furono i contatti della Chiesa cattolica, della sua gerarchia, del clero secolare e monastico. I collegamenti della Chiesa con l'Italia ed in particolare con Roma, sempre molto validi, nel '600 e

nella prima metà del '700, all'epoca della Controriforma, influirono in maniera quasi decisiva sui caratteri stilistici dell'arte del nostro paese.

A cominciare dalle chiese gesuite della fine del '500 e della prima metà del secolo seguente, che presto trasformarono gli schemi della chiesa madre dell'Ordine (il Gesù), attraverso le costruzioni dei Carmelitani, dei Domenicani, e dei Bernardini, riprendenti gli schemi dell'architettura della Città Eterna, le forme universalistiche del Barocco romano, l'arte di Bernini e di Algardi, di Pietro da Cortona e di Gaulli, ed in seguito di Borromini e di Pozzo, divennero pressoché d'obbligo in tutta l'arte sacra della Polonia. Basti accennare qui alla creatività degli scultori Francesco Rossi e Baldassare Fontana, all'architettura di Gisleni, di Wasowski, di Bazanka e di Ferrari, nonché alla pittura di Palloni e di Czechowicz.

Si dovevano sottomettere a questa 'dittatura romana' anche i più eminenti artisti formati in altri ambienti, se volevano operare da noi nel campo dell'arte sacra, come il pittore ed architetto olandese Tilman van Gameren, educato a Venezia.

Quello che era cattolico e romano era sentito in Polonia non come straniero, ma come nostrano, come proprio: indigeno. Non a caso le forme dell'arte sacra del Barocco costituiscono fino ad oggi un'importante componente dell'arte popolare polacca.

Universalismo settecentesco. Si deve sottolineare che verso la metà del XVIII secolo l'arte di quella parte dell'Europa formata dai paesi austriaci, dalla Sassonia e dalla Baviera, dalla Polonia con la Rutenia e la Lituania, assunse segni caratteristici variamente universali. La cultura cosmopolita delle corti e dell'*élite* aristocratica trovava una comune espressione non soltanto nelle residenze di tipo francese, «entre cour et jardin», con analoghe forme spaziali e tipologie simili nella decorazione, ma anche manifestando la propria creatività, come attesta il paragone fra il Palazzo Przebendowski a Varsavia (1728) e Schloss Liblitz in Boemia (1699), costruito dall'italiano Aliprandi sulla base di un progetto dell'austriaco Fischer von Erlach.

Nello stesso tempo anche le forme delle chiese del tardo Barocco apparivano eccezionalmente simili, in questa macroregione, per la maggior parte cattolica. Basti paragonare il fuso della

cupola della Karlskirche di Vienna e il blocco del tempio dei Domenicani a Leopoli, le facciate a due torri nell'abbazia benedettina di Melk sul Danubio e la chiesa del convento greco-cattolico a Począjów, in Volynia. La stessa espressione, infine, caratterizzava la scultura religiosa del Rococò a Varsavia e a Praga, nei dintorni di Monaco di Baviera e della lontana Leopoli, in Rutenia.

Quest'arte internazionale generò in Polonia forme che ogni tanto sorprendono per la loro originalità. Lo attestano la magnifica fioritura dell'architettura sacra del tardo Barocco nella regione di Vilna, in Lituania, e – nella parte opposta, nel sud del paese, nei dintorni di Leopoli e Przemyśl – la formazione della corrente Rococò nella scultura, piena di espressività spirituale e manieristica (le opere di S. Fesinger, di Pinzel, di Osiński, di Polejowski e di Obrocki).

Le cause interne. Questa apertura straordinaria verso la cultura artistica degli altri paesi, vicini e lontani, non era casuale. Prima di tutto essa era condizionata dal carattere plurinazionale dello stato. Ingrandito già nel Medioevo dall'unione con la Lituania, che allora dominava il vastissimo territorio ruteno (i territori dell'odierna Bielorussia e gran parte dell'Ucrania), oltre a Polacchi, e Tedeschi, Ebrei ed Italiani, nelle città, abitavano Lituani, Ruteni, Russi Bianchi e perfino Armeni e Tartari. Per una convivenza pacifica fra tante nazioni, che professavano religioni diverse e coltivavano proprie tradizioni culturali ed artistiche, era necessario uno spirito di tolleranza e di accettazione dei diversi valori. D'altro canto, da questa plurinazionalità dello stato proveniva una certa osmosi culturale ed artistica. E così si spiegano, ad esempio, le forme del Rinascimento occidentale trasformate ad uso delle chiese di rito greco-ortodosso dagli artisti provenienti dall'Italia (si veda ad esempio la chiesa greca a Leopoli del XVI-XVII secolo).

Uno dei fattori decisivi per i legami fra la popolazione plurinazionale e pluriconfessionale di questo territorio vastissimo era il sistema socio-politico unitario dello stato della democrazia nobiliare, formatasi alla fine del '400 e nel '500. L'omogenità del numeroso strato sociale (il 10% della popolazione), privilegiato e dominante con le sue idee politiche di origine umanistico-rinascimentale prese dall'antica repubblica romana, e con il mito

della provenienza della nobiltà dai Sarmati antichi (i Polacchi) o addirittura dai Romani antichi (i Lituani), influì sulla veloce integrazione all'interno dell'enorme stato, il che in pratica significava in Oriente l'occidentalizzazione della cultura anche artistica. Questo processo era visibile particolarmente nell'arte sacra e nell'edilizia residenziale. In questo modo le forme dell'arte dell'Occidente latino misero radici profonde nell'Oriente bizantino-ruteno dell'Europa, come attesta ad esempio l'architettura tardo-barocca della cattedrale rutena, greco-cattolica, di S. Giorgio a Leopoli, della metà del '700.

D'altra parte la cultura artistica dello stato plurinazionale non era, e non poteva essere, chiusa ad altri influssi. La vicinanza con l'impero ottomano, le continue guerre con i Turchi ed i Tartari nonché gli ininterrotti contatti commerciali con l'Oriente e le crescenti importazioni di opere d'arte dall'Oriente (le armi ornate, i magnifici tappeti persiani - i cosiddetti *polish carpets*) causarono nei secoli XVII e XVIII una decisa orientalizzazione del gusto artistico, visibile non soltanto nelle armi e nell'abbigliamento degli uomini («vestito alla polacca») ma anche nell'uso di ornamenti orientali nelle opere dell'artigianato e dell'architettura (si vedano gli edifici di Leopoli, Jarosław, Zamość ecc.).

La struttura statale della repubblica nobiliare, il ruolo decisivo dei numerosi e ricchi proprietari di terre nella vita economica e politica del paese, ebbe anche altre conseguenze importanti per la cultura artistica. Lo stile di vita campagnolo della nobiltà, dalla quale presto si formò una potente oligarchia aristocratica, che con la sua importanza abbatté la debole monarchia elettiva, causò in Polonia lo sviluppo di varie forme di edilizia residenziale. Nulla di strano dunque se ad esempio, nei secoli XVII e XVIII, la capitale - Varsavia - assomigliava più ad un agglomerato poco compatto di residenze private di tipo campagnolo che ad un moderno organismo urbano.

Dall'altra parte la costante politica antiurbana della nobiltà e - come sua conseguenza - la rovina dell'artigianato borghese locale fecero sì che, durante i secoli di cui parliamo, la società polacca divenisse una società più di consumatori che di produttori di arte. Da qui nasce la grande richiesta di artisti stranieri e di opere importanti.

Bisogna nondimeno accentuare con fermezza che le esigenze artistiche dell'*élite* dei committenti polacchi non erano per nien-

te minori di quelle dei mecenati dei paesi dell'Europa occidentale, tenendo anche conto che le spese per far venire un artista di un certo rilievo o un'opera di valore, in un paese così lontano erano sempre più alte e significavano spesso un gusto più preciso. Mi riferisco non soltanto al mecenatismo dei re, come Sigismondo I, che chiamò a Cracovia tanti bravi scultori italiani, quali Bartolomeo Berrecci da Firenze o Gianmaria Mosca, detto il Padovano, da Venezia, o come suo figlio Sigismondo Augusto, che ordinò verso la metà del '500 a Bruxelles una stupenda serie dei arazzi fiamminghi, ma anche al livello assai alto delle numerosissime commesse dalla ricca nobiltà.

Il gusto artistico di questa nobiltà si formava, fra l'altro, attraverso i numerosi viaggi e gli studi all'estero, in modo particolare durante il corso degli studi a Padova. Da ciò deriva l'introduzione dei modelli artistici veneziani e veneti così intensa verso la fine del Sedicesimo e in tutto il Diciassettesimo secolo. Gli studi della gioventù ricca a Padova, e la costante ammirazione dei nostri magnati verso il sistema governativo della Serenissima, furono la base di questo orientamento artistico. Lo espressero chiaramente la creatività urbanistica ed architettonica del veneziano Bernardo Morando a Zamość - un'ideale città rinascimentale creata per volontà del cancelliere - già studente a Padova - Giovanni Zamoyski - nonché le ordinazioni fatte dai Polacchi nelle botteghe dei pittori ed architetti veneziani: Domenico Tintoretto, Vincenzo Scamozzi (castello di Zbaraz). I Polacchi fecero venire dalla città lagunare numerosi artisti, come il pittore Tommaso Dolabella e l'architetto olandese Tilman van Gameren, che operarono per moltissimo tempo nel nostro paese.

Trasformazioni nostrane. Questa apertura culturale verso il mondo esterno, questa ricezione delle forme artistiche straniere non era passiva, e non poteva essere altrimenti. Esse venivano in Polonia trasformate anzi tutto grazie a fattori esterni, quali le condizioni climatiche, il peso della tradizione locale e la diversità dei materiali reperibili *in loco*.

E così, ad esempio, la necessità di adattarsi alle nostre condizioni climatiche creò un originale tipo di tetto e la sua decorazione architettonica - il cosiddetto «attico polacco». Il legno, che fino agli inizi del nostro secolo dominava nel paesaggio della Po-

lonia, le tradizioni delle botteghe di falegnami altamente qualificati, insieme con i modelli europei presi dall'architettura in pietra o in mattoni, stimolarono nelle città e nelle campagne la nascita di varie forme di edilizia, spesso sorprendenti per l'originalità inventiva. Basti ricordare qui l'edilizia della città di Wiśnicz, la villa nobiliare nella campagna di Rogów (seconda metà del '600), ed il gruppo delle magnifiche sinagoghe in legno, fra cui la più famosa è quella di Wołpa (1731). Nello stesso tempo il legno, riccamente dorato e dipinto, era in predominanza usato nelle costruzioni dei fastosi altari barocchi, che – cosa sorprendente – li avvicina agli analoghi altari delle chiese della lontana Spagna. D'altra parte, il marmo nero delle cave nei dintorni di Cracovia, non reperibile altrove, usato nei secoli XVII e XVIII nei monumenti funebri, nelle lapidi, negli altari e nei particolari architettonici che a volte riempivano tutti gli interni delle chiese, divenne una delle manifestazioni più caratteristiche del Barocco polacco.

Riflettendo sul modo particolare, nostrano, di assorbire i valori artistici presi dall'estero, bisogna ricordare che le opere più eccellenti di artisti stranieri create sul luogo, oppure quelle importate e le più apprezzate, aprirono la strada ad imitazioni, dalle quali presero avvio sequenze evolutive dall'aspetto individuale. Basterà ricordare la grande famiglia di cappelle centrali a cupola erette su tutto il territorio polacco fino alla seconda metà del secolo XVII, che trasformavano il modello italiano degli inizi del '500, vale a dire il rinascimentale mausoleo del re Sigismondo I a Cracovia; o la diffusione tipica del monumento funebre con la figura del defunto dormiente scolpita sul sarcofago introdotto dagli artisti italiani verso il 1530 e ripetuto infinite volte, in una vasta varietà di forme, fino al secolo XVII. Dell'epoca barocca bisogna elencare qui tra l'altro le diverse varianti della residenza di tipo italiano del «palazzo-fortezza» che riassume il modello di Palazzo Farnese a Caprarola, del Vignola (Zbaraż, Wiśnicz, Krzyżtopór, Podhorce, Złoczów, Rzeszów, Wiśniowiec ed altri), nonché tutte le facciate a colonne delle chiese barocche settecentesche nella Polonia centrale e in Lituania (Varsavia, Drohiczyn, Vilna), che riprendevano in un modo proprio e originale il modello romano.

Ed infine bisogna sottolineare che le eminenti opere d'arte create sia dagli stranieri – che ripetono le forme universalistico-europee – sia dagli artisti locali – con notevole originalità – di-

mostrano i legami eccezionalmente forti con la cultura intellettuale polacca. Questo si rivela non soltanto attraverso le forme appositamente scelte dai committenti illuminati, ma soprattutto attraverso il programma ideologico, spesso molto raffinato, delle singole opere. Basterà ricordare, non fosse altro, opere eminenti come il castello rinascimentale e la cappella funebre del re Sigismondo I a Cracovia (della quale ho già avuto occasione di parlare in precedenti incontri veneziani) e il castello di Wilanów del re Giovanni Sobieski del '500, o il palazzo di Giovanni Krasinski a Varsavia del '600. Lo stesso riguarda tante altre opere commissionate dell'*élite* intellettuale polacca, come le chiese lituane costruite dalla famiglia Pac (Pozajście, Antokol), le residenze dell'eminente scrittore neolatino Stanisław Herakliusz Lubomirski (Puławy, Ujazdów), o la chiesa di S. Anna, ricchissimamente decorata, fatta costruire dall'Università di Cracovia.

Il linguaggio stilistico-formale dell'arte, sia quello modesto e proprio, sia quello ricco ed universale-europeo, servì sempre ad esprimere idee tipiche della nostra società, la cui *élite* intellettuale, non conoscendo rivoluzioni distruttrici, riuscì a conservare l'ininterrotta sequenza e la continuità della tradizione; una tradizione che successivamente venne ripresa come propria da altri strati sociali della nazione moderna.

L'apertura verso i valori altrui, e l'assorbimento costante dell'arte straniera – come abbiamo tentato di dimostrare – sembrano essere il contrassegno forse più latino e universale della nostra cultura, tanto differente dall'immutabile perdurare della tradizione bizantino-rutena. Grazie a questo contrassegno particolare uno straniero qualsiasi, italiano o tedesco, tartaro o armeno, poteva nel passato, e forse anche oggi, sentirsi facilmente nella nostra terra come a casa sua.

La Polonia con le sue frontiere tanto instabili e mai chiuse, come stato per tanti secoli plurinazionale, ci insegna forse meglio di qualsiasi altro paese europeo che l'arte non appartiene ad un solo popolo, ma è un bene universale. La stessa opera e lo stesso artista possono essere proprietà spirituale di vari popoli, divenire il fattore culturale che unisce e non divide le nazioni. Come l'arte cracoviana di Wit Stwos (Veit Stoss) che deve unire e non dividere i tedeschi e i polacchi.

Gli antichi polacchi si sentivano profondamente europei, e questa nobile tradizione deve essere – credo io – un buon augurio per il futuro dell'epoca che sta arrivando.