

In occasione dell'80° anniversario della Rivolta del Ghetto di Varsavia
Istituto Polacco di Roma in collaborazione con Istituto Storico Ebraico di Varsavia
e Fondazione Museo della Shoah presenta

MIECZYŚLAW WEJMAN. DANZANTI 1944

mostra a cura di Piotr Rypson

GIOVEDÌ 13 APRILE - 3 GIUGNO 2023

Istituto Polacco di Roma | Via Vittoria Colonna 1 | www.istitutopolacco.it

MIECZYŚLAW WEJMAN

È stato un eccezionale artista grafico polacco. Nato il 19 maggio 1912 a Brdów, studiò tra il 1933 e il 1936 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Poznań. Proseguì poi gli studi all'Accademia di Belle Arti di Cracovia per un anno, prima di trasferirsi a Varsavia, presso lo studio di Mieczysław Kotarbiński all'Accademia di Belle Arti della capitale. Durante l'occupazione, Mieczysław Wejman lavorò come magazziniere alla fabbrica di vodka e liquori "Jamasch", vicino al ghetto di Varsavia, partecipando allo stesso tempo alla vita artistica clandestina della capitale. È in questo periodo che l'artista crea una serie di schizzi e stampe dal titolo Danzanti, disegnata segretamente in una delle soffitte di Varsavia, mentre si nascondeva dalla Gestapo. Per anni questa prima serie grafica di Wejman è stata interpretata come una metafora generale del destino umano messo alla prova durante gli orrori della guerra – non a caso, l'artista faceva riferimento alle stampe del maestro spagnolo Francisco Goya. Una lettura contemporanea riconosce in questa serie una rappresentazione della condizione esistenziale di quegli "altri", gli ebrei del ghetto di Varsavia, in quel tragico periodo.

MOSTRA

a cura da Piotr Rypson, è una testimonianza, rara nell'arte polacca, dei tempi dell'occupazione di Varsavia e dell'Olocausto. Sono esposte 45 stampe e relativi bozzetti realizzati da Mieczysław Wejman, creati tra il momento in cui fu intrapresa l'operazione di liquidazione del ghetto di Varsavia (luglio 1942), la rivolta degli ebrei del ghetto (aprile 1943) e lo scoppio della rivolta successiva, quella dei cittadini della capitale polacca, la cosiddetta Insurrezione di Varsavia (agosto 1944). La serie è rimasta fino ad oggi sconosciuta al grande pubblico.

CHI DANZA SOTTO IL MURO?

LE GRAFICHE E GLI SCHIZZI DI MIECZYŚLAW WEJMAN DURANTE LA GUERRA

Piotr Rypson

Mi imbattei per la prima volta nel ciclo dei *Danzanti 1944* di Mieczysław Wejman mentre cercavo, nelle collezioni del Museo Nazionale di Varsavia, opere nate durante l'occupazione nazista; il mio intento allora era quello di creare, all'interno dell'esposizione permanente nella Galleria d'Arte del XX e XXI secolo, una sezione che fosse dedicata all'arte del periodo della II guerra mondiale. Una prima occhiata alla stampa *Danzanti 1944 I*, datata 1944, fu accompagnata da una sorta di shock cognitivo. L'analisi dei seguenti lavori del ciclo suscitò poi un crescente sbalordimento per il fatto che un gruppo di opere grafiche di tale importanza fosse così poco conosciuto. Abbiamo infatti a che fare con un'opera che, se pure appartenente di certo al periodo giovanile dell'artista, è comunque straordinaria anche per il suo carattere di documento dell'epoca dell'occupazione e del ghetto di Varsavia; un'opera che non ha equivalenti dello stesso livello, a parte la nota serie di disegni e di collage di Władysław Strzemiński e il non ampio ciclo di lavori di Felicjan Kowarski.

Le grafiche di Wejman riapparvero nel circuito espositivo, dopo molti anni di assenza, nella mostra permanente al Museo Nazionale di Varsavia. I lavori scelti furono collocati accanto a opere di Strzemiński, Kowarski, Maria Jarembianka e altri¹. Successivamente, un'acuta analisi del ciclo dei *Danzanti 1944* e dello schizzo *Divertimento popolare*, ad esso collegato, è stata proposta da Luiza Nader nel testo *Polscy obserwatorzy Zagłady* [Osservatori polacchi dell'Olocausto]; un altro articolo che affronta lo stesso argomento è stato dato alle stampe dalla ricercatrice giapponese Ariko Kato².

Punto di partenza per le osservazioni che seguono è proprio l'articolo di Nader, uno studio fondamentale sull'opera realizzata sotto l'occupazione da quattro artisti: Felicjan Kowarski, Krzysztof Henisz, Mieczysław Wejman e Aleksander Świdwiński; nel mio testo farò a più riprese riferimento a questo saggio. I lavori di questi artisti, molto diversi tra loro – estremamente differenziati per carattere, lingua, mezzi utilizzati, opere che costituiscono annotazioni tanto di scene e avvenimenti concreti, quanto del rapporto degli artisti con le situazioni osservate – sono da Nader collocati nella prospettiva del quesito posto da Jan Tomasz Gross: "Che cosa hai fatto/è stato fatto per aiutare gli ebrei?"³ Accanto all'analisi dell'opera degli artisti citati, Nader riassume il modesto stato delle ricerche e delle riflessioni degli storici dell'arte polacchi sulla questione dell'arte e dell'Olocausto, avanzando una serie d'importanti postulati metodologici per studi futuri e definitivi in un campo di ricerca ampiamente delineato⁴. Nader inoltre sottolinea una questione assolutamente fondamentale, e precisamente l'omissione della problematica dell'arte ebraica nella narrazione tradizionale della storia dell'arte polacca: "Va osservato che la storia dell'arte in Polonia, in quanto disciplina, nello studio e nella riflessione sull'arte che viene dall'Olocausto e si confronta con l'Olocausto si distingue nettamente dalle altre discipline umanistiche, ad esempio gli studi letterari. Qui il problema non è la mancanza di opere provenienti appunto da quel periodo, né la loro accessibilità"⁵.

Nel presente testo intendo concentrarmi su alcune precise questioni. In primo luogo, sulla

¹ La Galleria d'Arte del XX e XXI secolo è stata aperta nel 2013. Dopo cinque anni è stata soppressa. Cfr. Piotr Rypson, *Galeria Sztuki XX i XXI wieku w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego. Nowa Seria” 2014, t. 3 (39), p. 17.

² Luiza Nader, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2018, v. 14, pp. 165–211; Ariko Kato, *The Image of People Jumping from Windows in the Warsaw Ghetto: Photographs of The Strop Report in the Context of Polish Holocaust Remembrance*, [in:] *The Afterlife of the Shoah*

in Central and Eastern European Cultures. Concepts, Problems, and the Aesthetics of Postcatastrophic Narration, a cura di Anna Artwińska, Anja Tippner, New York–London 2022, s. 329–349. Ringrazio Ariko Kato per aver messo a disposizione il suo testo.

³ L. Nader, *op. cit.*, p.166.

⁴ Ivi, p. 169–173.

⁵ Ivi, p. 71. Come già osservato da Izabela Kowalczyk, *Zwichnięta historia sztuki? – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, http://opposite.uni.wroc.pl/2010/artykuly_2010/6_Kowalczyk.pdf (accesso: 12.12.2021).

descrizione e determinazione della sequenza dei lavori del ciclo dei *Danzanti 1944*. Credo che questo possa favorire la loro comprensione. L'artista aveva l'abitudine di numerare le parti dei suoi lavori, spesso indicando in questo modo la successione in cui erano stati creati, il che può a sua volta suggerire il loro ordine metanarrativo, soprattutto nel caso di questo, appunto, primo ciclo. In secondo luogo, voglio precisare le circostanze in cui Wejman poté essere testimone di scene accadute nel quartiere ebraico, durante la sua liquidazione e l'insurrezione del ghetto di Varsavia. Citerò alcuni fatti e situazioni finora sconosciuti che costituiscono il contesto per la ricezione del ciclo dei *Danzanti 1944*. Infine propongo di soffermarmi sulla ricezione presso la critica e la storia dell'arte polacche dell'opera di Wejman composta sotto l'occupazione, o piuttosto sul rifiuto della prospettiva dell'Olocausto nella suddetta riflessione.

IL CICLO DEI DANZANTI 1944

Nelle collezioni del Museo Nazionale di Varsavia si trova il gruppo più nutrito, forse completo, delle undici grafiche di Wejman che portano questo titolo, realizzate con la tecnica dell'acquaforte con acquatinta⁶. Tutte sono firmate dall'autore: "M. Wejman. 44", mentre solo quattro di loro sono contrassegnate con la numerazione romana (I, II, III, X). Nell'archivio della famiglia si è conservata una certa quantità di stampe realizzate in tempi diversi, anch'esse in parte firmate dall'autore, spesso con una diversa numerazione. Le aree di stampa delle grafiche sono fondamentalmente le stesse. Si è conservato inoltre un ampio gruppo di schizzi realizzati per queste undici grafiche, così come più di una decina di disegni a penna di tematica simile. La maggior parte degli schizzi è stata incollata sui dei cartoni di due misure, il che fa pensare che siano state un tempo esposte. La successione delle grafiche non è dunque certa, ma è abbastanza evidente quale sia quella che inizia l'intero ciclo (proprio quella che con tanta forza aveva attirato la mia attenzione). Più avanti avvanzerò una proposta di sequenza di questi lavori e una loro interpretazione.

Base e punto di partenza della seguente trattazione è il già ricordato insieme di grafiche proveniente dalle collezioni del Museo Nazionale



M. Wejman, *Danzanti I*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

di Varsavia, il più completo tra quelli a me noti. Mi servirò del termine "ribalta" nel senso utilizzato nella terminologia teatrale, e cioè la soglia del palcoscenico, il confine tra il palcoscenico e la platea. Questo si accorda del resto con il carattere teatrale di molti lavori del ciclo e con l'analisi condotta da Nader. Nell'articolo inserito nella presente pubblicazione, la studiosa sottopone nuovamente questi lavori a un'acuta riflessione, servendosi come chiave interpretativa della triade "muro", "teatro" e ovviamente "danza". La mia lettura dei significati contenuti nel ciclo si differenzia tuttavia in molti punti dalla sua interpretazione.

Danzanti 1944 I

Sul margine della ribalta vediamo tre figure nude, due donne e un uomo. Una delle donne è distesa con gli occhi aperti e le braccia allargate, come morta; la seconda solleva il braccio destro, e porta il sinistro al viso. L'uomo seduto volge il viso verso l'alto, guardando due altre figure che scendono in volo verso il basso.

Persone che precipitano a terra, saltando da finestre di case in fiamme: è questa una delle immagini che più fortemente restarono impresse nella memoria del periodo dell'insurrezione del ghetto e della liquidazione finale del quartiere ebraico di Varsavia nel 1943, riportate da numerosi

⁶ In mostra si trovano opere provenienti sia dal Museo Nazionale di Varsavia, sia dall'archivio della famiglia dell'artista.

resoconti⁷; furono documentate con precisione anche da un fotografo tedesco, le cui foto sono state in parte ritrovate nel rapporto del SS Brigadeführer Jürgen Stroop. Proprio a questo drammatico tema dedica il suo articolo Ariko Kato, che nelle sue analisi cita la documentazione fotografica conservatasi e altre relazioni⁸.

Mieczysław Wejman, sebbene lavorasse nelle vicinanze del ghetto (ne parleremo più avanti) non dovette per forza essere testimone oculare di scene simili; bastava ascoltare uno dei tanti racconti che in quei giorni circolavano in città. Lo stesso motivo dei corpi in caduta appare in uno dei quadri a olio dell'artista dipinti durante l'occupazione⁹. La disposizione dei corpi di una delle donne che cadono e di quella distesa ricorda la composizione delle grafiche di Goya, soprattutto di una, *Estragos de la guerra*, che fa parte del ciclo *Los Desastres de la Guerra*¹⁰.

È indicativo che l'artista abbia scelto proprio questa grafica per aprire l'intero ciclo. Come vedremo più avanti, al motivo delle persone "in volo", cioè in caduta, corrisponde un altro lavoro, che raffigura due donne che sollevano imploranti lo sguardo verso l'alto (*Danzanti 1944 IX*).

⁷ Basti ricordare il rapporto di Marek Edelman, che partecipò all'insurrezione del ghetto di Varsavia, e di Eugeniusz Maciag, un polacco che osservò il ghetto in fiamme dalle finestre di un appartamento presso il palazzo Parysowski, o anche la prosa di Zofia Nałkowska (*Kobieta cmentarna*).

⁸ A. Kato, *op. cit.*, pp. 329–349.

⁹ Si tratta del quadro *Caduta*, che si trova nelle collezioni della famiglia.

¹⁰ Francisco Goya. *Capricci, follie e disastri della guerra. Opere grafiche della Fondazione Antonio Mazzotta*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 2000.



M. Wejman, *Danzanti II*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

Danzanti 1944 II

Sul margine della ribalta stanno tre figure; l'uomo nudo al centro mostra a un presumibile pubblico una corda che pende dall'alto. La donna sulla destra, anch'essa nuda, si dirige verso di lui a passo di danza con una veste in mano. La terza figura si allena alla corda, e altre due, collocate di lato accanto alle quinte, osservano. In questa grafica la teatralità della scena è sottolineata tre volte: attraverso la ribalta, la collocazione di figure "recitanti" e la presenza di un "pubblico". Quest'ultimo, composto da semplici curiosi o da una folla ostile, accompagnerà ancora, in più occasioni, le evoluzioni dei danzanti. Wejman utilizzerà ancora oggetti di scena come una veste, un mantello o una lunga camicia, conferendo ai protagonisti delle danze vari caratteri distintivi.



M. Wejman, *Danzanti III*, 1944, Dalla collezione della Famiglia Wejman

Danzanti 1944 III

Due uomini danzano uno accanto all'altro, uno nudo, l'altro vestito con una sorta di lunga camicia. In secondo piano si vede un terzo personaggio, che sembra gridare qualcosa agli altri due. Ad attirare l'attenzione è il particolare indumento che abbiamo appena ricordato: una lunga camicia aperta sul petto che fa pensare a una tunica, un'ampia veste che spesso svolge la funzione di sudario.

In uno degli schizzi fatti per questa composizione compare un personaggio simile, che sta gridando da lontano; l'uomo in tunica si volge verso di lui stendendo un braccio, due donne seminude cadono in terra.



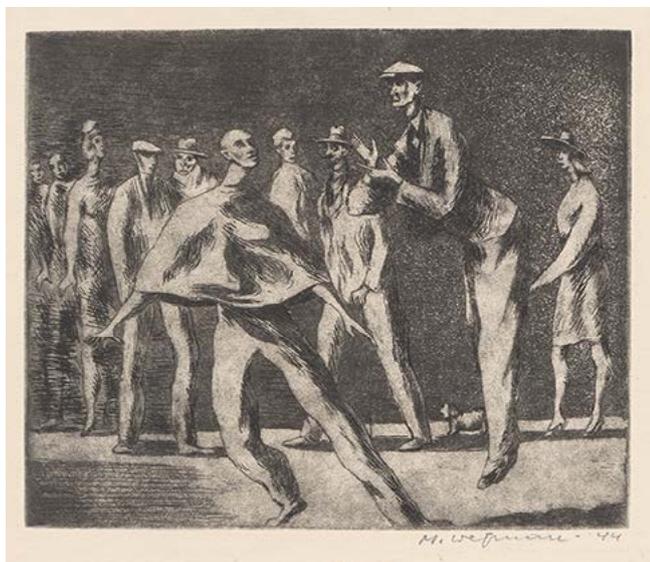
M. Wejman, *Danzanti IV*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

Danzanti 1944 IV

Sul margine della ribalta ci sono due donne raffigurate mentre danzano o mentre effettuano un salto di danza direttamente sul corpo di un personaggio avvolto in un costume da commedia dell'arte. L'abito a righe ricorda più la tenuta da prigioniero di un campo di concentramento che il costume di Arlecchino o del calabrese Giangurgola. Il personaggio è come morto, con il corpo allungato e schiacciato al suolo; ha il cranio rasato.

La gonna di crinolina sollevata mostra la pancia di una delle donne; la seconda donna danza con indosso la sola biancheria. I loro piedi a malapena sfiorano la figura che giace come morta¹¹.

¹¹ Alla stampa delle collezioni del Museo Nazionale di Varsavia (MNW grw. 1856) l'artista non diede un numero; la stampa nell'archivio di famiglia è firmata dall'autore "Danzanti 1944 IV", anche se il carattere della scrittura indica che fu firmato molto tempo dopo.

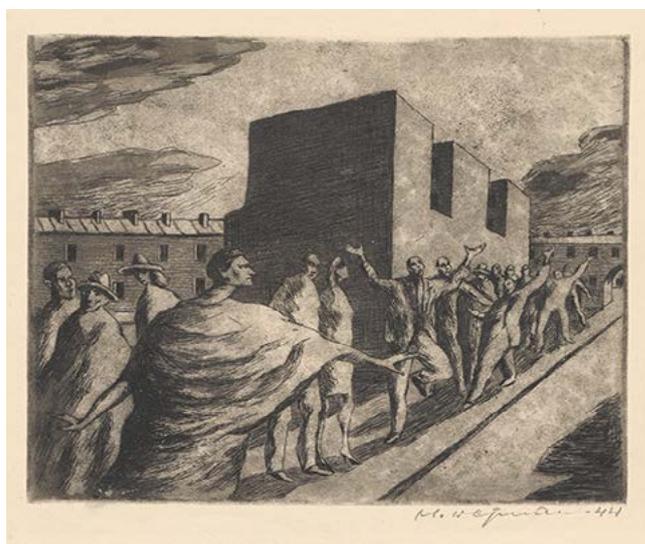


M. Wejman, *Danzanti V*, 1944, Dalla collezione della Famiglia Wejman

Danzanti 1944 V

Vestito con una sorta di toga o di tunica, un uomo calvo attira l'attenzione dei passanti. Dal gruppo dei curiosi si sporge verso di lui un uomo innaturalmente alto, con un berretto in testa, che applaude l'esibizione di danza; i restanti personaggi osservano "l'altro" e sé stessi, reciprocamente. Sembra che il danzatore si muova a un ritmo stabilito da colui che applaude, è in suo potere. Si potrebbe affermare che questi "lo comanda a bacchetta", per citare il noto modo di dire. L'"altro" si distingue anche per l'abito. La veste che indossa fa pensare a un elemento dell'abito delle persone condannate dall'inquisizione spagnola, una sorta di tunica chiamata *sambenito*, su cui erano apposti i motivi della sentenza durante l'autodafé. In uno degli schizzi preparati per questa composizione, l'"altro" imita i passi di danza eseguiti da un uomo alto in calzamaglia a righe da atleta, e la folla in movimento sospeso osserva la coppia¹².

¹² La stampa dalle collezioni di famiglia porta il numero "V", sebbene sotto la cifra si veda la traccia del segno precedentemente cancellato. La stampa delle collezioni del Museo Nazionale di Varsavia porta il numero "III".



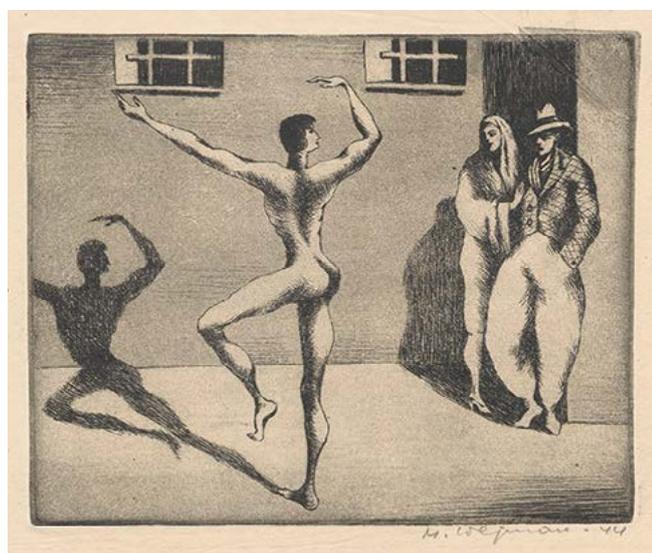
M. Wejman, *Danzanti VI*, 1944, Dalla collezione della Famiglia Wejman

Danzanti 1944 VI

In una piazza, sul ciglio di un viale che conduce a una lontana porta ad arco, è riunita una piccola folla di persone di entrambi i sessi. Sullo sfondo sono visibili edifici che ricordano una caserma o una prigione; essi inoltre chiudono la prospettiva della composizione. Il personaggio dell'uomo in primo piano indica con gesto perentorio la porta ad arco, che nella grafica costituisce l'unica via

d'uscita visibile dal quadrilatero della piazza. Una parte dei convenuti solleva in alto le braccia in un gesto di ringraziamento, un personaggio salta di gioia. Gli altri passano accanto all'oratore, alcuni lo guardano indifferenti. Una parte di loro è abbigliata con lunghe vesti, come quelle del protagonista della composizione.

L'artista chiude il tutto in basso con una linea trasversale che conduce direttamente alla citata porta. Si può supporre che quest'ultima costituisca l'oggetto del mutuo scambio di gesti – la scelta compiuta da ognuno dei convenuti riguarda proprio la porta. L'architettura, che fa pensare a una scenografia fantastica, ricorda la porta del ghetto di Varsavia, nella dépendance settentrionale di palazzo Krasiński.



M. Wejman, *Danzanti VII*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

Danzanti 1944 VII

In questa grafica Wejman inquadra una scena chiusa, ristretta, sul cui fondo si vede un muro con due finestre, i cui abissi sono sbarrati da grate. Una figura nuda, androgina, danza di fronte a una coppia vestita a festa, che è in piedi in una rientranza del muro. Appoggiata al petto dell'uomo, sembra che la donna, coperta da uno scialle, gli stia parlando. Entrambi guardano la persona che danza; l'uomo, con le mani nelle tasche dei pantaloni, è come se lo stesso esaminando; il danzatore ricambia lo sguardo. Le figure sono accompagnate da un gioco di ombre.

Danzanti 1944 VIII

In una vasta pianura un uomo si libra in volo con un salto; fissato ai polsi ha un tessuto che



M. Wejman, *Danzanti VIII*, 1944, Dalla collezione della Famiglia Wejman

sventola come una bandiera, anche se il modo in cui è fissato richiama alla mente più un paracadute o le ali di Icaro. Su entrambe le estremità della pianura desolata si sono raccolti due gruppi di folla; la densità e i gesti fanno pensare a un campo di battaglia. In mezzo a loro, sulla pianura, si innalza un cumulo chiaro di terra o di sabbia. La scena suggerisce che l'uomo in volo stia fuggendo, anche se allo stesso tempo fa pensare al destino che si libra funesto sopra la terra¹³.

¹³ La stampa dalle collezioni di famiglia porta proprio il numero "VIII".



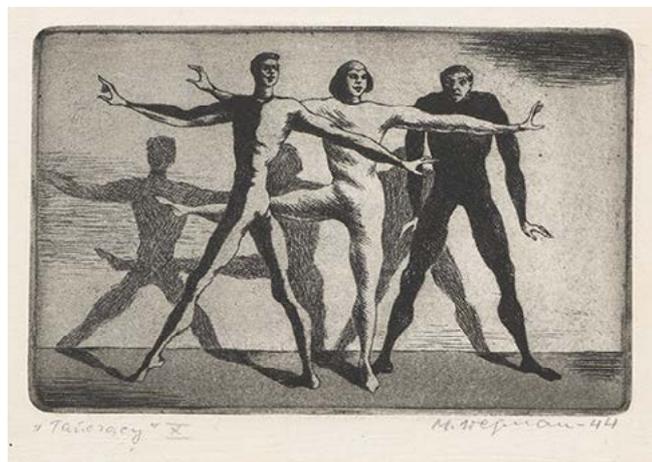
M. Wejman, *Danzanti IX*, 1944, Dalla collezione della Famiglia Wejman

Danzanti 1944 IX

Due donne in primo piano guardano verso l'alto, sollevando le mani in un gesto implorante. La loro mimica segnala angoscia e tensione. Sullo

sfondo, una folla indistinta le guarda con ostilità o con stupore. Due uomini in mezzo alla folla gesticolano, uno indica il suolo con un dito¹⁴. Questo lavoro sembra fare direttamente riferimento alla grafica che inizia l'intero ciclo, *Danzanti 1944 I*.

14 La stampa dell'archivio di famiglia è stata contrassegnata dall'autore con il numero "IX".



M. Wejman, *Danzanti X*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

Danzanti 1944 X

Tre figure vestite con strette calzamaglie danzano di fronte a un muro che fa da sfondo. La luce che viene di lato disegna sul muro delle ombre simmetriche. Una coppia di danzanti si sporge un poco in avanti, la terza figura, vestita interamente di nero, si trova più indietro. Ha le braccia abbandonate, il corpo teso e il volto spaventato, mentre i primi due, con le braccia sollevate e le espressioni sicure di sé, si distendono nella danza. Ai due la danza sembra riuscire bene, mentre la figura in nero dà invece l'impressione di essersi fermato all'improvviso. Tutti si comportano come se la loro danza fosse sottoposta al giudizio di un osservatore¹⁵.

Danzanti 1944 XI

È probabilmente la grafica che chiude il ciclo dei *Danzanti 1944*. In uno scenario fatto di macerie o cumuli di sabbia, danza – o forse corre – un uomo solo, vestito di una stretta calzamaglia bianco e nero. In lontananza si vede un edificio, anch'esso solitario, con i vuoti abissi delle finestre, sormontato da una fila di camini. I piedi dell'uomo non toccano terra.

15 Alla stampa delle collezioni del Museo Nazionale di Varsavia l'artista ha dato il numero "X", mentre invece la stampa che si trova nell'archivio di famiglia porta il numero "III" e l'annotazione "e/a" (*épreuve d'artiste*).



M. Wejman, *Danzanti XI*, 1944, Collezione del Museo Nazionale di Varsavia

CHE COSA VIDE L'ARTISTA?

La questione che ovviamente si pone è se i *Danzanti 1944* facciano riferimento al clima dell'occupazione in generale, o se il dramma e la liquidazione del ghetto di Varsavia abbiano invece giocato un ruolo fondamentale nel suscitare un ciclo d'immagini nella mente di Mieczysław Wejman. Sono molto poche le opere che si sono conservate di artisti polacchi del tempo della guerra riguardanti il ghetto e l'Olocausto. Jan Grabowski vi vede una fondamentale sproporzione tra le testimonianze lasciate dagli ebrei e dai polacchi, a vantaggio dei primi; è una tesi che fa discutere, se consideriamo la scala della distruzione bellica, soprattutto di Varsavia¹⁶. Il fatto che le lastre, gli schizzi, e forse anche alcune stampe dei lavori di Mieczysław Wejman si siano salvati dall'incendio dell'insurrezione aggiunge eccezionalità a questa raccolta¹⁷.

16 Jan Grabowski, *Biedni Polacy patrzą na warszawskich Żydów i na getto warszawskie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, t. 2, p. 527; cfr. L. Nader, *op. cit.* p. 168. Una quantità relativamente numerosa di lavori provenienti dal ghetto di Varsavia furono nascosti nell'Archivio Clandestino del Ghetto di Varsavia (Archiwum Ringelblum) e si sono fortunatamente conservati; questo tipo di iniziative non furono prese nella capitale nemmeno durante l'insurrezione di Varsavia.

17 Non abbiamo certezza di quando furono realizzate le singole stampe, sebbene gli schizzi preparatori debbano risalire a prima dell'agosto 1944.

In essa l'artista si è servito di una lingua metaforica e allusiva, piena di reticenze. La descrizione del ciclo da me presentata suggerisce comunque che i lavori si compongano in una narrazione composta da vari temi. Il mio tentativo è quello di collocare questa visione in un contesto concreto di tempo e di luogo, cioè Varsavia negli anni 1943-1944. Il termine *ante quem* è lo scoppio dell'insurrezione di Varsavia nell'agosto del 1944, e in linea di principio la partenza dell'artista con la famiglia per il sud, a Jędrzejów, prima dell'inizio dei combattimenti nella capitale¹⁸. Le lastre per le acquaforti furono con ogni probabilità preparate nella prima metà del 1944, cosa su cui concordano tutti i resoconti a noi noti, mentre invece gli schizzi potrebbero essere stati realizzati ancora nel 1943¹⁹.

Il contesto bellico di questi lavori, relativo all'occupazione, diventa subito chiaro, finanche evidente, quando leggiamo la data della loro creazione e veniamo a conoscenza di un episodio della vita di Mieczysław Wejman e della sua famiglia, accaduto a Varsavia in tempo di guerra. Rispetto ad altri esempi che si sono conservati di opere artistiche nate a Varsavia sotto l'occupazione, il ciclo di Wejman si distingue per la straordinaria tensione e l'espressività dei lavori, l'atmosfera ostile dell'ambiente raffigurato, e persino per la violenza presente negli sguardi incrociati delle figure mostrate. Se le grafiche e i disegni realizzati sotto l'occupazione da artisti come Stanisław "Miedza" Tomaszewski, Andrzej Will, Aleksander Świdwiński, Tadeusz Kubalski e altri documentavano la vita e la lotta durante la guerra – spesso assumendo le caratteristiche della satira o dell'eroizzazione simbolica della resistenza – il ciclo di Wejman è radicalmente diverso. I protagonisti dei suoi schizzi e delle sue grafiche sono persone indifese, che prendono parte a una sorta di teatro pubblico, il cui status è sottolineato dall'abito che le contraddistingue o dalla nudità. Sono persone esposte allo sguardo dei curiosi. Su una scena metaforica compaiono dunque "gli altri", gli indifesi; accanto a loro, quelli che in vari modi li "mettono in azione", e poi anche quelli che li osservavano, più o meno indifferenti. Per questo motivo la mia lettura dei *Danzanti 1944* è univoca: Wejman

¹⁸ Secondo quanto riporta Nader andarono invece a Izabelin, cfr. L. Nader, *op. cit.*, p. 196.

¹⁹ Come sostiene il figlio dell'artista, Stanisław Wejman; vedi Małgorzata Ksenia Krzyżanowska, *Twórczość grupy Dziewięciu Grafików (1947–1960)*, Warszawa–Toruń 2014, p. 326.

registra la situazione degli ebrei a Varsavia durante l'occupazione tedesca.

I pochi fatti riguardanti le sorti dell'artista durante l'occupazione sono stati raccolti da Luiza Nader nell'articolo ormai più volte citato e nel testo contenuto nella presente pubblicazione; altre informazioni, a volte contrastanti, si trovano nei lavori di altri autori. Durante l'occupazione Wejman si impiegò come aiuto magazziniere nella Fabbrica di Vodka, Liquori e Acqua Minerale "Jamasch"²⁰. Ho accertato che la fabbrica fu registrata (forse nuovamente) sotto il governo tedesco nel ottobre 1943²¹. Prima della guerra inoltre la Fabbrica di Vodka e Liquori "Jamasch" era registrata a Varsavia come ditta appartenente a quattro soci ebrei. Nei dati di registro compaiono tre localizzazioni: la sede della società e della fabbrica in via Pawia 49a, lo stabilimento d'imbottigliamento di vodka pregiata presso via Pawia 66 e il deposito con la vendita di alcolici imbottigliati presso via Rymarska 7 (oggi piazza Bankowy)²². Tutti questi indirizzi si trovavano nel territorio del ghetto; le vie Rymarska e Pawia costituivano le vie di confine anche dopo le modificazioni dell'area del ghetto.

Dal 20 aprile 1942 una parte della via Pawia fu separata dal territorio del ghetto e tagliata in due da un muro²³.

Wejman, lavorando in uno qualunque degli indirizzi citati, si trovava dunque a contatto diretto con il muro stesso del ghetto. Non conosciamo il

²⁰ Małgorzata Krzyżanowska riferisce che Wejman dovette lavorare lì dal maggio 1941 all'agosto 1944. Vedi la nota biografica contenuta in: M.K. Krzyżanowska, *op. cit.*, p. 317. Secondo la famiglia dell'artista tuttavia i Wejman lasciarono Varsavia prima dello scoppio dell'insurrezione, dunque prima di agosto. L'indirizzo della fabbrica fornito nella nota (Miodowa 22) sembra poco verosimile – in quell'indirizzo si trova l'edificio dell'antico Collegium Nobilium.

²¹ Cfr. „Warschauer Zeitung” 10 X 1943, R. 5, nr 243, p. 11: *In das Handelsregister in Warschau wurde neu eingetragen die Branntwein-, Likör- und Mineralwasserfabrik Jamasch GmbH. Gegenstand des Unternehmens sind Herstellung und Verkauf von Branntwein, Likör, Mineralwasser und Limonaden. Das Stammkapital beträgt 250 000 Zloty. Geschäftsführer sind Kaufmann Hans Günter Schultz, Frau Erika Schultz, geb. Regener, Warschau. I prodotti della fabbrica erano reclamizzati, tra l'altro, nel „Warschauer Zeitung” e sulla stampa d'occupazione.*

²² *Obwieszczenia publiczne. Dodatek do Dziennika Urzędowego Ministerstwa Sprawiedliwości, Warszawa, nr 101a z dnia 18 grudnia 1926 r.* Iscrizioni al registro delle imprese, p.32: “Gli amministratori sono: Marek Wejsberg, Szlama Dawid Hochglobe, Pinkus Miara, Luzer-Józef Ciechanowski, Chil-Michel Hoffman, vice di Szlama Dawid Hochglobe è Chaim-Hersz Hochglobe, vice di Pinkus Miara è Hersz Szulc, tutti sono di Varsavia”.

²³ Ringrazio il prof. Jacek Leociak per l'aiuto fornito nello stabilire la localizzazione di questi indirizzi all'interno dei confini del ghetto.

momento esatto in cui cominciò a lavorare nella fabbrica; dai resoconti familiari sappiamo che già nei primi mesi del 1944 dovette lasciare il lavoro a causa di una lite con il capo fabbrica, un volksdeutsch. La lite era a tal punto grave che Wejman decise di nascondersi; una minaccia imminente era inoltre rappresentata dal fatto che la gestapo ricercava suo cognato, Stanisław Bełżyński, ufficiale di sabotaggio dell'Esercito Nazionale (AK), comandante del Kedyw "Niwa" (Comando di diversione di Nisko – Stalowa Wola)²⁴.

I tedeschi spostarono i confini del ghetto su vari tratti di strada, inclusi quelli sulle vie Rymarska e Pawia; entrambe erano attraversate da un muro che divideva la parte "ariana" da quella ebraica. Per recarsi agli edifici della ditta "Jamasch", Wejman, che abitava a Żoliborz in via Promyka, all'altezza di via Stawka doveva avere il muro e il quartiere ebraico quasi continuamente a portata di sguardo, indipendentemente dal fatto che fosse il 1941, il 1942 o anche il 1943. Il deposito poteva comunque trovarsi nelle vicinanze delle localizzazioni originarie, anche dopo la repressione dell'insurrezione del ghetto. Ricordandoci di questi luoghi, iniziamo a localizzare concretamente i personaggi degli schizzi e delle grafiche sulla mappa della macchina dell'Olocausto che operava in città²⁵.

LA DANZA EMPATIA E IMPOTENZA

Non si sa molto dell'attività di Wejman nella resistenza. Da alcuni resoconti risulta che prese parte a mostre clandestine, organizzate privatamente negli appartamenti del centro di Varsavia da Leon Dołżycki, un tempo membro del gruppo artistico dei Formalisti²⁶. I resoconti di

²⁴ Secondo le conversazioni avute con il figlio dell'artista, Stanisław Wejman, negli anni 2020–2021.

²⁵ La stessa via Rymarska, una delle vie di confine tagliate in due, durante l'occupazione fu lo scenario di scene drammatiche – fughe, tentativi di nascondersi – annotate e raccolte in *Baza danych dotyczących tematów związanych z gettem warszawskim i 'aryjską' stroną miasta*. Ruth Cyprys salta giù in strada da un camion che trasporta scampoli di pelliccia; vedi *Baza danych dotyczących tematów związanych z gettem warszawskim i 'aryjską' stroną miasta* a cura del Centro di Ricerche sull'Olocausto, <https://new.getto.pl/> (accesso: 25.01.2022).

²⁶ Janina Jaworska nel libro *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1985, a p. 31 menziona gli appartamenti nelle vie Hoża e Krucza; alle mostre dovevano prendere parte anche Jerzy e Andrzej Mierzejewscy, Juliusz Studnicki e altri. Ne scrive più ampiamente Jerzy Madeyski, [in:] *Mieczysław Wejman*, Kraków 1969, p. 16, che di certo aveva ottenuto informazioni dall'artista stesso.

famiglia parlano anche della partecipazione del giovane artista ad azioni vere e proprie. Insieme ad altri, si sarebbe impegnato nell'avvertire gli ebrei che, in cerca di rifugio, si dirigevano verso un hotel di Varsavia che quella era una trappola²⁷. Si tratta di certo della nota truffa che ebbe luogo nel 1943 nell'Hotel Polski in via Długa a Varsavia, che consisteva nell'attirare ebrei polacchi e stranieri promettendo loro la possibilità di salvarsi grazie a falsi documenti di altre nazioni. Durante tali azioni, i pericoli erano in agguato a ogni passo. Nel maggio 1943 i tedeschi uccisero nelle rovine del ghetto Mieczysław Kotarbiński, che era stato insegnante di Wejman all'Accademia di Belle Arti. Questa soffocante atmosfera di cospirazione, ricatto, di situazioni e personaggi loschi s'impresse fortemente nelle opere di questo periodo.

Secondo i resoconti di famiglia, le lastre di rame per i *Danzanti 1944* furono preparate dall'artista in una soffitta presa in affitto, che gli serviva da nascondiglio e che cercava di non lasciare. Aveva dunque tempo per scegliere tra decine di schizzi e mettere a punto le composizioni che alla fine dovevano essere immortalate su un materiale più durevole della carta. Wejman non conosceva i segreti dell'incisione e in questo ambito era un autodidatta. Per fortuna disponeva di una certa quantità di lastre di rame di modeste dimensioni comprate ancora all'inizio dell'occupazione; per la loro corrosione gli venne in soccorso la moglie, laureata in chimica, mentre lui costruì una sorta di pressa per stampe interamente fatta in casa²⁸. Come risultato nacque il suo primo ciclo di lavori grafici, che diede inizio ai successivi, realizzati ormai dopo la guerra e in qualche misura imparentati con i *Danzanti 1944*. Al contrario di molti lavori pittorici e certamente anche di molti disegni, le lastre sopravvissero alla guerra; la decisione di ricorrere a un materiale più durevole si rivelò dunque efficace. La scelta dei temi, operata in circostanze così particolari, in uno stato di acuita sensibilità e impotenza verso un possibile arresto da parte della gestapo, fu allora straordinariamente rilevante.

²⁷ Secondo la conversazione da me avuta con Stanisław Wejman nel novembre 2021. Jerzy Madeyski, autore della prima monografia dedicata all'artista, scrive che "l'aiuto prestato ai perseguitati attirò l'attenzione della gestapo". Vedi J. Madeyski, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ Molti dettagli riguardanti l'aspetto tecnico della realizzazione dei *Danzanti 1944* sono forniti da Krzyżanowska sulla base delle conversazioni con il figlio dell'artista, vedi M.K. Krzyżanowska, *op. cit.*, p.325–327.

Le scene del ciclo dei *Danzanti 1944* che abbiamo precedentemente descritto nacquero sulla base di testimonianze oculari dell'artista, per cui, come abbiamo visto, le occasioni non mancavano. Sulla base dei numerosi schizzi conservati possiamo dedurre che Wejman trovò abbastanza presto il tema che gli permise di abbracciare metaforicamente il destino degli inermi abitanti del ghetto, coloro a cui la parte "ariana" della città non dava molte speranze di aiuto e rifugio, ma che spesso, anzi, erano consegnati nelle grinfie di ricattatori e banditi polacchi che stavano in agguato intorno alle mura del quartiere ebraico. Il tema della danza rimanda contemporaneamente a vari contesti. Nella cultura popolare del XX secolo era un tema straordinariamente vivo grazie a innumerevoli film musicali. Per il ciclo di Wejman sarebbe fondamentale in quest'ambito il rinvio alle estenuanti maratone di danza organizzate in America a partire dagli anni '20 del XX secolo, soprattutto ai tempi della grande depressione²⁹. Più importanti però saranno forse le rappresentazioni della danza della morte nell'arte antica europea, le raffigurazioni allegoriche del destino umano diffuse in Europa dal tardo medioevo e che raggiunsero l'apogeo della loro popolarità all'epoca del Barocco³⁰.

Sembra che nei *Danzanti 1944* l'artista faccia consapevolmente riferimento anche ad alcune opere grafiche di Francisco Goya dai cicli *Los Caprichos*, *Los Desastres de la Guerra* i *Los Disparates*. Tanto la tecnica dell'acquaforte del maestro spagnolo, quanto la tematica della crudeltà, della follia umana, della stupidità e della cinica curiosità corrispondono perfettamente all'intento artistico di Wejman sotto l'occupazione. "Tutto è intessuto di questo, ma comunque solo intessuto. Perché in fin dei conti sono le riflessioni di un artista sul destino [...]" – disse anni dopo Stanisław Wejman a proposito delle grafiche e dei quadri realizzati dal padre sotto l'occupazione³¹. Goya rappresentò a più riprese figure che si libravano in volo, tuttavia la

²⁹ Con il tempo nelle opere politicamente di sinistra esse divennero tutt'uno con il simbolo dello sfruttamento capitalista, basterà citare il romanzo di Horace McCoy *They Shoot Horses, Don't They?* del 1935. Questo tema fu più volte presentato nella stampa popolare e di sinistra.

³⁰ Nader interpreta due significati della figura della danza in Wejman: "sembra che da una parte sia una metafora del movimento incessante, dello spostamento, della tensione, del totale controllo su un corpo teso fino allo spasmo. Dall'altra parte, simboleggia la follia, l'orgia, la caduta", vedi L. Nader, *op. cit.*, p. 203.

³¹ M.K. Krzyżanowska, *op. cit.*, p. 330.

disposizione dei personaggi in caduta nei *Danzanti 1944 I* sembra essere particolarmente vicina alla grafica n. 30 di *Los Desastres de la Guerra*³². Per i personaggi di *Danzanti 1944 III*, vestiti con una tunica che ricorda il *sambenito*, troviamo figure simili nel *Capricho* n. 80 e anche nel disegno *Fantasma baile con castañuelas* del museo del Prado, che raffigura uno spettro con le nacchere che danza. Lo stesso abito del *sambenito* si trova anche nelle opere di Goya dedicate all'autodafé.

Anche il ciclo di lavori intitolato *Divertimento popolare*, di cui abbiamo solamente gli schizzi, trova i suoi riferimenti nei lavori del maestro spagnolo³³. Essi sono evidenti nel corteo danzante della lastra numero 12 del ciclo *Los Disparates (Disparate allegre)*, e soprattutto nella sfrenata danza della folla nel celebre quadro *La sepoltura della sardina*³⁴. Apparentemente sereno, il festino che chiude i tre giorni del carnevale a Madrid è pieno di tensione, violenza incontrollata, forse oscure celate dietro le maschere dei danzanti. Proprio questo clima tetro è quello descritto da Wejman nello schizzo di grande formato, firmato dalla mano dell'autore, "M. Wejman – 1944 – Varsavia – 'Divertimento popolare' – schizzo per un quadro".

DIVERTIMENTO POPOLARE - UN'OMMISSIONE

Non c'è dubbio che il disegno di Wejman che abbiamo appena citato si riferisca al festino

³² Cfr. anche il quadro *Vuelo de brujas* (1797–1798) nelle collezioni del Museo del Prado. È qui opportuno ricordare che anche i lavori di Kowarski dedicati al ghetto furono collegati alle opere di Goya; vedi L. Nader, *op. cit.*, p. 180.

³³ Non sappiamo dove si trovi il quadro che porta questo titolo. Nel suo libro *Madeyski* lo descrive come se l'avesse visto dal vero, cfr. J. Madeyski, *op. cit.*, p. 36. Alcune biografie di Wejman ricordano il ciclo, ad es. <https://encyklopediakrakowa.pl/slawni-i-zapomniani/110-w/596-wejman-mieczyslaw.html> (accesso: 12.12.2021): "1946 – si laureò, presentando il ciclo *Divertimento popolare*". Lo ripete Joanna Grabowska nella nota biografica inclusa nel catalogo *Mieczysław Wejman – Rowerzysta: akwaforty i szkice z lat 1957–1971*, a cura di Danuta Saul, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006, p. 17. Stanisław Wejman ne parlò nella conversazione con Krzyżanowska nel 2008 (ne riporto un frammento più avanti). Non conosciamo tuttavia nessuna riproduzione dell'opera, solamente lo schizzo per il quadro. Si sa che molti quadri dipinti da Wejman sotto l'occupazione sparirono nel suo vecchio appartamento in via Promyka a Varsavia. Forse alcuni disegni e schizzi che presentiamo in mostra costituiscono una parte della mostra di diploma. Bisogna precisare che Wejman sostenne la prova di laurea nella bottega di Felicjan Szczyński Kowarski all'Accademia di Belle Arti di Varsavia.

³⁴ Il quadro, così intitolato dopo la morte dell'artista (*El entierro de la sardina*) si trova nelle collezioni della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid.

organizzato dai tedeschi sotto il muro del ghetto durante le feste pasquali nell'aprile 1943, mentre sullo sfondo ardeva l'incendio del ghetto in rivolta. Un'approfondita analisi di questo lavoro è stata presentata da Nader nell'articolo citato³⁵. Abbiamo a che fare non tanto con un disegno realistico, che annota con precisione lo scenario della festa, quanto con la registrazione emotiva dei sentimenti dell'artista, espressi collocando il corteo delle figure che vorticano in una danza selvaggia sullo sfondo degli edifici del ghetto in fiamme, a cui nessuno volge neanche uno sguardo. A fare da contrasto alla baldoria della folla sfrenata c'è un piccolo gruppo di persone collocato sul margine sinistro del cerchio dei danzanti; due uomini in primo piano, vestiti con abiti simili a quelli che abbiamo descritto in precedenza, sollevano le braccia in un gesto che Nader definisce come indicatore o implorante³⁶. Se guardiamo più da vicino ci accorgiamo che sono figure simili a quelle che l'artista ha immortalato nelle stampe dei *Danzanti 1944*. Costituiscono una parte di quella stessa realtà oppressiva.

Quanto Mieczysław Wejman fosse rimasto sconvolto dalla scena della festa sotto il muro del ghetto è stato ricordato anni dopo da suo figlio, che sottolineava la parentela del ciclo dei *Danzanti 1944* con le immagini di *Divertimento popolare*, che avevano – diceva – lo stesso tratto “d’occupazione”.

Lungo il muro del ghetto i tedeschi installarono un parco divertimenti. E c'era chi andava a divertirsi: andavano sulle giostre, i ragazzi ballavano con le ragazze, c'era il tiro a segno, si vendevano palloncini come nelle feste popolari. Mio padre fece allora molti disegni, perché passeggiava lungo quelle mura, entrando un po' in contatto con le persone che contrabbandavano viveri e armi con la parte ebraica. Fu scioccato dal fatto che lì tutto bruciasse. I tedeschi non permettevano di avvicinarsi troppo, ma in quei punti dove c'era il parco dei “divertimenti” si poteva girare. Ne fece un ciclo di immagini per il suo diploma di laurea³⁷.

Agli studiosi dell'argomento è nota la storia delle controversie suscitate dalla poesia di Czesław Miłosz *Campo di Fiori*, e alla fine degli anni Ottanta

del secolo scorso dall'articolo di Jan Błoński³⁸. L'opera del premio Nobel, pubblicata in un fascicolo clandestino nel marzo 1944 e data alle stampe subito dopo la guerra, tornò al lettore polacco in una raccolta di versi edita nel 1980³⁹. Ne ricordo il tono, che per atmosfera si discosta dal disegno di Wejman e tuttavia ne rappresenta il completamento verbale.

[...] Mi ricordai di Campo dei Fiori

A Varsavia presso la giostra,

Una chiara sera d'aprile,

Al suono d'una musica allegra.

Le salve del muro del ghetto

Soffocava l'allegra melodia

E le coppie si levavano

Alte nel cielo sereno.

Il vento dalle case in fiamme

Portava neri aquiloni,

La gente in corsa sulle giostre

Acchiappava i fiocchi nell'aria.

Gonfiava le gonne alle ragazze

Quel vento dalle case in fiamme,

Rideva allegra la folla

*Nella bella domenica di Varsavia*⁴⁰.

In Wejman la festa assume un carattere decisamente più violento. L'espressività del disegno a matita accentua la sfrenatezza della folla, la dissolutezza, la vivacità al confine con la violenza. Le ultime strofe della poesia sembrano dare voce ai sentimenti di empatia impressi nello schizzo dell'artista:

³⁸ Cfr. J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, pp. 2–4. Ancora nel 2009 era acceso il dibattito sul parco divertimenti in piazza Krasiński, vedi la conversazione tra Tomasz Urzykowski e il prof. Tomasz Szarota, *Były tam tłumy wesole?*, „Gazeta Wyborcza” 24 IV 2009 (supplemento: „Gazeta Stołeczna”). A questo argomento T. Szarota ha dedicato il suo articolo *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesole”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*, [in:] *Karuzela na placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007, pp. 149–171. Nella sua prima versione è stato pubblicato su „Rzeczpospolita” pp. 28–29 II 2004 (supplemento: „Plus Minus”).

³⁹ Sulle varie pubblicazioni della poesia scrive T. Szarota, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰ Czesław Miłosz, *Poesie*, Adelphi, Milano 1983. Traduzione di Pietro Marchesani..

³⁵ L. Nader, *op. cit.*, pp. 196–201.

³⁶ Ivi, pp. 198–199.

³⁷ M.K. Krzyżanowska, *op. cit.*, pp. 330–331 (citazione corretta con il consenso di Stanisław Wejman); L. Nader, *op. cit.*, p. 200; conversazioni dell'autore con Stanisław Wejman avute nel 2020 e 2021.

C'è chi ne trarrà la morale
Che il popolo di Varsavia o Roma
Commercia, si diverte, ama
Indifferente ai roghi dei martiri.
Altri ne trarrà la morale
Sulla fugacità delle cose umane,
 [...]

Eppure io allora pensavo
Alla solitudine di chi muore.

Si è conservata a malapena una manciata di foto del famigerato luogo dove c'era il carosello e il parco divertimenti in piazza Krasiński. A questo punto bisogna porsi la domanda: com'è possibile che delle opere tanto eccezionali come il ciclo dei *Danzanti 1944* e *Divertimento popolare*, opere che non hanno equivalenti nell'arte polacca del periodo dell'occupazione, siano rimaste senza riconoscimento per alcuni decenni? A riscoprirle e a introdurle nell'ambito della discussione sull'arte del periodo dell'Olocausto, e solo negli ultimi anni, sono state la ricordata mostra al Museo Nazionale di Varsavia e i citati articoli di Luiza Nader (2018) e di Ariko Kato (2022). Non ne fa invece cenno Janina Jaworska in *Polska sztuka walcząca 1939–1945* [Arte polacca combattente 1939-1945], nonostante i *Danzanti 1944* siano stati regolarmente esposti in mostra in Polonia dal 1946 e l'opera grafica di Wejman sia stata largamente conosciuta e discussa, come nell'acuto studio che a Wejman ha dedicato Jerzy Madeyski, che fu in stretto contatto con l'artista⁴¹.

Il ciclo di lavori di Wejman è eccezionale, unico proprio per l'approccio metaforico, allusivo, a un dramma dolorosamente concreto, che impresse un marchio duraturo sul tessuto urbano di Varsavia e sulla sfera della memoria collettiva in Polonia. Si può capire che una simile formula artistica non facilitò una diretta interpretazione dei significati in essa contenuti. Come spiega Nader: "All'artista importava conferire alle proprie rappresentazioni la forza di un messaggio senza tempo. Con ogni probabilità, analogamente a Zofia Nałkowska e ad altri osservatori del ghetto di Varsavia e della zona del muro dalla parte ariana,

Wejman adottò un proprio tipo di camuffamento, temendo un'eccessiva letteralità del messaggio e optando per allegorie e metafore visive, che costituiscono l'aspetto più controverso delle immagini, condannando l'interprete all'incertezza, alla labilità delle interpretazioni"⁴². L'autore stesso nel suo commento ai *Danzanti 1944* restava sul vago⁴³.

In realtà non abbiamo a che fare con un'opera letteraria o una sceneggiatura cinematografica, la cui analisi sarebbe basata sulle parole, ma con un ciclo d'immagini. Sorprende, nonostante tutto, la sistematica omissione della concretizzazione del delicato tema dell'occupazione nei testi di così tanti commentatori. Si tratta di lavori contraddistinti fin dall'inizio da un linguaggio esopico, cosa che è stata osservata già da Luiza Nader. Madeyski scrisse a proposito di *Divertimento popolare*: "In un paesaggio cittadino in fiamme, ardente di bagliori, l'artista ha collocato uno sfrenato corteo danzante avvolto in un folle vortice, in realtà anch'esso macabro, che simula una festa per i non iniziati, come se questi fossero 'occhi' di selezionatori, creati da un qualche circolo di pseudodanza formato da membri della gestapo nei campi di sterminio"⁴⁴. Nel quadro *La caduta* il critico cracoviano scorge un "nugolo di persone in caduta libera, dai volti terrorizzati. Ma non sono i normali, reali passanti [sic!]; di nuovo prende il sopravvento la metafora. Precipitano corpi nudi, pulsanti di vita; la caduta all'inferno?"⁴⁵. E più avanti, a proposito dei *Danzanti 1944*: "[...] un'atmosfera d'irrealtà del più alto rango. Non evocata da un semplice accumulo di associazioni d'idee [...], ma da una somma di azioni molto più profonde e così delicate, da essere spesso direttamente inafferrabili [...]. I *Danzanti* nascono nel 1944, un periodo di fughe, inseguimenti e cacce all'uomo, di mancanza di stabilità e di un domani certo [...]. La danza è soprattutto un movimento incessante, un'azione comprensibile solo agli iniziati"⁴⁶.

A spiegare in qualche modo una così evidente negazione del contesto in cui nacquero quelle opere, tra il 1943 e il 1944, è forse un'altra data, quella della

⁴² L. Nader, *op. cit.*, p. 206.

⁴³ "Prevale il momento della meditazione, compare il presentimento dell'oscurità", cfr. *Mieczysław Wejman. Wystawa prac z lat 1939–1987*, catalogo della mostra, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1987, p. 10.

⁴⁴ J. Madeyski, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ Ivi, pp. 36–37.

⁴⁶ Ivi, pp. 40–43.

⁴¹ J. Madeyski, *Mieczysław Wejman, op. cit.*

pubblicazione della monografia (1969) poco tempo dopo gli eventi del marzo 1968. È difficile infatti credere che il critico cracoviano (nato nel 1931) fosse tanto lontano dagli eventi dell'occupazione di Varsavia e dell'insurrezione del ghetto del 1943, tanto più che avrebbe potuto senza alcuna difficoltà consultare l'autore di quelle opere durante la stesura del proprio libro! Si possono moltiplicare gli esempi di simili reticenze interpretative; Franciszek Kuduk, curatore della mostra monografica di Wejman, nel 1987 affermava che i motivi principali della creazione di quei lavori e di altri a essi collegati andava cercata "in tempi a noi vicini e vicinissimi, in tempi in cui tutto ciò che è umano è stato soggetto alle prove più dure"⁴⁷. In una più recente e ampia pubblicazione dedicata all'opera dell'artista, i *Danzanti 1944* sono definiti con un'espressione che li caratterizza come "uno sviluppo del fantastico, una specie di combinazione della tradizione dei *Capricci* e delle *Follie* o *Proverbi* di Goya con il surrealismo e il simbolismo moderni"⁴⁸. Questo tono interpretativo è stato sviluppato da Małgorzata Krzyżanowska nella monografia sul Gruppo dei Nove Grafici.

[...] Wejman, e successivamente i suoi allievi, si rifanno alla visione apocalittica dell'inquietudine morale e della caduta dell'uomo. Ricorrendo all'allegoria, al grottesco, al simbolo e alla metafora, senza tante cerimonie svelano il mondo delle passioni umane come il campo di battaglia di un'incessante lotta per l'esistenza – piena di istinti primitivi, barbarie, odio, bruttezza e male di ogni tipo. Di questo trattano i citati [...] cicli di Wejman *Divertimento popolare* e *Danzanti 1944*, rinviando al clima dei *Capricci* di Goya⁴⁹.

Il tema dell'Olocausto e del rapporto indifferente o connivente della popolazione polacca fu successivamente eliminato, al tempo della Repubblica Popolare Polacca, sia dall'ambito di ciò che veniva detto sia da quello di ciò che veniva, molto di rado – quasi mai – rappresentato. Ideologicamente connotata e dominata dalla propaganda, la tendenza alla cancellazione della differenza tra l'ecatombe della popolazione civile polacca durante l'occupazione e lo sterminio pressoché totale degli ebrei si ritrova nell'introduzione al corposo libro,

⁴⁷ Franciszek Kuduk, *Słowa, myśli, zmyslenia...*, [in:] *Mieczysław Wejman. Wystawa prac...*, cit., p. 3.

⁴⁸ Tomasz Gryglewicz, *Metaforyka Rowerzysty*, [w:] *Mieczysław Wejman – Rowerzysta...*, cit., p. 35.

⁴⁹ M.K. Krzyżanowska, *op. cit.*, p. 181.

ad alta tiratura, *Polacy Żydzi 1939–1945* [Polacchi – Ebrei 1939-1945], preparato dagli storici propagandisti della Polonia comunista e pubblicato nel 1971:

Il muro della morte. Vi venivano messe a morte le persone, tutte allo stesso modo, anche se in ordine diverso. Gli uni perivano in quanto polacchi, gli altri in quanto ebrei, altri ancora in quanto bolscevichi e "banditi". Così venivano selezionati dai "superuomini" nazisti. [...] Nelle vittime bisogna perciò vedere non solo la confessione di fede o la razza, come vogliono le norme di Norimberga, ma soprattutto il fatto che *erano persone*. Per questo nel contenuto del libro gli autori hanno cercato di evitare le suddivisioni artificiali di nazionalità e l'inclusione in queste categorie di chiunque contro la sua volontà⁵⁰.

Nel suo ciclo l'artista accentua però proprio la differenza tra gli uni e gli altri. Lo fa in vari modi: teatralizzando le scene raffigurate, separando alcune figure tramite un abito o l'assenza di vestiti, attraverso gli atteggiamenti, mostrandone l'estraneità dal gruppo. Naturalmente lo fa anche tramite le varie figure di danza – maldestra, selvaggia, composta... Colpisce soprattutto l'onnipresente estraneità dell'ambiente circostante nei confronti di coloro che si "esibiscono sulla scena", l'estraneità delle persone, dei muri, degli edifici e delle rovine – tutto quello che successivamente è stato denominato "testimone indifferente". L'estraneità è potenziata dagli assi incrociati degli sguardi che si scambiano coloro che assistono allo spettacolo; i gruppi di curiosi che si succedono osservano il "danzatore" in modo indifferente, ostile o derisorio. Wejman ha colto, a mio avviso, tutta una galleria non tanto di personaggi, quanto di atteggiamenti di "spettatori", per usare il termine proposto da Roma Sendyka, persone che "guardano, osservano, scrutano, curiosi, astanti, osservatori"⁵¹.

"Tutto o quasi tutto è stato già detto, ma allo stesso tempo la cultura, e noi che ne facciamo parte, ignoriamo sistematicamente quella che

⁵⁰ *Polacy Żydzi 1939–1945*, a cura di Stanisław Wroński, Maria Zwolakowa, Warszawa 1971, p. 5. Wroński era allora ministro della cultura, il che rafforzava il peso delle sue "direttive" interpretative. Sulla strumentalizzazione del tema dell'Olocausto da parte delle autorità della Polonia comunista scrive I. Kowalczyk, *op. cit.*, pp.1–3.

⁵¹ L. Nader, *op. cit.*, p. 207; cfr. Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, pp. 117–130.

sembrerebbe l'informazione più importante contenuta in testi, film e altri tipi di documenti ben noti" – ha scritto Tomasz Żukowski in *Wielki retusz* [Il grande ritocco]⁵². Proprio sulla scia della sua analisi bisogna intendere l'omissione del ciclo di Wejman come esemplificazione della rimozione di una conoscenza indesiderata⁵³. Le immagini, persino quelle più eloquenti, richiedono un completamento verbale; citando ancora Żukowski:

La posta in gioco di questo procedimento si rivela essere il mantenimento del silenzio. Ciò richiede impegno e sforzo, è infatti l'esercizio del potere sulla narrazione e sulla comunità. Bisogna riprendere, creare e conservare una falsa memoria, che resta una costruzione culturale, bisogna cancellare la conoscenza indesiderata e neutralizzare i suoi significati. Le ricorrenti immagini – che apparentemente dovrebbero dire tutto – sono sottoposte a un trattamento tale da non potere ormai più dire niente⁵⁴.

Le traumatiche esperienze di un estraneo "che guarda", in una condizione di schiacciante impotenza di fronte al drammatico spettacolo del crimine, della violenza, della sofferenza e dell'indifferenza, lasciarono una profonda impronta sull'opera di Wejman anche dopo la fine della guerra. È opportuno, in conclusione, ricordare il concetto di "scena primaria" proposto da Grzegorz Niziołek, definito come una sorta di "evento traumatico il cui significato non viene riconosciuto e non può essere detto, ma è incessantemente evocato in forma di immagini di fantasia che nascondono il suo senso profondo"⁵⁵. Ciò che l'occhio dell'artista registrò nella Varsavia occupata, e che si impressero profondamente dentro di lui, contribuirà alla creazione delle immagini dei cicli grafici successivi, nati molto tempo dopo l'occupazione.

Nonostante il carattere metaforico della sua opera, dichiarato a più riprese, nei suoi commenti Wejman fornì la chiave per comprendere le sue fonti. Scrisse:

C'è anche un collegamento tra i singoli cicli, dal momento che alcuni di essi – forse perfino tutti – sono varianti di un motivo principale che,

pur subendo varie trasformazioni [...], ha tuttavia sempre riguardato l'uomo, i suoi conflitti interiori e la sua esistenza sociale. Sotto questo aspetto sono stati inevitabili i motivi della riflessione, del dialogo, della lotta, dell'aggressione e della minaccia. [...] Il ciclo di acquetinte *Danzanti 1944*, nato al tempo dell'occupazione e conservatosi solo in parte, e le xilografie del 1948 con il motivo della luna danno inizio a queste riflessioni. In esse prevale il momento della meditazione, compare il presentimento dell'oscurità⁵⁶.

L'impatto emotivo degli avvenimenti a cui l'artista assistette ha fatto sì che i lavori di Mieczysław Wejman comparsi negli anni 43-44, tra la "grande operazione" nel quartiere ebraico (luglio 1942), l'insurrezione del ghetto (aprile 1943) e lo scoppio dell'insurrezione di Varsavia (1 agosto 1944) costituiscano uno dei documenti artistici polacchi più importanti tra quelli che testimoniano il periodo dell'occupazione – e soprattutto dell'Olocausto – e siano per questo anche un punto di partenza per avvicinare l'opera dello stesso Wejman.

⁵² Tomasz Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Warszawa 2018, p. 8.

⁵³ Ivi, p. 27.

⁵⁴ Ivi, p. 14.

⁵⁵ Cfr. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, p. 263.

⁵⁶ Mieczysław Wejman, *Poczucie konieczności*, [in:] *Mieczysław Wejman – Rowerzysta*, cit. p. 47.

SEGUIVA L' INCONTRO

LA RIVOLTA DEL GHETTO DI VARSAVIA E LE TESTIMONIANZE VISIVE DELLA SHOAH

CON LA PARTECIPAZIONE DI

Wlodek Goldkorn - scrittore e saggista,

Luiza Nader - storico dell'arte, Accademia di Belle Arti di Varsavia

Katarzyna Person - storica, Istituto Ebraico di Varsavia

Piotr Rypson - storico dell'arte e della letteratura, Istituto Ebraico di Varsavia

SALUTI ISTITUZIONALI DI

Monika Krawczyk direttrice dell'Istituto Storico Ebraico

e di **Mario Venezia**, Presidente della Fondazione Museo della Shoah.

L'incontro dedicato, da un lato, alla storia della Rivolta del Ghetto di Varsavia e, dall'altro, alle testimonianze visive dell'Olocausto, tra le quali troviamo anche la serie *Danzanti 1944* di Mieczysław Wejman.

Nell'autunno del 1942, nel ghetto di Varsavia erano rimaste solo poche decine di migliaia di ebrei. Erano soprattutto giovani e anziani, senza famiglia, impiegati nelle officine di produzione tedesche. In quelle condizioni, quando non c'era più nulla da perdere, tra i giovani ebrei nacque l'idea della resistenza armata. Il 19 aprile 1943, gli ebrei di Varsavia presero le armi contro i tedeschi. L'insurrezione di aprile fu la più grande rivolta armata degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale e la prima rivolta urbana nell'Europa occupata dai nazisti. A parlarne Wlodek Goldkorn e Katarzyna Person. Questo periodo non ha lasciato dietro di sé molte testimonianze visive, eppure, oltre ai documenti, alle fotografie o ai filmati, ancora oggi possiamo vedere alcune rappresentazioni dell'Olocausto fatte da artisti. Negli ultimi anni si soa Roma presenta alcuni risultati della propria ricerca, partendo da un toccante ciclo di collage, In memoria degli amici - Ebrei, di uno dei più grandi artisti di avanguardia polacca, Władysław Strzemiński. Piotr Rypson invece si focalizza sulle opere di Mieczysław Wejman.

L'Istituto Polacco di Roma ringrazia i familiari di Mieczysław Wejman, il Museo Nazionale di Varsavia, il curatore Piotr Rypson, gli ospiti Wlodek Goldkorn, Luiza Nader, Katarzyna Person, nonché i partner dell'evento: Istituto Storico Ebraico di Varsavia e Fondazione Museo della Shoah.

La mostra aperta dal 13 aprile al 3 giugno 2023
da lunedì al venerdì, ore 10 - 17

Istituto Polacco di Roma | via Vittoria Colonna 1 - 00193 Roma
Tel. +39 06 36 000 723 | www.istitutopolacco.it