

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



A T T I
DELL'ACCADEMIA POLACCA
VOL. VII
2018



ROMA 2019

A T T I
DELL'ACCADEMIA POLACCA
VOL. VII
2018



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



ATTI
DELL'ACCADEMIA POLACCA
VOL. VII
2018



ROMA 2019



Pubblicato da
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. +39 066792170
e-mail: accademia@rzym.pan.pl
www.roma.pan.pl

Progetto grafico:

ANNA WAWRZYŃIAK MAOLONI

Revisione testi:

JESSICA TAYLOR-KUCIA (INGLESE)
LEONARDO MASI (ITALIANO)

Impaginazione:

LOGOSCRIPT SP. Z O.O.

ISSN 2532-3334

ATTI DELL'ACCADEMIA POLACCA

I N D I C E



KONSTANTY GEBERT

Separate narratives: Polish and Jewish perceptions of the shoah

➔ 7

JOLANTA DYGUL

Carlo Gozzi, L'amore delle tre melarance: teatro e polemica

➔ 21

REGINA DMOWSKA

The "Warsaw Mona Lisa". The history of the Rembrandt paintings from the Royal Castle in Warsaw – Museum.

➔ 37

JACEK LEOCIAK

The Warsaw Ghetto Uprising: the historical facts and the post-war public discourse

➔ 57

RAFAŁ QUIRINI-POPLAWSKI

Chiesa domenicana di San Paolo a Pera e la recente scoperta della sua decorazione pittorica

➔ 67

AGNIESZKA KLUBA

La mostra "Eternamente affamato di un nuovo se stesso, come una gru con il collo proteso verso il futuro" – Bolesław Leśmian 1877–1937

➔ 101

SEPARATE NARRATIVES: POLISH AND JEWISH PERCEPTIONS OF THE SHOAH

On May 1, 1943, Simcha Rotem, an activist of the Jewish Fighting Organization (ŻOB) in the Warsaw ghetto, together with another underground fighter, was smuggled through the sewers into the “Aryan” part of Warsaw, in a desperate attempt to make contact with the Polish resistance. The uprising in the ghetto had started two weeks earlier, and the fighters were desperately short of everything: guns, ammunition, and hope. Only a coordinated action on the other side of the wall could delay the impending defeat. Years later, speaking to French movie-maker Claude Lanzmann in his film “Shoah”, Rotem described his first impressions:

“Early in the morning we suddenly found ourselves in the street in broad daylight. Imagine [us on] that sunny May 1st, stunned to find ourselves among normal people, in the street. We had come from another planet. [...] On the Aryan side of Warsaw life was going on in quite natural, normal fashion. The coffee-shops were open as normal, the restaurants, the buses and trams, the cinemas were open. The ghetto was an isolated island in the midst of normal life.”¹

Rotem’s mission ended in failure, but his words open up a valuable perspective on one of the reasons why Poles and Jews have such

1] Claude Lanzmann: *Shoah*. Paris 1985, Fayard. All translations mine.

different perceptions of the events of WWII in Poland. Apart from the well-known and important, mainly conscious distortions motivated by self-interest, essentially on the Polish side, of which more below, there is the very important issue of differences of perception caused by the very different circumstances of the two groups. The Jews, in Poland as elsewhere in German-occupied Europe, were to be totally exterminated, down to the last child hiding in the woods, and the plan was largely implemented. The Poles, on the other hand, were to be reduced to slave labor, and this goal was not fully achieved by far. These differences in circumstances account for the differences in perspective: not for the first time it transpired that a shared geography does not necessarily mean a shared history. Polish and Jewish narratives on WWII differ significantly.

Those Jewish underground fighters emerging on that sunlit Warsaw street came from just a few hundred meters away, but indeed, as Rotem himself says, they could have come from a different planet. The fighting triggered by the uprising had turned the Warsaw ghetto into an inferno of death and flames, but the two and a half years preceding the uprising, from the time that the Germans had created and sealed the misnamed “Jewish residential district” in the Polish capital, had been a steady descent into that inferno. Famished and lacking the most basic medical services, surviving in unheated apartments during the bitter Polish winters, and subject to constant violence at the hands of the occupying authorities, the inmates of the Warsaw ghetto experienced a fate much more similar to that of concentration camp prisoners than to that of the non-Jewish inhabitants of the city on the other side of the wall which had divided them since November 1940. In fact, it can be argued that the difference in the fate of Warsaw’s Jewish and Polish inhabitants was greater than that which separated the experience of the latter and that of the inhabitants of, say, the French capital, also occupied, but subject to a far less stringent occupation regime, or even of the residents of unoccupied parts of Europe. This statement holds true even if we were not to consider the two most traumatic moments in the ghetto’s brief history: the uprising itself, and the *Grossaktion* of the summer of 1942, in which in a matter of weeks a quarter of a million Jews were transported from the ghetto to their deaths in the extermination camp at Treblinka. Again, Rotem’s metaphor rings true: the ghetto was an island, belonging not to the “normal world” but to the archipelago of the camps.

But was the “Aryan side” of Warsaw itself part of that “normal world”? For Rotem – definitely. Coffee shops were open, trams were running, there were no dead bodies lying on the sidewalks. From the perspective of someone who had just emerged from the inferno of the ghetto, “Aryan” Warsaw was to all intents and purposes a city at peace. Yet to have that perspective one indeed needed to have come from the other side of the wall. For its non-Jewish residents, the “Aryan side”, coffee shops and all, was experiencing the most brutal occupation regime in the Polish capital’s long history of suffering oppression. The German forces routinely conducted roundups of people on the streets, in part to prevent underground activity, but mainly to capture slave laborers for work in Germany: some 15,000 people were captured in that manner in a series of roundups on January 5–7, 1943, though most were subsequently allowed to return to their homes. The occupation authorities also routinely took hostages, to be executed in retaliation for acts of violence against German soldiers: on January 9 a German poster informed the public that two hundred “Polish activists” had been thus arrested and would be subject to “severe measures” – meaning execution – if such attacks continued. In a mass execution on February 12, seventy people were killed in retaliation for a Polish underground shootout with the German police six days earlier, including all the inhabitants of the building in which the shootout had taken place, who had been summarily arrested.² These were but the first acts of 1943, and the brutality of the occupation regime was only to escalate. Warsaw part of the “normal world”? Hardly. And yet it is surely not surprising that Rotem, with his experience of a nightmare incomparably greater than what the Polish residents of the capital were suffering, thought otherwise.

More puzzling is the seeming indifference of some Poles to the enormity of the Jewish suffering. The merry-go-round which stood by the walls of the Warsaw ghetto in April 1943 and continued to provide entertainment to many Warsawers as the insurgents fought on the other side of the wall and the ghetto was engulfed in flames was a case in point. Even more shocking, perhaps, is the sole reference to the ghetto in the wartime memoirs of Agnieszka Hulewicz Feillowa, daughter of a prominent musician and underground activist sentenced to death by the Germans. Describing her wedding day in 1941, she notes: “We made a mistake en route to the church and ended up in the ghetto.

2] Władysław Bartoszewski: *1859 dni Warszawy*, Kraków 1974, Wydawnictwo Znak.

The German police wanted to arrest us. It was very nerve-wracking and we were late for church.”³ This is all – in a book over two hundred pages long. Though it would obviously be wrong to make generalizations on the basis of a single quote – in the case of either Hulewicz or Rotem – these two do have illustrative value and seem indicative of segments of Polish and Jewish opinion. In both cases the emphasis is on the suffering the communities they represented had themselves experienced, and there is much less interest, bordering on indifference, in the suffering of others.

We tend to find this shocking, because we would like the opposite to be true, in accordance with the maxim that suffering ennobles. Yet, as William Somerset Maugham had already pointed out in *The Moon and Sixpence*: “It is not true that suffering ennobles the character; happiness does that sometimes, but suffering, for the most part, makes men petty and vindictive.” Without going to the extreme suggested by the eminent English playwright, it would seem fair to argue that suffering makes many people less, and not more, inclined to notice the suffering of others, let alone inclined to take action to alleviate it. In other words, suffering alters perception. The above quotes give fair illustration of that. But, coming as they do from eye-witnesses of the most atrocious crime in history, they represent not only the exemplifications of a counter-intuitive human psychological trait. These are among the raw foundations of collective memory, which itself constitutes the building blocks of history. In other words, the way that Poles and Jews remembered the events they witnessed in German-occupied Warsaw shaped the way the history of these events would be written, yet it seems clear that, in some cases at least, very important elements of that history were, for psychological reasons, omitted in the original accounts. What we read today, then, might be a faithful account of what the eye-witnesses remembered – but their memory of the events might be substantially flawed.

None of this is new, of course: historians and lawyers have learned to treat eye-witnesses warily, not only in cases where they might be suspected of intentionally distorting their depositions (such distortions are also easier to detect), but where the eye-witnesses themselves are not aware of any selectivity in their accounts. Yet both Polish and Jewish historiography, at least until recently, had largely been consistent

3] Agnieszka Hulewicz Feilowa: *Rodem z Kościanek*, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie; quoted in Feliks Tych: *Długi cień Zagłady*, Warszawa 1999, Żydowski Instytut Historyczny.

with this selectivity, by not paying much attention to the suffering of the other group. This was due not only to the nature of the documentary record itself, but also to the fact that both groups engage in a kind of competition of suffering, and often tend to perceive it as a zero-sum game in which the amount of recognition granted to the suffering of the “other side” supposedly detracts from that which is granted to their own pain. There is some truth to such fears: certain Polish authors do try to promote the awareness of the immensity of the disaster which befell their country in WWII (6 million dead, of which half were non-Jewish Poles) by subtly undermining the importance of Jewish suffering. Public opinion polls have shown that Polish public opinion, possibly on the grounds of the above figures of the casualties, which do not take into account the scope and impact of the separate persecutions Poles and Jews suffered, tends to believe that both groups suffered equally in WWII. Sensing this trend, some Jewish authors see in the recognition of Polish suffering a tacit encouragement to this kind of historical revisionism. Jewish public opinion in Israel – at least as represented through statements often made by Israeli visitors to Shoah sites in Poland – seems barely aware of the fact that Poles, too, were victims. If anything, they are seen as accomplices of the perpetrators.

This belief, though offensive to many Poles, is well substantiated in the historical record, even if the extent of participation by Poles (though not by Polish state institutions: there was no Polish Quisling) in the German extermination of the Jews cannot be assessed with any historical accuracy. Eyewitness reports by both Jews and also many Poles, however, clearly show that all Jews in hiding on the “Aryan side” were at all times in danger of denunciation to the Germans by Poles, and subject to the no less constant threat of blackmail. This is in no way contradicted by the fact that Polish saviors of Jews were the single biggest national group among the Righteous Among the Nations, awarded by Yad Vashem: we are speaking about two different minorities among the Polish population, though the denunciators were in all certainty more numerous. The historical consensus seems to be that the overwhelming majority of the Poles were themselves simply busy surviving: they did not give assistance to Jews in need of it, but neither did they go out of their way to hinder their efforts to survive.

This, however, sits very uneasily with Polish self-perceptions. And even more important from the Polish perspective than these are the perceptions of third parties. For both Jews and Poles, their suffering in WWII is a central element in their self-narrative – and in the way they

want to be seen by the world. Both nations tend to believe that their suffering – in each case truly atrocious, even if hardly equal – qualifies them for special attention from the post-war international community. They both want to enjoy the moral high ground which seems to come with the status of victim – and to use this status to demand compensation, at least moral, and protection, at least political. The world, having betrayed them and having allowed them to suffer and die, now owes them at least the reassurance that it will not allow the suffering to be repeated – ever again.

Yet, as the American writer David Rieff wrote after having witnessed first-hand the horrors of Sarajevo under siege, we have to realize that “never again” only means that “Never again will Germans kill Jews in Europe in the 1940s.” The guarantee of security that this solemn plea seemed to imply in the immediate post-war era is gone. And if so, the victims of the Germans now find themselves in the unenviable position of competing against each other for the scant attention of the World, and past suffering is a weak currency against current suffering. Hence the importance of at least securing the recognition of one’s own status as bona fide victim, whatever the meager moral and political benefits that come with it, 70 years after WWII.

But just as they are unequal in suffering, Poles and Jews are even more unequal in their perceptions of suffering. The mayor of Nagasaki reportedly said that: “There is only one thing worse than being the first city to be A-bombed: it is being the second one.” Indeed, Hiroshima is recognized as the international symbol of the new, post-Shoah atomic nightmare; Nagasaki is a historian’s afterthought. And in their attempt to gain for their narrative a status similar to that of the universal recognition of Jewish suffering, the Poles are locked in the same trap.

One obvious way of reducing the difference in the status of the two is to undermine the validity of the recognition granted to the other side: if Hiroshima is downplayed, Nagasaki’s relative position improves. Even if Holocaust denial is an - irredeemably obscene - growing threat world-wide, its presence in the Polish discourse is very limited. The empirical evidence of the horror unleashed by the German war machine is still hugely visible all over the country, and Holocaust denial would, fatally entail, also the denial of the most traumatic event in Polish history. This venue, mercifully, is all but closed for Polish participation.

What remains, then, is the painstaking, ever-vigilant defense of the historical record, the way it is seen and remembered in Poland. With

historical research from Jan T. Gross's *Neighbors* onwards revealing more and more details about the scale and atrocity of the participation of a segment of the population of occupied Poland in the German extermination of the Jews, it is becoming increasingly difficult to deny not only that the Jews suffered more, but also that Poles bear part of the responsibility for that suffering. This being the case, it is even more important to preserve the memory of the fact that, even though many more Poles than the nation's historical memory cares to remember were perpetrators, they all were also potential victims, and three million did die, at the hands of both the German and Soviet occupiers. Furthermore, as stressed earlier, Polish participation in the German murder of the Jews, was at the individual level, not the national or state level, unlike in all the other nations of occupied Europe. Hence the importance of the bitter polemic over the term "Polish death camps".

The term appears not infrequently in journalistic reports on the German death machine, and usually means nothing more than a geographical reference, shorthand for the cumbersome "German death camps established on occupied Polish territory". Yet on the face of it, it can also be read to mean death camps "set up by Poles", or "run by Poles", or even "run by Poland". With knowledge of the history of WWII growing dimmer with every passing decade, such a reading could well emerge, to the obvious detriment of both the historical record and the Polish national interest. It is hardly surprising that Polish public opinion reacts violently to such a threat, and that Polish diplomatic missions abroad have standing instructions to protest vociferously every time the expression appears in the media.

Given that the historical record is absolutely clear: there was no Polish participation in the German death camp enterprise, and the camps themselves were set up on occupied Polish territory because that is where the plurality of the Jews to be murdered lived, and given the enormity of the unintended slur, correcting that usage should have been a simple thing. Yet that was hardly the case: it is only recently that major media organizations, such as the NYT, the WSJ and AP have modified their style-books to preclude the use of the incriminated expression, and it keeps reappearing, even though more infrequently than a decade or two ago. Many in Poland genuinely suspect that the reason for its obstinate reappearance is sinister: it is an attempt to create the image that the Poles, alongside the Germans (in the extreme formulation: rather than the Germans), were the perpetrators of the

Shoah. Conspiracy theories abound that the driving force behind the alleged campaign is the Germans (to be able to deny their historical guilt) or the Jews (motivated by an alleged hatred of Poland). The idea that the injurious expression is used because it is shorter, and that in most cases writers using it have no appreciation of the importance it takes on in Polish eyes is extremely difficult to convey to even an open-minded Polish public.

Matters came to a head when in May 2012 US President Barack Obama used the unfortunate expression in his presentation of a posthumous Presidential Medal of Freedom to Jan Karski, a Polish WWII hero, who had, among his many exploits as a member of the resistance, clandestinely entered a German camp in occupied Poland and then was smuggled out to brief Allied leaders personally; his testimony was widely disbelieved and marginalized. The enormity of the gaffe was not immediately obvious to the President and his staff, but after furious reactions from Poland (Obama “offended all Poles”, PM Donald Tusk said), but also from American Jewish organizations such as the AJC, he had no doubts. “I regret the error,” he confessed in a letter sent to his Polish counterpart, Bronisław Komorowski. “There simply were no ‘Polish death camps’.” This should have set the record straight – yet the entire issue was barely noted in the media outside of Poland. The issue will in all probability continue to linger.

And even if the issue of unfair accusations were to be solved, there remains the more complex case of accusations seen mainly by Poles as unfair, though Jewish survivors seem to remember things differently. “The ‘illegal’ Jews [i.e. those in hiding on the ‘Aryan side’] feared the local population much more than the Germans” wrote survivor Ryszard Kujalnik in a letter in *Gazeta Lubelska*, a newspaper published in liberated Polish territory, as early as in November 1944.⁴ In 90% of cases, he estimated, arrests of Jews who were in hiding came about as a result of denunciation. Most survivors would tend to agree with his assessment, and so does much of post-war non-Polish historiography – but also, increasingly, contemporary Polish historiography as well.⁵ Assessments of the nefarious role played by the Polish population might, if anything, be revised in an even more critical direction. “All that we know about this subject [i.e. the fate of Polish Jews under

4] As quoted in Feliks Tych, op. cit.

5] Cf. e.g. Jan Grabowski: „Ja tego Żyda znam!” *Szantażowanie Żydów w Warszawie 1939–1943*. Warszawa 2004, Wydawnictwo IFiS PAN.

German occupation] – *through the very fact that it has been told* – is not a representative sample of the Jewish fate. These are all stories [seen] through rose-tinted glasses, with happy endings, by those who survived. [...] We know nothing about rock bottom, about the ultimate betrayal which they fell prey to, about the Calvary of ninety per cent of pre-war Polish Jewry. This is why we should take at face value the shreds of information which are at our disposal, while being aware that the truth about the destruction of the Jewish community may only be [even] more tragic than our representation of it based on the accounts of those who survived”, writes Jan Gross in the conclusion of his ground-breaking book *Neighbors*.⁶ This methodological requirement is to an extent well-founded and necessary. Yet it also opens the possibility of new interpretations which go in a different direction.

The vision of Polish society as uniformly hostile to Jews trying to survive, with the exception of the rare few who risked their lives to save them, as expressed in Kujalnik’s letter (in which he also gives due recognition to those few heroes) is consistent, as noted, with the memories of survivors. Using Gross’s methodological requirement, we would have to say that the reality was, if anything, even worse. Yet it also has to be noted that this vision is not necessarily consistent with the social reality of the time, but only with how it was remembered by people who were not – to say the least – dispassionate observers of the events it concerned. The view that, with the exception of a few heroes, everybody else was the enemy, had a high survival value. People who might otherwise have tended towards a more positive vision of Polish society would have been inclined to trust others, and therefore run a higher risk of placing their trust in people they should not have trusted and thus of being denounced and subsequently murdered – and their stories, and the image of Polish society which would have come with them, have not been told. At first glance, this might seem a spurious argument – for does not the fate of such hypothetically more trusting people prove that the harsher view was amply justified? Not necessarily. It only proves that there were more unscrupulous individuals than the trusting people had believed – but not that it was right, from an analytical point of view, to believe that most people were unscrupulous, even if that belief was useful from the point of view of survival.

6] Jan Tomasz Gross: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000, Pogranicze.

This is not caviling. Gross is right that we need to take survivors' testimony at face value – unless there are reasons to treat it otherwise. Yet Rotem, for instance, was clearly wrong in his belief that the “Aryan side” of Warsaw was part of the “normal world”. This in no way invalidates his testimony. It just shows that it needs to be taken in context – not only from a historical, but also from a psychological point of view: from his perspective, that of an inmate of the ghetto, Warsaw on the other side of the wall could not fail to be seen as “normal”. The case of Hulewicz is more complicated. Her testimony, too – or rather the lack of it – also needs to be treated at face value, even if in all probability Gross intended his stipulation to be applied to the testimony of Jewish survivors, and not Poles. It is unthinkable to assume that she was not aware of the ghetto, the more so as she had by accident ventured into it – and even in 1941, two years before Rotem's escape through the sewers, the situation there was somewhat less dire than in 1943. Still, the fate of the Jews imprisoned in horrible conditions and subject to unbridled violence was markedly and visibly worse than that of the residents of the “Aryan side” of the city. Yet this seems to have made no impression on her, to the extent that she did not feel the need to dwell further on the subject, even in a book published almost half a century later, when knowledge about what happened behind the wall was common. Barring the implausible assumption of the author's moral insanity, we need to conclude that her reason for not referring in any greater detail to the ghetto was because it lay outside her mental universe: whatever was happening there was happening to “them” and not to “us”. In other words, intended as an expression of a cognitive rather than a moral approach, it was not her concern.

The eminent contemporary Polish Jewish historian Feliks Tych, in his magnificent essay on the representation of the Shoah in Polish wartime memoirs,⁷ makes exactly this point. Having sampled more than 400 works, both published and unpublished, he concludes that “the authors of most of the analyzed texts either failed to take any notice of the phenomenon of the Shoah, or failed to recognize its exceptional character in terms of civilization”. The reasons for that were variegated: from lack of identification with the murdered Jews, perceived as alien, through covert – or overt – satisfaction that “Poland's enemies” were being eliminated in a way which was, to be sure, criminal, and supposedly would have never been used by the Poles themselves, but

7] Feliks Tych, *op. cit.*

which nonetheless did produce a desirable outcome: a Poland free of the Jews. In some cases, when the memoirists were urban dwellers, the events themselves escaped their attention, for they took place behind walls, where outsiders need not look unless they badly wanted to. In rural Poland and in small towns the murders took place in the open and could not be concealed – but in these regions there were fewer witnesses with the proclivity for putting what they saw in writing. The foundations for the Polish memory of the Shoah were laid in the cities, where it was easier not to see. In a nutshell: the event was too huge to be recognized and noted. It escaped perception, as it were, and therefore did not gain the place it should have occupied in post-war Polish memory.

This is not to suggest that there had been no moral reaction, simply that there had not been enough of one. Jewish suffering was not adequately recognized by these authors – and subsequently by Polish memory – because it had been too huge. Polish suffering – as exemplified in Rotem’s statements – had not been recognized by Jewish memory because it had not been huge enough. Two opposite cognitive strategies had produced similar results.

This cognitive parallelism obviously does not imply moral parallelism as well. It was the Jews who had depended on the Poles for help, not the other way round – and Polish reactions to the immensity of the Shoah, or rather the lack of them, had been a contributing factor in making that help largely unavailable. Though this moral failure was usually not explicitly noted in Polish writings about WWII, it remained a nagging moral issue that Poles were aware of, but did not know how to deal with. Hence the very defensive Polish reactions each time the issue was addressed, usually by outside critics. And hence also the Polish obsession with looking for analogous moral failures on the Jewish side.

It is true that the lack of recognition of Polish suffering common among Jewish public opinion even today brings it no moral credit. Yet it would be ludicrous to equate it with Polish non-recognition of the nature and immensity of the Shoah during the war, and the consequences it entailed. The indifference to Polish suffering among many Jews is certainly proof of a certain moral callousness – yet nobody lost their life as a result. It is also true – as many Polish historians are quick to point out – that the Jewish police in the ghettos played an abominable role in assisting the extermination of their compatriots, and that the moral implications of this criminal failure have yet to be fully internalized. Yet the fact that some Jews persecuted other Jews can

certainly not act as an excuse, less still a moral counterweight, for some Poles having persecuted Jews. The Jewish police were acting under horrendous constraints, and in concentration camp-like circumstances. The Polish denunciators and blackmailers acted according to their own free will, and under circumstances which were incomparably freer. Yet another accusation often made by Poles in response to Jewish condemnations of Polish inaction – or, worse still, action – towards Jews in occupied Poland deserves more serious consideration. This occupation, however, was not German but Soviet.

It is a fact of historical record that the Soviet invasion of Eastern Poland on September 17, 1939, was greeted with visible enthusiasm by certain Jewish groups all over the invaded territory. Hastily erected welcome gates and cheering groups of youngsters met Soviet tanks as they entered Polish towns. For the Polish neighbors of these young Jewish enthusiasts there was only one possible conclusion regarding that behavior: the Jews were committing treason. The Soviet Union, after all, was but the latest avatar of a perennially hostile Russia, which had attempted to invade Poland barely 19 years earlier, and had occupied most of the country for over a century before that. It was unthinkable to express joy at the invasion of those troops, which eventually took half of interwar Poland's territory, while their German allies took the other half. The belief in the "Jewish treason of 1939" was one of the sources of wartime Polish anti-Semitism, and continues to fuel such sentiments even today.

Historians – including Jan Gross, whose seminal works on the Soviet occupation greatly contributed to an elucidation of the issues involved, before he turned his attention to the fate of Jews under German occupation, and then in immediately post-war Communist Poland – have largely come to a consensus on the events of September 1939 in eastern Poland. They have shown that the Jewish enthusiasts represented a relatively small section of the larger Jewish community, and that their reasons for welcoming the invading Red Army were varied – from relief that this was not the Wehrmacht, and that some kind of state order was being re-established (pogroms were already breaking out as the Polish state crumbled), through genuine belief in the promises of Communism, as attested e.g. by the fact that the invaders' officer corps included many Jews, something almost unthinkable in the then Polish army, to real Schadenfreude at the downfall of a Polish state which had made it very clear, in the preceding years, that it desired to be rid of its Jewish citizens. All this, however, makes the shock

and outrage felt by those Jews' Polish neighbors no less legitimate and understandable. Jewish historiography has yet to internalize the conclusion that Poles might also have had some reasonable cause for considering the Jews hostile – with all the concomitant consequences.

The examples provided and analyzed above do not attempt to paint a full picture of issues within the memory of the Shoah on which Polish and Jewish perspectives sharply differ. The intention was rather to indicate that such issues do exist, and that the discrepancies need not be caused by ill will or attempts to deny responsibility alone, but rather that they are the almost unavoidable consequences of the different and incompatible historical circumstances in which the two groups found themselves during WWII. Such discrepancies should therefore be considered legitimate – yet their very existence is a major stumbling block in attempts at dialogue between the two nations.

When discrepancies surrounding the historical record arise, the obvious solution would seem to be to examine that record and identify who is right and who is wrong. Yet such an attempt cannot be expected to succeed when the record itself changes depending on who is telling the story, and when the interlocutors have not only an intellectual interest in the matter, but tend to invest it with fundamental importance for their collective identities. Such is the case with the divergent Polish and Jewish perceptions of events surrounding the Shoah. It is obvious that the matter is central to the Jewish identity. Yet it is also central to that of the Poles, for WWII is the defining historical event shaping the nation's self-perception and subsequent fate, and the Shoah is a central element of that event. Therefore, it is hardly plausible to expect that either party will give up on elements of their representations of it which are challenged by the other side, and which they consider to be historically accurate. Nor can outsiders, with no personal or collective investment of their own in the issue, hope to convince one side or the other to adopt their findings, whatever they might be. On the contrary – the influence of outside historians on the historical perceptions cherished by each group seems to be in direct proportion to their willingness to accept that group's basic historical tenets; witness e.g. the popularity of the works of British historian Norman Davis in Poland.

The only reasonable expectation, therefore, can be that both groups, without giving up on what they believe to be true and the other side is eager to question, will at least accept the basic premise that the other group's narrative, from that group's point of view, is just

as legitimate as “our” narrative is to “us”. In other words, that we are facing together a situation in which reasonable people can honestly and truthfully believe things other just as reasonable people can just as honestly and truthfully believe to be false, or at least open to doubt. That this is a difference in perceptions grounded in experience, not a confrontation of truth and falsehood: Kurosawa’s *Rashomon* rather than, say, Sandor Stern’s *Web of Deceit*. Only under such circumstances can debate be conducted without the hostility it usually generates. And once, in the course of that debate, the other side’s reasons become clearer, there can indeed be hope that a conjoint – if not necessarily shared – vision of this contested history might eventually emerge.

CARLO GOZZI, *L'AMORE DELLE TRE
MELARANCE*: TEATRO E POLEMICA

Il procedimento metateatrale¹ può essere realizzato in forme diverse, non solo tramite la specifica forma del teatro nel teatro o la metafora del *theatrum mundi*, ma anche semplicemente tematizzando diversi aspetti della scena – attori, autori, tecniche recitative, poetiche, struttura organizzativa ed altro – senza ricorrere alla cornice teatrale, oppure cambiando lo status della comunicazione teatrale². In molti casi il metateatro permette all' autore di introdurre una riflessione di tipo autoreferenziale, di presentare la propria visione dell'arte rappresentativa, di difendersi dalle critiche dei rivali oppure di screditare gli avversari.

La concorrenza tra gli autori teatrali nella Venezia settecentesca stimolò una grande quantità di testi autoreferenziali di carattere programmatico e polemico. Carlo Goldoni fece sovente ricorso al metateatro in forme diverse costruendo una consapevole strategia drammaturgica³.

1] Sul metateatro vedi: L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963; R. Chambers, *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Corti, Paris 1971; G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française de XVIIe siècle*, Librairie Droz S.A., Genève 1981; M. Schmelling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982; P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998, p. 243–245; S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999; T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2006.

2] P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna 1998, p. 243–245.

3] J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, WUW, Warszawa 2012.

Il teatro nel teatro venne adoperato nel suo testo-manifesto *Il Teatro comico* (1750) e ne *La cameriera brillante* (1754). Molto più spesso l'autore si avvalse della tematizzazione dell'arte scenica. Nelle opere biografiche di carattere apologetico – *Il Moliere* (1751), *Terenzio* (1754), *Torquato Tasso* (1755) – e nelle opere che commentano la sua avventura teatrale – *L'avventuriere onorato* (1750), *Il festino* (1754), *Una delle ultime sere di carnevale* (1762) – l'autore cercò di costruire un'immagine positiva del poeta comico al servizio del teatro di professione. Invece nelle numerose parodie criticò i rivali – si vedano ad esempio *Il poeta fanatico* (1750) e *I malcontenti* (1755) – o altre forme di spettacolo, come in *L'Impresario delle Smirne* (1759) o *La scuola di ballo* (1759). Il palcoscenico costituì per Goldoni una tribuna per convincere il pubblico delle proprie ragioni e per attaccare i rivali. Rispondendo alla critica goldoniana anche l'abate Pietro Chiari si servì del procedimento metateatrale nella sua opera intitolata *Il poeta comico* (1754) spiegando nella prefazione la sua intenzione:

Le due numerose fazioni in cui era allora Venezia tutta divisa; il calore con cui si disputava da ambe le parti sopra il nuovo gusto poetico introdotto ne' nostri Teatri; le confuse, e fra di loro contrarie opinioni del volgo mal pratico, che metteva in quistione, e formava a suo senno l'idea del vero Poeta Comico, ed il carattere della vera Commedia, concepir mi fecero il disegno di cangiare in cattedra di Poesia comica le pubbliche scene, onde tutto ad un tratto illuminare i ciechi, convincere gli increduli, e dar l'armi in mano alle persone giudiziose, e discrete da sostenere le proprie opinioni, e combattere le altrui stravaganze⁴.

In antitesi alle commedie biografiche goldoniane l'autore bresciano proseguì con le opere metateatrali *Moliere marito geloso* (1753) e *Marco Accio Plauto* (1755). I due rivali presto si trovarono rappacificati contro il nemico comune, Carlo Gozzi, che attaccò entrambi in molti scritti polemici⁵ e nelle sue *pièces* autoreferenziali.

Al filone metateatrale si possono ascrivere le prime prove drammaturgiche del conte. La commedia *Le gare teatrali*⁶, recentemente

4] P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra il Poeta Comico*, in: *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana*, vol. 3, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1774, p. 4.

5] P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria, con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979.

6] Il testo manoscritto si trova nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, recentemente è stato anche edito nell'edizione nazionale delle opere del conte, vedi: C. Gozzi, *Commedie*

ritrovata, datata nell'autografo all'anno 1751, anticipò di un decennio il debutto dell'autore sulle scene veneziane con la fiaba *L'amore delle tre melarance* allestita nel 1761. Il testo inedito è una testimonianza della più dura rivalità tra i due poeti comici, iniziata con le controversie intorno alla *Vedova scaltra* e alla parodica *Scuola delle vedove* di Chiari⁷, proseguita con il prologo apologetico dell'avvocato in difesa della propria opera e la sfida delle sedici commedie nuove interamente scritte e rappresentate nel Teatro di Sant'Angelo, con il *Teatro comico* a inaugurare la stagione, per arrivare infine alla pubblicazione dei primi due volumi delle opere goldoniane con la celebre prefazione al primo tomo bettinelliano: tutto questo presenta il conte come un acuto e molto ironico osservatore della vita teatrale nella città lagunare. Nel finale della commedia i due poeti accusati di "guastare i cervelli di tutti"⁸ non possono più allestire le loro opere nei teatri, dove d'ora in poi regnerà il vecchio repertorio dell'arte. La polemica di Gozzi con il teatro di Goldoni è molto più esplicita, infatti vi troviamo numerosi rinvii al testo programmatico e alla prefazione ("il Libro del mondo", "il Libro del teatro") dell'avvocato. Il conte ripeté le sue accuse aggiungendo anche dei rimproveri nuovi nelle sue inedite *Annotazioni critiche alla commedia "Il teatro comico"*, testo non datato, ma posteriore all'anno 1756⁹. L'intento polemico nei confronti dei due commediografi proseguì con l'almanacco, pubblicato anonimo nel 1757, *La tartana degl'infussi per l'anno bisestile 1756*, e successivamente con due testi inediti, ma che circolarono manoscritti, *La scrittura contestativa al taglio della Tartana* e *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino, tra le mani degli Accademici Granelleschi*, d'incerta datazione, rivolto – come vediamo già dal titolo – contro il teatro di Goldoni¹⁰. Gozzi è ben consapevole della forza della scena nel diffondere – per mezzo della drammaturgia borghese – idee nuove, che minacciano i valori tradizionali. Nelle proposte dei rivali scorse un pericolo ideologico, per questo in molte sedi ribadì così fortemente l'obiettivo evasivo del teatro. In tutti i testi di carattere polemico possiamo ravvisare accuse ed accenni ironici – ripresi poi nella prima fiaba

in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni. La cena mal apparecchiata, a cura di F. Soldini, P. Vescovo, Marsilio, Venezia 2011.

7] Il testo è andato perduto, si è conservato solo *Argomento*, pubblicato oggi nel volume: C. Goldoni, *La vedova scaltra*, a cura di L. Sannia Nowé, Marsilio, Venezia 2004, pp. 339–341.

8] C. Gozzi, *Commedie in commedia*, p. 235.

9] P. Vescovo, *Introduzione*, in: C. Gozzi, *Commedie in commedia*, p. 44–50.

10] Entrambi i testi furono stampati nella raccolta: C. Gozzi, *Opere edite ed inedite non teatrali del co. Carlo Gozzi*, t. I, Zanardi, Venezia 1805.

scenica del conte – riguardanti il pericolo sociale, i contenuti di malcostume e di trivialità, la questione della lingua, le pretese ambiziose, nonché il carattere mercenario della produzione di entrambi gli autori.

L'amore delle tre melarance, la prima delle fortunate fiabe sceniche di Carlo Gozzi, venne allestita nel teatro di San Samuele il 21 gennaio del 1761 dalla compagnia di Antonio Sacco (o Sacchi). L'opera fu rappresentata – secondo la testimonianza di Gasparo Gozzi lasciataci sulle pagine della “Gazzetta veneta” – come “commedia a soggetto” senza nome dell'autore sul cartellone. Il giornalista precisò “chi compose la commedia non si sa, ma viene attribuita a diversi autori”¹¹, suggerendo che si trattasse di un'invenzione dei comici. La “favola fanciulesca”, di carattere fantasioso e ludico, ma impregnata di moralismo tradizionale, doveva contrastare col realismo delle commedie goldoniane e il romanzesco delle tragicommedie di Chiari. Da notare che Gasparo nella sua recensione tacque riguardo la polemica teatrale fortemente presente nella prima fiaba, puntando soprattutto sul carattere allegorico di essa. In più indicò anche la fonte d'ispirazione citando il “*Cunto delli Cunti*, capriccioso e raro libro scritto in lingua napoletana, che contiene tutte le fiabe narrate dalle vecchierelle ai fanciulli”¹². Da uno studio di Angelo Fabrizi risulta tuttavia che alla base del testo gozziano non è la fiaba partenopea de *I tre cedri*: il conte pare essersi ispirato piuttosto alla sua versione orale settentrionale¹³. Inoltre – per intenzioni polemiche, ma forse anche per adeguarsi all'organico della compagnia teatrale – l'autore aggiunse all'intreccio alcuni episodi e personaggi: Clarice, la principessa bizzarra, caricatura delle figure femminili di Chiari; Leandro, il primo ministro malvagio; il mago Celio un po' sciocco, raffigurazione satirica di Goldoni (il nome del mago proviene proprio da una delle sue commedie, *Il vecchio bizzarro*, 1754); la fata Morgana, presa in prestito dall'*Orlando innamorato* di Matteo Boiardo, parodia di Chiari; la maga Creonta, proveniente dal poema *Morgante* di Luigi Pulci¹⁴; i diavoletti Farfarello e Draghignazzo, tratti dalla *Divina*

11] G. Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, UTET, Torino 1976, p. 412.

12] Ibidem.

13] A. Fabrizi, *Carlo Gozzi e la cultura popolare: a proposito de L'amore delle tre melarance*, “Italianistica. Rivista della Letteratura Italiana”, n. 7, 1978, p. 336–345.

14] Carlo Gozzi era un appassionato di letteratura comica toscana quattro e cinquecentesca, tra i suoi manoscritti si trova il fascicolo *Notizie, pareri, e riflessioni sopra al “Morgante Maggiore” di Luigi Pulci, sullo stile del detto Poema, e sulla persona dell'Autore. Opuscolo di Carlo Gozzi da lui scritto, non colla presunzione di persadere, ma unicamente per*

commedia di Dante (il primo presente anche nel poema pulciano); ma soprattutto le quattro maschere della commedia dell'arte, ossia i due Vecchi (Pantalone e Tartaglia) e i due Zanni (Brighella e Truffaldino), che fanno intrecciare la trama fiabesca con la tecnica recitativa dell'arte. Rimangono da approfondire i riferimenti alla letteratura comica fiorentina (Burchiello, Boiardo, Pulci) la quale – come possiamo supporre – serviva da modello al conte per studiare e affinare il proprio stile, l'estro comico-polemico e la vena parodica¹⁵. Del resto, il motto posto davanti allo scenario gozziano cita proprio due ottave del *Morgante*. Significativa pare anche la presenza dei due diavoli dei Malebranche posti in guardia alla quinta bolgia (*Inf.* XXI-XXII), un episodio di stampo comico-realistico¹⁶ all'interno del poema dantesco. A mio avviso è importante soprattutto a livello spettacolare per l'elemento demoniaco e per i costumi fantasiosi, ma forse anche come riferimento culturale, un raffinato gioco intertestuale destinato allo spettatore colto.

Il pubblico applaudì la novità della proposta fiabesca – molto diversa dal repertorio delle altre due scene comiche della città lagunare – che era resa ancora più attraente dall'apparato scenico, dai trucchi illusionistici e dai costumi stilizzati sulle carte dei tarocchi. Il carattere spettacolare – cambi di scena, trasformazioni, oggetti magici, uso dei materiali di scena – giovò molto all'intento polemico dell'opera. Comunque, la satira contro i due rivali è onnipresente nel testo. Molti elementi critici vennero ripresi dagli scritti precedenti. Vediamo alcuni passaggi della *Tartana*, l'unico scritto reso pubblico prima del 1761, riutilizzati successivamente anche in *L'amore delle tre melarance*. Essi riguardano il carattere mercenario dei due autori (“così tenendo il popolo in puntiglio/ Traean que'due ciurmanti un buon guadagno”¹⁷), l'immoralità (“mal costume introducono a spanne [...]”¹⁸), gli effetti ipocondriaci del verso martelliano (“Questi dottori ci opprimeano i cardiaci;/ Eravam fatti tutti ipocondriaci”¹⁹), il grottesco duello dei due rivali (“due fantaccini far gli schermidori/ [...] davano assalti, menavano fuori,/ da far paura a Dodon dalla mazza/ Tondi, punte, rovesci ed

15] Sull'interesse di Gozzi per la lingua cfr. L. Nascimben, *Gozzi e la Crusca*, in: *La nascita del vocabolario. Convegno di studio. Per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Daniele e L. Nascimben, Esedra, Padova 2014, pp. 129-143.

16] Piero Camporesi parla perfino della “farsa dei diavoli”, cfr. P. Camporesi, *Carnevale all'inferno*, in: Id., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 23-48.

17] C. Gozzi, *La Tartana degli influssi*, in: Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, p. 983.

18] Ivi, p. 984.

19] Ivi, p. 1025.

avean quelli/ in iscambio di spada, in man randelli”²⁰) e la vittoria del Sacco (“ci bastan tue facezie e fantasie/ e t’accettiamo per maggior nostro amico”²¹). Gozzi derise il teatro dei due rivali facendo trionfare la tradizionale commedia dell’arte:

Seguiva un contrasto in terzo sulla scelta de’ divertimenti teatrali. Clarice voleva rappresentazioni tragiche, con dei personaggi che si gettassero dalle finestre, dalle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili: idest opere del signor Chiari. Leandro voleva le commedie di caratteri: idest opere del signor Goldoni. Brighella proponeva la commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza. Clarice, e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato. Brighella faeva un patetico discorso, commiserando la truppa comica del Sacchi senza nominarla, ma facile da intendersi. Compiangeva una truppa onorata, e benemerita, oppressa, e ridotta a perdere l’amore di quel pubblico da lei adorato, e di cui era stata il divertimento per tanto tempo. Entrava con applauso di quel pubblico, che aveva ottimamente inteso il vero senso del suo discorso²².

Il testo venne pubblicato solamente nel 1772 dall’editore veneziano Colombani nel fervore della polemica del conte con Elisabetta Caminer Turra²³, traduttrice delle opere lacrimevoli francesi e della commedia goldoniana scritta in francese *Bourru bienfaisant*²⁴. La letterata, insieme al padre Domenico Caminer, fondatore de “L’Europa letteraria”, sostenne fortemente il rinnovamento goldoniano. La *querelle* sul teatro, nonostante l’assenza di Goldoni e di Chiari a Venezia, riprese

20] Ivi, p. 981.

21] Ivi, p. 1026.

22] C. Gozzi, *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 47.

23] Elisabetta Caminer Turra (1751–1796) giornalista, collaboratrice de “L’Europa letteraria”, giornale d’informazione e rinnovamento culturale, e poi del “Giornale enciclopedico”, sostenitrice di Goldoni, traduttrice delle commedie francesi *larmoyante*, pubblicate in quattro volumi col titolo *Composizioni teatrali moderne* (1772), e altri, questa volta oltre ai francesi anche i testi danesi, inglesi, russi e tedeschi in sei volumi della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* (1774–1776).

24] La prima traduzione italiana eseguita da un giovane Pietro Candoni fu pubblicata su “L’Europa letteraria” nel gennaio 1772. Nel presentare il testo italiano, pur criticando la traduzione, Domenico Caminer difese Goldoni scrivendo: “Niun autore certamente potrà vantarsi, che tante Edizioni delle numerose proprie opere sieno state fatte lui vivente quanto ne vede il Sig. Dottor Carlo Goldoni, il vero, il solo Riformatore del nostro teatro italiano, mio Compatriota, e mio buon amico. [...] Decadde a colpo d’occhio la buona Commedia in Italia dopo che Goldoni passò con somma sua gloria all’onorificentissimo incarico di perfezione nell’Italiana favella le Reali Principesse di Francia”. (“Europa letteraria”, gennaio 1772).

allora nuovo vigore. Nel momento della pubblicazione le fiabe gozziane dovettero opporsi alla nuova moda arrivata d'oltralpe che – secondo il conte – costituì una grande minaccia al teatro nazionale.

Lo scenario originale venne ricostruito in una forma inconsueta definita “analisi riflessiva”. Si tratta di una specifica rivisitazione del canovaccio con l'aggiunta di un commento in cui si chiariscono le allusioni polemiche nascoste nei personaggi o nelle situazioni, si descrivono elementi dell'allestimento scenico nonché le reazioni del pubblico. Nel *Manifesto* promozionale alla raccolta Colombani, Gozzi scrisse:

Fra le mie dieci Favole sceniche, che furono generosamente accolte, e che ora fo imprimere; dell'Amore delle tre Melarance, rappresentazione, che sussiste ancora sulle scene, ma difformata, e che fu la prima opera favolosa teatrale ch'io facessi, e ch'io confesso non essere stata, che un'ardita, e capricciosa faceta parodia sulle sceniche rappresentazioni che correvano in que' tempi, e una speranza sul pubblico genio, io non darò, che una diffusa puntuale analisi riflessiva, per porre in chiaro ciò che da molti non s'è voluto intendere, e per guarire parecchi schizzinosi nauseati di quella ch'io so chiamare inezia, senza l'aiuto di alcune lingue affettatamente zelanti²⁵.

Del testo originale rimase solo il prologo e forse anche dei frammenti in versi martelliani citati nell'*Analisi riflessiva*: la maledizione della Fata Morgana alla fine del primo atto, le battute del diavolo, nonché la scena del castello della Creonta dell'atto secondo, successivamente anche il lamento delle fanciulle uscite dalle melarance e il lungo duello tra i due poeti rivali del terzo atto.

L'amore delle tre melarance è indubbiamente ancora oggi un testo ricco di potenzialità sceniche²⁶; oltre a ciò, proprio grazie all'inconsueto commento autoriale, acquista il valore di un prezioso documento in quanto riflette – come abbiamo già visto – la polemica teatrale del secondo Settecento veneziano e per di più mostra il metodo compositivo dello spettacolo dell'arte. L'intreccio fiabesco venne organizzato

25] C. Gozzi, *Manifesto Colombani*, in: Id., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia 2013, p. 282.

26] Il poeta Edoardo Sanguineti ha trasformato il canovaccio gozziano in una commedia interamente scritta in versi martelliani, allestita a Venezia, il 28 luglio 2001, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio con la regia di Benno Besson, e la scenografia di Ezio Toffolutti. Vedi E. Sanguineti, *L'Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Il Melangolo, Genova 2001.

conformemente alla struttura dei ruoli, arricchito inoltre col materiale performativo dei comici (lazzi, scene di bravura, spropositi) adeguatamente montato nella trama. La fiaba è composta di tre atti e vi agiscono, senza contare le comparse, dodici personaggi (Silvio, re di Coppe; Pantalone, consigliere del re; Tartaglia, principe malinconico; Clarice, principessa bizzarra; Truffaldino, servo faceto; Leandro, primo ministro; fata Morgana; mago Celio; Brighella; Ninetta, principessa incantata; Smeraldina; Creonta). Il numero dei personaggi corrispondeva all'organico di una compagnia professionale come anche agli elenchi dei personaggi delle fiabe successive (*Il corvo*: 12, *Il re cervo*: 12). In base al *Canto ditirambico in onore di Sacchi Truffaldino* del 1761, Giulietta Bazoli ha ricostruito la composizione della compagnia, a gestione prevalentemente familiare: “Antonio Sacchi, la moglie Antonia Franchi Sacchi, le due figlie Angela e Giovanna, la sorella di Antonio, Adriana Sacchi, Cesare Darbes, Agostino Fiorilli, Gaetano Casali, Ignazio Casanova, Atanagio Zannoni, Giuseppe Simonetti e la figlia Chiara, e Giovanni Vitalba, dunque un totale di tredici persone”²⁷. Nomi non dissimili li troviamo nella ricostruzione fatta da Piermaria Vescovo in base al testo inedito de *Le convulsioni*, datato dallo studioso alla stagione 1762–1763²⁸. Indubbiamente il punto forte della compagnia era costituito dalle quattro maschere e dalla servetta, ossia le parti su cui poggia *L'amore delle tre melarance*: Cesare Darbes (1710 ca.-1778), famoso Pantalone, già collaboratore di Goldoni che aveva scritto per lui, tra l'altro, *I due gemelli veneziani* (1747); Agostino Fiorilli (?-post. 1782), comico napoletano specializzato nel personaggio di Tartaglia, un Vecchio della tradizione partenopea; Antonio Sacco (1708–1788), celebre Truffaldino che nella sua lunga carriera lavorò anche con Goldoni e con Chiari; Atanagio Zannoni (1720–1792), Brighella, che secondo Francesco Bartoli fu “uno de' più egregi Comici de' nostri giorni”²⁹ e, nel ruolo di Smeraldina, la sorella del capocomico, Adriana Sacchi (1707–1776), un'attrice molto versatile. Nella prima fiaba le maschere dominavano, sia perché la compagnia di Sacco aveva degli eccellenti interpreti, i migliori dei teatri veneziani, che non avevano concorrenza altrove, sia per l'esplicito intento parodico dello spettacolo. Nel *Canto ditirambico* Gozzi scrisse: “Smeraldina, Brighella e il

27] G. Bazoli, *L'orditura e la truppa: le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 225.

28] P. Vescovo, *Introduzione*, cit., p. 69.

29] F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, t. II, Forni, Bologna 1979, p. 28.

Tartaglia/ di brigata col Sacchi, e Pantalone/ son cinque cor d'appiccar la battaglia/ a mille poetastri in un squadrone”³⁰. Anche nelle sue *Memorie inutili* l'autore, descrivendo la compagnia di Sacchi all'inizio della loro collaborazione, lodò soprattutto le parti comiche:

Per dar l'assalto a' sopra accennati due Poeti nel Teatro, e per fare una diversione di popolo, aveva scelta er mia squadra la Compagnia comica del Sacchi rinomato Truffaldino [...] correva nella comune opinione per la più morigerata, ed onesta di tutte l'altre. Sosteneva con somma bravura la Commedia antica dell'arte italiana [...]. Antonio Sacchi, Agostino Fiorillo, Atanagio Zannoni, Cesare Derbes erano le quattro maschere, Truffaldino, Tartaglia, Brughella, e Pantalone; tutti Attori eccellenti nella lor professione. La perizia nell'arte, la prontezza, la grazia, la fertilità, i lazzi, i sali, le arguzie, la naturalezza, e molta filosofia, erano le loro doti. La servetta Andriana Sacchi Zannoni vivacissima, aveva la medesima qualità. Tutto il resto della Compagnia, nel tempo ch'io presi a soccorrerla, ed a prendere pratica con quella, era di vecchi, di vecchie, di figure infelici abili, di personaggi agghiacciati, di ragazzi, e ragazze inesperte³¹.

Nelle successive opere i ruoli seri presero sempre più spazio, mentre i tipi comici venivano invece gradualmente relegati al piano secondario, almeno a livello testuale. Secondo Paolo Bosisio, oltre alle maschere, ne *L'amore delle tre melarance* recitarono la primadonna della compagnia, Antonia, nella parte della bizzarra principessa Clarice; Giovanni Vitalba, primo amoroso, marito di Angela, nel ruolo di Leandro; Gaetano Casali, il quale usava il nome d'arte Silvio, nei panni del re di Coppe³².

La trama della fiaba venne affidata all'arte degli interpreti, particolarmente ai personaggi di Tartaglia e di Truffaldino presenti in scena in tutti gli atti. All'inizio ci troviamo alla corte afflitta per la malattia del principe, figlio del re di Coppe, morente di malinconia. Grazie al servo faceto, Truffaldino, il triste Tartaglia riesce finalmente a ridere, ma la malvagia Fata Morgana – offesa – getta su di lui una maledizione. Il principe arde dal desiderio di possedere le tre melarance. L'atto secondo mostra il viaggio del principe col servo fedele alla ricerca dei frutti nascosti nel castello della Creonta. Sostenuto dal mago Celio ragginuge lo scopo desiderato, ma nel terzo atto dovrà ancora salvare le fanciulle incantate.

30] Cit. da G. Bazoli, op.cit., p. 225.

31] C. Gozzi, *Memorie inutili*, t. 2, a cura di P. Bosisio, LED, Milano 2006, p. 416-417.

32] C. Gozzi, *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 142 n. 20.

Per colpa del sempre affamato Truffaldino, riuscirà a tenere in vita solo la terza, Ninetta. Innamorato di lei, vuole sposarla, ma la Morgana di nuovo interviene con la sua forza magica e trasforma l'amata in una colomba. Al posto di Ninetta mette Smeraldina condotta – contro la volontà del principe che non riconosce l'amata – a corte come futura sposa. La colomba segue il corteo, svolazza nella cucina dove viene afferrata da Truffaldino. Il servo le toglie lo spillone magico e compare Ninetta. Tartaglia, nel rivedere la sua vera fidanzata è di nuovo felice; la ragazza racconta tutto, mentre il mago Celio rivela gli altri intrighi al re. Nell'arco di tutta l'azione osserviamo le diverse peripezie del principe Tartaglia, accompagnato fedelmente dal servo Truffaldino. A una lettura dello scenario gozziano, la vena comica pare decisamente predominante rispetto al tono patetico-sentimentale. Lo dimostra anche l'attribuzione del ruolo principale del principe malinconico al personaggio di Tartaglia, il secondo vecchio nello schema dei ruoli dell'arte, interpretato da Agostino Fiorilli, che nell'opinione del conte era "facetissimo e ardito"³³. Secondo Francesco Bartoli, l'attore all'inizio della sua carriera sostenne il ruolo dell'Innamorato, forse volendo continuare la tradizione del padre, ma "conoscendo non esser quello il carattere in cui gli fosse dalla Natura concesso di riuscire valoroso"³⁴, scelse l'antica maschera napoletana. Tartaglia si caratterizzava per il suo difetto di pronuncia, poteva apparire come un consigliere autorevole o goffo, oppure un padre presuntuoso e invadente. Secondo il parere di Bartoli, il partner scenico di Fiorilli negli anni 1771–1777, l'attore possedeva una buona voce e grande postura, era spiritoso e grazioso in modo naturale senza affettazione, tartagliava cambiando la voce ed adeguando la mimica e il gesto: "il tutto eseguendo coi più naturali movimenti di un uomo che tale difetto avesse in propria natura"³⁵. Gozzi sfruttò la versatilità dell'attore, esperto nel repertorio sia serio che comico e d'aspetto imponente. Fiorilli seppe elaborare un proprio equilibrio tra la convenzione del ruolo e una sua individuale innovazione espressiva. Questo aspetto appare ancora più evidente nel *Re cervo*, dove l'alternanza tra il serio e il comico è molto più accentuata. Mancano ne *L'amore delle tre melarance* riferimenti al difetto di pronuncia della maschera, forse in questo caso esso poteva apparire come singhiozzo nelle numerose scene di disperazione. Comunque l'*Analisi riflessiva* sembra confermare la prevalenza del tono grottesco e ridicolo:

33] C. Gozzi, *Memorie intutili*, cit., p. 565.

34] F. Bartoli, op.cit., t. 1, p. 217.

35] Bartoli, cit. p. 217.

Aprivasi la scena alla camera del principe ipocondriaco. Questo faceto principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. [...] Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento da scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco, e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'uditorio³⁶.

Il pianto e il lamento si estendono per quasi tutto il primo atto. All'improvviso il tono cambia, il principe scoppia a ridere e poi invece arde di passione per le tre melarance. I diversi stati emozionali sono giocati sull'eccesso grottesco: “strillava, e piangeva, come un rimbambito. [...] urlava, come se gli si staccassero le viscere”³⁷, “dava in uno scoppio di risa sonore, e lunghe”³⁸, “entrava in un robusto entusiasmo”³⁹. L'attore ricorse a diversi mezzi espressivi, scene di sproposito, pose comiche, lazzi, soliloqui ridicoli e parodie di gesti eroici. Tra le diverse scene possiamo rilevare: il contrasto tra lui e il servo nella camera del malato durato “un terzo d'ora”⁴⁰, il monologo amoroso, la “scena buffonesca”⁴¹ dell'armarsi, il soliloquio sulle melarance non salvate:

Gli stupori, i riflessi, che faceva questo grottesco principe sui gusci delle melarance tagliate, e sopra a' due cadaveri delle giovinette, non sono dicibili. Le maschere facete della commedia all'improvviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che né sono esprimibili dall'inchiostro, né superabili da' poeti. Dopo un lungo, e ridicolo soliloquio, Tartaglia vedeva passar due villani, ordinava l'onorata sepoltura di quelle due giovinette⁴².

Oltre alle sequenze comiche, vanno notate anche le scene di violenza e di furore sempre sotto l'insegna del grottesco (“invasato insisteva. [...] si riduceva a brutali minacce contro al padre”⁴³ o “furioso [...] minacciava”)⁴⁴, nelle quali – come possiamo immaginare – l'attore si

36] C. Gozzi, *Le fiabe sceniche*, cit., p. 123.

37] Ibidem.

38] Ivi, p. 124.

39] Ivi, p. 125.

40] Ivi, p. 123.

41] Ivi, p. 126.

42] Ivi, p. 134.

43] Ivi, p. 126.

44] Ivi, p. 134.

esibiva con parole concitate, intonazione violenta, gesticolazione ampia ed eccessiva.

Tartaglia rappresenta nello scenario gozziano il pubblico veneziano: il principe malinconico rischia di morire di noia, cade vittima della cattiva drammaturgia, ma finalmente riesce a trovare la felicità grazie al suo servo faceto, Truffaldino. Ed è proprio lui ad essere il protagonista assoluto dell'azione scenica. Antonio Sacco, interprete del ruolo, fu definito da Goldoni in una delle sue prefazioni dell'edizione Pasquali: "celebre Arlecchino, il migliore Arlecchino d'Italia, che [...] unisce alle grazie del suo personaggio tutto il talento necessario ad un bravo Comico, e dice le cose le più brillanti e le più spiritose del mondo"⁴⁵. Nelle *Memorie* si trova una descrizione più ampia del poeta comico:

Antonio Sacchi aveva genio vivace e brillante; interpretava le commedie dell'Arte, ma, mentre gli altri Arlecchini non facevano che ripetersi, Sacchi, pur restando sempre fedele al senso della scena, conferiva alla commedia, grazie a nuove arguzie e a certe sue repliche inattese, un'aria di freschezza; e il pubblico accorreva in folla se non altro per vedere lui. Le sue battute comiche, i suoi motti di spirito non erano attinti dal linguaggio del volgo e nemmeno da quello dei comici. Egli faceva ugualmente ricorso agli autori di commedie, ai poeti, agli oratori, ai filosofi; nelle sue improvvisazioni si riconoscevano pensieri di Seneca, di Cicerone, di Montaigne; aveva l'arte di far sì che la semplicità del balordo si appropriasse delle massime di quei dotti; e una frase ammirata nell'autore serio faceva, invece, ridere se usciva dalla bocca di quell'eccellente attore⁴⁶.

Anche Giovanni Casanova nel suo *Supplemento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Hussaye* sottolineò l'abilità fisica del comico, nonché la sua eccellente arte del discorrere bizzarro ed eloquente senza cadere nel volgare. Le sue qualità nell'eloquenza vennero sfruttate anche nel canovaccio gozziano. Nel primo atto egli appare in un lungo lazzo verbale in cui "faceva dissertazioni fisiche satiriche, e imbrogolate, le più graziose, che s'udissero"⁴⁷ nel secondo invece in "una descrizione spropositata geografica di paesi, monti, fiumi, e mari passati"⁴⁸. Nel corso dell'azione

45] C. Goldoni, *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, in: Id., *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 1993, p. 908.

46] *ivi*, p. 241–242.

47] C. Gozzi, *Le fiabe sceniche*, p. 123.

48] *Ivi*, p. 129.

possiamo notare molte scene di bravura, tra cui quelle di rabbia esagerata affidata a un'ampia gesticolazione e a una vistosa mimica (“Truffaldino collerico gettava per una finestra ampolle, tazze, e tutto ciò che serviva alla malattia di Tartaglia”)⁴⁹ di gioia incontrollata, di pianto e di disperazione, come anche di paura (“tremava forte”)⁵⁰. Sacco era un bravo ballerino e anche il Truffaldino gozziano ricorre abilmente alla pantomima: “Faceva tosto l’animalesca azione di tagliare un’altra delle melarance [...] Truffaldino esprimeva le smanie sue grandissime. Era fuori di sé, disperato”⁵¹. I termini “azione animalesca”, “smanie” – soliti a descrivere una grande tensione nervosa – indicano un’azione pantomimica molto caricata e grottesca. Nello scenario non mancano le scene – tipiche per il secondo Zanni – di fame e di sete (“una fame, e una sete prodigiosa lo assalivano”)⁵². Infatti, nel finale della fiaba troviamo una lunga sequenza che si svolge in cucina, il regno di Truffaldino, a cui viene dato l’ordine di preparare il banchetto nuziale. Anche in questa scena abbiamo un felice connubio dell’eloquenza della parola e quella del corpo:

Si vedeva Truffaldino affaccendato a infilzare un arrosto. Narrava disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, girando egli lo spiedo, era comparsa una colomba sopra un finestrino; [...] Un prodigioso sonno lo aveva assalito; s’era addormentato; l’arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. [...] Il sonno portentoso assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi. S’addormentava⁵³.

Il Truffaldino gozziano, conformemente alla convenzione del personaggio, è balordo, fatto di istinti primordiali – fame, sete, paura – ma viene collocato in un clima fiabesco, completamente irreale, in più acquista il valore emblematico di rappresentante della commedia dell’arte. Molte sono anche le scene di bravura eseguite da altri personaggi della fiaba. Prevale il tono grottesco anche nelle situazioni patetiche, per esempio il lamento del re sul destino del proprio figlio volge al ridicolo: “Compiangeva i sudditi, piangeva dirottamente, dimenticando tutta la maestà”⁵⁴, i consigli di Pantalone preoccupato, le smanie

49] Ivi, p. 123.

50] Ivi, p. 131.

51] Ivi, p. 133.

52] Ibidem.

53] Ivi, p. 138.

54] Ivi, p. 120.

della malvagia Clarice, il rito stregonesco del mago Celio con dei cerchi magici disegnati, formule pronunciate a voce alta e con enfasi, le maledizioni della Morgana, le minacce gridate con “voce orrenda”⁵⁵ dalla gigantessa Creonta, come anche il plurilinguismo dell'accorta Smeraldina. Gozzi impiegò il materiale performativo dei suoi comici, iscrivendo nel testo le loro doti recitative: verbali, mimetiche, pantomimiche ed acrobatiche.

L'amore delle tre melarance pubblicato in forma di analisi riflessiva è un testo metateatrale di carattere polemico, ma anche un esempio di drammaturgia consuntiva che fissa sulla carta le competenze performative dei primi interpreti, la dinamica di una concreta compagnia, nonché il ricordo dello spettacolo (elementi della messinscena, reazioni del pubblico). Il testo della prima fiaba, a prescindere dall'indiscutibile valore spettacolare, può essere anche letto come un interessante documento per la storia del teatro veneziano della seconda metà del Settecento: una fonte di informazioni sul repertorio, sugli autori, sull'allestimento scenico e sulla tecnica attoriale.

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLI F, *Notizie storiche de' comici italiani*, t. II, Forni, Bologna 1979.
- BAZOLI G., *L'orditura e la truppa: le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- BOSISIO P., *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria, con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979.
- CAMPORESÌ P., *Carnevale all'inferno*, in: Id., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 23–48.
- CHIARI P., *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana*, vol. 3, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1774.
- DYGUL J., *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, WUW, Warszawa 2012.
- Fabrizi A., *Carlo Gozzi e la cultura popolare: a proposito de L'amore delle tre melarance*, “Italianistica. Rivista della Letteratura Italiana”, n. 7, 1978, p. 336–345.
- GOZZI C., *Commedie in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni. La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini, P. Vescovo, Marsilio, Venezia 2011.
- GOZZI C., *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984.

54] Ivi, p. 120.

55] Ivi, p. 131.

GOZZI C., *La Tartana degli influssi*, in: Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, pp. 971–1027.

GOZZI C., *Memorie inutili*, t.1–2, a cura di P. Bosisio, LED, Milano 2006.

GOZZI C., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia 2013.

GOZZI G., *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, UTET, Torino 1976.

NASCIMBEN L., *Gozzi e la Crusca*, in: *La nascita del vocabolario. Convegno di studio. Per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Daniele e L. Nascimben, Esedra, Padova 2014, pp. 129–143

PAVIS P., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998.

SANGUINETI E., *L'Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Il Melangolo, Genova 2001.

THE “WARSAW MONA LISA”. THE HISTORY OF THE REMBRANDT PAINTINGS FROM THE ROYAL CASTLE IN WARSAW – MUSEUM

The “Warsaw Mona Lisa” is the name given by Prof. Ernst van de Wetering¹, the leading Rembrandt expert of our time, to the portrait by Rembrandt Harmenszoon van Rijn from the Royal Castle in Warsaw – Museum properly titled *Girl in a Picture Frame*.² The painting, most likely executed in 1641, was acquired for the Polish royal collection together with its pendant panel *Scholar at His Writing Table*³ at the end of the eighteenth century, then left the country for almost two centuries. Furthermore, in the second half of the twentieth century both paintings were considered lost and Rembrandt’s authorship was called into question. Bringing great joy to the world of art, and yet more to Poland, in 1994 the paintings unexpectedly returned home as part of the Lanckoroński Family Gift.⁴

1] Professor Ernst van de Wetering, head of the Dutch research foundation Rembrandt Research Project (RRP) established in 1968, whose works have been published in *A Corpus of Rembrandt Paintings*.

2] *Girl in a picture frame*, oil on panel, 104.5 (105.1) x 76.1 (76.0) cm, signed bottom left: Rembrandt f/1641, Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW/3906, D. Juszcak, H. Malachowicz, *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2007, pp. 408–411, no. 262.

3] *Scholar at His Writing Table*, oil on panel, 104.5 (105.1) x 76.0 (76.1) cm, signed on the right-hand side of the panel: Rembrandt/1641, Royal Castle in Warsaw, inv. ZKW/3905, D. Juszcak, H. Malachowicz, op. cit., pp. 411–415, no. 263.

4] An art collection donated by the Lanckoroński family to the Royal Castle in Warsaw and Wawel Royal Castle.



Rembrandt van Rijn: *Girl in a Picture Frame*, *Scholar at His Writing Table*, 1641, oil on panel, 104.5 x 76 cm, The Royal Castle in Warsaw – Museum.

There are no written records regarding the early history of these paintings. At that time it was customary for clients themselves to order the painting support – either canvas or panel; if they did not, the purchase was made by the artist and documented in the commission documentation. This did not happen in the case of these Warsaw panels. They are probably not portraits of specific people but generic depictions of unknown models in a type referred to by the Dutch term *tronies*. They were painted as study models for students, possibly also with the intention of their subsequent sale. At his home, alongside his studio where he worked with his apprentices, Rembrandt also had a sort of gallery room, where his paintings were on display for potential clients and buyers to view.

The painter naturally had to use models for his *tronies*, but often depicted them in mythological, oriental or biblical costumes with confabulated names reflecting the art market vogue of the moment. Both the models here are picturesquely depicted in historical costumes, a frequent feature of Rembrandt paintings. The girl wears a dark red fur-lined dress, gold necklaces, and a wide, richly decorated belt. Her young face, adorned with precious pearl earrings, is cast into deep

shadow by her soft black beret. Her long, red hair is let down, in the manner customary for a Jewish bride, and thus for some time the painting was known as *The Jewish Bride*. The model for *Scholar at His Writing Table* is a bearded old man wearing a soft black beret and a dark fur coat, and sporting a gold necklace and ring. He is shown sitting at a table with a writing box and an open book on it before him. Holding a quill, he gazes before him with nostalgia, as if he had fallen into a reverie while writing, and thus in the past this painting was sometimes called *The Father of the Jewish Bride* or similar.

Evidence of the existence of paintings corresponding to these descriptions and attributed to Rembrandt leads to the collection of the Polish king Jan III Sobieski; a copy of the portrait of the girl ordered by him in 1687 for his residence in Żółkiew (now Zhovkva, Ukraine) is listed in the 1696 inventory of that castle.⁵ However, a 1711 inventory of the property of Jan van Lennep in Amsterdam also mentions the possession of a pair of works with a similar description, also attributed to Rembrandt.⁶ These records might equally well refer to original works or copies, which were often made soon after the originals and often proved hard for contemporary art vendors to distinguish from them.

The Warsaw panels were copied several times, as both paintings and prints. To date there are records of seven painted and three engraved copies of *Girl* and three in each technique of *Scholar*. The oldest extant copy of *Girl*, which is very faithful to the original, is the canvas in the Statens Museum for Kunst in Copenhagen.⁷ This was painted over an existing landscape painting, which is why its dimensions and proportions differ from those of the original; it is smaller and narrower. This affected the composition: the model is positioned higher, her arms are shorter, her hands set wider apart, and the top side of the frame is missing. This copy might have been made during a restoration of the original.

The earliest print version of *Girl* was made in 1749 by Valentin Daniel Preissler (1717–1765) and Jean-Martin Preissler (1715–1794), after the original Rembrandt painting in the Danish royal collection,

5] W. Drecka, 'Na tropach obrazów ze zbiorów Jana III', *Studia Wilanowskie*, vol. I, Warszawa 1997, pp. 130–132, fig. 2.

6] D. Juszcak, H. Malachowicz, op.cit., p. 413.

7] *Young Woman with Her Hands on the Picture Frame*, artist unknown, after 1641, oil on canvas, 97.2 x 81 cm, The Statens Museum for Kunst in Copenhagen, inv. KMSsp406.

according to the description on it.⁸ It was a mezzotint probably made after the painted copy described above, which was indeed believed, until recent decades, to be by Rembrandt himself. The image of the figure is well depicted but there are some differences in her dress and the background. One curious variance is that the black wooden frame has been replaced by a light stone niche with an inscription in French beneath it.



Young Woman with Her Hands on the Picture Frame, after 1641, oil on canvas, 97.2 x 81 cm, The Statens Museum for Kunst, Copenhagen



Portrait of a Young Girl, after Rembrandt, first half of the 18th c., oil on panel, 104.4 x 79 cm, private collection (Christie's auction, 2011)

The only known panel copy of *Girl in a Picture Frame*, of nearly identical dimensions to the original, was one that went on sale at a Christie's auction in 2011.⁹ The whole image and the facial expression are reproduced well (comparison made on the basis of the

8] *Girl in a Picture Frame*, Valentin Daniel Preissler (1717–1765), Jean-Martin Preissler (1715–1794), 1749, mezzotint, paper, 40.3 x 30.6 cm, The Royal Łazienki Museum in Warsaw, inv. no. ŁKr 1440.

9] *Portrait of a Young Girl*, after Rembrandt van Rijn, first half of the 18th c. (1729?), oil on panel, 104.4 x 79 cm, Christie's Auction no. 6025, 13.04.2011, London, South Kensington: Old Masters & 19th Century Art, lot 34. No historical interpretation of the note on the reverse, which reads: "Rem. La belle juive de Metz. Maitresse de L'Evesque Duc de Valentinois 1729", was made in the catalogue.

auction catalogue photograph). The only noticeable difference is the dark, vertical shadow in the top right corner in place of the column suggested on the original. This detail may be an illustration of changes which might have been made to the original painting in the past. This, privately owned copy is not signed.

The two panels are first described as pendants in sources dating from 1769, when they were part of the collection of Friedrich Paul von Kamecke in Berlin.¹⁰ Pairs of pictures were always more sought after on the art market than single works. It is believed, however, that the two portraits were not painted as pendants. They do not follow the artist's own rules, however: in such pairs the man's portrait was the piece on the left, the models faced each other, and both the scale and the dimensions were the same or similar. Nonetheless, sometimes his pendants were similarly framed. One such example is the *Portrait of Agatha Bas*, held in the Queen's Gallery in London, and its companion piece, the *Portrait of Nicolaes Bambeck*, in the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels. This means that our pictures were most likely linked by their correspondent titles, *The Jewish Bride* and *The Father of the Jewish Bride*, and by the fact that the panels were similar in size. It is now thought that these portraits have been considered a pair for most of their history. The presence of the paintings in Kamecke's collection is documented by two excellent prints, executed in 1769 and 1770 by Georg Friedrich Schmidt. These small images, titled *The Jewish Bride* and *The Bride's Father Saves the Dowry* were furnished with appropriate inscriptions in French: "d'après le tableau original de Rembrandt".¹¹ Both etchings are reversed in relation to the original paintings and are very well executed.

In 1777 the Polish king Stanislaw August Poniatowski bought the Rembrandt pendants from Kamecke's daughter, Elizabeth Henrietta Marie Golovkin, for his Warsaw collection.¹² From 1795 the panels

10] G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 15, 1845, p. 323, no. 156, 157.

11] G.F. Schmidt fec. 1769, reading: *La fiancée Juive, grave d'après le tableau original de Rembrandt tiré du cabinet de Mr. Le Comte de Kamke et dédié au dit Seigneur etc.*, and G.F. Schmidt fec. *Auqua forti* 1770, inscribed: *Le Père de la Fiancée reglant sa dot, d'après le tableau original de Rembrandt tiré du cabinet de Mr. Le Comte de Kamke. Rembrandt pinx. 1641*. Both prints are in the collection of the Fine Arts Museums of San Francisco: inv. no. 1093.30.33949 and 1093.30.33950; dimensions respectively: 23.1 x 18.3 cm and 23.3 x 18.3 cm.

12] Listed in the king's gallery under the numbers: *Girl in a Picture Frame* no. 207, and *Scholar at His Writing Table* no. 208, after: D. Juszczak, H. Malachowicz, pp. 408, 411.



G.F. Schmidt, *La fiancée Juive*, etching, 23.1 x 18.3 cm



G.F. Schmidt, *Le Père de la Fiancée reglant sa dot*, 1770, etching, 23.3 x 18.3 cm

were displayed at the Painting Gallery in the king's summer palace, Łazienki, in Warsaw. In the subsequent years Vincent Lesseur, the royal miniaturist, executed two excellent watercolour copies, which now belong to the Polish Museum in Rapperswil, Switzerland.¹³ These diminutive images are highly accurate reproductions of the larger paintings, with only a few variances in the image of the girl. The unfortunate shape of the column is altered. Lesseur also titled his miniatures with different names: *Portrait of a Young Woman with Her Hands on the Sill*, and *Scholar at His Writing Table*, and signed them with his own initials: W.L. /1797.¹⁴ On the scholar's portrait he has placed his signature in exactly the same place as Rembrandt's in the original, while on the girl's miniature for some reason it is on the opposite side

13] Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Zamek Królewski w Warszawie i Muzeum Polskie w Rapperswilu, exh. cat., ed. H. Kamińska-Krassowska, Warszawa 1994, p. 5, no. 50 and 51. Both miniatures are watercolour and gouache on ivory, and they have similar dimensions: 124 x 84 mm and 125 x 93 mm.

14] The notes on the reverse read: inv. 701: 61 / La Juive de la/ Collection du Roy/ de Pologne/ de Rembrandt/ VII5/104/ N. 93, and inv. 702, 60/ VII3/102 No. 91/ Żyd czytający/ z Rembrandta. N. 92.



Lesseur, *Portrait of a Young Woman with Her Hands on the Sill, Scholar at His Writing Table*, 1797, watercolor and gouache on ivory, 124 x 84 mm and 125 x 93 mm, Polish Museum in Rapperswil, Rapperswil.

of the background. This may have been due to an issue with the original signature that is now unclear.

A pair of canvas copies, relatively close to the originals, painted by an unknown artist possibly from Bacciarelli's *Malarnia*¹⁵ is preserved in the Wawel Castle Museum in Kraków.¹⁶ Another pair of nineteenth-century copies of both tronies, previously at the Lubomirski Museum (in existence until 1939) in Lwów (now Lviv, Ukraine), is held by Lviv Art Gallery and is now on display at Zlochiv Castle.¹⁷ It is difficult to estimate their artistic value due to the poor, long unrestored condition they are in, but they seem largely to repeat the original compositions. Copies of the *Girl* only are held in two other Polish collections: the Museum Palace in Wilanów and Łańcut Castle Museum. In the Wilanów copy the girl is resting her hands on an armchair, not on the frame.¹⁸

15] The king's private art studio at the castle, headed by royal painter Marcello Bacciarelli.

16] Wawel inv. no.: PZS Wawel: dep. 161 and dep. 162, dimensions of both paintings: 89.5 x 71 cm.

17] Inv. no: Z 1735 and Z 1736, 102.5 x 78 cm.

18] This copy may be the one commissioned by the Polish king Jan III Sobieski in 1687 for his residence in Żółkiew.

The Łańcut version¹⁹, despite having come from the Potocki family's collection, or possibly from Princess Lubomirska, is the weakest copy of them all, and heavily overpainted – here the model is depicted without hands and in a painted oval surround. In this case the copyist might have been working on the basis of a print source. A similar impression is given by the etching of *Scholar* probably executed by Johan Friedrich Frantz Bruder in Nuremberg in 1804, which seems to be closer to that by Schmidt than to the original painting itself.²⁰

The most significant differences occur in copies of the *Girl*. In most cases her arms are painted shorter, and some of the copies differ in their depiction of the frame and the signature. This might be evidence of changes to the appearance of the original painting due to renovations, and it is also possible that some copyists used one or two “prototype” copies which already featured these alterations.

After King Stanislaw August Poniatowski's death in 1798, the Warsaw panels were inherited by his nephew, Prince Jozef Poniatowski and subsequently, in 1813, by Jozef's sister Maria Teresa Tyszkiewicz. Two years later she sold over 30 paintings from the king's gallery to Kazimierz Rzewuski, the court scribe. On 7 October 1815 he bought the man's portrait for 140 ducats, and five days later he decided to buy the girl's portrait for a further 210 ducats. Shortly thereafter, Rzewuski moved to Vienna and took his collection with him. Some time later the royal paintings came into the hands of Karol Lanckoroński and his family.²¹ Count Lanckoroński, a Polish landowner and Vienna court official, was also a famous art collector. His collection was recognized as the most significant private collection in Europe.²²

19] Oil on canvas, 91 x 75 cm, inv. S 234 MŁ. See J. Piotrowski, *Zamek w Łańcutcie. Zwięzły opis dziejów i zbiorów*, Lwów 1935; Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, vol. III, no. 5, *Łańcut i okolice*, ed. J. Sito, Warszawa 1994.

20] *Scholar at His Writing Table*, Johan Friedrich Frantz Bruder (1782–1838) (?), after Rembrandt van Rijn (1606–1669), 1804, etching, paper, 26.5 x 21.5 cm, inscriptions: on the left *Rembrandt pinx 1641*, on the right *Fr.Br. fec 1804*, The Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. 5693. The author was in Warsaw at the time when the print was made, but it is not mentioned in his oeuvre. These etchings were acquired for the museum's collection in 2019, shortly before this text was published.

21] Karol Lanckoroński (1848–1933) was a hereditary member of the Chamber of Nobles in Austria, a Knight of the Order of the Golden Fleece, and Grand Chamberlain at the Viennese Court. He won international fame for his passion as a collector, and for his academic interests, archeological expeditions, and scholarly travels. Many objects from his collection are now major treasures in many of the world's leading museums.

22] To read more about the history of Lanckoroński's collection see: J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków 2010; J. Winiewicz-Wolska, “Wiedeńskie

While in the count's collection, around 1876, the Rembrandt pendants were engraved by William Unger, a professor at the Vienna Academy of Fine Arts. These are the most recent copies known and are relatively free interpretations of the originals.²³



Karol Lanckoroński, The Royal Castle in Warsaw – Museum, Archive.

Lanckoroński's private residences were filled with oriental and 14th–16th-century Italian art, fruits of the collector's travels.²⁴ In order to accommodate his growing collection, in 1896 he built a huge neo-baroque palace at Jacquingasse 18, near the royal Belvedere, which became known as a Viennese art lovers' museum. The Rembrandt pictures were displayed there in the Dutch Hall.

zbiory Karola Lanckorońskiego sprzed stu laty”, *Folia Historiae Artium*, vol. VIII-IX, 2002–2003, pp. 107–160, J. Winiewicz-Wolska, “Dzieje kolekcji Lanckorońskich w latach 1939–1946”, *Rocznik Historii Sztuki*, vol. XXVIII, 2003, pp. 19–45.

23] M.C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de tout nations...*, vol. 4, Paris 1890, no. 28 and 29.

24] A picture by Rudolf von Alt dated 1892 shows that in the count's house at Wasagasse 6, pictures from his collection were hung on both sides of the room door due to lack of space.



The Lanckoroński Palace, early years of the 20th c. Photo: The Royal Castle in Warsaw – Museum, Archive.



The Dutch Hall in the Lanckoroński Palace, postcard, early years of the 20th c., The Royal Castle in Warsaw – Museum, Archive.

In January 1902 the palace, opened up to the public for the events collectively known as the *Wiener Kunstwanderungen*, received more visitors than any other aristocratic residence in the city.

After World War I, when Poland regained its independence following 123 years under the partitions, the Lanckoroński family planned to move their collection to their native land. After much effort they finally obtained the necessary permission from the Austrian authorities, but before the works could be moved, World War II broke out. The core of the collection, including the two Rembrandts, was confiscated by the Germans in 1943–1944 and impounded in a mine in Altaussee near Salzburg, which was used as a storage depot for art plundered from across Europe.²⁵ On 8 May 1945 the panels were taken from the mine by American troops and on 24–26 May they were deposited at the Central Art Collecting Point in Munich.²⁶ They were returned to their rightful owners in 1947, but because the Vienna palace had been destroyed near the end of the war, the collection was housed in Hohenems castle, near Vaduz, in Vorarlberg. In 1950 a fire broke out in the castle and many of the paintings were lost. The collection was widely believed



Ruins of the Lanckoroński Palace, photo, c. 1960, Vienna, after J. Winiewicz-Wolska

25] The Rembrandt panels were held under the numbers 257 and 258.

26] At the Central Art Collecting Point the two paintings were listed under the numbers 566 and 567.

to have been destroyed, but the most important pieces, the Rembrandts among them, survived and were taken to Switzerland for safe keeping.

Throughout the nineteenth century and in the first half of the twentieth the Rembrandt literature recognized both *Girl in a Picture Frame* and *Scholar at His Writing Table* as original works by the great artist. After 1950 they were no longer available for scholars to study, with the result that in 1969 their authorship was called into question by Horst Gerson, who only knew them only from photographs and had never examined them.²⁷ Thus the panels were not included in the third volume of *A Corpus of Rembrandt Paintings*²⁸ concerning the period of Rembrandt's activity spanning the years 1635–1642, issued just a few years before they resurfaced in 1994. In that year Karolina Lanckorońska²⁹, on behalf of her family, established a foundation and donated the



Karolina Lanckorońska, 1945, photo P. Boissonnas, AN PAN I PAU, file no. K.III – 150, photo 339. Source: www.pauart.pl

- 27] A. Bredius, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings*, revised by H. Gerson, London 1969.
- 28] E. van de Wetering, J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1989.
- 29] Karolina Lanckorońska (1896–2002), historian, PhD scholar at Jan Casimir University in Lwów (until 1939), lieutenant in the Polish Home Army, prisoner in Ravensbruck, head of the Polish Historical Institute in Rome (1976–1993), founder of the Lanckoroński Foundation.

works to the Royal Castle in Warsaw “as a tribute to a free and independent Poland”.³⁰

Both Polish Royal Castles were endowed: the Royal Castle in Warsaw received 15 paintings from northern schools from the former gallery of Stanisław August Poniatowski: the two Rembrandts”, landscapes by Cornelis Decker and Frederik de Moucheron, paintings by David Teniers The Younger, Philip de Wouwermans, and Adriaen van Ostade, and French paintings including a rare portrait by Corneille de Lyon. The gift also included portraits of Lanckoroński and Rzewuski family members by Marcello Bacciarelli, Anton von Maron, Andrea Appiani, Josef Grassi, Louis de Silvestre, and Heinrich Fuger, and some furniture. The Wawel Royal Castle received 78 Italian paintings, as well as Spanish, German, and other pieces.

The Rembrandt paintings and most of the other items forming part of the donation were displayed in the castle for about a decade, while the museum commenced studies which led to a project devoted to examining³¹, conserving, and re-attributing the two “Rembrandts”. Between 2004 and 2006 the paintings were duly examined, treated, and reattributed thanks to the cooperation of Polish scientists, conservators, and art historians under the guidance of Professor Ernst van de Wetering and his colleagues from the Rembrandt Research Project (RRP).³²

Both Rembrandt paintings were executed on poplar panels. This species of wood was not typically used by Rembrandt, who mostly painted on oak boards, with a few exceptions for oriental species. The RRP has records of just three other Rembrandt pictures on poplar panels of similar dimensions, all executed within the same period of time as this pair: *Portrait of Marie Trip*, 1639, 107 x 82 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, *Girl in a Veil*, c. 1640 (or 1643), 62.2 x 48.9 cm, National

30] Words taken from the letter of Prof. Karolina Lanckorońska to the President of Poland, Rome, 8 Sept. 1994, cited in: D. Juszcak, H. Małachowicz *Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1998, p. 6.

31] The following examinations were carried out: observation in normal, raking, and reflected visible (day) light; macro photography; IR examination; UV-induced luminescence; x-ray examination; identification of the wooden panels; stratigraphic analysis and examination of pigments, fillers, and binders; microscopic and microchemical analysis; cross-section analysis using the SEM-EDS method; and examination of the paint layer binders with GC-MS and FT-IR

32] For details of the examination and conservation see: J. Czernichowska, R. Dmowska, A. Nowicka “Two paintings: *Girl in a picture frame* and *Scholar at his writing table* from the collection of the Royal Castle in Warsaw – history, examination and conservation”, in: *Opuscula Musealia* 19, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow 2012.

Gallery of Art, Washington, D.C., and *Portrait of Anna Wijmer*, 1641, 99.5 x 81.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. It is possible that ca. 1639 or 1640 Rembrandt, under the influence of his fascination with Venetian portraits, bought some poplar panels, which were the type in most widespread use in Italy. Thus the poplar supports also speak in support of Rembrandt's authorship of the Warsaw portraits.

The panels are single boards with a vertical wood grain, their backs bevelled along all four sides and later trimmed to create pendants. They are very similar in thickness, which varies from 1.5 cm to 2 cm. The panels are very well preserved considering that they are single boards, which is rather rare in the case of such large dimensions; they are only slightly warped. On the reverse of the panels several collection seals, numbers, and inscriptions have been preserved. The supports were sized and grounded. The two paintings differ in the quality and thickness of the ground. In the woman's portrait a thick, double layer of ground covers the rough surface of the wood panel thoroughly. The first layer contains chalk as a filler, the second, thinner one mainly lead white. The binder in both layers is an animal-based glue and oil mixture. The board on which the man's portrait is painted is covered with a very thin ground layer, which is rubbed into the board; the texture of the wood is visible through both this and the paint layers. The binder for the ground, an animal glue with the addition of walnut oil, is mixed with a lead white and a small amount of calcium carbonate.

On both panels the grounds are covered with an ochre-colored *imprimatur* layer (Dutch *primuersel*). There are no drawings or preliminary sketches prior to the present *tronies*. The paint composition of both pictures is dominated by lead white, earth pigments (yellow ochre, red lake, cinnabar or vermilion, green earth), bone black, bituminous brown, and calcium carbonate. There is often an admixture of chalk, which was typically added to lead white to enhance its transparency and most often in order to increase volume in impastos. One difference between the paintings is the use of lead-tin yellow, smalt, and malachite in the portrait of the *Scholar*. In both paintings the medium was walnut oil, and linseed oil in the female portrait. The paint layers are relatively thin and the *primuersel* is often visible through them. The paint on the *Girl* portrait was applied much more thickly in several places, probably to cover the black sketch of the first portrait. The portraits are executed freely, with thick impasto reserved mostly for the manuscript, the jewellery, and the flesh tones. Of particular note is the

masterful rendition of the scholar's quill, half-painted and half-drawn into the fresh paint with the shank of the brush.

IR and X-ray examinations of the *Girl* revealed the sketch of another portrait beneath the present image. This abandoned work depicted a woman in three-quarter profile, possibly in a white ruff and coif. The silhouette is delineated with dark brushstrokes; its outline was slightly visible even to the naked eye prior to the treatment owing to the naturally increased transparency of the upper paint layers. In the *Scholar* only minor *pentimenti* were detected, in the lower part of the outline of the cap and along the right profile of the figure.



Girl in a picture frame, IR image, Warsaw Royal Castle – Museum



Girl in a picture frame, overpainting on the dress, Warsaw Royal Castle – Museum

From the earliest decades the pictures were restored many times. The original varnishes were removed, possibly even during Rembrandt's lifetime. The frequent relocations, reframings, and changes of format inevitably caused damage, which thus required restoration. During the early renovations the originals were partially overcleaned and thereafter overpainted. Fortunately, the paint layers in most areas of both portraits are well preserved, with the exception of the red dress in the girl's portrait. Here the paint layer developed a prominent,

raised craquelure; in many areas it was poorly attached to the panel, creating some tents of paint, some of them flaking off. In the past, to halt this process, the painting was coated with extremely thick layers of varnish in order to bond the loose paint.

The main aim of the conservation was to clean the surface of the paintings, which had progressively been obscured by dirt, darkened varnishes, and discoloured retouching. Furthermore, the woman's portrait evidently needed structural treatment in the red dress area. Here the varnish underneath the blistered layers of paint had to be removed and replaced with consolidant. The cleaning of the painting's surface revealed extensive repaints on both the figure and the background. It was probably the visibility of the first sketch that necessitated these overpaintings, damages, and restorations. The extensive overpaintings in the upper background, including the added column, and the heaviest layers on the dress, were removed. Several much smaller overpaintings on the face, ears, right earring, hair, necklaces, and belt also needed to be removed. Some overpaints had to be left due to damage to the original paint, or to the impossibility of distinguishing them from the original or of removing them. The surface of the *Scholar* portrait, which was covered with two layers of old varnish, a number of



Scholar at His Writing Table,
varnish removal Warsaw Royal
Castle – Museum



Girl in a Picture Frame, varnish removal
Warsaw Royal Castle – Museum

overpaints, retouches, and sloppy fills obscuring large areas of the original, was cleaned; most of these sites were located near the upper right edge of the board, on the beret, and in the background of the image.

After this treatment the paintings were restored; ground losses were filled, and they were revarnished and retouched. New frames modelled on seventeenth-century examples were designed.

Both paintings bear the artist's signatures, but they are not of the same quality. The *Scholar at His Writing Table* signature: Rembrandt /f 1641, located on the side of the tabletop, is executed in the wet paint of the under layer, which means it is solid and not subject to doubt. The signature of *Girl in a Picture Frame*: Rembrandt /f 1641, on the left side of the background 35 cm from the bottom edge, is partially damaged and most likely added later, but this does not preclude Rembrandt's authorship by any means.³³

The pigments, ground components, and binding media, as well as



Rembrandt's signature on *Scholar at His Writing Table*, Royal Castle in Warsaw – Museum.

the painter's working methods revealed in the examinations and during the treatment, are typical of Rembrandt's practice. They evince numerous technical and technological similarities with other Rembrandt

33] *A Corpus of Rembrandt Paintings*, published by the RRP, recognizes numerous original works with no original signatures as Rembrandt's; non-signature was quite a common practice both in the artist's own time and thereafter.

paintings described in the subject literature. The project³⁴ enabled the art historians to confirm Rembrandt's authorship of both pieces, and the portrait of the girl in the verisimilar picture frame was deemed by Prof. van de Wetering to be the most sublime *trompe l'oeil* depiction in Rembrandt's entire oeuvre.³⁵ In his view, in this work Rembrandt created a very subtle sense of petrified movement: the girl is about to touch the frame, while her torso is still twisted.

After the successful conclusion of the project, both portraits were exhibited at two venues during the Rembrandt Year exhibition in 2006: *Rembrandt. Quest of Genius* in the Rembrandthuis, Amsterdam, and *Rembrandt. Genie auf der Suche* in the Gemäldegalerie, Berlin. In this way the pictures regained their rightful place in the art world and became widely known, especially *Girl in a Picture Frame*, which was selected as the catalogue cover image for the Dutch venue. A Dutch television documentary revisiting the process of the examination and conservation of the painting bears the title *The Mona Lisa of Warsaw*.³⁶ Standing in front of the painting in Warsaw, and during the vernissage of the exhibition in Amsterdam, Professor van de Wetering said: "...He depicts her in her enchanting and very realistic beauty.... That's why I think this painting will become the new Mona Lisa in Warsaw." Over the following years the pendants received great public attention during the exhibitions "Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection" in Japan: Tokyo Fuji Art Museum (29.08–26.09.2010), Suntory Museum Osaka (6–31.10. 2010), Kitakyushu Municipal Museum of Art (10.11–5.12. 2010), and Hiroshima Prefectural Art Museum (15.12.2010–12.01.2011), and subsequently "L'Aigle Blanc. Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne, collectionneur et mécène au siècle des Lumières" in France, at the Palais Impérial de Compiègne (8.04–18.07.2011), and "The golden age of Poland" in Spain at the Palaco Real, Madrid (01.06–04.09.2011).

After their *tournée* the portraits went on show at their old home, the Royal Łazienki Museum in Warsaw, as part of the exhibition 'The Stanisław August Collection of Paintings at the Royal Łazienki' (19.07–16.10.2011). Now back at the Royal Castle in Warsaw, they are

34] The Royal Castle in Warsaw – Museum was awarded the *Sybilla 2006 – Museum Event of the Year*.

35] E. van de Wetering, *Rembrandt. Quest of a Genius*, exh. cat., ed. B. van den Boogert, Amsterdam 2006, p. 115.

36] *The Mona Lisa of Warsaw*, dir. Melinde Kassens, prod. Jessica Stan, RRP / *De Mona Lisa von Warschau*, 2006.



Prof. Ernst van de Wetering at work in the Warsaw Royal Castle – Museum, 2006



Poster for the Japan exhibition, Tokyo Fuji Art Museum, 2010

at the heart of a new permanent display, “The Lanckoroński Collection – Rembrandt’s Paintings”.

The return of these Rembrandt paintings to Poland, a country which lost so much of its cultural heritage during the period of the partitions and the two world wars, is of inestimable significance for the Polish nation.



Ruins of the Royal Castle in Warsaw, 1948, photo: Museum History of Warsaw



The reconstructed Royal Castle in Warsaw, 2008, photo: A. Ring

JACEK LEOCIAK

THE WARSAW GHETTO UPRISING:
THE HISTORICAL FACTS AND THE POST-WAR
PUBLIC DISCOURSE

1.

This year we are celebrating the seventy-fifth anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising. Such events always present opportunities to look back. However, in looking at the past we are also looking at the present, for the past is always perceived through the lens of our own times. The form of the anniversary celebrations, the official speeches, and any other commemorative events or actions are always focused on the here and now. Historical events can only reveal the significance or character permitted them by our contemporary viewpoint – we can only see them through glasses made ‘here and now’, so to speak, not ‘there and then’. Therefore I wish to offer a broad outline of some of the basic historical information, as a background to the question of the postwar use and abuse of the memory of the Warsaw Ghetto Uprising in the public discourse. In other words, in this paper I will move from the historical event itself to its interpretation; from facts to confabulations; from historical accounts to political or ideological manipulations.

2.

It is important to emphasize the significant difference between the historical ghettos (such as that in Frankfurt, established in 1462; that in Venice [1516] and that in Rome [1555]) and the ghettos created by Nazi Germany during the Holocaust.

HISTORICAL GHETTOS

Jews in the diaspora usually lived together in one part of a city (which was known as the *Judengasse* in German, the Jewish quarter in English, or the *Judacaria* in Italian). This arrangement was advantageous for two main reasons: firstly, it accommodated their religious, social, and cultural habits, and secondly it provided them with a greater sense of security. They tried to ensure that they lived together for mutual protection from threats, assaults, violence, etc.

Over the course of time the internal, voluntary tendency of the Jews to gravitate towards each other and live together in one place was confronted with external pressure to live separately and in isolation from Christians. Jews were labelled and ordered to live in ghettos — specially designed areas, usually surrounded by walls. Let us reiterate this: Jews had to live within the walls, but they were free to leave the ghetto during the day, though they had to return there for the night.

NAZI GHETTOS

The main purpose of the historical ghettos was to separate and isolate the Jews from Christians, but in the Nazi ghettos separation and isolation were merely interim means to a different end: extermination. The Germans' immediate aim was to concentrate the Jews near railway routes. This was the reason why they forced all Jews to gather in designated places: small ghettos in the country, large ghettos in the cities, and transit ghettos. The catastrophic conditions of life in the overcrowded ghettos led to 'indirect extermination'. Ultimately, the Jews gathered in the ghettos were transported directly to death camps.

In summary, the distinction between the two types of ghettos is as follows: the historical ghettos were created as Jewish districts intended for living. The Nazi ghettos were special districts where the Jews were forced to live, on pain of death; they were sealed, overcrowded, and

completely isolated from the outside world (the ‘Aryan side’). Nazi ghettos were places for dying, dreadful ‘waiting rooms’ before the ‘final solution’ of total annihilation.

3.

The Warsaw Ghetto was sealed on 16 November 1940. Between October 1939 and July 1942 approximately 100,000 Jews in Warsaw died from diseases – above all a typhus epidemic, caused by the catastrophic living conditions and lack of sanitation – or starved to death. Holocaust historians call this ‘indirect extermination’. On 22 July 1942, *Grossaktion Warschau* (the ‘Great Deportation’ campaign) was launched. Over the next two months, until 21 September, some 300,000 Jews were taken away directly to the gas chambers in Treblinka death camp. This was the turning point in the history of the Warsaw Ghetto. First and foremost it was now obvious to the rest of the Jews in the ghetto that ‘resettlement to the East’ meant death and nothing but death.

As a consequence of the great deportation to Treblinka death camp the population of the Warsaw Ghetto was reduced to approximately 60,000 Jews, most of them young and determined to resist further round-ups. The Jewish underground started to prepare for armed resistance. Civilians began to construct shelters, bunkers, and other hiding places. They started to stockpile food and other supplies. In January 1943 the Germans attempted to take away another quota of Jews, but in some areas of the ghetto they met with armed resistance, albeit chaotic and disorganized. On that occasion they rounded up only 5,000 people before withdrawing. This experience was a tremendous breakthrough for the Jews, for their perception of the situation, and for their awareness of what was really happening.

On 19 April 1943, early in the morning, the Germans again entered the ghetto. This time, however, the Jews were well prepared and waiting for them. They opened fire on the troops, and many German soldiers were killed or wounded. German blood was spilled on the ghetto streets and pavements.

Two main paramilitary forces coordinated and led the Warsaw Ghetto Uprising. The larger, Żydowska Organizacja Bojowa (ŻOB, the Jewish Fighting Organization), at its peak numbered 500 young people, who were armed with rifles, pistols, homemade hand grenades, and bottles filled with petrol (Molotov cocktails). The second,

Żydowski Związek Wojskowy (ŻZW, the Jewish Military Union), numbered a maximum of 260 fighters, and could even boast some machine guns. The Jewish insurgents faced German troops and auxiliary forces numbering approximately 5,000 soldiers and policemen, all fully armed, and in possession of cannons and tanks.

On the first day of the uprising the ŻOB fought a victorious battle at the junction of Zamenhofa and Miła Streets, and Gęsia and Nalewki Streets (today these two sites are in the immediate vicinity of the Monument to the Ghetto Heroes by Rapaport and the building of the Museum of the History of Polish Jews POLIN). The ŻZW fought on Muranowski Square. After three days of heavy combat the Jewish fighters were forced to leave their positions, and withdrew to the cellars and bunkers, from which they waged an urban guerilla struggle, in hiding. The Germans set fire to house after house, and soon the whole ghetto was in flames.

One issue which I would like to emphasize is the fate of the civilians in the ghetto. This is an entirely separate chapter of the uprising. It is important to realize that fewer than 1,000 Jews (of the 60,000 trapped within the ghetto walls) were capable of armed combat. The remaining 59,000 civilian Jews spent this time sitting in hiding beneath burning houses, squeezed between the hot walls of the cellars. The Germans hunted them down relentlessly. When they discovered a hideout, they threw in poison gas canisters, and then dragged the Jews out of their underground hiding-places. Some were killed on the spot, and the rest were led to the railway siding known as the Umschlagplatz, forced onto trains, and deported to death camps (Majdanek, Trawniki, Poniatowa, and Treblinka).

On 8 May 1943 the Germans located the bunker at 18 Miła Street, where 120 people were in hiding: both civilians and Jewish fighters from the ŻOB command, among them Mordechaj Anielewicz, their commander-in-chief. The ŻOB fighters committed mass suicide. On 16 May, at 8.15 p.m., the Germans blew up the Great Synagogue in Warsaw as a symbolic signal that they had succeeded in suppressing the Warsaw Ghetto Uprising. After the end of the uprising, SS-Gruppenführer Jürgen Stroop, the commander of the German troops, wrote the notorious Stroop Report (which included daily reports of the fighting). In 1945 he was captured by American forces, and after being extradited to Poland he was put on trial, convicted, and executed on 6 March 1952.

4.

The Holocaust destroyed virtually the entire Jewish community in Poland. It turned the Jewish world to ashes, but even as the survivors were attempting to rise from those ashes after the war, they were once again subjected to persecution and violence. At both individual and community levels there was a series of pogroms in Poland in the immediate aftermath of the war. At the official level, between 1944 and 1950 the communist government imposed step-by-step restrictions on the reviving social and cultural life of the Polish Jews, which culminated in the ultimate liquidation of Jewish political parties, social organizations, co-operatives, and newspapers. The last straw was a series of waves of emigration. If we assume that in mid-1946 there were around 200,000 Jews (including 130,000 arrivals from the Soviet Union) living within the pre-war borders of Poland, then the 63,000 who left Poland in the first two months after the July 1946 Kielce pogrom alone constitute an enormous figure. On the whole, over the period 1945–1947 around 160,000 Jews emigrated from Poland in the first and largest wave of emigration. The second wave, over the years 1955–1960, numbered over 55,000 Jews. The third wave of emigration came after March 1968, when a state-sponsored antisemitic campaign prompted – or, more accurately, forced – around 13,000 people to emigrate (with one-way passports) between 1968–1971.

*

The Holocaust became a subject of manipulation in post-war Poland before it could be processed thoroughly and independently. It was avoided one way or another, familiarized, and instrumentalized, but at the same time used as a tool in matters of political or ideological strife. In the Polish People's Republic, where the state practised censorship and exercised a monopoly on information, the Holocaust fell victim to the nationalization of the collective memory and became one element of the Communist Party's version of history. The Polish Catholic Church, which is highly conservative and made almost no move to accommodate the Vatican II reforms, not only did nothing to combat anti-Jewish prejudices in the consciousness of its faithful, but often actually upheld them. On the other hand, it was Catholic intellectuals who were the main driving force behind reflection on the Holocaust, the cultural heritage of the Polish Jews, and the coexistence of Poles and Jews.

Open public debate in which all parties could be involved and freely articulate their points of view only became possible after 1989 in the newly democratic Poland. The period of political transformation was a time of reevaluation and reconstruction of the canon of tradition. First of all this was a process of reclaiming areas that had been taken over by Communist propaganda, a process of restoration of memory. The memory of the Holocaust was revised in that context, and was one of the factors conditioning the new grasp on national identity in the democratic Poland.

*

The extermination of the Jews that took place in Poland, in the presence of the Polish people, and unfortunately sometimes also with Polish participation — blackmailing, extortion, and even killing — is, whether or not Poles are willing to acknowledge it, a substantial part of the Polish fate and a facet of Polish history. Is there any other experience of such universal significance as the Holocaust? The Holocaust (and especially Polish-Jewish relations during the Holocaust) exists in the Polish conscious and subconscious. I would go so far as to say that the full dimension of the Holocaust experience, the terrible truth, mostly exists in the Polish subconscious, very often suppressed or simply rejected. When we ask about the presence of the Holocaust in the Polish public discourse, we are asking first of all about forms of remembrance and about the narrative strategies connected with what is one of the pivotal events of the twentieth century.

The memory of the Holocaust has many dimensions. There is the collective memory and the individual memory, the memory of the victims, the memory of witnesses, and the memory of the persecutors. There is the memory of people who received help, care, and friendship, and the memory of those rejected, betrayed, or sold. The memory of innocent suffering can give birth to either protest or reconciliation; it can give rise to hatred and a desire for revenge, or arouse a longing for justice and compensation. It is the memory of humiliation, shame, helplessness, and passivity. The memory of heroic revolt and struggle. The memory of resignation and defeat. The memory of absolute loneliness and rejection by an insensitive world. The memory of an absent and silent God.

The memory of the Holocaust is the remembrance of a wound that has not healed, but at the same time the memory itself is wounded.

Wounded because it is torn between the possible and impossible, between the human and inhuman, between the duty to bear witness and the conviction of the inadequacy of language. Torn because of the fundamental question: Is it possible to pass on the heritage of memory to anyone else, to future generations? The terror of those experiences, which cannot be comprehended or expressed, paradoxically clamours loudest to be put into words. The constant duty to reawaken memory clashes with the desire for alleviation of the pain of that reawakening, with the danger of the trivialization of that memory, and with the prevailing tendency towards a collective amnesia.

*

The press texts written to mark the successive anniversaries of the Warsaw Ghetto Uprising betray the salient features of the Polish narrative concerning the Holocaust. There are two main motifs, or modes of narration, which emerge from a reading of these texts: *‘Competition in suffering’*, and *‘The “Polonization” of the Uprising’*.

Since the very beginning, these anniversary discourses have evinced a discernible strain of rivalry in martyrdom (or competition in suffering). The journalists who contribute to them seem compelled to defend the value of the Polish martyrdom, which is apparently imperilled by the magnitude of Jewish suffering. This theme surfaces with particular force in a propaganda piece from around March 1968, i.e. on the 25th anniversary of the uprising. Polish aid to the embattled ghetto is also one of the central motifs that are constantly present in the anniversary discourse. Moreover, in the background to this motif there have always been disputes about who helped and to what extent, who avoided helping, and what the real scale of the aid was. The story of the Warsaw Ghetto Uprising is thus transformed into a story of Polish aid and valour, the uprising itself instrumentalized as a foil for the heroism and help that the Poles offered to the ghetto fighters, and as proof of the existence of a Polish-Jewish brotherhood in arms.

This narrative reached its zenith, as shown above, in March 1968. The images generated at that time, by the Polish press on the one hand and by the Polish-language Israeli press on the other, are completely different from each other, their versions of events polarized. Newspapers in the Polish People’s Republic emphasized the Poles’ moral solidarity with the Jews, and even claimed the same perspective – that of biological extermination – for both nations. The Polish-language press

in Israel stressed the indifference of both the Poles and the entire outside world to the Jewish fate, the loneliness of the Jews persecuted in Poland, and their feeling of having been abandoned. The Poles pitted their own martyrdom against the Jewish suffering in a form of competitive opposition, and defended their image of ‘the wartime Pole’ against the criticism inherent in the Jewish version of this hypothetical representative figure. Accusations of distortion of history and of calumnies founded on hatred of Poland and the Poles are widespread. On the other hand, the Jews were outraged at attempts to Polonize the uprising and to pass over the fundamentally Jewish character of the Holocaust in silence, and fought to prevent such versions of events being disseminated. Indeed, they accused the Poles not only of indifference, but also of active collaboration in the attempted extermination of the Jews.

The reason I make such emphatic reference to this propaganda discourse from the time of the Polish People’s Republic is because in fact it is still being echoed in the public sphere today, revealing an astonishing durability and longevity. Indeed, in recent times these tunes have been replayed quite loudly in the public sphere.

1993 was the 50th anniversary of the uprising in the Warsaw Ghetto, and the commemorative events were held in the context of the independent Poland, with the former Communist party monopoly on public communication lifted and censorship a thing of the past. At that time, new themes emerged in the anniversary discourse. During the ecumenical service held to mark the occasion in the Nożyków synagogue in Warsaw, Archbishop Muszyński made the following appeal: ‘May we – Catholics and Jews – become a blessing to each other and a blessing to the world.’ At a special commemorative session of the United States Congress, Andrzej Zakrzewski, the chairman of the Presidential Council for Polish-Jewish Relations, told of the loneliness of the ghetto defenders. In his speech delivered beneath the commemorative plaque dedicated to Szmul Zygielbojm¹, politician and social activist Jacek Kuroń said: ‘I lived in that valley of death, I looked at the murdered Jews, and in my soul I bear that guilt of the sense of helplessness.’ These words about guilt and responsibility are a response to Jan Błoński’s essay ‘The Poor Poles Look at the Ghetto’, which

1] Zygielbojm was one of the leaders of the Bund, and during the war a member of the National Council of the Polish Government-in-Exile. In May 1943 he committed suicide as a protest against the indifference of the world in the face of the extermination of the Jews.

was published in the weekly *Tygodnik Powszechny* in 1987, provoking a firestorm of controversy.

5.

Let us move forward to the present, to the Poland of 2018.

On 6 February 2018, the President of the Republic of Poland signed the Act amending the Act on the Institute of National Remembrance. The highly controversial Article 55a evoked a storm of protest both in Poland and abroad. This article reads: '*[Anyone] who publicly and in contravention of the facts ascribes to the Polish Nation or to the Polish State responsibility or co-responsibility for Nazi crimes committed by the Third Reich (...) or for other offences which are crimes against peace [or] humanity or [that are] war crimes, or who otherwise grossly reduces the responsibility of the actual perpetrators of said crimes, is subject to a fine or [to] a maximum of three years' imprisonment.*' This legislation was widely received as an attempt to constrain the freedom of academic research and as a violation of freedom of speech.

Polish historians have never denied that in broad swathes of the Polish populace there was never any stigma attached to involvement in the destruction and despoliation of the Jews. Historians have never blamed 'the Polish nation' as a whole for crimes against the Jews. We know perfectly well that some Poles displayed extraordinary heroism and risked their lives and those of their loved ones in bids to rescue their Jewish neighbors. No one denies these facts. Nevertheless we cannot close our eyes to the fact that there were those who on a local level took an active part in the *Judenjagd* (the hunt for Jews). These included the Polish 'Blue Police', who collaborated with the Germans; village and township heads nominated or retained by the Germans; members of fire brigades; and ordinary citizens of every socio-economic class. This is a painful truth, which has been meticulously documented and described in detail by historians.

Nonetheless, it must be stated clearly—this is no time for equivocation—that whatever the role of certain elements of the local population in Poland (and elsewhere), the ultimate responsibility for the Holocaust lies with Nazi Germany. All the death, forced labour, and concentration camps on Polish soil were established and run by the Germans who ruthlessly invaded and occupied Poland.

*

There are many narratives, and each one is rooted in personal or collective experience. The shape of the Holocaust story creates a set of possibilities for passing on that experience, giving sense to it, rooting it in tradition and creating a grounding for the future. There are many strategies for understanding aspects of the past which are still an important presence in our here and now.

The Polish public discourse surrounding the Holocaust can be perceived as a mirror in which the Poles view themselves as a national community. Instead of carrying on endless quarrels about ‘who did what’, it would surely be more fruitful to consider how to talk about the history of the Holocaust today. For this narrative is testimony to our understanding of the past.

There is no doubt that we must talk freely and openly about both the positive and the negative aspects of Polish-Jewish relations during the Holocaust. This is absolutely vital. We have to respect the plain facts and the historical truth, and face up to every dimension of the Holocaust experience. History is never black and white. We must acknowledge this if we want to develop into a truly mature society.

LA CHIESA DOMENICANA DI SAN PAOLO A PERA E LA RECENTE SCOPERTA DELLA SUA DECORAZIONE PITTORICA¹

L'attività degli Ordini Mendicanti è strettamente correlata all'esistenza delle colonie commerciali italiane nella parte orientale del Mediterraneo e sul Mar Nero². Pera, fondata nel 1267 sulla sponda settentrionale del Corno d'Oro, era fra le più importanti (il. 01). Già alla fine del XIII secolo conteneva diverse chiese latine, tra le quali una dedicata a Sant'Irene, registrata nel 1303, situata vicino alla ripa, con accanto un cimitero usato dai Genovesi. Originariamente era una chiesa greca, ricostruita ai tempi di Giustiniano I

1] Il presente testo coincide con alcuni frammenti dell'articolo *Mendicant Art and Architecture in the Black Sea: Pera and Caffa* inviato per la pubblicazione (in inglese) come parte dei materiali del convegno "Mendicant Orders in the Eastern Mediterranean: Art, Architecture and Material Culture (13th-16th c.)", tenutosi a Nafplion (Grecia), dal 19 al 23 aprile 2017.

2] Le attività dell'Ordine Domenicano in Oriente sono state discusse in dettaglio in alcuni eccellenti studi: R.J. Loenertz, *La Société des Frères Pèrègrinants. Étude sur l'Orient dominicain, I*, Rome, S. Sabinae, 1937, soprattutto alle pp. 38-57, 89-134; idem, *La société des frères pèrègrinants de 1374 à 1475. Étude sur l'Orient dominicain, II*, "Archivum fratrum praedicatorum", n. 45, 1975, pp. 133-139; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains et la chrétientè grecque aux XIVe et XVe siècles*, Rome, École Française de Rome, 1997, e T. Violante, *Provincia domenicana di Grecia*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1999.

e dedicata nel 552³. Sembra probabile che nelle sue immediate vicinanze il frate Guillaume Bernard de Gaillac avesse fondato nel 1299 il convento domenicano, contemporaneamente alla fondazione del convento delle suore domenicane a Pera (alle quali probabilmente apparteneva la chiesa di S. Caterina) e alla rifondazione del monastero di Costantinopoli stessa (il. 02)⁴. Pera fu il primo centro della congregazione domenicana *Societas Fratrum Peregrinantium*, fondata intorno al 1300, alla quale appartenevano anche i vicini monasteri di Caffa, Trebisonda e Chio. Erano caratterizzati da uno speciale zelo missionario, diretto principalmente verso paesi situati più a Est⁵. Il monastero di Pera era rapidamente diventato un dinamico centro dell'attività domenicana, coinvolto nel dibattito teologico con i Greci, ed era anche

-
- 3] L.T. Belgrano, *Prima serie di documenti riguardanti la colonia di Pera*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n. 13, 1877-1884, p. 103 (testo del documento di delimitazione genovese del 1303); E. Dalleggio d'Alessio, *Recherches sur l'histoire de la latinité de Constantinople. II. Nomenclature des églises latines de Galata*, "Echos d'Orient", n. 25, 1926, pp. 24-25; R. Janin, *Les églises et les monastères = La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique*, III, Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1969, p. 589; D. Kuban, *Istanbul. An Urban History. Byzantion, Constantinopolis, Istanbul*, Istanbul, The Economic and Social History Foundation of Turkey, 1996, p. 185.
- 4] R.J. Loenertz, *Les établissements dominicains de Péra-Constantinople*, "Echos d'Orient", n. 34, 1935, p. 336; E. Dalleggio d'Alessio, *L'établissement dominicain de Péra (Galata)*, "Echos d'Orient", n. 35, 1936, pp. 84-86 (questo autore è dell'opinione che frate Guillaume solo nel 1307 si trasferì da Costantinopoli al monastero già prima esistente a Pera); R.J. Loenertz, *La Société des Frères I...*, pp. 39-42, 48-49; J. Richard, *La papauté et les missions d'Orient au Moyen Age (XIIIe-XVe siècles)*, Rome-Paris, École Française de Rome, 1977, p. 130; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, pp. 10, 435; T. Violante, *Provincia domenicana...*, pp. 68, 72-76, 150-152; A. Külzer, *Ostbrakien (Eurôpê)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008, p. 366 (come fondatore - Wilhelm Bernhard de Sévérac); C. Monge, *Domenicani a Costantinopoli/Istanbul: continuità ed evoluzione di una missione*, in: *Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storia, immagini e documenti d'archivio*, a cura di C. Monge e S. Pedone, Firenze, Nerbini, 2017, pp. 21-26. Esiste anche una tradizione secondo la quale questo monastero fu fondato da San Giacinto (vedi E. Dalleggio d'Alessio, *Recherches sur l'histoire...*, p. 25), in onore di chi avrebbe anche preso il suo nome. Alcuni autori hanno anche erroneamente pensato che la fondazione del monastero sul territorio della futura Pera avvenne già negli anni 1225-1228 (cfr. E. Dalleggio d'Alessio, *Relatione dello stato della Cristianità di Pera e Costantinopoli obediante al sommo pontefice romano. Manoscritto della prima metà del XVII secolo*, Costantinopoli, Rizzo & Son, 1925, p. 39; idem, *Recherches sur l'histoire...*, p. 26). In effetti, questa data riguarda la fondazione del monastero nella Costantinopoli stessa (fondato prima del 1233) che ancora una volta funzionò brevemente - tra il 1299 e 1307.
- 5] Questi monasteri appartenevano alla Società negli anni 1324-1363, 1378-1456 e dal 1464 in poi; negli intervalli tra questi periodi appartennero alla provincia greca dell'Ordine (R.J. Loenertz, *La Société des Frères I...*; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, pp. 5-34; T. Violante, *Provincia domenicana...*, pp. 12, 146-147).

il luogo in cui nacquero vari scritti polemici e traduzioni di opere greche. Sulla base della decisione del capitolo domenicano di Digione nel 1333 qui sarebbe stata fondata una scuola di lingue speciale (*studium linguarum*)⁶. Anche i singoli frati conducevano studi teologici, filosofici e linguistici, mirati specificamente ai riti e alle lingue orientali. Per alcuni di loro era un compito più facile, perché tra i più illustri domenicani di Pera vi erano rappresentanti dell'élite bizantina convertiti, come Andrea e Massimo Chrysoberges, o Lodovico da Tabriz, di origine armena. I frati parteciparono attivamente a tutti i consigli generali nella prima metà del XV secolo; un loro merito è inoltre aver svolto un ruolo fondamentale nei preparativi per il concilio ecumenico nel 1438–1439⁷.

Fino ad oggi è rimasto il nucleo della chiesa domenicana di S. Paolo (nota anche sotto il titolo di San Domenico). È particolarmente interessante in quanto era una delle due chiese latine più importanti e più grandi di Pera, ma anche perché è una delle poche strutture di questo tipo rimaste fra quelle costruite nelle colonie genovesi sul Mar Nero o sul Mar Egeo nel tardo Medioevo.

La data della costruzione di questa chiesa non è chiara. Probabilmente fu situata vicino alla più vecchia chiesa bizantina. Esiste l'opinione che questa, fondata dall'imperatore Teodosio II (408–450), fosse dedicata a San Paolo e che i domenicani ne avessero “ereditato” il patrono⁸, anche se più probabilmente si trattava della summenzionata chiesa di Sant'Irene⁹. Eugenio Dalleggio d'Alessio credeva, tuttavia, che la chiesa domenicana fosse stata costruita usando solo le fondamenta di questo edificio, e Jean Ebersolt riteneva che i domenicani usassero una chiesa per la maggior parte bizantina (parti in pietra e mattoni), solo rinnovandola, aggiungendo le volte della parte orientale e la parte superiore del campanile (parti in mattoni)¹⁰.

6] C. Monge, *Domenicani a Costantinopoli...*, p. 27. T. Violante, *Provincia domenicana...*, p. 155, non crede che questa decisione sia stata effettivamente attuata.

7] F.A. Belin, *Histoire de la latinité de Constantinople*, Paris, Picard, 1894, pp. 214–215; R.J. Loenertz, *La Société des Frères I...*, pp. 38–47, 76–88; R. Janin, *Les églises...*, pp. 591–592; J. Richard, *La papauté...*, p. 130; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, pp. 185–315, 386, 389; A. Külzer, *Ostbrakien...*, pp. 363–365.

8] E. Dalleggio d'Alessio, *Relatione...*, p. 39, nota 3.

9] W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzantion-Konstantinupolis-Istanbul bis zum Beginn des 17. Jabrhunderts*, Tübingen, Wasmuth, 1977, p. 79; A. Külzer, *Ostbrakien...*, p. 365.

10] J. Ebersolt, *Arab-Djami et ses sculptures Byzantines*, in: idem, *Mission archéologique de Constantinople*, Paris, E. Leroux, 1921, p. 39; E. Dalleggio d'Alessio, *Recherches sur l'histoire...*, pp. 25–26.

Raymond Janin e Claudine Delacroix-Besnier credevano, tuttavia, che i domenicani avessero adottato e ricostruito all'inizio del XIV secolo la semi-rovinata chiesa di S. Paolo, che non era una costruzione bizantina, bensì latina, creata durante l'Impero Latino. Johannes Cramer e Siegrid Düll presumevano che la ricostruzione fosse stata effettuata negli anni fra il 1315 e il 1320 circa. *Terminus post quem* per i lavori svolti è il 1315, quando gran parte di Pera fu distrutta da un incendio. Di conseguenza, la chiesa domenicana, forse già in via di ricostruzione, dovette essere danneggiata. In connessione con la più antica lastra datata, si può supporre che non più tardi del 1323 l'edificio fosse già pronto. Questi lavori, realizzati usando solo mattoni, erano destinati all'ampliamento della chiesa sul lato nord (per un certo numero di cappelle?), alla ricostruzione del passaggio ad est di essa e l'aumento del campanile¹¹. La possibilità che i Domenicani occupassero una chiesa più antica è indirettamente indicata dal fatto che essa è menzionata già nel 1300, l'anno successivo alla fondazione del monastero¹².

Secondo alcuni autori, tuttavia, questa è una struttura uniforme in senso cronologico, creata sostanzialmente nella prima metà del XIV secolo. Benedetto Palazzo credeva che la costruzione fosse stata eseguita dopo il 1303 (estensione della concessione genovese dopo le distruzioni precedenti) e la chiesa fosse stata completata nel 1337; Wolfgang Müller-Wiener ha collocato l'intera costruzione intorno al 1325¹³. Stephan Westphalen, con una precauzione che si riferisce alla datazione anticipata della chiesa domenicana per gli anni 1220–1230, riconobbe che almeno fino al 1303 sorgeva qui la chiesa di Sant'Irene e datò la fase fondamentale della costruzione della chiesa al periodo tra il 1307 e il 1323. Ritengo che la sua argomentazione sia la più ragionevole¹⁴.

11] R. Janin, *Les églises...*, p. 591; J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen an der Arap Camii in Istanbul*, "Istanbul Mitteilungen", n. 35, 1985, pp. 311–319 (pensavano che l'ex chiesa bizantina di Sant'Irene fosse situata piuttosto ad est della chiesa costruita per i domenicani nella prima metà del XIII secolo); S. Düll, *Les monuments des Gènois en Turquie et leurs rapports avec Byzance*, in: *État et colonisation au Moyen Âge et à la Renaissance*, a cura di M. Balard, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 119; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, p. 10.

12] A. Külzer, *Ostbrakien...*, p. 366.

13] Per diverse altre proposte della datazione (anche se tutte all'interno del XIV secolo) vedi R. Quirini-Popławski, *Sztuka kolonii genueńskich w Basenie Morza Czarnego (1261–1475). Z badań nad wymianą międzykulturową w sztuce późnośredniowiecznej*, Kraków, Imedius Agencja Reklamowa, 2017, p. 107.

14] S. Westphalen, *Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii). Per la genesi di una cultura figurativa levantina nel Trecento*, in: *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo e G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 51–52; idem, *Die Dominika-*

La chiesa, con le dimensioni di 47×15 m, fu principalmente costruita in pietra alternata con strisce di mattoni (il. 03). Probabilmente era originariamente una struttura a navata unica terminata a est da un coro quadrato con due cappelle laterali, anch'esse quadrate. La parte orientale della chiesa si è ottimamente conservata, insieme con le volte a crociera costolonate del coro e delle cappelle, e un gruppo di finestre nella parete orientale del coro (un paio di finestre lanceolate con un oculo sopra). Solo le pareti perimetrali (tranne la parete nord) sono rimaste della navata, in origine probabilmente non voltata. Fuori del muro orientale della chiesa corre un corridoio con volta a crociera, sopra la parte meridionale del quale si alza la torre campanaria a pianta quadrata (il. 04). La sua parte inferiore era costruita in pietra e mattoni, mentre i due piani superiori erano esclusivamente in mattoni. È anche rimasto un portale ad arco acuto conducente al corridoio sotto la torre.

Attorno alla ricostruzione della forma originale di questo edificio sono sorte alcune polemiche. Da una relazione del 1630 circa (cioè prima della maggiore ricostruzione turca del XVIII secolo), probabilmente scritta da fra Giovanni Mauri della Fratta, sembra che fosse una “chiesa d'una sola navata”¹⁵. Nondimeno, Palazzo, seguito da Cramer e Düll,

*nerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler – Lateinische Auftraggeber, in: Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation, Kolloquium vom 28.–30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstages von Adolf Hoffmann, a cura di U. Wulff-Rheidt e F. Pirson, Mainz, von Zabern, 2008, pp. 277–279. Per l'altra ricerca – superficiale o parziale – dell'architettura della chiesa vedi: C. Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, Wasmuth, 1912, pp. 41–42; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon...*, pp. 79–80; J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen...*, pp. 296–298, 311–319; R. Quirini-Popławski, *Pera-Galata. Etapy rozwoju urbanistycznego „Nowej Genui”*, in: *Portolana. Studia Mediterranea*, vol. 3: *Mare Apertum. Przepływ idei, ludzi i rzeczy w Świecie śródziemnomorskim*, a cura di D. Quirini-Popławska, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, p. 209; S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven-London, Yale University Press, 2010, p. 543; E. Akyürek, *Palaiologoslar Dönemi Konstantinopolisi'nde Dominiken Duver Resimleri: Galata Arap Camisi (San Domenico Kilisesi) Freskolari / Dominican Painting in Palatologan Constantinople: The Frescoes of the Arap Camii (Church of S. Domenico) in Galata*, in: *Kariye Camii Yeniden / The Kariye Camii Reconsidered*, a cura di H.A. Klein, R.G. Ousterhout, B. Pitarakis, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü / İstanbul Research Institute, 2011, p. 330; N. Melvani, *Dominicans in Byzantium and Byzantine Dominicans: Religious Dialog and Cultural Interaction*, in: *Domenicani a Costantinopoli...*, pp. 38–39; H.S. Sağlam, *Urban Palimpsest at Galata & an Architectural Inventory Study for the Genoese Colonial Territories in Asia Minor*, Milan, Politecnico di Milano, 2018 [tesi di dottorato accessibile dal sito <https://www.academia.edu>], p. 114.*

15] E. Dalleggio d'Alessio, *Relazione...*, p. 39; E. Dalleggio d'Alessio, *Le pietre sepolcrali di Arap Giami (Antica Chiesa di S. Paolo a Galata)*, “Atti della R. Deputazione di storia patria per la Liguria”, n. 69, 1942, p. 17.

assunse che in origine era una basilica a tre navate, senza transetto, divisa da pilastri, con un corpo coperto da volte a crociera. Si avvicinarono anche al “concetto a tre navate”, ma senza volte, Westphalen, Slobodan Ćurčić, Haluk Çetinkaya e Eric Ivison, il quale credeva anche che già nel Medioevo a nord del corpo dell’edificio vi fosse un’altra navata settentrionale esterna (*outer north aisle*)¹⁶.

La chiesa divenne un luogo di sepoltura molto popolare fra le famiglie latine, soprattutto di Pera. Tuttavia, ci sono dubbi sulla posizione di due cappelle sepolcrali menzionate dalle fonti: la cappella di Santa Maria (*Capella Beatae Virginis Mariae*), in cui fu sepolto, tra gli altri Antonio de Via, vicario della curia di Pera (morì nel 1416), e la cappella di San Nicola, luogo di sepoltura di Pietro de Perso e della sua famiglia. Dal 1441 al 1448 provengono le informazioni sulla controversia tra i rappresentanti delle famiglie Perso (Persio, Percio) e Spinola riguardo ai diritti su questa cappella. Secondo Janin, entrambe le cappelle si trovavano all’interno del monastero. Müller-Wiener assunse, tuttavia, che si trovavano in una serie di cappelle sepolcrali lungo la navata settentrionale della chiesa; Dalleggio d’Alessio sosteneva che la cappella di Santa Maria si trovava a nord della cappella settentrionale; infine, Ivison le identificò direttamente con le cappelle ai lati del coro: quella di S. Nicola (Perso) a Sud e quella di Santa Maria (de Via) a Nord. Quest’ultima ipotesi sembra la più probabile allo stato attuale delle ricerche, sebbene l’analisi dei dipinti descritti di seguito indichi che era proprio la cappella meridionale a portare una vocazione mariana, mentre quella settentrionale era dedicata a San Nicola¹⁷.

16] B. Palazzo, *L’Arap Djami ou Eglise Saint-Paul à Galata*, Istanbul, Hachette, 1946, pp. 7 (ricostruzione della pianta della chiesa nel Medioevo), 11; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon...*, p. 79; J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen...*, p. 314; E.A. Ivison, *Latin Tomb Monuments in the Levant*, in: *The Archaeology of Medieval Greece*, a cura di P. Lock e G.D.R. Sanders, Oxford, Oxbow Books, 1996, pp. 91, 101; S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 52; H. Çetinkaya, *Arap Camii in Istanbul. Its Architecture and Frescoes*, “Anatolia Antiqua. Eski Anadolu”, n. 18, 2010, pp. 171–172, 174 (le informazioni su un’unica navata in una relazione del 1630 circa erano interpretate come il risultato di cambiamenti già apportati dagli Ottomani; interessante il fatto che lui abbia pensato che le navate fossero separate da colonne di legno); S. Ćurčić, *Architecture...*, p. 543; E. Akyürek, *Palatologoslar...*, p. 330 (divisione con colonne di marmo, una delle quali è conservata come supporto per la loggia del sultano nell’angolo nord-est della navata maggiore). Un capitello bizantino fu riutilizzata come base di questa colonna. Non vi sono ostacoli, tuttavia, che la colonna stessa e il suo posizionamento in questo luogo risalgano al tempo della costruzione della loggia.

17] E. Dalleggio d’Alessio, *Familles latines de Pera au temps des Paléologues d’après les inscriptions funéraires d’Arab-Djami*, “Echos d’Orient”, n. 35, 1936, p. 414; R. Janin, *Les églises...*, pp. 590, 592; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon...*, p. 79; E.A. Ivison, *Latin Tomb...*,

Dopo il 1453, reliquie e altri oggetti preziosi furono inviati a Genova, mentre i documenti andarono a Caffa. La storia degli archivi della *Societas Fratrum Peregrinantium* è un buon esempio dei destini turbolenti di quell'area. Una volta che anche Caffa fu caduta in mano turca nel 1475, i documenti più preziosi, specialmente le bolle papali, furono rimossi e portati a Leopoli (poi nel Regno di Polonia) seguendo lo spostamento del centro della Società. Sopravvissero lì fino alla seconda guerra mondiale quando, affrontando questa volta l'avanzata sovietica, furono trasportati nell'Archivio Provinciale Domenicano a Cracovia, dove sono tuttora conservati. I domenicani furono rimossi dal loro monastero di Pera già prima del giugno del 1476, mentre la chiesa fu trasformata in una moschea molto probabilmente negli ultimi anni del regno di Maometto II (tra il 1479 e il 1481). L'attuale nome della moschea di Arap Camii è da riferirsi ai profughi musulmani dell'Andalusia, che si stabilirono nei suoi dintorni dopo il 1492¹⁸.

Quindi, già come moschea, l'edificio fu ricostruito almeno due volte, in maniera leggera dal sultano Maometto III (1595–1603), e in modo più significativo dalla sultana Saliha (1734–1735). La moschea è stata ancora rinnovata dopo il 1807, nel 1868 e negli anni 1913–1919 (in seguito a un incendio, architetto Kemaleddin), quando, tra l'altro, fu allargata verso Nord. Gli intonaci esterni furono rimossi nel 1982–1984¹⁹.

Nonostante i suggerimenti che appaiono in letteratura, nessun frammento del monastero domenicano, forse in costruzione già dal 1299, è stato conservato fino ad oggi. È molto probabile, tuttavia, che

pp. 91, 101; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 171; H. Çetinkaya, *Byzantine masters at the service of the Catholic Church at Constantinople*, "Porphyra", n. 8, 2011 (Bisanzio, Venezia e l'Europa in età paleologa), p. 58. Sembra che subito prima dell'invasione turca la cappella di San Nicola appartenesse a Tommaso Spinola (A. Lercari, *Pro redemptione anime mee*, in: *Mercanti. Gli uomini d'affari a Genova nel medioevo*, a cura di G. Olgiati, Genova, Brigati, 2013, pp. 145–147).

18] E. Dalleggio d'Alessio, *Relatione...*, p. 39 (secondo questo autore, la chiesa rimase nelle mani dei latini fino al 1535); R.J. Loenertz, *Les établissements...*, pp. 339–340, 342; R.J. Loenertz, *La Société des Frères I...*, pp. 43, 46–47; R. Janin, *Les églises...*, p. 592; H. Inalcik, *Ottoman Galata, 1453–1553*, in: *Première Rencontre Internationale sur l'Empire Ottomane et la Turquie Moderne*, Istanbul-Paris, Editions ISIS, 1991, pp. 67–68; C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, pp. XII, 33; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, p. 330.

19] J. Ebersolt, *Arab-Djami...*, p. 39; E. Dalleggio d'Alessio, *Recherches sur l'histoire...*, pp. 26–27; R. Janin, *Les églises...*, p. 592; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon...*, pp. 79–80; S. Westphalen, *Pittori greci...*, pp. 51, 61 (l'ampliamento della chiesa verso nord era associato alla ricostruzione del 1734–1735); H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, pp. 172–173; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, pp. 330–331. H.S. Sağlam, *Urban Palimpsest...*, pp. 117–118 ha fornito una storia dettagliata delle alterazioni degli edifici dopo il XV secolo.

ospitava il chiostro, era situato a nord della chiesa ed era accessibile dalla strada attraverso il corridoio sopra menzionato, che corre dietro il coro²⁰.

L'architettura della chiesa domenicana di S. Paolo è un esempio di forme ibridi. In sostanza, essa rappresentava il tipo di chiesa mendicante dell'Italia settentrionale, nel coro e nelle sue cappelle adiacenti sono state utilizzate le volte gotiche a crociera costolonate e le finestre ad arco acuto. Una forma simile è stata data al portale. Allo stesso tempo, la maggior parte delle sue pareti è stata costruita secondo la tecnica tipica per l'architettura bizantina, con strisce alternate di blocchi di pietra e mattoni. Questa tecnica fu usata a Pera anche in altri edifici (come nel *Palazzo del Comune* o in alcune parti delle torri delle mura difensive), la cui forma generale proveniva anch'essa dalla tradizione occidentale. Vale la pena ricordare, che il piano superiore della torre della chiesa di S. Paolo (forse aggiunto come risultato di una successiva ricostruzione), tuttavia, era completamente in mattoni²¹.

Anche se dopo esser entrati nell'attuale moschea vedremo pareti intonacate in bianco e gallerie di legno appoggiate su pilastri (il. 05), introdotte solo nel XVIII secolo, abbiamo molti elementi per immaginare la decorazione e l'arredamento di questa chiesa nel Medioevo. Sono stati preservati numerosi frammenti di decorazione architettonica che, senza indicazioni chiare, possono essere prudentemente datati alla prima metà del XIV secolo. Su di loro, come anche nelle lastre tombali, erano usati gli ornamenti tipici dei bassorilievi architettonici bizantini. Per esempio, le palmette, di una forma che ricorda un fiore di loto o foglie d'acanto, sono state utilizzate per decorare i fregi sulla torre, cornici e un *arcosolium* situati nel corridoio ad est della chiesa (il. 06). Alcune varietà di questo ornamento trovano le loro controparti più vicine nella decorazione delle chiese bizantine di Costantinopoli: il Salvatore in Chora, la Theotokos Pammakaristos, la Theotokos

20] M. Balard, *La Romanie génoise (XIIe-début du XVe siècle)*, Genova-Rome, École française de Rome, 1978, p. 196; J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen...*, p. 317; S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 52.

21] J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen...*, pp. 315–319; S. Düll, *Byzanz in Galata. Zur Rezeption byzantinischer Ornamente auf genuesischen Denkmälern des 14. Jabrbunderts*, "Römische Historische Mitteilungen", n. 29, 1987, p. 254; E.A. Ivison, *Latin Tomb...*, p. 91; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, pp. 172–173; S. Ćurčić, *Architecture...*, p. 543; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, p. 341; N. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 92; N. Melvani, *Dominicans...*, p. 40. Un esame più dettagliato della tecnica costruttiva di questa chiesa è in H.S. Sağlam, *Urban Palimpsest...*, pp. 119–122, 129–131, mentre di quello in uso in Pera in S. Düll, *Les monuments...*, p. 115, 117.

Eleusa, il Pantocratore nel complesso del Pantocratore e la Theotokos Kyriotissa²².

Una decorazione simile, accompagnata da iscrizioni latine e dall'araldica di origine occidentale, era posta su tante delle ben 120 lastre tombali, che dalla prima guerra mondiale sono conservate nel Museo Archeologico di Istanbul²³. Avevano più spesso la forma di un rettangolo orizzontale, a volte quasi di un quadrato, senza una cornice profilata, con iscrizioni sopra un paio di stemmi. Dagli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo tra gli stemmi spesso appare la cosiddetta croce fiorita o fogliata, quindi un motivo derivante dal repertorio bizantino (il. 07). La sua popolarità si potrebbe spiegare sia con l'imitazione delle lastre tombali bizantine, che con l'uso frequente in questa funzione delle lastre dei cancelli bizantini del V-VI secolo, spesso decorate con questo motivo. È anche conosciuto dalle numerose chiese tardobizantine: quella di S. Giovanni Battista nel monastero di Costantino Lips in Costantinopoli (fine XIII sec.), il suo deambulatorio (secc. XIV-XV), in Apidia (Laconia, sec. XIII) e Porta Panagia (Tessaglia, fondata nel 1283)²⁴.

22] J. Cramer, S. Düll, *Baubeobachtungen...*, pp. 298–311; S. Düll, *Unbekannte Denkmäler der Genuesen aus Galata, II*, "Istanbuler Mitteilungen", n. 36, 1986, pp. 253–255; S. Düll, *Byzanz in Galata...*; S. Düll, *Les monuments...*, pp. 119–126 (la decorazione era generalmente datata da lei al periodo tra il 1315 e il 1330). Il carattere bizantino della decorazione in rilievo della chiesa domenicana è stato anche sottolineato da: W. Müller-Wiener, *Bildlexikon...*, p. 79; N. Μελλάου, Η γλυπτική στις "ιταλοκρατούμενες" και "φραγκοκρατούμενες" περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου', in: *Γλυπτική και Λιθοξοική στη Λατινική Ανατολή*, a cura di Ο. Γκράτζιου, Iraklio, Crete University Press, 2007, pp. 44–45; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 188; N. Melvani, *Late Byzantine...*, pp. 92, 141 e idem, *Dominicans...*, pp. 40–41 (alcuni elementi di questa decorazione, come quelli sul campanile, potrebbero in realtà essere i dettagli mediobizantini di uso secondario). Sulla decorazione tardobizantina a Costantinopoli in generale, vedi H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, "Münchner Jahrbuch zur Bildenden Kunst", n. 23, 1972, pp. 63–100; Ø. Hjort, *The Sculpture of Kariye Camii*, "Dumbarton Oaks Papers", n. 33, 1979, pp. 199–289 and N. Melvani, *Late Byzantine...*

23] L'intera collezione di lastre tombali provenienti da questa chiesa è stata pubblicata da E. Dalleggio d'Alessio, *Le pietre sepolcrali...*

24] E. Dalleggio d'Alessio, *Familles latines...*, pp. 415–420; S. Düll, *Die lateinischen Inschriften aus Istanbul vor und nach der osmanischen Eroberung – Vorarbeiten für ein neues Inschriftenprojekt in der Türkei*, in: *Epigraphik 1982. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Klagenfurt, 30. September – 3. Oktober 1982*, a cura di W. Koch, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983, pp. 109–111; eadem, *Byzanz in Galata...*, pp. 266–267; eadem, *Les monuments...*, p. 120; E.A. Ivison, *Latin Tomb...*, p. 92; N. Melvani, *Late Byzantine...*, pp. 40, 92, 122, 134–135, 142–143, 145; idem, *Dominicans...*, pp. 42, 44.

Solo eccezionalmente troviamo lastre di carattere occidentale più pronunciato. Due lastre tombali hanno la forma di rettangoli verticali, contenenti le immagini incise di persone defunte: Giovanni da Firenze, vescovo domenicano di Tiflis (morto a Pera nel 1347) (IAM, inv 2888), e un cittadino anonimo (forse dalla famiglia Allegri) di Pera “in abito borgognone” (IAM, inv. 2897, 1400 ca). La terza lastra ha una forma simile ed apparteneva a due cavalieri inglesi: William Neville e John Clanvowe (morti nel 1391), dove sotto una iscrizione vengono mostrati due stemmi composti, con complessi elmi e cimieri²⁵.

La parte del patrimonio artistico della chiesa di S. Paolo più affascinante dal punto di vista di storia dell'arte è la sua decorazione pittorica. La scoperta negli ultimi venti anni (1999–2012) dei significanti frammenti degli affreschi e mosaici getta nuova luce su molti problemi storico-artistici riguardanti non solo Pera.

I primi frammenti dei dipinti furono scoperti durante il restauro della chiesa al tempo della prima guerra mondiale. Le figure dei quattro santi raffigurati in paramenti liturgici erano mostrate sotto archi sostenuti su colonne sulla parete occidentale della chiesa²⁶. Tuttavia, ad attirare un interesse maggiore degli storici dell'arte furono i frammenti scoperti a seguito della caduta, causata dal terremoto del 1999, dell'intonaco posto all'inizio del XX secolo sulla volta del coro (il. 08)²⁷. Nella volta gotica erano raffigurati i Padri della Chiesa e i quattro Evangelisti su uno sfondo blu (il. 09). Sulla parete meridionale del coro erano dipinte sei scene del ciclo cristologico poste in cornici marroni, di cui la prima è la Natività di Cristo, la seconda è forse la Presentazione di Gesù al Tempio, la quarta è il Battesimo di Cristo (il. 10). Sullo sfondo

25] E. Dalleggio d'Alessio, *Le pietre sepolcrali...*, pp. 52–53 (lastra del vescovo Giovanni), 95–96 (cittadino anonimo); S. Düll, *Die lateinischen Inschriften...*, pp. 108–110; S. Düll, A. Luttrell, M. Keen, *Faithful unto Death: The tomb of Sir William Neville and Sir John Clanvowe, Constantinople 1391*, “The Antiquaries Journal”, n. 71, 1991, pp. 174–178 (lastra dei cavalieri inglesi attribuita ad uno scultore italiano, forse genovese); E.A. Ivison, *Latin Tomb...*, p. 91; S. Westphalen, *Die Dominikanerkirche...*, pp. 280–281; N. Melvani, *Late Byzantine...*, p. 65.

26] Frammenti di affreschi scoperti durante i lavori di restauro nel 1914 ca furono menzionati in F.W. Hasluck, *The Mosques of the Arabs in Constantinople*, “The Annual of the British School at Athens”, n. 22, 1916–1918, p. 158; J. Ebersolt, *Arab-Djami...*, p. 40, pl. XXXIV; E. Dalleggio d'Alessio, *Le pietre sepolcrali...*, p. 17; L. Mitler, *The Genoese in Galata – 1453–1682*, “International Journal of Middle East Studies”, n. 10, 1979, p. 87; S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 53; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 173 e idem, *Byzantine masters...*, p. 60 (suggerisce che questi dipinti erano collocati su una delle pareti del campanile); E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, pp. 331–332.

27] S. Westphalen, *Pittori greci...*, pp. 51, 53; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, pp. 328, 332.

della Natività i Tre Magi a cavallo venivano presentati due volte (in arrivo e partenza). Insieme a sei dipinti sul muro settentrionale, formavano una serie di dodici scene. Inoltre, sul sottarco della parete trionfale, c'erano i tondi circondati da un ornamento di vite con i busti di quattordici Profeti dell'Antico Testamento – undici di essi erano conservati, fra di essi erano stati identificati solo Zaccaria (o Malachia), Gioele, Ezechiele e Geremia. Gli Evangelisti furono presentati secondo l'antica tradizione iconografica come scrittori seduti in diagonale su larghe panche con schienali, davanti ai pulpiti. Sono accompagnati dai *tituli* scritti in maiuscola gotica. Sotto gli Evangelisti sono stati mostrati i loro simboli, come testimonia la testa del leone visibile sotto la figura di San Marco. Questo evangelista tiene il cartiglio con la parola *INITIU[M EVANGELIAE]* e San Matteo – *[L]IBER GENER[ATIONIS]*. Inoltre, i resti delle decorazioni in forma di una larga treccia disposti in cerchi, che secondo Engin Akyürek proviene in parte dall'epoca ottomana, sono stati trovati sulle costole della volta²⁸.

Nel 2007, Çetinkaya ha scoperto un'altra serie di dipinti, situata nella parte superiore dell'arco trionfale, nell'attuale sottotetto. Sopra la chiave dell'ogiva dell'arco è raffigurata una croce posta su un triplo piedistallo tra due foglie (cipressi?), a sinistra di esso troviamo scene raffigurate su tre livelli. Nella parte superiore sono state trovate tracce di due figure, probabilmente Cristo e la Vergine Maria (dalla rappresentazione della *Deesis?*). Nel livello mediano ci sono cinque figure maschili rivolte verso l'asse della chiesa e una figura inginocchiata a sinistra. Sono state identificate come parte dei cori degli eletti dal Giudizio Universale o come Apostoli o Profeti. Nella parte bassa c'erano almeno cinque figure in piedi nella prima fila, e dietro di loro – una quindicina in più con i nimbi. Dietro la figura mostrata a sinistra è probabilmente la Porta del Paradiso. Tra le figure che stanno in prima fila, una potrebbe essere identificata come un Padre della Chiesa orientale²⁹.

Ma le scoperte più significative sono state fatte durante il recente restauro di Arap Camii, che è stato effettuato solo nel 2012, anche se

28] La bibliografia e le risorse iconografiche principali relative ai frammenti scoperti di recente sono S. Westphalen, *Pittori greci...*; idem, *Die Dominikanerkirche...*; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*; idem, *Byzantine masters...*; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*; N. Melvani, *Domini-cans...*, pp. 45–47. La possibilità dell'esistenza della decorazione pittorica sulla parete meridionale esterna del campanile è stata recentemente suggerita da H.S. Sağlam, *Urban Palimpsest...*, pp. 122, 132.

29] H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, pp. 169, 180, 184–188; idem, *Byzantine masters...*, p. 64.

è legato al riconoscimento del titolo di Capitale Europea della Cultura a Istanbul nel 2010. Sfortunatamente, queste scoperte sono conosciute solo da poche fotografie, pubblicate a Istanbul sulla rivista storica “NTV Tarih”, e una breve presentazione della scansione tridimensionale laser della parte orientale della chiesa, realizzata dalla compagnia di Solvotek, anch'essa di Istanbul, pubblicata online³⁰. In alcuni casi, su questa base è difficile localizzare scene particolari, per non parlare della possibilità di un'analisi iconografica e stilistica approfondita. Apprendiamo da questi materiali che nella parte superiore della parete sud del coro c'è una vasta scena della Dormizione della Vergine con una piccola Assunzione sopra (il. 11). Sulla parete orientale del coro, sopra la coppia di finestre lanceolate, viene dipinta l'Annunciazione, con entrambe le figure mostrate separatamente. Sotto di loro ci sono due busti (dei santi?) e tali rappresentazioni più piccole sono probabilmente collocate nei glifi di entrambe le finestre. Probabilmente anche la parte inferiore della parete est, sotto la zona delle finestre, aveva la decorazione figurale. La parete nord del coro contiene nella sua parte superiore la monumentale Ascensione di Cristo, sotto la quale erano mostrate (come si supponeva già prima) sei scene, illustranti la Passione di Cristo, poste su due livelli. Dovevano essere lette da sinistra in basso a destra e poi in alto da destra a sinistra. Queste scene erano: l'Entrata di Cristo a Gerusalemme, l'Ultima Cena, l'Orazione nell'Orto (?), l'Arresto di Gesù (?), la Crocifissione e la Risurrezione (?). Sotto questo ciclo c'è una striscia orizzontale contenente piccole scene narrative sulla cui estremità destra era mostrata una figura in abito domenicano³¹.

30] Per le illustrazioni di frammenti inediti prima vedi *Rönesans İstanbul'da Başladı*, “NTV Tarih”, n. 39, 2012, pp. 34–46 e Arap Camii, Istanbul—3D lazer tarama (nokta bulutu animasyonu) (<https://www.youtube.com/watch?v=rVYLF7QYqyk>). Vorrei ringraziare la dott.ssa Silvia Pedone per avermi informato che la documentazione dettagliata di questi lavori e alcune ricerche tecnologiche sono state effettuate durante questo restauro; tuttavia, i materiali non sono stati ancora pubblicati.

31] In teoria, questa serie di scene potrebbe essere associata a San Pietro Martire, che veniva spesso rappresentato nei dipinti dominicani in Oriente. Interessante che Robert Ousterhout indovinasse la raffigurazione della scena del martirio di questo santo sulla parete meridionale del coro (vedi S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 62, nota 24; idem, *Die Dominikanerkirche...*, p. 282, nota 25; cft. A. Derbes, A. Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, a cura di H.C. Evans, New Haven-London, Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, 2004, p. 451; C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in: *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezioni*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Milano, Silvana Editoriale, 2005, p. 43).

Sulla parete orientale della cappella settentrionale, sopra la parte destra della finestra, è stato scoperto un ampio frammento di decorazione musiva raffigurante tre semi-figure di santi barbuti, circondati dai medaglioni di foglie integrati con motivi floreali. In alto c'è probabilmente San Paolo con un libro in mano, in mezzo abbiamo San Pietro (il. 12) con una pergamena e le chiavi (?). Probabilmente a sinistra c'erano le immagini dei tre ulteriori santi. Successivi frammenti di decorazione musiva a carattere ornamentale erano esposti anche sulla volta di questa cappella, in particolare sulla parte occidentale delle costole. Nella cappella c'era anche una decorazione affrescata: nella parte meridionale del sottarco d'ingresso della cappella, è conservata la parte superiore dell'immagine, probabilmente a figura intera, del giovane santo. Tuttavia, è particolarmente interessante il fregio ornamentale che si trovava nella zona inferiore della parete nord di questa cappella, con medaglioni riempiti, tra gli altri, dalle figure – simboli bizantini del potere – di un leone in piedi e di un'aquila bicefala, mostrate in tondi circondati da ornamenti vegetali. Sopra quel fregio c'era un'ulteriore parte della decorazione pittorica.

Nella parte superiore del muro est della cappella meridionale era dipinta l'Incoronazione della Vergine, effettuata da Cristo su un'ampia panca circondata da cinque angeli (il. 13). La decorazione musiva con forme ornamentali simili a quelle della cappella nord copre anche le costole di volta. Inoltre, nella parte est della parete meridionale è stato svelato un santo a figura intera e la parte superiore di un altro, probabilmente un residuo della decorazione pittorica con uno sfondo blu scuro che copriva almeno le parti superiori delle pareti nord e sud.

Vicino alla finestra sulla parete laterale della chiesa (probabilmente nella parte orientale del muro meridionale) è stata scoperta una nicchia (*arcosolium*), il cui interno era interamente coperto con decorazioni pittoriche. Sulla parete in fondo è stata presentata un'altra scena della Dormizione della Vergine, fiancheggiata da gruppi di santi, con un serafino sopra. Due figure di santi in piedi sono state dipinte nel sottarco con un'altra Assunzione (?). Due dei personaggi che accompagnano la scena principale sono mostrati nell'abito dei vescovi orientali, quello a sinistra ha in mano un libro con un'iscrizione che forse imita l'alfabeto greco.

Affreschi e mosaici erano solo una parte della ricca decorazione della chiesa domenicana. Nel 2012 è stato anche trovato un frammento del pavimento (?), racchiuso in fasce di marmo bianco, nella forma di un quadrato con un cerchio grande al centro e quattro piccoli negli

angoli, intarsiati con marmi di colori diversi. Lo sfondo attorno ai cerchi era coperto con un mosaico ornamentale multicolore. Questa decorazione fu inizialmente datata ai secoli V-VI, e quindi assegnata alla primitiva chiesa bizantina³². Tuttavia, un pavimento simile, realizzato a *opus sectile*, si trova nella Hagia Sophia di Trebisonda e risale alla metà del XIII secolo, quindi la creazione di un pavimento così decorato per la chiesa domenicana non sembra fuori discussione³³.

All'inizio del XVIII secolo, Joseph Pitton de Tournefort fece notare che c'erano ancora vetrate nelle finestre della chiesa domenicana, ma la sua relazione non contiene dettagli su di loro³⁴.

Per ora, non abbiamo argomenti decisivi per datare i dipinti eseguiti in questa chiesa, fatta eccezione per l'ipotetica datazione della sua architettura. Un certo significato in questo contesto ha l'iscrizione sul cornicione che incorona un pilastro, trovato nel 1982 nel cortile di Arap Camii dalla Düll. Essa proclama che "il frate Rainerus de Coronato fece dipingere questa sacrestia, pregate per lui" (+ *FRATER RAINERUS DE CORONATO FECIT DEPINGI ISTAN SACRISTIAM HORATE PRO EO*)³⁵. L'iscrizione è senza data, ma per ragioni epigrafiche, Düll la colloca intorno al 1340-1360. Ciò suggerisce che alla metà del XIV secolo era eseguita una parte della decorazione pittorica dell'interno della chiesa. Probabilmente testimonia anche l'esistenza di diversi fondatori "responsabili" per i dipinti in varie parti di essa³⁶. Al contrario, secondo il Westphalen, la decorazione pittorica è stata creata nella prima metà del XIV secolo, probabilmente nel periodo tra il 1307 e il 1323, e così fu già completata nel periodo in cui le prime sepolture apparvero all'interno della chiesa³⁷.

Come risultato delle scoperte fatte negli ultimi venti anni, accompagnate dalle informazioni pubblicate prima sui mosaici e vetrate di

32] *Rönesans...*, p. 44.

33] Vedi D. Talbot Rice, *Notice on some religious buildings in the city and vilayet of Trebizond, "Byzantion"*, n. 5, 1929-1930, p. 51, pl. 1; idem, *Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968, pp. 65, 83-84.

34] H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 172.

35] Frate Rainerus era probabilmente associato al monastero di Santa Maria de Coronato presso Caffa. Non è escluso, anche se meno probabile, il suo rapporto con la residenza domenicana di Panagia Incoronata a Chio, sebbene la sua fondazione ebbe luogo solo tra il 1410 e il 1422 (C. Delacroix-Besnier, *Les Dominicains...*, p. 15).

36] S. Düll, *Unbekannte Denkmäler der Genuesen aus Galata*, "Istanbul Mitteilungen", n. 33, 1983, pp. 233-235, tab. 57/1-4.

37] S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 58; idem, *Die Dominikanerkirche...*, p. 286 (sotto la parola *sacristia*, l'autore indovina una delle cappelle o altro luogo, vicino al coro); H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 188 (data i dipinti intorno al 1310).

ambidue le chiese francescane³⁸, si rivela un'interessante immagine di pittura monumentale a Pera. Essa è completata da fonti scritte medievali. Una di esse, la lettera dell'ieromonaco Epifanio, risalente al 1415 circa, ci informa che tra le più di quaranta chiese decorate da Teofane il Greco ci sarebbero state anche le chiese di Pera. Deve esserci stato molto prima del 1378, quando lui fu registrato per la prima volta a Veliky Novgorod³⁹. A sua volta, all'incirca nello stesso periodo (1371) a Genova, fu registrato il pittore Demetrio da Pera, probabilmente anch'egli greco, il che potrebbe suggerire l'esistenza di un centro pittorico indipendente in questa colonia⁴⁰.

Tuttavia, bisogna ancora sottolineare che qualsiasi ulteriore ricerca sulla decorazione della chiesa domenicana è ostacolata, nella situazione attuale, dalla scarsità di documentazione disponibile, che riguarda le scoperte fatte e le ricerche effettuate. È difficile così collocare precisamente i dipinti domenicani di Pera nel quadro dei noti fenomeni storico-artistici della stessa Costantinopoli o di altri luoghi della presenza latina in ambito bizantino.

Come hanno dimostrato gli studi di Akyürek e Westphalen, che analizzavano le parti di questo complesso scoperte in precedenza, esso rappresenta, rispetto ai dipinti della chiesa del Salvatore in Chora, datati agli anni 1315–1321, essenzialmente la stessa fase dello sviluppo della pittura bizantina paleologa, trovandovi molte controparti vicine, sia stilistiche che iconografiche. Secondo il Westphalen, possiamo quindi parlare dell'opera di pittori greci che lavorano per mecenati latini⁴¹.

L'iconografia dei dipinti domenicani, tuttavia, ha un carattere diversificato. Come è già stato notato prima, non mancano in essi elementi

38] Sulla decorazione a mosaico nelle chiese di San Francesco e Sant'Anna e le vetrate nelle chiese mendicanti di Pera vedi R. Quirini-Popławski, *Sztuka kolonii...*, pp. 152–154, 201–203, 206–207.

39] В.Н. Лазарев, Этюды о Феофане Греке, "Византийский Временник", n. 7 (32), 1953, pp. 244–245, 248; R.S. Nelson, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa. The Last Judgement at S. Lorenzo*, "The Art Bulletin", n. 67, 1985, p. 565; C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova...*, p. 43.

40] R.S. Nelson, *A Byzantine Painter...*, pp. 555, 564–565; C. Di Fabio, *Sculture, affreschi ed epigrafi: la città e i suoi "miti delle origini"*. *Fonti, committenti, esecutori*, in: idem, *La cattedrale di Genova nel medioevo secoli VI–XIV*, Genova, Banca Carige, 1998, p. 276; C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova...*, pp. 42–43.

41] S. Westphalen, *Pittori greci...*, pp. 56–59; idem, *Die Dominikanerkirche...*, pp. 281–289; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 188; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, pp. 338–341. La recente ricerca sullo stile e l'iconografia degli affreschi e mosaici domenicani a Pera è riassunta in R. Quirini-Popławski, *Sztuka kolonii...*, pp. 197–201.

tipici dell'iconografia latina (centro-italiana in particolare), sconosciuti nella tradizione della pittura bizantina. Un esempio può essere lo schema della decorazione sulla volta del coro. Immagini degli Evangelisti e Padri della Chiesa, vicine l'una all'altra, sono state mostrate secondo un unico schema iconografico, che non era di uso comune in Bisanzio, dove ci si potrebbero aspettare scene della vita di Cristo o di Maria. Çetinkaya ed Akyürek hanno indicato una simile combinazione dei Padri della Chiesa e gli Evangelisti (mostrati nel modo identico) sulle volte gotiche di parecchie chiese italiane. Questo riguarda in primo luogo due decorazioni realizzate nella prima metà del XIV secolo sulla costa adriatica d'Italia: in una cappella presso la chiesa di San Giovanni Evangelista a Ravenna (secondo quarto del XIV sec.?) (il. 14) e nel Cappellone San Nicola presso la omonima chiesa agostiniana a Tolentino (1320 ca)⁴².

Le immagini stesse degli Evangelisti, tuttavia, hanno un carattere bizantino. Il gesto di San Marco che inserisce la penna nel calamaio è vicino alla sua controparte in un mosaico della chiesa degli Apostoli a Salonico, mentre la forma del trono, della pedana e del leggio sono simili alle immagini dipinte nel paracclésion di Chora.

Una rappresentazione monumentale dell'Ascensione nella parte superiore della parete nord del coro trova le sue controparti nella pittura trecentesca, come per esempio nel Capellone degli Spagnoli presso la chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze o nella chiesa superiore di Sacro Speco a Subiaco.

Lo schema iconografico usato nell'Incoronazione della Vergine, con la Madre di Dio e Cristo seduti uno di fronte all'altro sulla panchina e cinque angeli, era utilizzato nelle opere di pittura italiana dal XIII al XV secolo. Tuttavia, elementi come le mani della Madonna incrociate sul petto, un ampio tessuto decorativo sullo sfondo o un numero dispari di angeli a circondare la composizione, con uno di essi mostrato frontalmente, sull'asse, con le ali spiegate, trovano le controparti in alcuni dipinti senesi come l'Incoronazione della Vergine di Jacopo di Mino del Pellicciaio (il. 15), pittore francescano, probabilmente realizzata negli anni Quaranta del XIV sec. (Montepulciano, Museo Civico e Pinacoteca Crociani). Va notato che questo soggetto

42] H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 175; idem, *Byzantine masters...*, p. 63; E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, pp. 326 (fig. 19), 337–338. La prima di queste decorazioni è attribuita ad un artista anonimo della scuola riminese, e la seconda – recentemente – a Pietro da Rimini (morto nel 1345 ca, i suoi lavori risalgono al 1310–1340).

non è davvero presente nell'iconografia della Chiesa d'Oriente, dove le icone presentano la Vergine già incoronata, o mostrano la sua incoronazione da parte di un angelo o un paio di angeli, inoltre, aveva un carattere chiaramente polemico in senso anti-greco⁴³.

Probabilmente un carattere occidentale lo aveva anche il ciclo narrativo nella parte inferiore della parete nord del coro, forse contenente le scene della vita di S. Pietro Martire⁴⁴, incidentalmente presentate anche nel Capellone degli Spagnoli.

Queste osservazioni sono interessanti per quanto altri frammenti dei dipinti domenicani a Pera corrispondono generalmente alla tradizione iconografica bizantina, formata già durante il periodo mediobizantino. Questi includono le scene scoperte nel sottotetto della chiesa, che in origine adornavano la parte superiore dell'arco trionfale: *Deesis* (?) e un frammento del Giudizio Universale⁴⁵.

Di carattere bizantino sono entrambe le rappresentazioni della scena della Dormizione della Vergine (il. 11) – della parete sud del coro e dell'arcosolium. Analogie specifiche collegano la scena sulla parete del coro con il mosaico dell'ingresso dal naos nel nartece della chiesa di Chora. Maria, distesa su un alto letto, è accompagnata da Cristo in piedi circondato da una doppia mandorla grigia. Nel suo bordo esterno, le figure degli angeli sono mostrate nella tecnica del chiaroscuro. I loro volti precisamente raffigurati appartengono, dal punto di vista artistico, ai migliori frammenti di affreschi scoperti nella chiesa domenicana. L'unica chiara differenza tra la scena di Chora e quella di Pera è che la seconda scena mostra in alto l'Assunzione.

Gli elementi di origine bizantina prevalgono anche nella scena della Nascita di Cristo. Il suo schema corrisponde a quello di alcune rappresentazioni tardobizantine, come il mosaico nella chiesa degli Apostoli a Salonicco dagli anni 1312–1315 ca o il dipinto della chiesa di Peribleptos di Mistra (1359 ca). L'unico dettaglio diverso dallo schema ortodosso riguarda la rappresentazione della Vergine sul letto, e non

43] R. Quirini-Popławski, *Sztuka kolonii...*, pp. 197–198; Á. Kriza, *The Royal Deesis – An Anti-Latin Image of Late Byzantine Art*, in: *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204–1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?*, a cura di A. Lymberopoulou, London-New York, Routledge, 2018, pp. 272–274, 278–282. La diffusione di questo tipo iconografico nell'Europa meridionale risale dall'ultimo terzo del XIII secolo in poi.

44] Cfr. nota 31.

45] H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, pp. 180, 186–188 (figs. 12–14).

su un panno steso per terra davanti alla grotta⁴⁶. A sua volta, la scena del Battesimo di Cristo è molto simile a quella della chiesa costantinopolitana di Pammakaristos⁴⁷.

Infine, il fregio alla parete della cappella settentrionale è molto simile sia alla decorazione marmorea dell'archivolto d'ingresso al naos della chiesa di Panagia Parigoritissa in Arta (1294–1296) che al fregio nella chiesa della Theotokos Pammakaristos a Costantinopoli (1310 ca)⁴⁸.

Lo stato attuale delle conoscenze sull'iconografia di questa decorazione permette di confermare un contributo italiano-latino più grande di quello che supponeva il Westphalen. Questo tipo di iconografia ibrida apparsa a Pera non dovrebbe avere la sua origine solo nell'acculturazione dei latini che hanno vissuto lì⁴⁹. Dato il significato fondamentale dei domenicani a Pera nell'attività per l'unione delle chiese e la conversione al cattolicesimo di parte dell'élite dello stato bizantino, si può presumere che, paradossalmente, i dipinti testimoniano non tanto la "bizantinizzazione" dei latini abitanti a Pera, quanto la "latinizazione" di una parte dei greci costantinopolitani. Sembra quindi ragionevole supporre che la discussione dell'unione promossa principalmente dai domenicani, in particolare viva poi all'interno della chiesa greca, scontri tra frazioni, per le quali era una fonte, e, infine, il fatto di arrivo a Pera di un gruppo dei monaci greci prouniati hanno creato le circostanze particolarmente favorevoli alla creazione di questo tipo di dipinti che almeno attraverso la loro iconografia ibrida promuovevano l'idea dell'unione delle chiese⁵⁰.

Queste conclusioni concordano ampiamente con quelle accettate per l'architettura, la decorazione architettonica e le lastre delle chiese

46] La chiesa dei Santi Apostoli a Salonicco fu fondata dal patriarca di Costantinopoli Nifone I tra il 1310 e il 1314 (S. Westphalen, *Pittori greci...*, p. 57; idem, *Die Dominikanerkirche...*, p. 284; H. Çetinkaya, *Arap Camii...*, p. 175).

47] E. Akyürek, *Palaiologoslar...*, p. 339 indicò anche rappresentazioni simili di San Giovanni Battista nelle scene della Testimonianza di Giovanni nella chiesa del Salvatore in Chora e nel Battesimo di Cristo (dopo il 1321) nella chiesa serba di Gračanica.

48] R. Ousterhout, *Symbole der Macht. Mittelalterliche Heraldik zwischen Ost und West*, in: *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, a cura di M. Mersch e U. Ritzerfeld, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pp. 93–98. Entrambi i simboli si possono anche trovare su applicazioni in oro dei secoli XIV–XV, forse provenienti da Mistra (Atene, Museo Benaki, inv. nos. 1786–1794), ibidem, p. 100.

49] S. Westphalen, *Pittori greci...*, pp. 59–60; idem, *Die Dominikanerkirche...*, pp. 276, 288–289.

50] R. Quirini-Popłowski, *Sztuka kolonii...*, p. 206.

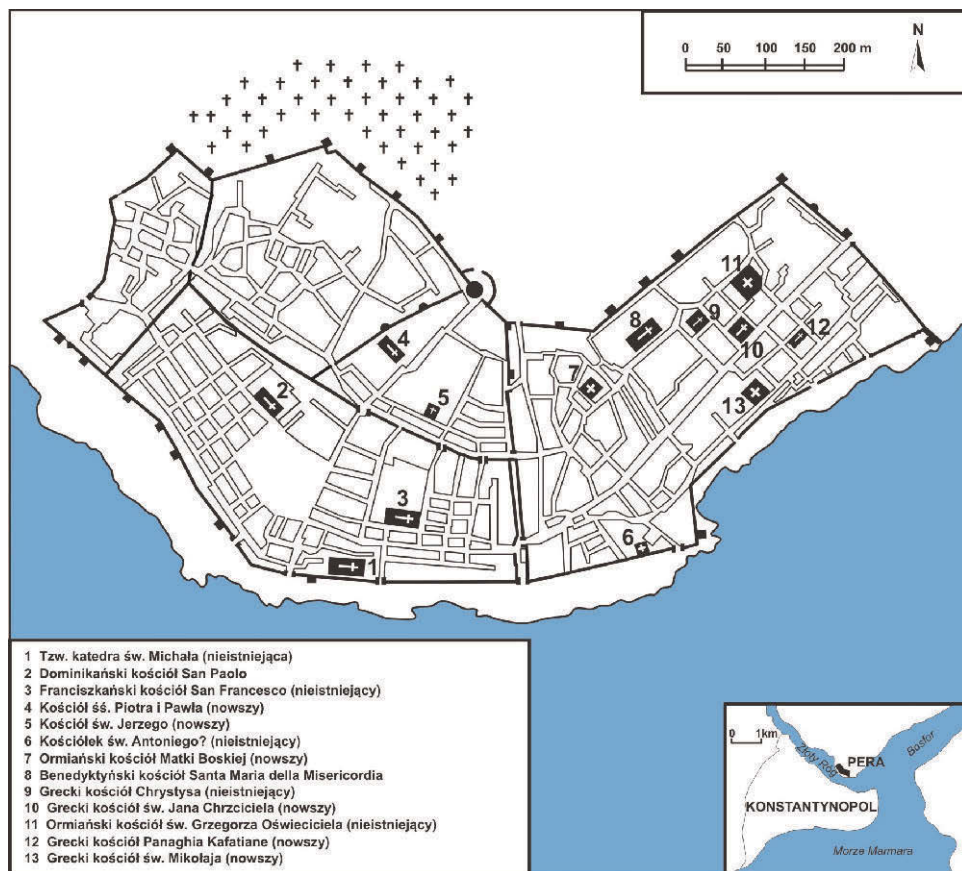
mendicanti di Pera. Come precedentemente indicato da alcuni autori, quelle chiese forniscono la prova del vivace scambio interculturale che ha portato alla creazione delle opere ibride “latino-greche”⁵¹.

51] Più sottilmente da C. Jolivet-Lévy, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident*, in: *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux [Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2 – 4 avril 2009]*, a cura di J.P. Caillet e F. Joubert, Paris, Picard, 2012, pp. 26, 28; S. Kalopissi-Verti, *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 – c. 1300): Reflections on Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins*, in: *Orient et occident...*, p. 51 e più minutamente da – N. Melvani, *Late Byzantine...*, pp. 40, 92, 122, 145; idem, *Dominicans...*, pp. 47–50.

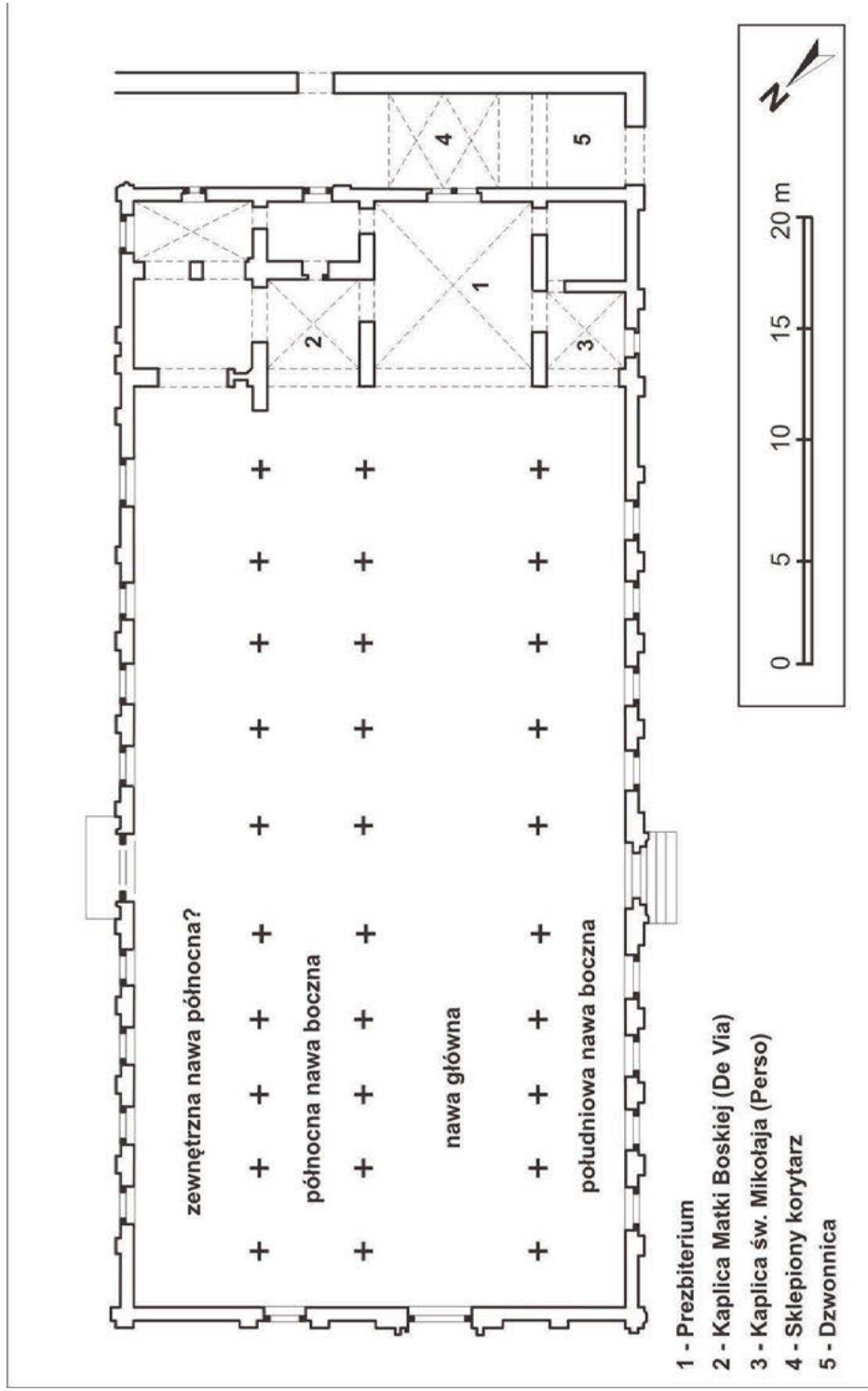
Rafał Quirini-Popławski, Chiesa domenicana di San Paolo a Pera e la recente scoperta della sua decorazione pittorica



01. Pera vista dall'altra parte del Corno d'Oro; fot. R. Quirini-Popławski.



02. Pera – pianta della colonia con i le chiese più importanti (secondo Schneider-Nomidis 1944, elab. da Ł. Quirini-Popławski).



03. Pera – chiesa di S. Paolo (primo quarto del XIV secolo), pianta ipotetica medioevale (secondo Ivison 1996, p. 101, tav. 2, elab. da Ł. Quirini-Popławski.



04. Pera – chiesa di S. Paolo, campanile (primo quarto del XIV secolo) dal sud;
fot. R. Quirini-Popławski.



05. Pera – chiesa di S. Paolo (primo quarto del XIV secolo), interno verso est; fot. R. Quirini-Popławski.



06. Pera – chiesa di S. Paolo, interno del corridoio, incorniciatura di un *arcosolium*? (1315-1330); fot. R. Quirini-Popławski.



07. Pera – lastra tombale di Antonio de Varna (1440) dalla chiesa di S. Paolo (attualmente a Istanbul, Museo Archeologico; numero inv. 2905 T); fot. R. Quirini-Popławski.



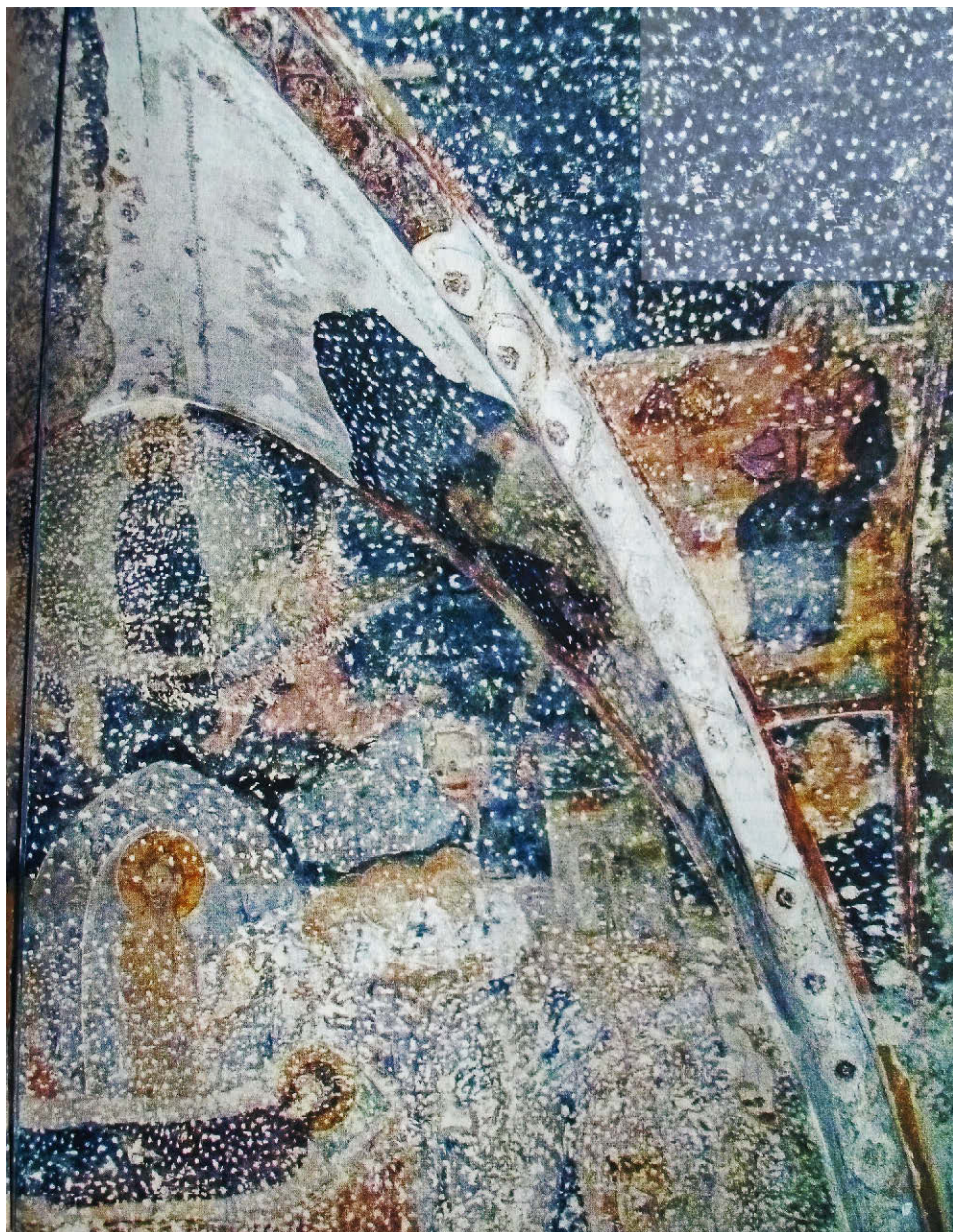
08. Pera – chiesa di S. Paolo (primo quarto del XIV secolo), volta del coro; fot. R. Quirini-Poplawski (2007).



09. Pera – chiesa di S. Paolo, volta del coro, *San Marco* (prima metà del XIV secolo); fot. R. Quirini-Popławski (2007).



10. Pera – chiesa di S. Paolo, parete sud del coro, scene della *Nascita* e il *Battesimo di Cristo* (prima metà del XIV secolo); fot. R. Quirini-Poplowski (2007).



11. Pera – chiesa di S. Paolo, parete sud del coro, scena della *Dormizione della Vergine* e *San Marco* (prima metà del XIV secolo); secondo *Rönesans* 2012, pp. 42-43.



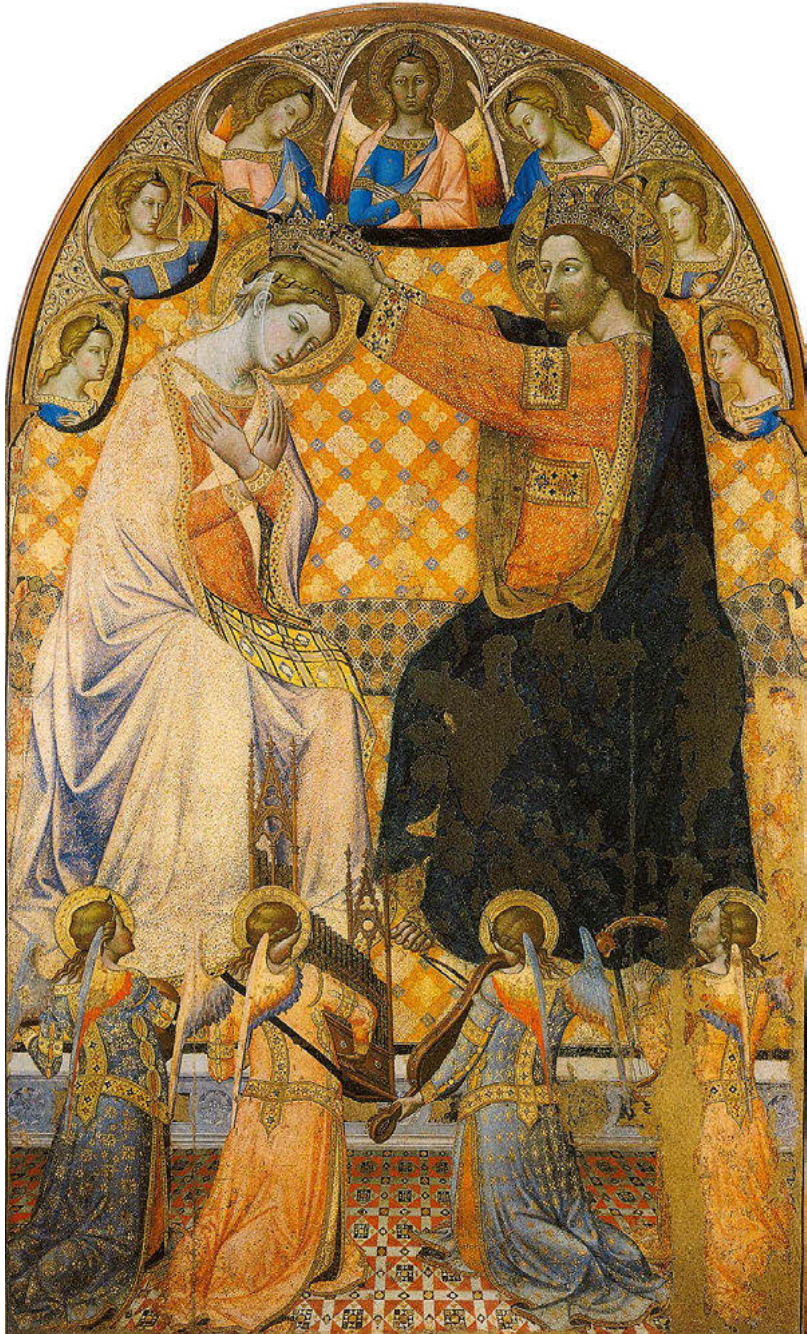
12. Pera – chiesa di S. Paolo, cappella nord (di S. Nicola, Perso?), parte superiore della parete est, dettaglio del mosaico, *San Pietro?* (prima metà del XIV secolo); secondo *Rönesans* 2012, p. 41.



13. Pera – chiesa di S. Paolo, cappella sud (di Santa Maria, De Via?), parte superiore della parete est, scena della *Incoronazione della Vergine* (prima metà del XIV secolo); secondo *Renesans* 2012, pp. 36-37.



14. Ravenna – chiesa di S. Giovanni Evangelista, cappella nord (2° quarto del XIV sec.?): fot. R. Quirini-Popławski.



15. *Incoronazione della Vergine*, quadro di Jacopo di Mino del Pellicciaio (anni '40 del XIV secolo?), Montepulciano, Museo Civico e Pinacoteca Crociani; Wikipedia Commons / pubblico dominio.

*"ALWAYS HUNGRY FOR ONE'S NEW SELF, LIKE
A CRANE WITH ITS NECK EXTENDED INTO THE
FUTURE" – BOLESŁAW LEŚMIAN 1877–1937*

The concept of the exhibition and Leśmian's main idea

This exhibition on Bolesław Leśmian was commissioned by the Senate of the Republic of Poland to celebrate a double anniversary: 2017 marked 140 years since the poet's birth and 80 years since his death.

The main idea behind the exhibition was to showcase the many contexts of Leśmian's life: his family, private life, friendships, travels, and participation in literary life. The exhibition was also the first public forum showcasing a number of the latest achievements of the field colloquially known as 'Leśmianology'.

First of all, the issue of the poet's year of birth has finally been resolved. Until recently, several dates had been considered possible. Thanks to the discovery of the original record of Leśmian's birth, by Prof. Dorota Samborska-Kukuć of the University of Łódź, however, it is now unequivocally clear that he was born in 1877. A copy of the birth certificate went on public display for the first time at the exhibition.

The accurate reconstruction of the poet's genealogical history has also yielded further discoveries. More is now known above all about the role played by Leśmian's ancestor Antoni Eisenbaum in the assimilation of the Jews in Poland. It also transpired that another of the poet's illustrious relatives and descendants of Eisenbaum (in addition

to Antoni Lange and Jan Brzechwa) was Henryk Elzenberg, the philosopher and spiritual teacher of Zbigniew Herbert.

Other important exhibits included copies of Leśmian's manuscripts; this was the first time they had been reproduced on such a scale. The exhibition also retold the remarkable story of how the manuscripts were saved by Leśmian's widow, Zofia Chylińska, and his daughter, Maria Ludwika Mazurowa, who took them from the conflagration of the Second World War and protected them throughout their time in the German camp in Mauthausen, and later during their odyssey across Europe and South America. Eventually the poet's literary papers were deposited at the Harry Ransom Center at the University of Austin, where they remain to this day.

Although the exhibition focused chiefly on biographical aspects of Leśmian's life, issues related to his artistic work were also an important facet of the display.

Leśmian was not only a poet. He was also a researcher of myths, which he successfully transformed into prose stories. He also wrote dramatic texts for the theatre. For a short time he was even a theatre director. Furthermore, he wrote many press articles and essays, which testify to his extensive philosophical education.

However, these many and varied activities were all subordinated to one creative idea, his own vision of the poetic word. This poetic idea was expressed in his essays and is an immanent feature of his poetry. It is philosophical in nature and can be articulated in the question:

What does it mean to exist?

Or, in a broader sense:

How it is to exist?

And, most fundamentally: *What are the forms of this existence?*

Leśmian's answer is that existence is fluid, so that beings appear for a moment, only to disappear almost immediately.

Of course, it is easy to recognize Henri Bergson's influence in these meditations. But that is only half of the truth. Leśmian was indeed inspired by Bergson, but it was not the Frenchman who supplied his first food for rumination. That was Georgy Ivanovich Chelpanov. Leśmian regularly cut classes at his high school (*gymnasium*) to listen to Chelpanov's lectures at the University of Kyiv across the road, and thereafter became his student. Chelpanov taught Leśmian to treat perception as something that operates within time and space. The sense of these two dimensions allows us to perceive the constant transformation of everything.

And this is how his second philosophical dilemma arises. While the first is ontological, this latter is epistemological:

What allows us to state that something exists?

If the creature is not stable, how do you know it?

These questions are Bergsonian again, but Leśmian's answer has more to do with symbolism. It is well known that the most problematic issue in symbolism is the concept of the symbol. In fact, it is not the symbol that is of greatest significance but the language. Leśmian first encountered symbolic ideas at quite an early stage, but he became better acquainted with them in Paris, where he came into contact with the Russian symbolists.

According to the symbolists, reality is not knowable, and language does not help in coming closer to it. In fact, language obscures reality even further, because it is an attribute of the intellect and it inevitably falsifies the true state of things by simplifying them or recasting them as stable and material. So the symbolists invented the idea of a 'language within a language', an illusion of creating a completely new language. The novelty and otherness of Leśmian's poetic code, which has always been so arresting to both his contemporaries and today's readers, is rooted in precisely this desire to find a way of speaking that will allow what was hitherto, and otherwise, inexpressible to appear, through words.

Thus his poetry explores the idea of autonomy of language, but not to the extent that we experience in the poetry of Stéphane Mallarmé or Paul Valéry. Leśmian is not nihilistic; he remains spiritual even though his spirituality is not rooted in any specific religion. It is a spirituality of his own, created out of ideas sourced in equal measure from Christianity, both Catholic and Orthodox, Judaism, and oriental sources – Arabic, Hindu and Buddhist.

Obviously, much of its interpretation depends on the scholars themselves: some highlight the element of Slavic mythology, while others perceive an underlying motif of Jewish origin, as in the excerpt from the poem about the shoemaker who wanted to offer God a pair of shoes and attempted to measure God's foot, even though the name of God is unencompassed. This is a paradox typical of Leśmian's self-contradictory way of thinking. He liked to provoke and he loved the play between the literal and the non-literal. One of his favorite poetic devices was the juxtaposition of abstract and concrete: the notion of God is quite abstract, but it loses all this abstraction when discussed in terms of shoe size.

The fundamental categories of Leśmian's inexpressibility are therefore on the one hand its epistemological elusiveness and on the other its ontological indeterminacy, which are treated as two ends of the same continuum. Where the problem lies – whether in the indefiniteness of the object or in conceptual inefficiency – is not resolved here, and no lasting cognitive conciliation is possible. However, this does not prevent a poetic depiction of indeterminacy and elusiveness. The phenomenon of indeterminacy and elusiveness may produce momentary fulfilment. Leśmian's word formation and phraseological transformations are evidence of such momentary expressions and illuminations. Many of his inventions of this nature were created precisely to reflect some ephemeral and unique phenomenon. Sometimes this causes the effect, so typical of Leśmian, of determination of an incomplete, specific indeterminate.

This vagueness reveals that in this poetic world things move so fast that noticing the first association, which brings them only part-way out of their indeterminate state, as it were, must often suffice.

This permanent ambiguity, however, displaces the drama of cognition. In Leśmian's poetic world this takes place between two poles: between the experience of the impossibility of comprehending what is felt and sensed – and consequently eludes verbal expression – and the actual states of instantaneous epistemological satisfaction.

It seems that the most important terms signalling Leśmian's inability to know anything for certain and, as a result, to find the right words, are silence and muteness. Leśmian's treatment of silence and muteness proves that the poet saw these attributes as qualities inherent in the primal state of existence of all things, a pre-verbal existence, and in this untouched originality the most real state. To his mind, however, simply because things are inexpressible does not mean that one should be silent. First, as has been shown above, this necessity of silence can be revealed and suggested by words. Secondly, what cannot be said can be conveyed in many other ways, especially after a literal announcement that this is the case.

At this point the specificity of Leśmian's concept of poetry becomes most clear. He was aware of the existence of the inexpressible sphere and – like Mallarmé – treated poetry as 'speech on the verge of the impossible'. But his poetry did not seek to be – in the words of the French symbolist – 'a silent poem, only from white'. Leśmian harnesses this inexpressibility, gives it the opportunity to come out, and forces it – in harmony with expressiveness – to speak. The basic rule

organizing this poetry can be reduced to the dialectical interaction of negativity and positivity, which permeates each of its levels. Absence, impossibility, and deficiency always have a constructive function here. A lack of knowledge, ambiguity, or uncertainty are not only expressed, but even reported and established as the principle by which that expression is developed. Indeterminacy is not the end but the beginning of the talk about the indeterminate. Recording successive manifestations of elusiveness proves to be the only way to consolidate a fleeing object, and its indeterminacy itself is considered to be its proper essence. In many cases both the lack of knowledge manifested by the subject who cognizes and the elusiveness of the perceived object paradoxically not only do not thwart poetic utterance, but even generate new modes thereof. And thus poetry gains surprising fulfilment in Lesmian's work.