

Maria Nitka

Polacy na Pierwszej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych w Rzymie w 1883 roku : Scuola romana po zjednoczeniu Włoch

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 4, 335-340

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Maria Nitka

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Polacy na Pierwszej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych w Rzymie w 1883 roku. *Scuola romana* po zjednoczeniu Włoch

W roku 1883 odbyła się w Rzymie Pierwsza Międzynarodowa Wystawa Sztuk Pięknych (Prima Esposizione Internazionale di Belle Arti), trwająca od 21 stycznia do końca kwietnia.¹ Pomysł organizacji ekspozycji narodził się wraz ze zjednoczeniem Włoch i ogłoszeniem Rzymu stolicą nowopowstałego państwa. Do głównych inicjatorów wystawy należało Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti oraz Associazione Artistica Internazionale, a jednym z najważniejszych promotorów koncepcji ekspozycji był książę Baldassarre Odescalchi.² Wystawa w zamyśle inicjatorów ukazywać miała artystyczną rangę Rzymu i nowo utworzonego królestwa, stanowiąc włoską odpowiedź na Salon paryski. Początkowo uważano, iż przygotowana w Rzymie ekspozycja sztuk pięknych powinna kontynuować cykl narodowych wystaw organizowanych w różnych częściach zjednoczonego królestwa – od pierwszej w Parmie w 1870 roku (La Mostra Nazionale di Belle Arti, 1 września–15 października 1870) po poprzedzającą rzymską ekspozycję w Turynie

w 1880 roku.³ Od nich jednak Prima Esposizione Internazionale di Belle Arti miała różnić się rozmachem i komplementarnością, dlatego ważnym wzorem w kształtowaniu koncepcji tego wydarzenia były też narodowe wystawy powszechne – od pierwszej Esposizione Italiano in Firenze w roku 1861, po mediolańskie w 1871 i 1881 roku. Ich ważną częścią było bowiem ukazanie roli zjednoczonej Italii jako mekki sztuk pięknych.⁴ Zdecydowano, iż wystawa sztuk pięknych w Rzymie będzie miała charakter międzynarodowy, a jej organizację powierzono komitetowi wykonawczemu (*comitato esecutivo*), na którego czele stanął burmistrz Rzymu don Leopoldo Torlonia, a jednym z jego członków został Henryk Siemiradzki.⁵

Międzynarodowa wystawa sztuk pięknych w Rzymie miała zatem ukazywać z jednej strony potęgę i chwałę sztuki nowego zjednoczonego królestwa, z drugiej natomiast prezentować tradycję artystyczną Romy jako *capitale delle belle arti*, a od

¹ *SPQR. Prima esposizione* (1883: 7).

² Baldassarre Odescalchi (1844–1909) to ważna postać włoskiej polityki: arystokrata rzymski i syn Zofii Branickiej, członek rządu włoskiego oraz prezydent Associazione Artistica Internazionale. Pesci (1907: 453).

³ Chęć rywalizacji z Salonem w Paryżu podkreślał m.in. B. Odescalchi. Na kongresie artystycznym w Neapolu w 1877 roku ustalono, iż międzynarodowa wystawa sztuk pięknych ma się odbyć ostatecznie w Rzymie i ma być wzorowana na modelu paryskim. Lamberti (1982: 38).

⁴ Petrusa (1998: 7–29).

⁵ *Esposizione* (1883: 3).

niedawna też stolicy narodowego państwa. Ważną częścią identyfikacji Królestwa Włoch była polityka kulturalna mająca ukazać, iż połączone pierwszy raz od starożytności ziemie i miasta Półwyspu Apenińskiego stanowią wspólnotę. Musiała się ona zawiązać pod panowaniem obcej dynastii i wbrew kontrowersjom natury religijnej – rządzone przez sabaudzką dynastię królestwo pozostawało bowiem nieuznawane przez pozbawionych państwa papieży.

Prima Esposizione Internazionale di Belle Arti w Rzymie miała mieć zatem wymiar międzynarodowy, lecz narodowy charakter, dlatego ważnym elementem było zapewnienie jej odpowiedniej oprawy. Zdecydowano o wybudowaniu specjalnego gmachu przeznaczonego na wystawę. W efekcie wielu dyskusji powstał nowy budynek przy via Nazionale – Palazzo delle Esposizioni.⁶ Na czas wystawy wybudowano również dwa pawilony pomiędzy via Genova i via del Quirinale. Łącznie powierzchnia wystawiennicza obejmowała 18000 m², z których 5280 stanowił Palazzo delle Esposizioni, resztę pawilony. Dekoracje poszczególnych budowli wyróżniały się odmiennymi kostiumami architektonicznymi, dostosowanymi do rodzaju prezentowanej w nich sztuki. Sale w gmachu głównym były zaaranżowane w stylu antykizującym i eksponowane były tam rzeźby. Z kolei w pawilonach utrzymanych w stylu – jak pisał Luigi Bellinzoni, autor przewodnika po wystawie – *Risorgimento*, pomieszczonym z innymi elementami z epoki, pokazano: w jednym rysunki i szkice architektoniczne oraz wystawę retrospektywną, w drugim malarstwo.⁷ Ta ostatnia sekcja skupiona była wokół ośmiobocznej sali, z której wchodziło się do ośmiu różnych sal o jednolitym wystroju stworzonym przez dekorację rzeźbiarską.⁸ W sumie ekspozycja zgromadziła – jak wyliczał protokół komitetu wykonawczego – 2326 obiektów, w tym 1463 obrazów (głównie olejnych, ale i 262 akwareli), 560 rzeźb, 41 modeli i planów architektonicznych oraz 532 dzieła sztuki przemysłowej,⁹ którą polski korespondent opisał jako: „przemysł artystyczny: meble rzeźbione, szkła sztuczne, brązowe świeczniki, cacka, wyroby z marmurów, mozaiki, kosztowności z koralu i kamieni drogiej”.¹⁰ Oprócz ekspozycji sztuki współ-

czesnej była również – jak już wspomniano – część retrospektywna, prezentująca dawną sztukę; wśród jej organizatorów był Henryk Siemiradzki.¹¹ Prima Esposizione Internazionale di Belle Arti była zatem pomyślana z rozmachem, poświęcona szeroko definiowanym sztukom pięknym, a najważniejszym jej zadaniem było ukazanie ich rozkwitu w nowym państwie. Dawna sztuka miała jedynie ukazywać perspektywę dla rozwoju tej współczesnej, narodowej, która miała odzwierciedlać włoską specyfikę. W tym kontekście zrozumiałe jest, iż udział artystów zagranicznych był raczej symboliczny, stanowili oni jedynie 10% wszystkich twórców. Obecność artystów spoza Włoch miała na celu – jak zauważał jeden z recenzentów – jedynie skonfrontowanie sztuki włoskiej i obcej.¹²

Zdaniem krytyki to właśnie malarstwo najlepiej wyrażało ową „charakterystyczność” narodowej szkoły włoskiej. Dlatego też zwiedzanie ekspozycji pomyślane zostało w ten sposób, by główna uwaga widza skupiona była na malarstwie, do którego prowadziły sale z rzeźbą. Malarstwo było także głównym przedmiotem debat poprzedzających wystawę, a później zdominowało recenzje z całego wydarzenia.¹³ Piszący o Prima Esposizione... podkreślali małą liczbę prac obcokrajowców, w grupie tej wyróżniano jednak Polaków. Ich dzieła zauważył już Luigi Chiarini, który wspominał „wielki obraz Matejki” oraz „dwa lub trzy dzieła innych Polaków”.¹⁴ Znacznie więcej uwagi poświęcił polskiemu artyście Camillo Boito.¹⁵ Wspominał:

jakie są dzieła cudzoziemców? Jeśli od tych prac odejmiemy dzieła rzemieślników i niektórych artystów mieszkających na stałe w Rzymie oraz tych nielicznych i nieporadnych amatorów, którzy przybywają do Włoch, ludząc się, że zdobędą tu nauki. Jakie pozostaną dzieła prawdziwych artystów wystawione przez nich? Jakkolwiekby nie było, nie starcząają trzy starsze, lecz małe i znane obrazy i dwie akwarele Alma Tademy; dwa stare, lecz ważne malowidła Rosy Bonheur; jedno bardzo ważne płótno Matejki; sufit Siemiradzkiego; jedna średnia reprodukcja znanej kompozycji [Louisa] Gallaita; jedna akwarela [Franciszka]

⁶ Polci (2002: 57–72; 175–179).

⁷ Bellinzoni (1883: 8).

⁸ Chirtani (1883); Siligato (1990: 61–74).

⁹ *SPQR. Prima esposizione* (1883: 7).

¹⁰ Sas (1883, cz. 1: 2).

¹¹ ACSR (7).

¹² Chirtani (1883a, cz. 1: 70).

¹³ Piantoni (1990: 112–115).

¹⁴ Chirtani (1883a, cz. 1: 70).

¹⁵ Na duże zainteresowanie C. Boito (1836–1914) pracami Polaków mogło mieć wpływ jego pochodzenie, był bowiem synem Józefiny Radolińskiej oraz malarza Silvestro Boito.

Tepy; jedna figurka [Clémenta] D'Astanièresa i pięć czy sześć innych prac, które nadają wystawie charakter międzynarodowy.¹⁶

Pomimo krytycznego stosunku do poziomu artystycznego prezentowanych na wystawie dzieł, Boito wyróżnił polskich malarzy. Oprócz wymienionych przez niego artystów swe obrazy zaprezentowali także: Wilhelm Kotarbiński, Aleksander Lesser, Jan Konopacki, obecna była również miniaturzystka Agnese Postempska z domu Ruffini, rzymianka związana z polską kulturą, żona polskiego powstańca i artysty Romana. Prace naszych mistrzów pędzla prezentowano w pawilonie, w którym znajdowała się wystawa malarstwa. Plafon Siemiradzkiego *Światło i ciemność* (przeznaczony do pałacu Zawiszów w Warszawie) oraz *Śmierć Kopernika* Lessera pokazano w głównej, oktagonalnej sali (nr XIX), dzieło Konopackiego *Na wsi* w sali nr VII, *Hold Pruski* Matejki i *Ecce Homo* Kotarbińskiego w sali nr VI, akwarele Tepy i Postempskiej eksponowane były w sali nr I.¹⁷

Polskim artystą, który skupił największą uwagę krytyki włoskiej, był Henryk Siemiradzki. Jak już zaznaczono, był on współtwórcą wystawy retrospektywnej oraz członkiem komitetu wykonawczego Prima Esposizione... i bez wątplenia należał do najbardziej znanych osób w ówczesnym Rzymie. Znaczenie Siemiradzkiego potwierdza również fakt zamieszczenia jego portretu i życiorysu na łamach wydania specjalnego „Roma. Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti”. Artystyczna biografia Siemiradzkiego została tam zestawiona z biogramem rzeźbiarza Eduarda Müllera, jako że obydwaj byli: „obcokrajowcami, ale Italię i Rzym mogą uważać za swoje, gdyż tam dojrzały i tam rozwinął się wspaniały ich talent i tam zdobyli sławę”, ale także dlatego, że „obydwaj z nieskończoną miłością uprawiają wielką sztukę, obydwaj są artystami uczonymi i świadomymi, obydwaj mają zaszczyt być członkami Akademii św. Łukasza”. Następnie krytyk podsumował krótko *oeuvre* artysty, zauważając, iż „Henryk Siemiradzki przybył do Rzymu, zakochał się w jego wielkich tematach i stworzył *Pochodnie Nerona*, które uznano za wielkie dzieło nie tylko w Rzymie, ale w całej Italii i za granicą. [...] Ten obraz odślonił malarza, który zalicza się do grona wielkich mistrzów [...]. Po tym sukcesie stworzył

inne godne uwagi dzieła i na wystawie rzymskiej pojawił się z pracą o wielkiej wartości, której nasza gazeta nie omieszka ukazać”.¹⁸ Plafon Siemiradzkiego doczekał się także, jako jedyne z polskich dzieł, omówienia w katalogu wystawy.¹⁹

Włoscy recenzenci Prima Esposizione... spośród obrazów Polaków uwagę skupili na dziełach Siemiradzkiego i Matejki. Obydwa obrazy zostały zauważone w czasopiśmie „La Rassegna Nazionale”, co skwapliwie odnotowała „Gazeta Lwowska”. *Hold Pruski* Jana Matejki, najbardziej „renesansowe” z płócien mistrza, w Rzymie zwróciło uwagę przede wszystkim ze względu na swój antyklasycyzm. Praca była zdaniem krytyka zbyt krzykliwa kolorystycznie, jak zauważył: „gdy się nań po raz pierwszy lub drugi spogląda, wydaje się tak jaskrawym i krzyczącym, iż utrudnia i męczy oko [...]. Słowem perspektywa rozmiarów jest dość ułomna, powietrza, przestrzeni braknie całkowicie”.²⁰ Pomimo tych wad recenzent stwierdził: „a jednak obraz to nadzwyczajny i godzien podziwu: żaden inny sprostać mu nie może”, lecz by w pełni docenić walory tego płótna, trzeba było mieć na uwadze fakt, iż „malarz Polakiem jest i że scena przedstawiona przezeń, polska i niemiecka społeczność, datuje z początków XVI wieku. Pewne szorstkości, pewna jaskrawość były nieuniknione w doświadczeniu prawdziwej zasługi w sztuce – w nadaniu żywego i rzetelnego charakteru obranemu przedmiotowi”.²¹ W tej samej recenzji krytyk komentował także obraz Siemiradzkiego. Po długiej analizie formalnej *Światła i ciemności* stwierdził, iż „niektóre części dzieła tego godne są doskonałego i znakomitego malarza, inne znowu, nieco pomieszane i miękkie, przypominają zbyt kulisy i zasłony teatrów”.²² Po tych uwagach zauważył: „w Siemiradzkim geniusz polski nie przejawia się w sposobie malowania, nieco miększym nawet tym razem [...]. Coś północnego i słowiańskiego dostrzega się w samym pomysłe alegorii”.²³

Krytyczną opinię o plafonie Siemiradzkiego wyraził natomiast Francesco Netti, który zanotował: „Siemiradzki nie chce wskazać nowego sposobu malowania plafonu. On obraca [scenę] do góry no-

¹⁶ Boito (1883: 384).

¹⁷ *Esposizione* (1883: 6, 16, 18, 20, 25, 45, 49, 95).

¹⁸ *Roma* (1883: 41, 46).

¹⁹ *Esposizione* (1883: 95–96).

²⁰ *La Rassegna Nazionale* (1883: 78–79); przedruk w: Sas (1883, cz. 2: 1–2).

²¹ Sas (1883, cz. 2: 1–2).

²² Sas (1883, cz. 2: 1–2).

²³ Sas (1883, cz. 2: 1–2).

gami, jak zrobili już to starożytni, grupując postacie widziane w skrócie. Tylko jego zgrupowanie postaci jest bardziej szalone”. Następnie wyliczył liczne błędy w rysunku figur, na końcu jednak, chwając obraz za: „ducha dekoracji, światło rozchodzące się bez oszustwa, całość dobrze ujętą, jasną, prostą, dającą się objąć jednym spojrzeniem, zanim uwagę pokona zmęczenie i szyja zacznie boleć”.²⁴ O wiele mocniejsza krytyka spotkała dzieło Matejki. Netti podkreślał przede wszystkim dysharmonię tego obrazu. Pisał, iż kompozycja ta to „harmider”, porównując ją do „wielkiej orkiestry bez dyrygenta”, w konfrontacji z którą pierwszym odruchem odbiorcy jest „zatkać sobie uszy”.²⁵ Nieco łagodniejszą opinię wyraził Basilino Magni, który stwierdził, iż wprawdzie artysta prawidłowo oddał charakter postaci, to jednak obrazowi brakuje przestrzeni, a kolejne plany zachodzą na siebie, tak, iż „wszystko na pierwszy rzut oka wydaje się być arrasem”.²⁶ Ten sam krytyk dość sceptycznie odniósł się do pracy Siemiradzkiego, chwając wprawdzie jego „fantazję”, ganiąc jednak brak „prawdy” i zbytne zmanierowanie.²⁷

Brak większego uznania dla dzieł naszych artystów może wiązać się z niewielkim zainteresowaniem krytyki włoskiej malarstwem historycznym w ogóle.²⁸ Największą uwagę publiczności i prasy przykuł bowiem obraz *Śluby (il Voto)* Francesco Paola Michettiego, przedstawiciela realistycznej szkoły neapolitańskiej. Sporym zainteresowaniem cieszyli się pejzażyści i malarze scen rodzajowych, jak weneccjanin Giacomo Favretto (*Targ na Campo San Paolo w Wenecji*) chwalony za kolor i trafne oddanie rzeczywistości.²⁹ Podobne tendencje widoczne są także w strategii nabywania obrazów do tworzonej galerii sztuki współczesnej w Rzymie. Na liście zakupów znalazły się płótna mediolańskich realistów (Guido Boggiani, Cesare Tallone), florentczyków związanych z grupą *macchiaioli* (Giuseppe Raggio, Francesco Gioli), w końcu przedstawicieli szkoły neapolitańskiej: Domenico Morellego, Francesca Manciniego oraz zafascynowanego nimi rzymianina Pio Jorisa. Nieliczne obrazy historyczne znajdujące się na liście zakupów ukazywały najnowsze dzieje w „realistycznym” ujęciu, jak obraz Michele Cammarano *Bitwa pod*

San Martino czy Bitwa pod Custozą pędzla Giovanniego Fattoriego. Prace bliskich Siemiradzkiemu malarzy antycznych scen historycznych znalazły się jedynie na łamach „Giornale Illustrato della Esposizione...”, gdzie zostały wyróżnione dzięki zamieszczeniu reprodukcji i omówieniu obrazy m.in. Camillo Miolla *Śmierć Wirginii*, Cesare Tallone *Zwycięstwo Chrześcijaństwa*, czy Luna Juana *Scena pompejańska (Rzymianki)*.³⁰

Deprecjacja malarstwa historycznego doskonale oddawała sytuację sceny artystycznej w Rzymie i we Włoszech lat 80. XIX wieku. Od zjednoczenia kraju powoli zatracał się bowiem specyficzny międzynarodowy charakter szkoły rzymskiej, której fundamentem były klasyczna forma i wielki historyczny temat. *Scuola romana* nie odpowiadała postulowanej przez krytykę potrzebie „nowoczesnego” malarstwa włoskiego, które miało nie tyle opiewać doniosłe wydarzenia z dawnych dziejów, co opisywać rzeczywistość, studiując, jak ujął to Enrico Manfredi, *il vero* – prawdę. Nowym stylem miał być realizm, albo raczej włoska wersja weryzmu.³¹ Postulaty te znacznie lepiej od uniwersalistycznej i klasycystycznej szkoły rzymskiej spełniały szkoły mediolańska, florencka czy neapolitańska. Na wystawie rzymskiej usiłowano jednak pogodzić te dwie sprzeczne tendencje. Krytyka podkreślała bowiem konieczność „realistycznego” malarstwa narodowego, nie odrzucając jednocześnie wielkich historycznych tematów szkoły rzymskiej. Ważną cechą *scuola romana* pozostała również jej inkluzywność, czego dowodem była obecność na wystawie artystów z całej Europy, a także obu Ameryk.

Podobne „realistyczne” tendencje i tęsknoty za monumentalizmem godnym narodowej formy można było zaobserwować w rzeźbie. Choć na wystawie była ona dość licznie reprezentowana, to jednak pozostawała na marginesie zainteresowań recenzentów, którzy zarzucali jej zbyt ni tradycjonalizm. Przykładem może być stanowisko malarza Nino Costy, który krytykował zbyt ni akademizm rzeźby, przypisując jej komercyjność i nadmierną uczuciowość.³² Inny z recenzentów wspominał z kolei, iż zauważalny jest: „w wyborze tematów brak ideałów, próżniactwo, dziecinność, a nawet jeszcze gorzej; bezstylowość, beztroska w poszukiwaniu prawdy,

²⁴ Netti (1938: 149–152).

²⁵ Netti (1938: 152).

²⁶ Magni (1883, cz. 1: 129–130).

²⁷ Magni (1883, cz. 2: 175).

²⁸ Piantoni (1990: 109–121); Lamberti (1982a: 47–50).

²⁹ Poppi (1988: 72).

³⁰ *Roma* (1883: 13, 28, 69); Piantoni (1990: 116–117).

³¹ Postulaty te nie do końca się sprawdziły, choć powstała silna grupa malarzy z Florencji i Neapolu odpowiadających tym tendencjom. Poppi (1988: 58–73).

³² „Gazzetta d'Italia” (1883, 11, 18, 25 III; 25 IV; 5 VI).

w poszukiwaniu formy”.³³ Na Prima Esposizione... znalazła się jednak stosunkowo liczna polska reprezentacja, bo aż siedmiu polskich rzeźbiarzy. Pokazane zostały posągi marmurowe Wiktora Brodzkiego i Tomasza Oskara Sosnowskiego, prace w brązie Brodzkiego, Piusa Welońskiego, Teodora Rygiera i Jadwigi Łubieńskiej, oraz rzeźby w terrakocie Stefana Leatiego i Celestyna Hoszowskiego.³⁴ Niektórzy z tych artystów – jak Sosnowski, Brodzki czy Weloński – mieszkali i pracowali w Rzymie, który tradycyjnie przyciągał rzeźbiarzy bogactwem antycznych kolekcji i dostępnością rzeźbiarskich materiałów.³⁵ Zdołali oni wypracować sobie bardzo dobrą pozycję na rynku sztuki, znajdującą potwierdzenie w zleceniach i opinii krytyki. Na wystawie rzymskiej jednak ich dzieła nie zostały zauważone. Bez komentarza w prasie pozostawiono także twórczość Michele Schemboche, jedyne go fotografa obecne go na ekspozycji określonego jako Polak. Wystawił on serię widoków, najprawdopodobniej Rzymu.³⁶

Niewielki i w większości negatywny oddźwięk, jaki wywołały dzieła twórców polskich na Prima Esposizione..., współgrał z głosami krytycznymi wobec całości ekspozycji. Tradycyjna, akademicka sztuka polskich artystów nie mogła się wówczas spodobać włoskiej publiczności, która szukała zupełnie innych wartości artystycznych. Szkoła włoska – zwłaszcza w wykonaniu Siemiradzkiego – nie do końca satysfakcjonowała również rodzimą krytykę. Polska prasa także dość ostrożnie wypowiadała się o sukcesach naszych artystów w Rzymie. Wprawdzie wydrukowano dość rozległą relację z wystawy na łamach „Gazety Lwowskiej”,³⁷ jednak w latach 80. XIX wieku w polskiej krytyce zdecydowanie prym wiodła myśl modernistyczna.

Źródła archiwalne:

ACSR 7 = Archivio Centrale dello Stato (Centralne Archiwum Państwowe, ACSR) a Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Esposizione e congressi, 1860–1892, b. 7, fasc. 54.

³³ Alberto X. (1883: 4).

³⁴ *Esposizione* (1883: 102, 103, 104, 106, 124, 129, 130, 132).

³⁵ Najobszerniej środowisko polskich rzeźbiarzy aktywnych w Rzymie w drugiej połowie XIX wieku omawia: Lameński (1997: 23–98).

³⁶ Najprawdopodobniej jest to Michał Strzembosz. Za uwagę dziękuję prof. Jerzemu Malinowskiemu.

³⁷ Sas (1883, cz. 1: 2; cz. 2: 1–2).

Bibliografia:

- Alberto X. 1883 = Alberto X.: *La scultura all'esposizione di Roma. Impressioni e appunti*, Tipografia editrice romana, Roma 1883.
- Bellinzoni 1883 = Bellinzoni, Luigi: *Guida critica dell'esposizione artistica internazionale di Roma. MDCCCLXXXVIII, con la pianta dell'esposizione*, fratelli Treves editori, Roma 1883.
- Boito 1883 = Boito, Camillo: “La Mostra di Belle Arti e la Nuova Galleria Nazionale”, *Nuova Antologia*, 69 (1883): 211–239; przedruk: “La mostra internazionale di belle arti” [w:] *Gite di un artista*, Maria Cecilia Mazzi (red.), De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1990: 381–413.
- Chirtani 1883 = Chirtani, Luigi: *Album Ricordo dell'esposizione di belle arti a Roma*, fratelli Treves editori, Milano [1883].
- Chirtani 1883a = Chirtani, Luigi: “L'esposizione di Belle Arti a Roma. Lettera I e Lettera II”, *Illustrazione Italiana*, cz. 1: 5 (1883): 70; cz. 2: 6 (1883): 87.
- Esposizione* 1883 = *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo Generale Ufficiale*, Tipografia Bodoniana, Roma 1883.
- Il Palazzo delle Esposizioni* 1990 = *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione annuale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Daniele Ogliani, Federica Pirani, Rossella Siligato (red.), katalog wystawy, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990.
- L'italico 1884 = L'italico, Levi: *Il Secondo Rinascimento. Forma e Colore. 1883–1884*, Stabilimento Tipografico Italiano diretto da L. Perelli, Roma 1884.
- La Rassegna Nazionale* 1883 = *La Rassegna Nazionale*, 13 (1883): 78–79. Przedruk w: Sas 1883, cz. 2: 1–2.
- Lamberti 1982 = Lamberti, Maria Mimita: “L'esposizione nazionale a Torino del 1880”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 18 (1982): 37–54.
- Lamberti 1982a = Lamberti, Maria Mimita: “1870–1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti” [w:] *Storia dell'arte italiana*, Federico Zeri (red.), t. 7, Giulio Einaudi editore, Torino 1982: 1–172.
- Lameński 1997 = Lameński, Lechosław: *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1880. Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1997.
- Magni 1883 = Magni, Basilio: “Esposizione di Belle Arti in Roma. Pittura”, *La Scuola Romana. Foglio Periodico di Letteratura e di Arte*, cz. 1: 6 (1883): 129–132; cz. 2: 8 (1883): 175–179.
- Netti 1938 = Netti, Francesco: “Esposizione Nazionale di Roma (1883)” [w:] F. Netti: *Critica d'Arte*, Laterza, Bari 1938: 130–181.
- Pesci 1907 = Pesci, Ugo: *I primi anni di Roma capitale (1870–1878)*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1907.

- Petrusa 1988 = Petrusa, Marianonietta Picone: "Cinquant'anni di esposizioni industriali in Italia 1861–1911" [w:] *Le grandi esposizioni in Italia 1861–1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, M. P. Petrusa, Maria Raffaella Pessolano, Assunta Bianco (red.), Liguori, Napoli 1988: 7–29.
- Piantoni 1990 = Piantoni, Gianna: "L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma" [w:] *Il Palazzo delle Esposizioni 1990*: 109–121.
- Polci 2002 = Polci, Sandro (red.): *Roma in mostra. Sedi e modi di una nuova cultura espositiva*, LeasingRoma, Roma 2002.
- Poppi 1988 = Poppi, Claudio: "Il fantasma dell'arte unitaria: un viaggio attraverso le esposizioni nazionali" [w:] *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, Renato Barilli (red.), catalogo wystawy, Mazzotta, Milano 1988.
- Roma 1883 = *Roma. Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti MDCCCLXXXIII. Ufficiale per gli atti del Comitato*, Edoardo Perino, Roma 1883.
- Sas 1883 = Dr Sas: „Z wystawy Sztuk Pięknych w Rzymie”, *Gazeta Lwowska*, cz. 1: 148 (1883); 2; cz. 2: 150 (1883): 1–2.
- Siligato 1990 = Siligato, Rossella: "L'edificio, senza eccedere in decorazioni, dovrà avere un'impronta speciale che caratterizzi la sua destinazione" [w:] *Il Palazzo delle Esposizioni 1990*: 61–74.
- SPQR. *Prima esposizione 1883 = SPQR. Prima esposizione internazionale di Belle Arti. Relazione del Comitato Esecutivo*, Tipografia dei fratelli Bencini, Roma 1883.

Maria Nitka

Polish artists at the First International Fine Arts Exhibition in Rome in 1883. Remarks on what *scuola romana* was after Italian unification

In 1883, the First International Fine Arts Exhibition (Prima Esposizione Internazionale di Belle Arti) took place in Rome. It was supposed to show the artistic importance of Rome as the capital of the newly established kingdom, making it the Italian answer to the Paris Salon. To achieve this, a special edifice – Palazzo delle Esposizione – was built on via Nazionale, as well as two temporary pavilions, all together 18 000 sq metres of exhibition space in which 2326 works were presented, including 1463 paintings and 560 sculptures; apart from the modern art exhibition, there was also a retrospective part. Despite its international character, only 10% of the works at the exhibition were made by foreigners. The article also ponders international artists' participation in the exhibition, placing emphasis on Polish artists. Among them, the painter Henryk Siemiradzki stood out as the only Pole mentioned on the pages of *Giornale illustrato della Esposizione di Belle Arti*. Siemiradzki showed his plafond *Światło i ciemność* (Light and Darkness) made for the Zawisza Palace in Warsaw. Another Polish painter who took part in the exhibition was Jan Matejko with his *Hold Pruski* (The Prussian Homage).

Italian reviewers (Luigi Chiarini, Camillo Boito) noticed both paintings, but they emphasized their different features. Matejko's painting was seen as anticlassicist and even disharmonious (Francesco Netti), whereas Siemiradzki's work seemed to possess a breath of the Slavic spirit due to the artist's delicate way of painting. The participation of other Polish painters, such as Wilhelm Kotarbiński, Aleksander Lesser, Jan Konopacki, was also noted (Boito). Seven Polish sculptors were also represented at the Prima Esposizione...: Wiktor Brodzki, Tomasz Oskar Sosnowski, Pius Weloński, Teodor Rygier, Jadwiga Lubieńska, Stefan Leati and Celestyn Hoszowski. Some of them (Sosnowski, Brodzki, Weloński) permanently lived and worked in Rome where they had managed to gain a strong position at the art market, hence their noticeable presence at the exhibition. A Polish photographer, Michele Schemboche, also presented his works. Slight and mostly not very positive response to the Polish artists' works at the Prima Esposizione... matched with critical opinions of the exhibition as a whole. At that time, Polish artists' traditional, academic art could not win the hearts of Italian public who sought completely different artistic values.