

Wielcy fałszyfikatorzy przeszłości

Pamięci Andrzeja Reichego

Mój muzealny kolega i przyjaciel, Andrzej Reiche, zmarły w 2022 roku, odkrył, że pewien eksponat w Galerii Sztuki Starożytnej, miniaturowy obelisk z napisem klinowym, uchodzący za wytwór asyryjski, w istocie jest nowoczesnym fałszykatem. Ten drobny przedmiot może być potraktowany jako sygnałny symptom szerszego zjawiska, ważnego dla dziejów europejskiej kultury kolekcjonerskiej poczynając od średniowiecza po początki XX wieku. Nie byłoby bowiem wielkiego kolekcjonerstwa dzieł antycznych bez procedury produkowania kopii podszywających się pod oryginały mistrzów starożytności, różnego rodzaju ich imitacji i pastiszy oraz (jawnych i niejawnych) fałszerstw. I to dokonywanych niekiedy przez najwybitniejsze osoby kolekcjonerstwa, jak książę Jean de Berry, czy takie osobistości sztuki, jak sam Michał Anioł. Dedykując ten tekst pamięci Andrzeja, chcę by był wstępem i tłem dla jego artykułu, uzupełnionego w geście kommemoracji przez koleżankę i kolegę asyrologów z Uniwersytetu Warszawskiego.

Nie miejsce tu na szczegółowe relacjonowanie obszernej historii dawnych fałszerstw, skądinąd dobrze opracowanej w literaturze przedmiotu. Nie warto tu również mierzyć się z refleksją terminologiczną, z zasady trudną, a czasem pokrętną – czyli z pytaniem, czym różnią się pojęcia: imitacja, naśladownictwo, powtórzenie, reprodukcja, podobieństwo, kopia, replika, pastisz, symulakrum, symulacja, stylizacja, adaptacja, plagiat, fałszykat, fałszerstwo. Także ta problematyka ma swą obszerną bibliografię¹, lecz ostatecznie zdefiniować ścisłych granic znaczeniowych wymienionych terminów nie udało się nikomu. Posłużę się przeto tylko kilkoma spektakularnymi przykładami, by uświadomić czytelnikowi zakres i historyczną wagę zjawiska².

¹ Zob. m.in.: Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, 2. wyd., Berlin 1958; Otto Kurz, *Fakes*, 2. wyd., New York 1967; *Oryginał, replika, kopia. Materiały III seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26–27 września 1968*, red. Andrzej Ryszkiewicz, Warszawa 1971; *Conservazione, falso, restauro*, a cura di Federico Zeri, Torino 1981; Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Greek Sculpture 1500–1900*, New Haven 1981; Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London–New York 1986; Seymour Howard, *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienna 1990; Aviva Briefel, *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca–London 2006; Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011; Monica Baggio et al., *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*, Padova 2019; *Art and Artifice Fakes*, kat. wyst., The Courtauld Institute, London 2023.

² Pomijam tu bardzo wiele znanych i mniej znanych przypadków i zakresów fałszowania lub podrabiania dzieł sztuki. Nie zajmuję się np. naśladownictwami i fałszywymi kopiami rycin Albrechta Dürera i procesem, jaki wytoczył on za to Marcantonio Raimondiemu, ani wprowadzenia urzędowych praw reprodukcyjnych do dzieł



il. 1 | fig. 1

Trzy warianty kopii rzymskich według wzorów klasyczno-greckich i hellenistycznych
 Three variants of Roman copies after classical Greek and Hellenistic models: a) *Spinario*, I w. p.n.e. | 1st c. BC, brąz | bronze, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Rzym | Rome; b) *Spinario Castellani*, I w. n.e. | 1st c. AD, marmur | marble, British Museum, Londyn | London; c) *Spinario z Priene* | *Priene Spinario*, ok. I c. 150–135 p.n.e. | BC, terakota | terracotta, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum

a) fot. | photo domena publiczna
 b) © The Trustees of the British Museum
 c) © Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum, Antikensammlung

Wszyscy wiedzą, że klasyczną rzeźbę grecką znamy głównie z rzymskich kopii. Nie wiadomo natomiast, jak je traktowali Rzymianie: jako dosłowne kopie, „odciski” oryginałów, czy jako symulacje, imaginacyjne odtworzenia ogólnego wyglądu zaginionych pierwowzorów. Nie wiemy też, jak naprawdę owe kopie powstawały: poprzez powtórzenie prototypu za pośrednictwem odlewu bądź „z wolnej ręki”, w bezpośrednim kontakcie z oryginałem, czy też tylko na podstawie odrysów albo wręcz opisów. Słynny kopista rzymski, z pochodzenia italski Grek, Pazyteles (Pasiteles), prowadzący w I wieku p.n.e. prężnie działający warsztat³, tworzył dzieła z brązu według wykonanych wcześniej modeli glinianych, rozpowszechnił również metodę mechanicznego kopiowania oryginałów przy pomocy odlewów gipsowych. Podobnie pracowali jego uczniowie, Stefanos (Stephanos) i Menelaos, wytwórcy kopii i wariantów rzeźb greckich oraz dzieł własnych w stylu nowogreckim.

Kopie rzymskie różnią się między sobą nie tylko szczegółami, ale też stylem czy też modusem wykonania: jedne są bardziej „neoattyczne”, inne „neoazjanistyczne”. *Spinario* w Musei

graficznych (w Anglii, w 1735). Nie omawiam zjawiska fałszowania sygnatur, ani pierwszych prób uwierzytelnienia *œuvre* żyjącego malarza (np. *Liber veritatis* Claude’a Lorraina – dokumentująca wszystkie jego autentyczne dzieła dla przeciwdziałania działalności nieuczciwych naśladowców i fałszerzy). Pomijam swoiste autoplagiaty – wytwarzanie dwóch wersji jednej kompozycji dla kilku klientów, jak to czynili Caravaggio i inni malarze. Pozostawiam też poza marginesem fenomen „przedsiębiorstwa Brueghel-Bruegel”, czyli masowej produkcji kopii i pastiszów według starego Bruegla w pracowni jego synów, zwł. Pietera Brueghla młodszego, w Antwerpii. Nie podejmuję też tematu *giorgioneschi* z „przedsiębiorstwa” fałszyfikatorskiego Pietra della Vecchi, Carla Ridolfiego i Marka Boschiniego w Wenecji drugiej połowy XVII w. – skupiam się na fałszowaniu dzieł sztuki starożytnej i fałszyfikatach „archeologicznych”.

³ Maurizio Borda, *La scuola di Pasiteles*, Bari 1953; Jerry J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990, s. 120; Evelynne Prioux, Eleonora Santin, *Des écrits sur l’art aux signatures d’artiste: l’école de Pasitèles, un cas d’étude sur la notion de filiation artistique*, „Topoi. Orient-Occident” 2014, 19, n° 2, s. 515–546; *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, edited by Elise A. Friedland, Melanie Grunow Sobocinski, Oxford 2015, s. 299.

Capitolini (Palazzo dei Conservatori) w Rzymie, odlany z brązu w I wieku n.e., ma zupełnie inny rodzaj modelunku – bardziej miękki i światłocieniowy – niż wersja marmurowa w British Museum z pierwszej połowy tego stulecia (ujęta bardziej klasycznie, po „attyku”), a jeszcze inny w porównaniu z satyryczno-parodystycznym wariantem terakotowym w Berlinie (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Altes Museum) (il. 1). Rodzi to pytanie, czy po tego rodzaju dziełach oczekiwano tylko wierności wobec oryginału (hellenistycznego, z III wieku p.n.e.), czy doceniano także własny styl kopisty. I czy miały one jedynie ewokować aurę idealnego piękna klasycznej rzeźby lub danego rzeźbiarza i być wariacjami jego dzieł i stylu, czy stanowić dokładne rekonstrukcje, pełniące funkcję zastępstwa za niedostępne autentyki.

Kopowano także rzeźby rzymskie i greko-rzymskie, w tym pastisze klasycznych posągów greckich. Powstawały kopie kopii, kopie wariacji, kopie stylizacji i... stylizacje na kopie. Tak zwany *Atleta Stephanosa*, a właściwie *Młodzieniec Stefanosa* (il. 2), jest znanym przykładem typu rzeźby nabywanej przez rzymskie warstwy wyższe dla ozdabiania prywatnych willi, by symulować wyrafinowany styl życia i kulturę niedawno podbitych hellenistycznych królestw wschodniej części Śródziemnomorza. Grecy rzeźbiarze w Atenach i Rzymie, jak właśnie Pazyteles i Stefanos, dostarczali rzymskim patrycjuszom mniej lub bardziej dokładne repliki znanych posągów z przeszłości, a także nowe dzieła imitujące lub łączące różne wcześniejsze style greckie. *Młodzieniec Stefanosa* to właśnie taki melanż naśladownictw: niezwykle szerokie ramiona z uniesionymi barkami oraz postawa przywodzą na myśl posągi męskie z drugiej ćwierci V wieku p.n.e., mała głowa i długie nogi imitują styl dzieł z połowy IV wieku p.n.e., zgodny z kanonem proporcji Lizypa; miękki modelunek ciała wywodzi się z pochodzących z IV wieku p.n.e. posągów Praksytelesa, a także z rzeźby hellenistycznej III i II wieku p.n.e.⁴ Powstało z tych eklektycznie złączonych inspiracji nowe dzieło, które nazwać by można istną sumą imitacji. Imitatorski wytwór Stefanosa stał się podstawą kolejnych imitacji: znanych jest dziś



il. 2 | fig. 2

Stefanos | Stephanos, *Młodzieniec (Atleta)* | *Youth (Athlete)*, koniec I w. p.n.e. lub I w. n.e. | end of 1st c. BC or 1st c. AD, marmur | marble, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork | New York, Loan of John and Ellin Mitchell, 1962

fot. | photo © Metropolitan Museum of Art

⁴ Por. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255120>>.

ponad siedemnaście starożytnych kopii. Na jednej z nich wyryto pseudosygnaturę: podpis „Stefanos, uczeń Pazytelesa”, i ten egzemplarz, przechowywany w Villa Albani w Rzymie, uznawany jest za najbliższy oryginałowi, stanowiąc najlepszą *imitatio imitationum* (‘imitację imitacji’). Platon rzekłby pewnie (gdyby wtedy żył i mówił po łacinie), że to imitacja po wielokroć wtórna, a dokładnie poczwórna – imitacja imitacji imitacji imitacji: boska idea pięknego ciała młodego mężczyzny (prawdziwy prototyp) ma swe odbicie (odcisk, obraz) w żyjącym tu i teraz młodzieńcu (I), którego kształty odtwarza posąg Stefanosa (II), a ten powielony zostaje w egzemplarzu z Villa Albani (III), z niego zaś sporządza się kolejne kopie (IV). Już podwójna wtórność mimetycznego obrazu bądź poematu była przyczyną, dla której filozof wygnał poetów i artystów ze swego idealnego państwa (*Res publica*) – wtórność mimetycznego wizerunku wobec idei rzeczy i samych rzeczy, rozumianych jako prawdziwy byt i jego odbicie, oznaczała że obraz (plastyczny czy literacki) jest odbiciem odbicia idei, więc jest niebytem, skażonym nie-życiem, tchnieniem śmierci. Na szczęście dla artystów i poetów neoplatonizm w swych wielu kolejnych wydaniach odwrócił te dewaluację obrazowania i znalazł wartość w samym, możliwie wiernym, odbiciu czy upodobnieniu (*simile, simulacrum* itd.) jako jedynym dostępnym śmiertelnikom przybliżeniu boskiej prawdy, odwiecznej idei rzeczy. Nie odtwarzam tej spekulatywnej kombinatoryki w myśleniu o obrazie dla próżnej zabawy słownej. Sądzę, że leżała ona u podstaw powszechnej w starożytnym Rzymie akceptacji statusu kopii, replik i imitacji, wytwarzanych masowo i w wielu sukcesyjnych odniesieniach (owych *imitationes imitationum*).

W swych zbiorach drobnej rzeźby, złotnictwa, gemm i medali wielcy kolekcjonerzy późnego średniowiecza – cesarz Karol IV Luksemburski, francuscy królowie Karol V i Karol VI Walezjusze, księżęta Louis d’Anjou i Jean de Berry – posiadali liczne okazy przedmiotów antycznych, w znacznej mierze będące kopiami i imitacjami. Co więcej, zamawiali fałszowane naśladownictwa – świadomie bądź nieświadomie. Wiadomo, że diuk de Berry ufundował dla skarbcza kaplicy Sainte-Chapelle w Bourges po 1412 roku krzyż z pozłacanego srebra, dekorowany drogimi kamieniami i kameami, wykonany w warsztacie znanego złotnika Hermana Ruissela (Rince’a) w roku 1416⁵. Złota figurka ukrzyżowanego Chrystusa pośrodku zawierała relikwię Krzyża Świętego, a na końcach ramion krzyża wmontowane były, z obu stron, na awersie i rewersie, oryginalne kamee antyczne z onyksu i sardonyksu, z popiersiami bogów (zapewne Jowisza, Junony i Serapisa) oraz członków cesarskiej rodziny julijsko-klaudyjskiej (Agrypiny Starszej, Tyberiusza, Druzusa Starszego)⁶. Do tego zestawu dodano – prawdopodobnie na środku rewersu – kolejne dwie „antyczne” kamee: jedną z wizerunkiem kobiety, uznawanym za portret Agrypiny⁷ oraz drugą, która przedstawia tronującego, koronowanego

⁵ *Heiliges römisches Reich deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten, 1495 bis 1806*, Hrsg. Hans Ottomeyer, Jutta Götzmann, kat. wyst., Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2006, Berlin-Dresden 2006, s. 283–284, kat. nr IV 74b; *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, kat. wyst., Musée du Berry, Bourges, 2004, Paris-Bourges 2004, s. 144, kat. nr 53-1; Françoise Baron, Dominique Thiébaud, Danielle Gaborit-Chopin, *Charles V et ses frères*, Paris 1993, s. 33; Françoise Baron et al., *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, kat. wyst., Galeries nationales du Grand-Palais, Paryż, 1981, Paris 1981, s. 211; *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, Bd. 1, kat. wyst., Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, 1977, Stuttgart 1977, s. 678–679, kat. nr 863; André de Ridder, *Catalogue sommaire des bijoux antiques. Musée national du Louvre. Département des Antiquités grecques et romaines*, Paris 1924; Adrien Blanchet, *Les camées de Bourges*, Caen 1900, s. 5–7, kat. nr 5.

⁶ Luwr, Paryż, nr inw.: MR 48, MR 49, MR 53, MR 55, MR 58, MR 59.

⁷ Luwr, Paryż, nr inw. MR 54.



il. 3 | fig. 3

Kamea z tronującym władcą i koronującymi go Wiktoriaми | cameo with an enthroned ruler crowned by two Victories, warsztat sycylijski lub katański | Sicilian or Catanian workshop, ok. | c. 1300–1330, wtórnie użyta w Złotym Krzyżu księcia Jeana de Berry, wykonanym przez Hermana Ruissela lub Rince'a w 1416 | reused in the Gold Cross of Duke Jean de Berry made by Herman Ruissel (Rince) in 1416, sardonyks | sardonyx, Luwr, Paryż | the Louvre, Paris

fot. | photo domena publiczna

przez dwie Wiktorie „cezara”⁸, z którym francuski książę niechybnie chciał być utożsamiany (il. 3). Tyle że ów rzekomy cesarz-książę wcale nie był prawdziwym władcą rzymskim, lecz najpewniej Fryderykiem II (III) Sycylijskim⁹, królem Sycylii w latach 1296–1337. Znamy jego analogiczny do tego znajdującego się w zbiorach paryskiego Luwru wizerunek na kamei ze Staatliche Münzsammlung w Monachium. To w orbicie jego dworu w Palermo i Katanii działał prężny warsztat gliptyczny, produkujący imitacje dzieł antycznych, sprzedawane jako wyroby starożytne (zachowane w muzeach w Londynie, Wiedniu, Neapolu i innych miastach). I to właśnie z niego pochodzą obie „fałszywe” kamee użyte w *Krzyżu z Bourges*. Czy ten uprawiany na wielką skalę proceder można nazwać przemysłem falsyfikatów? Z dzisiejszego punktu widzenia – jak najbardziej tak, z perspektywy historycznej – jednak nie: pojęcia oryginalność vs. imitacja, starodawność (starożytność) vs. współczesność były wtedy zupełnie inne niż dziś, tkwiąc w ogólnym przekonaniu o historycznej ciągłości Imperium Romanum w tamtej epoce. Z drugiej strony głoszona Fryderyka II Hohenstaufa (do którego Fryderyk Sycylijski nawiązywał), ideologia „odnowy” – *renovatio Imperii Romani* – zakładała świadomość odległej i utraconej przeszłości cywilizacji starożytnej, i mogła czynić owe imitacje antyku umyślnymi „podróbkami” czy też programowymi falsyfikatami. Jean de Berry natomiast mógł o tym procederze z poprzedniego stulecia nie wiedzieć i użyć obu kamei w dobrej wierze, przekonany, że naprawdę są starożytne. Niemniej z procedurą wytwarzania fałszywych „oryginałów” był dobrze zaznajomiony, skoro zamawiał kopie starych niderlandzkich i francuskich monet, aby wypełnić luki w swojej numizmatyczno-gliptyczno-jubilerskiej

⁸ Luwr, Paryż, nr inw. MR 8o.

⁹ W historiografii Fryderyk występuje z numerem II, sam jednak określał się jako Trzeci, podkreślając następstwo po Fryderyku II Hohenstaufie, królu Sycylii, cesarzu.

kolekcji. I nie czynił tego z prostej potrzeby uzupełniania skarbcza, wzorem odwiecznej tradycji fałszowania pieniądza, notowanej już w 670 roku p.n.e., w czasach Gygesa, króla Lydii, lecz z motywacji czysto kolekcjonerskiej – owego popędu do posiadania podniecająco pięknych i cennych okazów, w możliwie kompletnych zespołach¹⁰. Zapewne dla podobnych, tyle że włoskich, odbiorców – pasjonatów kolekcjonerstwa – fałszywe imitacje medali antycznych produkował we wczesnorenesansowej Florencji Lorenzo Ghiberti, zanim jeszcze osiągnął renomę szacownego rzeźbiarza i złotnika¹¹.

Wielu renesansowych rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji parało się zawodem kopisty antyków. Należeli do nich Tommaso della Porta (ok. 1546–1606) i jego brat Giovanni Battista (zm. 1597), poza cenionymi pracami autorskimi wytwarzający fałszywe głowy, popiersia i figury starożytnych Greków i Rzymian oraz trudniący się na dużą skalę handlem antykami (autentycznymi bądź podrabianymi)¹². O Tommasie pisali z podziwem historiografowie Giorgio Vasari i Giovanni Baglione¹³. Ten pierwszy chwalił go tak: „pracował w marmurze wysmienicie, a zwłaszcza wybornie kopiował antyczne głowy z marmuru, które sprzedawano jako starożytne, i robił też maski [twarze, maszkarony czy maski pośmiertne?] tak dobrze, że nikt mu w tym nie dorównał; ja sam mam jedną taką głowę, wykonaną jego ręką w marmurze, stojącą na kominku w moim domu w Arezzo, którą wszyscy biorą za starożytną”¹⁴. Źródła podają, że w lipcu 1563 roku, gdy Tommaso przeniósł się do stolicy z rodzinnej Porellezzy, sprowadził stamtąd do portu Ripetta w Rzymie trzy posągi i jedenaście marmurowych biustów, najpewniej na sprzedaż. W 1578 roku kardynał Pier Donato Cesi, znany kolekcjoner książek, medali i starożytności, kupił od niego 17 antycznych figur za 1500 skudów (suma ta, wobec liczby obiektów, wskazuje, że były to raczej imitacje niż autentyki), a ambasador Wenecji przy Santa Sede, Michele Soriano, nabył od obu braci sześć posągów starożytnych, odrestaurowanych przez nich i dostarczonych do jego siedziby. Vasari podaje, że Tommaso wykonał w marmurze 12 głów rzymskich cesarów, które stanowiły wtedy rzadkość na rynku sztuki. Pozyskał je papież Juliusz III i trzymał w swej kamerze jako cenne *rarity*, nagrodziwszy della Portę roczną pensją w wysokości 100 skudów.

Nie wszystkie fałszyfikaty powstawały jednak dla zarobku. W dziejach artystycznych fałszyfikacji „zasłużyło się” dwóch wielkich tuzów renesansu – Donatello i Michał Anioł. Ten pierwszy stworzył monumentalny, ponadmetrowej wysokości, brązowy posąg Amora-Attysa¹⁵

¹⁰ O kolekcjonowaniu księcia de Berry jako paraseksualnym popędzie zob. Michael Camille, *‘For Our Devotion and Pleasure’: The Sexual Objects of Jean, Duc de Berry*, „Art History” 2000, 2 (April), s. 169–194.

¹¹ „Dilettoſi auco di contraffare i conj delle medaglie antiche” – Giorgio Vasari, *Le Vite de’ Piu Eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, 2. wyd., Fiorenza 1568. Tu cyt. za: *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1878, vol. 2, s. 223 [dalej: Vasari–Milanesi z numerem tomu].

¹² Gerda Panofsky, *Tommaso della Porta’s ‘Castles in the Air’*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1993, vol. 56, s. 119–167.

¹³ Vasari–Milanesi, t. 7, s. 550–551; Giovanni Baglione, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, s. 151–152.

¹⁴ „Ha avuto ancora Milano un altro scultore, che è morto questo anno [1606], chiamato Tommaso Porta; il quale ha lavorato di marmo eccellentemente, e particolarmente ha contraffatto teste antiche di marmo che sono state vendute per antiche; e le maschere l’ha fatte tanto bene, che nessuno l’ha paragonato; ed io ne ho una di sua mano, di marmo, posta nel camino di casa mia d’Arezzo, che ogni uno la crede antica”. Cyt. za: Vasari–Milanesi, t. 7, s. 550 [przeł. AZ].

¹⁵ Interpretowany także jako wizerunek Merkurego (od 1568), Lucyfera (1630) [sic], Perseusza lub Merkurego (1677), Kupidyna (od 1778), rzymskiego geniusza opiekuńczego, Harpokratesa, Amora–Herkulesa, Fauna, Mitry, Priapa, Amora Pantheosa.

(Museo del Bargello, Florencja) (il. 4), zapewne na zamówienie Lorenza di Bartolomeo Bartolini Salimbeniego z okazji jego zaślubin w 1438 roku¹⁶. Przedmiotem zręcznej imitacji *all'antica* była dla Donatella zapewne figura *Attysa Altieri* (Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, Rzym, nr inw. 1656) lub inna jej podobna. W roku 1568, w drugim wydaniu *Żywotów*, Vasari odnotował posąg jako znajdujące się w domu Agnola Doniego dzieło Donatella (*un Mercurio di metallo di mano di Donatello*), ale imię autora rychło zatarło się w pamięci potomnych. W wiekach XVII i XVIII figura uchodziła za wytwór w pełni antyczny, grecki, „greko-frygijski” lub rzymski. Tak go traktowali w 1641 roku wybitni humaniści i starożytnicy Luca Holstenio (Lucas Holste, Holstein, Holstenius) i Cassiano del Pozzo, którzy zwracali uwagę na dziwaczny zestrój elementów stroju (sandały Merkurego, skrzydła Amora-Erosa, ogon Pana lub fauna, pas Hypnosa, spodnie Attysa itd.), który zdał się im „jakby frygijski, jaki widzi się w figurach Attysa”. Do autorstwa Donatella powrócił dopiero Luigi Lanzi w 1782 roku¹⁷. Słowem, dzieło zmyślnej antykizacji, osiągniętej przez mistrza florenckiego quattrocenta, stało się pastiszem uznanym za starożytny oryginał. Niewątpliwie rzeźbiarz dążył w swej pracy do ludzkiego odтворzenia antycznej formy i ikonografii, ale z pewnością nie do podstępnego oszustwa, niemniej może i byłby zadowolony z wtórnego efektu, jakim było mimowolne omamienie odbiorców w dwóch następnych stuleciach.

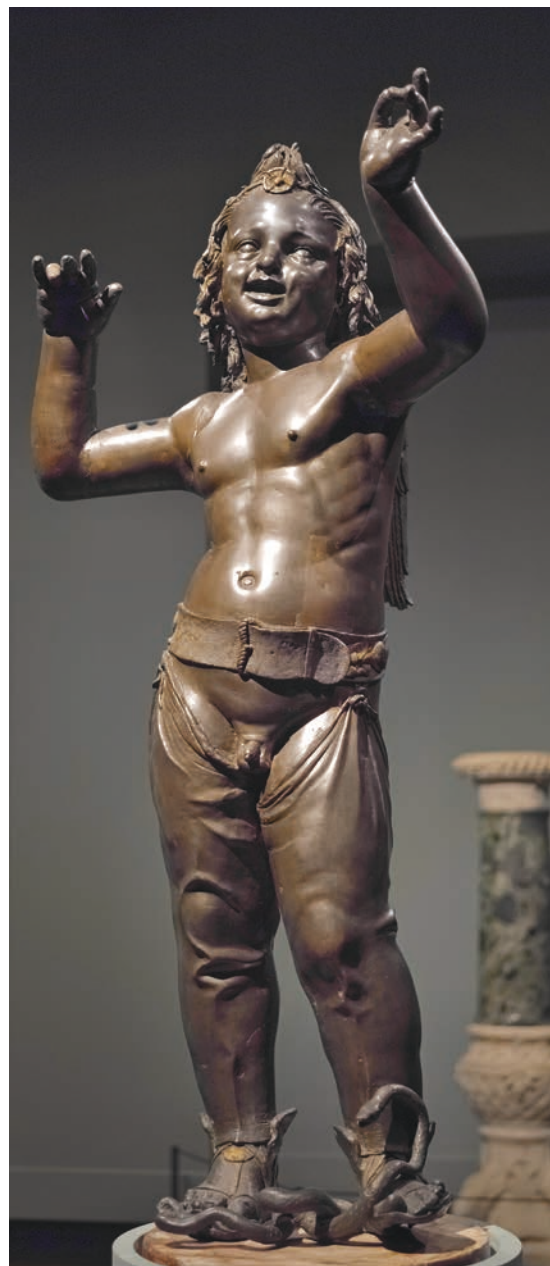
Zgoła inaczej rzecz się miała w przypadku Michała Anioła Buonarrotiego. To słynna historia¹⁸. W roku 1495, młody, dwudziestojednoletni artysta, stojący dopiero u progu sławy, wykonał we Florencji marmurowego *Śpiącego Kupidyna*, rzeźbę naturalnych rozmiarów, ukazującą boga jako dziecko w wieku sześciu-siedmiu lat (dziś już niezachowaną)¹⁹.

¹⁶ Andrea Ciaroni, *Dal Medici al Bargello*, vol. 2, *I Bronzi del Rinascimento. Il Quattrocento*, con la collaborazione di Charles Avery, katalog zbiorów, Museo Nazionale del Bargello, Florencja, Firenze 2007, s. 56–63 [tam pełna bibliografia].

¹⁷ Ibidem, s. 58.

¹⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite de' Piu Eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, 2. wyd., Firenze 1568; wyd. Gaetano Milanesi, *Le Opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1881, t. 7, s. 147–150 (zob. też nowsze wydanie: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, 11 tomów, Firenze 1966–1987, t. 6, s. 14–15); zob. wcześniejszą relację Ascania Condiviego, ucznia i biografa Michała Anioła (Rzym 1553, fol. 10r–10v), przytaczaną przez Milanesiego – *Le Opere...*, op. cit., s. 342.

¹⁹ Paul F. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, „The Art Bulletin” 1957, vol. 39, no. 4 (December), s. 251–257; Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, 2. wyd., New



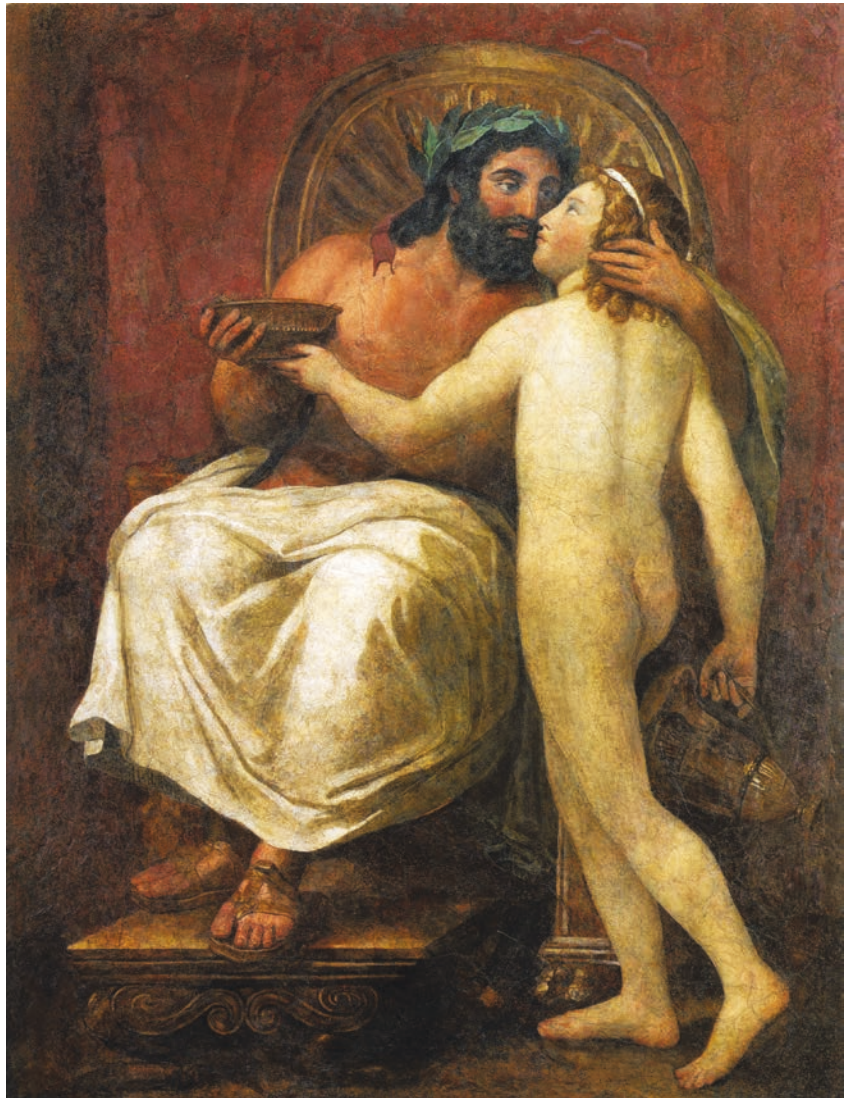
il. 4 | fig. 4

Donatello, *Amor-Attis*
| *Amor-Attis*,
ok. | c. 1438–1440,
brąz | bronze, Museo
nazionale del Bargello,
Florencja | Florence

fot. | photo domena publiczna

il. 5 | fig. 5

Anton Raphael Mengs, *Jowisz i Ganimedes* | *Jupiter and Ganymede*, 1758–1760, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rzym | Rome, za: Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779*, München | Munich 1999, t. I vol. 1, pl. 7



Za poradą swego protektora, Lorenza di Pierfrancesco de' Medici, Michał Anioł postarzył dzieło: zakopał je w ziemi i po jakimś czasie wydobył z niej, symulując odkrycie posągu antycznego; figura, o powierzchni zabrudzonej glebą i być może potraktowanej działaniem kwasu, wyglądała na starożytną. Jako taka została sprzedana w Rzymie, za pośrednictwem handlarza sztuką Baldassarego da Milano, kardynałowi Raffaelowi Sansoniemu Riarii – za niebagatelną kwotę 200 dukatów, choć sam rzeźbiarz podobno dostał z tego ledwie 30 skudów. Michał

Haven–London 2004, s. 95; Deborah Parker, *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, Cambridge 2010, s. 11; P.P. Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 98–99, kat. nr 51; Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*, Cambridge 2010, s. 11–13.

Anioł udał się w sprawie tej transakcji do Wiecznego Miasta i zamieszkał w pobliżu Palazzo Riario. Tam triumfalnie ogłosił swe autorstwo rzekomo antycznej rzeźby, a wedle innej wersji, kardynałowi ujawnił je sam Medyceusz, Lorenzo di Pierfancesco – w obu przypadkach miał to być akt demonstracji geniuszu artysty, zdolnego do tak wiernej imitacji stylu starożytnych mistrzów. Riario, najpierw rozgniewany tym, że dał się zwieść artystycznym podstępem, po chwili przelał złość na handlarza oszusta i zmusił go do zwrotu pieniędzy, po czym sownie wynagrodził Buonarrotiego i nawet objął go swym mecenatem (trochę wątpliwym, bo nie powstało żadne dzieło Michała Anioła na jego zlecenie). Figurę nabył potem ksiązę Valentino – słynny Cesare Borgia – i podarował go równie słynnej Isabelli d'Este, markizie Mantui, kolekcjonerce i patronce artystów. Początkowo także i ona uznała dzieło za zabytek starożytny, potem dowiedziała się, że jest ono pracą współczesnego rzeźbiarza. Oto w dużym skrócie cała historia – dla nas przykład świadomego fałszerstwa jako sposobu młodego artysty na zwrócenie na siebie uwagi, wykazanie się kunsztem i talentem oraz uzyskanie głośnej renomy. Jest to przypadek podobny do przytaczanego już casusu Ghibertiego, zaczynającego karierę od podrabiania medali antycznych.

Prawie ten sam scenariusz wydarzeń powtórzył się w nowej epoce obsesyjnego kultu antyku, w czasach triumfującego neoklasycyzmu u schyłku XVIII i na początku XIX wieku. Sprawcą był bodaj najważniejszy, poza Jacques-Louis Davidem, artysta rygorystycznego antykizmu, Anton Raphael Mengs. W atmosferze entuzjazmu i archeologicznej gorączki, towarzyszącej wykopaliskom w Herkulanum (1738), Pompejach (1748) i Stabiach (1749), a także pod wpływem estetycznych i historyczno-artystycznych teorii Johanna Joachima Winckelmannna, wśród starożytników, antykwariuszy i kolekcjonerów zrodziło się usilne pożądanie posiadania dzieł antycznego malarstwa, zwanego pompejańskim, a przynajmniej jego imitacji. Żerowały na tym warsztaty i fabryki produkujące fałszywe jego okazy, jak słynna pracownia Giuseppe Guerri w Rzymie²⁰. Skorzystał z tego też Mengs, jednak nie dla komercyjnego zysku, lecz dla żartu – by zagrać na nosie swemu przyjacielowi Winckelmannowi, celebrycie w intelektualno-artystycznych kręgach Rzymu, przyszłemu ojcu nowoczesnej europejskiej archeologii i historii sztuki.

Około 1758–1759 roku Mengs, we współpracy z młodym Giovannim Battistą Casanovą – a obaj wraz z Winckelmannem tworzyli grono zażytych przyjaciół – namalował w technice freskowej tablicowy obraz *Jowisz i Ganimedes* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rzym, nr inw. 1339)²¹ (il. 5). Połączył w nim dwa starożytne modele: typ Jowisza Kapitolńskiego z typem efeba z greckiego malarstwa wazowego. Nawiązał zarazem do fresków Rafaela w Villa Farnesina w Rzymie, znając uwielbienie Winckelmannna dla renesansowego arcymistrza. Naśladował też technikę rzymskich malowideł – fresku enkaustycznego. I podał

²⁰ Tamara Griggs, *Ancient Art and the Antiquarian: The Forgery of Giuseppe Guerra, 1755–1765*, „Huntington Library Quarterly” 2011, vol. 74, no. 3 (September), s. 471–503; Delphine Burlot, *Fabriquer l'antique. Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples 2012 (zob. zwł. rozdział 2: *La supercherie de Giuseppe Guerra (1749–1761)*, s. 65–100).

²¹ D. Burlot, op. cit., rozdział 4: *Le Jupiter et Ganymède (1760)*, s. 115–124 oraz kat. nr 21. Zob. też: Thomas Pelzel, *Winckelmann, Mengs and Casanova. A Reappraisal of a Famous Eighteenth-Century Forgery*, „The Art Bulletin” 1972, vol. 54, no. 3 (September), s. 300–315; Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, t. 1, München 1999, pl. 7; Delphine Burlot, *Storia di un falso: il Ganimede di Mengs*, „Arte Illustrata” 1973, no. 4 (54), s. 256–270; Massimo Ferretti, *Falsi e tradizione artistica [w:] Conservazione, falso, restauro*, op. cit., s. 115–195, zwł. s. 159; Steffi Roettgen, *Mengs, la scoperta del neoclassico*, Venezia 2001, s. 242; Carolina Brook, Valter Curzi, *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, kat. wyst., Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra-Colonna, Rzym, 2010–2011, Milano 2010, s. 413.

obraz za autentyk, znaleziony podczas wykopalisk w Portici, niedaleko Neapolu, lub w rejonie Viterbo. Sfabrykowane przez przyjaciół fałszerstwo zwiodło Winckelmanna do tego stopnia, że kupił obraz do kolekcji Albani, której był kuratorem, zachwycał się nim w egzaltowanym tonie w listach do znajomych z lat 1760–1762²², a co więcej kazał obraz zreprodukować w swojej *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), gdzie także wystawiał dzieło w uniesieniu i z właściwą sobie grandilokwencją: „przycmiewające wszystkie znane dziś malowidła z Herkulanum”, „kochanek Jowisza jest z pewnością jedną z najbardziej nadzwyczajnie pięknych figur, jakie pozostały z antyku, i nie potrafiłbym znaleźć żadnej innej porównywalnej do urody jego twarzy, takie tchnie z niej pożądanie, że cała jego dusza zdaje się oddawać w pełni temu pocałunkowi” (ks. VII, rozdz. III)²³. Oszustwo odkrył Winckelmann dopiero w 1766 roku, o czym z rozżaleniem pisał w listach do Christiana Gottloba Heynego, sławnego filologa klasycznego, i Heinricha Wilhelma Muzell-Stoscha, właściciela kolekcji starożytności. Zerwał wtedy przyjaźń z Mengsem i Casanovą, kazał wydawcy usunąć ze swej *Geschichte der Kunst des Altertums* ilustrację i passus dotyczący Jowisza i Ganimedesa. Afera była dlań szczególnie bolesna, gdyż uderzała w jego autorytet erudyty w sprawach sztuki starożytnej (głosił, że antyczni artyści malowali w technice tempery, a nie fresku), a przede wszystkim ośmieszała go jako homoseksualistę admirującego w obrazie Mengsa szesnastoletniego (jak sam pisał) Ganimedesa. Był zresztą homoseksualistą półjawnym, jako że publicznie znane były kolejne jego związki – przelotny z Johannem Heinrichem Füsslim czy te bardziej trwałe z Adamem Friedrichem Oeserem oraz Friedrichem Reinholdem von Bergiem. Nie miały one wpływu na jego pozycję w papieskim Rzymie, której raczej szkodziła postawa czciciela nagości oraz antycznego poganizmu, sprzeczna z jego konwersją na katolicyzm, motywowaną większym sensualizmem i emotywnością doznań religijnych niż te, jakie oferował mu macierzysty protestantyzm²⁴. Jeszcze w 1786 roku, dwadzieścia lat po tym, jak wyciekła wieść o pochodzeniu obrazu, Goethe, pełen podziwu i niedowierzania, zastanawiał się w swej *Podróży włoskiej*, jakże to obraz „niemal zbyt piękny na samego Rafaela” może być dziełem współczesnego artysty.

Trudno powiedzieć, czy Mengs naprawdę chciał ośmieszyć Winckelmanna, w końcu dobrego przyjaciela i wpływową postać; podobno przyznał się do fałszerstwa dopiero na łożu śmierci, wyjawiając prawdę czuwającej przy nim siostrze. Skoro wcześniej milczał, to znaczy, że wcale nie miał zamiaru upublicznić faktu zmylenia Johanna Joachima. Czyli – jeśli to miał być dowcip, to tylko trzymany w konfidencji, ale i to nie jest pewne: co to za kpina z uczonego kolegi, skoro ten nic o niej nie wiedział przez prawie siedem lat, aż do 1766 roku, kiedy sprawa wyszła na jaw! Możliwe intencje łagodnej drwiny ze słynnego erudyty faktycznie kierowała Mengsem podczas wykonywania fałszyfikatu, ale gdy Winckelmann zareagował niepomowanym entuzjazm, ogłaszając wszem wobec wielkie odkrycie antycznego dzieła, sprawy zaszły za daleko i malarzowi pozostało już tylko milczeć, by chronić towarzysza i ziomka przed ośmieszeniem, co zresztą, jak wiemy, okazało się nieskuteczne.

²² Listy cytowane w artykule Steffi Roettgen, *Storia di un falso: Il Ganimede di Mengs*, „Arte Illustrata” 1973, no. 4 (54), s. 266–268.

²³ Ibidem [przeł. AZ].

²⁴ Louis A. Ruprecht, Jr., *Winckelmann and Casanova in Rome: A Case Study of Religion and Sexual Politics in Eighteenth-Century Rome*, „The Journal of Religious Ethics” 2010, vol. 38, no. 2 (June), s. 297–320. O homoerotycznych związkach między luminarzami oświecenia w Niemczech i Włoszech zob. Simon Richter, *Winckelmann's Progeny. Homosocial Networking in the Eighteenth Century* [w:] *Outing Goethe & His Age*, edited by Alice A. Kuzniar, Stanford 1996, s. 33–46.

Już w czasach pierwszego renesansu pojawił się zawód restauratora rzeczy antycznych. Do najwcześniejszych należał Donatello, o którym Vasari powiada, że odrestaurował w Palazzo Medici we Florencji antyczny posąg Marsjasza z białego marmuru, ustawiony przy bramie ogrodu, a także „nieskończoną” liczbę starożytnych głów, umieszczonych nad portalami i drzwiami, uzupełniwszy je ornamentami z imprezą Cosima de’ Medici²⁵. Dziś badacze uważają, że owym renowatorem Marsjasza naprawdę był Mino da Fiesole, wspomagany przez swego ucznia, Giovanniego Battistę Fogginiego²⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że rzeźbiarze wczesnego renesansu trudnili się zawodowo naprawianiem antycznych posągów. Nierzadko konserwacja, renowacja czy restauracja przeradzała się w częściową rekonstrukcję. Uzupełniano oryginalny relikwitu posągu o nowe członki lub montowano z ułomków kilku dzieł nowy twór, który w pewnym sensie był falsyfikatem. Czynić tak miał już Andrea del Verrocchio w trzeciej ćwierci XV wieku. Vasari pisze, że Cosimo de’ Medici, posiadacz wielu starożytnych dzieł rzymskich (*anticaglie di Roma*), kazał umieścić piękny posąg Marsjasza z białego marmuru w bramie swojego ogrodu lub dziedzińca (wygląda na to, że to ten sam posąg co tamten naprawiany przez Donatella). A że siostrzeniec Cosima, Lorenzo, miał korpus z głową innego „bardzo starożytnego” Marsjasza, wykonany z czerwonego marmuru, postanowił zestawzić oba dzieła ze sobą. Dał Verrocchiowi „czerwonego” Marsjasza do odnowienia i uzupełnienia, a ten dorobił doń nogi, uda i ramiona tak dobrze, że Lorenzo był bardzo zadowolony i umieścił figurę wraz z Marsjaszem wuja po bokach wejścia do ogrodu (oba posągi zachowane w Uffiziach) (il. 6, 7)²⁷. Vasari rozpląta się nad walorami rzeźbiarskiego wykonania samego torso, zwłaszcza nad żywym oddaniem napiętych żył i „nerwów”, a o jakości artystycznej dodatków Verrocchia pisze zdawkowo: „zrobił to dobrze” (*fece bene*) – i tyle. Uczynił tak świadomie, chciał bowiem wylansować posąg na jedną z wizytówek kolekcji medycejskiej, jako dzieło „czysto” starożytne. Co mu się zresztą w pełni udało. W innym miejscu *Żywotów*, w *Proemio della parte terza*, Vasari chwali torso Marsjasza jako ideał piękna naśladowany przez artystów *la terza maniera* – trzeciego stylu (tj. dojrzałego renesansu epoki Rafaela i Michała Anioła), a dodatki Verrocchia uznaje za przykład epoki poprzedniej – *maniera seconda* – i gani brak

²⁵ Vasari–Milanesi, t. 2, s. 407.

²⁶ Francesco Cagliotti, *Due 'restauratori' per la antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi*, „Prospettiva” 1993, 72, s. 17–42, i „Prospettiva” 1994, 73/74, s. 74–96.

²⁷ Vasari–Milanesi, t. 3, s. 366–367. Kopie obu figur Marsjasza miały potem zdobyć nagrobek Michała Anioła jako symbole Ogrodu Medycejskiego – zbioru rzeźb antycznych i miejsca nauki rzeźbiarzy, z którego wyrosnąć miała florencka Accademia de Disegno – zob. Fredrika Jacobs, *(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno*, „The Art Bulletin” 2002, vol. 84, no. 3 (September), s. 426–448. Nie jest pewne, czy Marsia rosso w Uffiziach jest tym opisywanym przez Vasarię jako dzieło renowacji Verrocchia, czy był nim inny Marsjasz, wzmiankowany w 1586 w liście biskupa Cortony, Giovanniego degli Alberti, wysłanym z Rzymu do Cavaliere Antonia Serguidiego, pierwszego sekretarza wielkiego księcia tokańskiego Franciszka I, gdzie czytamy o różnych marmurach wyeksportowanych drogą morską przez port w Livorno, m.in. o Marsjaszu odartym ze skóry (*Marsia scorticato*) stanowiącym dar Virginia Orsiniego dla księcia. Możliwe zresztą, że oba przekazy (Vasarięgo i Albertiego) dotyczą tej samej statui. Biały Marsjasz z kolei ma historię pochodzenia potwierdzoną dopiero od drugiej połowy XVI w., kiedy był przechowywany w kolekcji Capranica w Rzymie, w 1584 kupionej przez kardynała Ferdinanda de’ Medici wraz z całym Palazzo della Valle–Capranica, następnie znajdował się w Villa Medici na wzgórzu Pincio, zanim pod koniec XVIII w. dotarł do Florencji i został umieszczony w Uffiziach. „Biały” Marsjasz uznany jest za dzieło rzymskie z II w. n.e., „czerwony” – za rzymską kopię hellenistycznego oryginału z III–II w.n.e. – zob. Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: Le statue*, Roma 1958, s. 87–88, kat. nr 56 („biały” Marsjasz) i s. 88–90, kat. nr 57 („czerwony” Marsjasz); Hugo Meyer, *Der weiße und der rote Marsyas. Eine kopienkritische Untersuchung*, München 1987; Shigetoshi Osano, *Due 'Marsia' nel giardino di Via Larga: La ricezione del "decor" dell'antichità romana nella collezione medicea di sculture antiche*, „Artibus et Historiae” 1996, 34 (XVII), s. 95–120; Caterina Maderna, *Überlegungen zum 'roten' und zum 'weißen' Marsyas [w:] Gedenkschrift für Andreas Linfert: hellenistische Gruppen*, Darmstadt 1999, s. 115–140.

il. 6 | fig. 6

„Czerwony” Marsjasz
 | „Red” Marsyas,
 rzymska kopia
 hellenistycznego
 oryginału z III–II w. p.n.e.
 | Roman copy of
 a Hellenistic work from
 the 3rd–2nd c. BC, różowy
 marmur *pavonazetto*,
 uzupełnienia w białym
 marmurze wykonane
 przez rzeźbiarza
 florenckiego lub
 rzymskiego w 1. połowie
 XVI w. (Andrea del
 Verrocchio?) | pink
pavonazetto marble
 with white marble
 supplements made by
 a Florentine or Roman
 sculptor in the 1st half of
 the 16th c. (Andrea del
 Verrocchio?), Gallerie
 degli Uffizi, Florencja
 | Florence

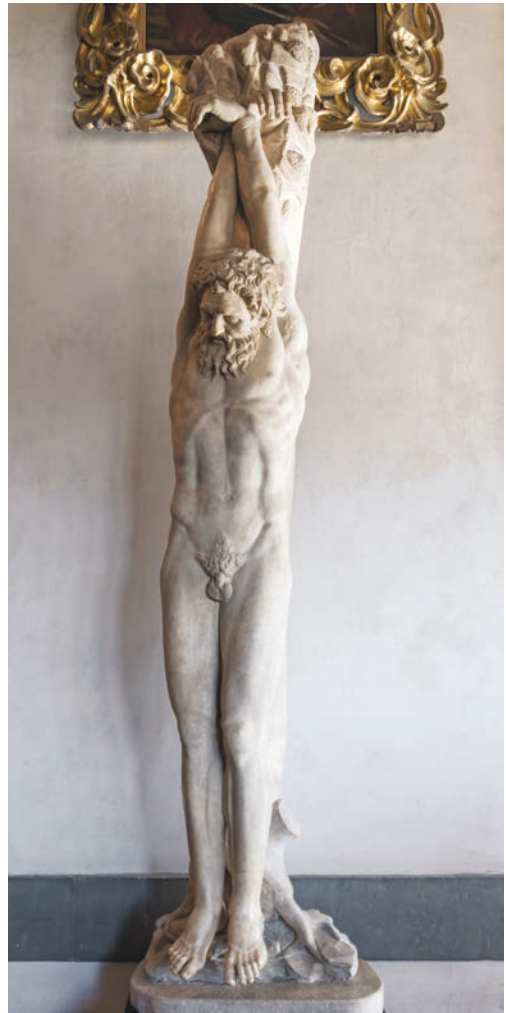
fot. | photo © Valéry Hugotte
 / Flickr



il. 7 | fig. 7

„Biały” Marsjasz
 | „White” Marsyas,
 II w. n.e. | 2nd c. AD,
 biały marmur | white
 marble, uzupełnienia:
 | supplemented by
 Mino da Fiesole,
 Giovanni Battista
 Foggini, ok. | c. 1430 (?),
 Gallerie degli Uffizi,
 Florencja | Florence

fot. | photo © Valéry
 Hugotte / Flickr



idealnego wykończenia oraz „suchość” wykonania (*insecchisce la maniera*)²⁸. Nie należy jednak przyjmować tej krytyki dosłownie, służy ona dydaktycznej intencji autora, chcącego ukazać ideę postępu stylowego w dziejach sztuki, a nie wartościowaniu umiejętności Verrocchia. Tak czy inaczej, postawa Vasariego wobec procedury „totalnego” uzupełniania starożytnych rzeźb nowymi częściami jest przychylna. Tym samym akceptował on powstanie rzeźb podających się za pradowne, prawdziwe *anticaglie* – zabytki grecko-rzymskiej przeszłości. *Et fictum factum fit*.

Profesje rzeźbiarza, konserwatora, kopisty i fałszyfikatora (bo chyba nie fałszerza) złączyły się w działalności pewnego florencko-rzymskiego twórcy, niegdyś wielce znanego, dziś uchodzącego za artystę ledwie trzeciorzędnego. Valerio Cioli z Settignano (ok. 1529–1599), wspominany przez Vasariego jako „rzeźbiarz i akademik”, współpracował z Michałem Aniołem

²⁸ Vasari–Milanesi, t. 4, s. 10.



il. 8 | fig. 8

Valerio Cioli
da Settignano,
Narcyz (tzw. *Kupidyn*
Michała Anioła)
| *Narcissus* (so-called
Michelangelo's Cupid),
ok. | c. 1560–1564,
Victoria and Albert
Museum, Londyn
| London

fot. | photo domena
publiczna

przy zleceniach dla pałacu i bazyliki na Watykanie. Poza wykonywaniem dzieł autorskich, takich jak figury do fontann, restaurował (a właściwie przerabiał) rzeźby antyczne, m.in. dla ogrodu kardynała Ippolito d'Este w Rzymie i dla Palazzo Pitti we Florencji, „tworząc dla niektórych z nich nowe ramiona, dla niektórych nowe stopy, a dla innych inne części, których brakowało” – podaje Vasari²⁹. Takim po części renowatorskim, po części autorskim, a zarazem falsyfikatorskim dziełem jest duża figura *Narcyza* w Victoria and Albert Museum w Londynie (nr inw. 7560-1861), zwana też *Kupidynem Michała Anioła* (bo za jego dzieło, sprzedane przezeń ongiś bankierowi Jacopo Galliemu, uchodziła przez długie lata, od połowy XIX po połowę XX wieku)³⁰ (il. 8). Wykonał ją Cioli ok. 1560–1564 roku, być może korzystając z korpusu

²⁹ Vasari–Milanesi, t. 9, s. 129, 140–141.

³⁰ Victoria and Albert Museum, Londyn, nr inw. 7560-1861. Zob. katalog Victoria and Albert Museum online: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O70453/narcissus-statue-cioli-valerio>>, [dostęp: 31 października 2023] [tam pełna bibliografia].



il. 9 | fig. 9

Ippolito Buzzi, *Apollo Kitharoides* z kolekcji Ludovisi | *Apollo Citharoedus* from the Ludovisi collection, ok. | c. 1600–1630; tors i prawa noga – rzymska kopia z czasów Hadriana według hellenistycznego oryginału | the torso and right leg are a Roman copy of a Hellenistic work made in Hadrian's time, ok. | c. 120–138 n.e. | AD; Museo nazionale romano, Palazzo Altemps, Rzym | Rome

fort. | photo domena publiczna

rzymskiej kopii greckiego lub greko-rzymskiego oryginału i przekształcając go w nowe dzieło. Dodał głowę własnej roboty oraz uzupełnił przedramię, bark i pierś, szyję, lewą stronę tułowia, zewnętrzną część lewego uda i prawą kostkę (lewa ręka jest rekonstrukcją XIX-wieczną)³¹. Powstała figura dobrze nadająca się (także poprzez temat) na zwieńczenie fontanny ogrodowej (a wiadomo, że tak funkcjonowała ona jeszcze w pierwszej połowie XIX stulecia, we florenckich ogrodach Gualfonda, dziś Valfonda, i w Orti Oricellari). Jak określić to dzieło? Czy to antyk (*antiquaglia*), pseudoantyk, rekonstrukcja, przeróbka, a może „podróbka” antyku?

Tak działali zresztą liczni inni rzeźbiarze renowatorzy, np. Ippolito Buzzi (1562–1634) czy Orfeo Boselli (1597–1667). Buzziemu zawdzięczamy dzisiejszy wygląd sławnych posągów z kolekcji Ludovisi: *Umierającego Gala* (Musei Capitolini, Rzym), *Amora i Psyche* oraz *Apollo Kitharoides* (oba Palazzo Altemps, Rzym), *Kastora i Polluksa* (Prado, Madryt), a także *Śpiącego Hermafrodyty* z Uffiziów. *Amor i Psyche* to kombinacja dwóch antycznych torsów męskich z autorskimi dodatkami Buzziego; podobnie *Apollo grający na kitarze* (il. 9) zawiera w sobie tylko dwa autentyczne fragmenty: korpus i prawą nogę, reszta to swobodna fantazja rekonstruktora; w grupie *Kastora i Polluksa* Buzzi domontował do jednej z figur z I wieku n.e. głowę Antinousa z epoki Hadriana. Najwięksi rzeźbiarze XVII wieku parali się renowacją i rekonstrukcją: Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi, Ercole Ferrata, Francesco Maria Nocchieri. Bernini restaurował – raczej dyskretnie – *Aresa Ludovisi* Lizypa (lub Skopasa; Palazzo Altemps, Rzym) oraz *Śpiącego Hermafrodytę* z kolekcji Borghese (Luwr, Paryż), któremu – mniej już powściągliwie – dorobił rozkosznie miękką materac.

W epoce oświecenia i neoklasycyzmu, czasach Grands Tours i turystyki edukacyjnej we Włoszech, rola renowatorów/kopistów/falszyfikatorów jeszcze wzrosła. Powstawały kolejne warsztaty produkcji „antycznych” rzeźb, gemm, waz. Rodzi się prowokacyjne pytanie, na ile naukowa wiedza historyczno-archeolo-

³¹ John Pope-Hennessy, 'Michelangelo's Cupid': the end of a chapter, „The Burlington Magazine” 1956, 98, s. 403–411; idem (assisted by Ronald Lightbown), *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, vol. 2, London 1964, s. 452–455, kat. nr 482.

giczna o starożytności, która zastąpiła tradycyjne antykwariuszowsko-kolekcjonerskie starożytnictwo, przepełnione bardziej entuzjazmem niż rzeczowym studium przeszłości, oparta była na znajomości masowo wytwarzanych kopii, imitacji, pastiszów i podróbek oraz konserwatorskich rekonstrukcji. Tu przypadek Winckelmanna i Mengsa jest wielce wymowny. Ale była to sytuacja jednostkowa. Bardziej istotne pozostaje to, że wielkiego uczonego łączyła bliska (choć wcale nie erotyczna) przyjaźń z najśłynniejszym ówczesnym renowatorem i plagiatorem zabytków antycznych – Bartolomeo Cavaceppim (ok. 1717–1799)³². To on towarzyszył Johannowi Joachimowi w ostatniej, fatalnej podróży do Niemiec w 1768 roku (zakończonych jego morderstwem w pokoju hotelowym, dokonanym w niewyjaśnionych okolicznościach przez niejakiego Francesca Arcangeliego). Cavaceppi był od 1734 roku konserwatorem rzeźb antycznych słynnej kolekcji kardynała Alessandra Albaniego, którą naukowo opracowywał Winckelmann. Relacje z kardynałem pozwoliły Cavaceppiemu pozyskać liczne zamówienia od zagranicznych podróżników przejeżdżających przez Rzym, w szczególności od kolekcjonerów brytyjskich. Wkrótce stał się renowatorem o europejskiej renomie. W atmosferze antykomunii, rozgorzałej około połowy XVIII wieku, jego pracownię restauratorską odwiedzali najśłynniejsi kolekcjonerzy w Europie, m.in. król pruski Fryderyk II i caryca Rosji Katarzyna II, a także intelektualne tuzy epoki, jak Johann Wolfgang Goethe, oraz artyści, jak młody Antonio Canova. Sam Cavaceppi sumiennie katalogował swe renowacje i kopie w *Raccolta d'antiche statue*, ostentacyjnie wydawanych drukiem z bogatym materiałem ilustra-

³² Inga Gesche, *Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert: Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi* [w:] *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, s. 335–341; Seymour Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, New York–London 1982; Carlos A. Picón, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*, kat. wyst., Clarendon Gallery, Londyn, 1983, London 1983; *Bartolomeo Cavaceppi. Scultore romano, 1717–1799*, a cura di Maria Giulia Barberini, Carlo Gasparri, kat. wyst., Museo del Palazzo di Venezia, Rzym, 1994, Roma 1994; Susanne Meyer, Chiara Piva, *L'arte di ben restaurare. La 'Raccolta d'antiche statue' (1768–72) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze 2011; Dagmar Grassinger, *Cavaceppi, Bartolomeo* [w:] *Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon*. Hrsg. Peter Kuhlmann, Helmuth Schneider, Stuttgart–Weimar 2012, szp. 204–206. Der Neue Pauly, Supplement 6.



il. 10 | fig. 10

Bartolomeo Cavaceppi, *Apollo Kitharoidos* | *Apollo Citharoedus*, marmur | marble, przed | before 1766; torso i fragment nogi – rzymska kopia z II w. n.e. według greckiego oryginału z IV w. p.n.e. | the torso and fragment of one leg are a Roman copy from the 2nd c. AD made after a Greek work from the 4th c. BC, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum, Antikensammlung

fot. | photo Jörg P. Anders © Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum, Antikensammlung

cyjnym³³. Utrwalił w nich m.in. prace restauratorskie na najważniejszych rzeźbach w Muzeach Kapitołińskich, wykonanych za pontyfikatu Benedykta XIV. Mimo starannej dokumentacji w *Raccoltà*, wytwarzane przezeń masowo kopie starożytnych posągów, których na ogół (świadomie?) nie sygnował, mylono z oryginalnymi antykami.

Za pokazowe dzieło renowatorstwa Cavaceppiego może służyć *Apollo Kitharoidos* (*Citharoedus*), jedna z ozdób muzeów berlińskich (Antikensammlung, Altes Museum, Berlin, nr inw. SK 44)³⁴ (il. 10). Jest to rzymska kopia greckiego oryginału z IV w. p.n.e., wykonana prawdopodobnie w II w. n.e. Dzieło kupił w 1766 roku Fryderyk II Wielki od antykwariusza i handlarza Giovanniego Ludovico Bianconiego działającego w Rzymie. Z listu Winckelmana dowiadujemy się, że przed sprzedażą posąg został odrestaurowany przez Cavaceppiego. Doszukiwał on prawe ramię od łokcia i całe lewe ramię wraz z kitharą i przewieszoną przez nie chlamidą, dodał całą lewą nogę, prawą od wysokości kolan, stopy, podstawę i podpórkę w formie pnia drzewa, zrekonstruował części szyi, penis i mosznę; na bezgłowym ciele umieścił głowę z innej rzymskiej kopii Apolla, wyrzeźbioną w innym gatunku marmuru. Właściwie to on uczynił statuę Kitharoidosem, Apollinem w trakcie *kitharodii*, czyli śpiewającym i grającym na kitharze (cytrze, starogreckiej lirze), przedtem było to zaledwie torso, bezgłowe, prawie bezrękie, z kawałkiem jednej nogi. Mogło być niemal każdym młodym antycznym bogiem, herosem lub atletą. To Cavaceppi zdecydował, że ciało pozbawione będzie włosów łonowych, bo miał to być w jego wyobrażeniu Apollo młodzieńczy. Słowem, pierwotny relikw starożytny zamienił się w zupełnie nową inwencję, w parafrazę antycznego tematu i pastisz antycznego stylu, a nie był rekonstrukcją starorzymskiego zabytku. Rzec by można, że prezentowany przez renowatora jako posąg starożytny, stawał się fałszerstwem, wprawdzie usankcjonowanym ówczesnym obyczajem, ale jednak fałszyfikatem. Tego dzieła Winckelmann jeszcze nie znał, gdy ok. 1756 roku pisał swój podręcznik sztuki starożytnej, wydany, przypomnijmy, w 1764, tu więc relacja między nowym piśmiennictwem tworzącej się z archeologią i historią sztuki jest prosta: to renowator mógł się kierować wiedzą uczzonego zawartą w książce, a nie odwrotnie; niemniej obaj, niemal ręka w rękę, tworzyli nowoczesny kanon piękna i wyobrażenie o antyku. Z warsztatu i kręgu Cavaceppiego wyszła rzesza rzeźbiarzy kopistów, którzy ten kanon uzupełnili (i – dosłownie – „dosztukowali”). Byli wśród nich Vincenzo Pacetti, twórca zasadniczego kształtu *Fauna Barberini* (1799, Glyptothek, Monachium)³⁵ (il. 11), i Carlo Albacini, „autor” wyglądu *Wenus Farnese* (*Afrodyty Kallipygos*) (Museo Archeologico Nazionale, Neapol)³⁶.

³³ *Raccoltà d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche restaurate da Cav. Bartolomeo Cavaceppi scultore Romano*, Roma 1768–1772.

³⁴ Sascha Kansteiner, *Der Apollon mit der Kithara im Pergamonmuseum*, „EOS” 2002, 19, s. VIII–X.

³⁵ Rzeźba, znaleziona ok. 1624 w fosie Zamku Św. Anioła, była poddawana renowacjom kilkakrotnie. W 1628 Arcangelo Gonelli nadał figurze pozycję półleżącą na wznak. W 1679 Giuseppe Giorgetti i Lorenzo Ottoni zmienili pozycję na półsiedzącą i uzupełnili w stiuku niezachowane fragmenty (część głowy, całe lewe ramię i prawą nogę, draperię i inne drobne elementy). Pacetti wymienił stiukowe uzupełnienia na marmurowe i przesunął prawą nogę. W latach sześćdziesiątych XX w. ponownie zmieniono ułożenie postaci i usunięto wcześniejsze uzupełnienie brakującej lewej ręki. Zob. *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, ed. Nancy Thomson de Grummond, London 1996, s. 118–120.

³⁶ Wcześniejszy restaurator z XVI w. (przed 1594) dodał brakującą głowę, z twarzą przekreśloną ku tyłowi tak, by Wenus patrzyła na swe nagie pośladki, co wzmogło erotyczny odbiór rzeźby. Albacini (ok. 1786) wymienił głowę, ramiona i jedną nogę, utrzymał upozowanie z poprzedniej renowacji, pozwalając postaci spoglądać do tyłu przez ramię. Zob. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique...*, op. cit., s. 316–318; Raffaele Ajello, Francis Haskell, Carlo Gasparri, *Classicismo d'Età Romana. La Collezione Farnese*, Napoli 1988, s. 50; Stefano De Caro, *The National Archaeological Museum*, Napoli 2001, s. 38.



il. 11 | fig. 11

Faun Barberini, pozostałości hellenistycznej rzeźby pergamońskiej z ok. 200 p.n.e. lub greko-rzymskiej kopii hellenistycznego oryginału z brązu (głowa, prawe ramię, tors, biodra i lewa noga) | remains of a Hellenistic Pergamon sculpture from around 200 BC or a Greek-Roman copy of a Hellenistic bronze work (head, right arm, torso, hips, left leg); uzupełnienia i restauracje wykonane przez Arcangela Gonelliego (1628–1632), Giuseppe Giorgettiego i Lorenza Ottoniego (1679) oraz Vincenza Pacettiego (1799) | with supplementation and restoration work by Arcangelo Gonelli (1628–1632), Giuseppe Giorgetti and Lorenzo Ottoni (1679), and Vincenzo Pacetti (1799); obecna forma z lat 60. XX w. | its current form dates to the 1960s, marmur | marble, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium | Munich

fot. | photo domena publiczna

Dodajmy do tych rzeźbiarskich przykładów jeszcze warsztaty zawodowych imitatorów malarstwa pompejańskiego, pośród których szczególną sławę zyskał wspomniany już Giuseppe Guerra (1709–1761), który rozwinął w Rzymie dochodową działalność polegającą na fałszowaniu malowideł herkulanejsko-pompejańskich i sprzedawaniu ich kolekcjonerom jako rzekomo przemyconych z podneapolitańskich wykopalisk³⁷. Ofertował je znakomitym

³⁷ Giuseppe Consoli Fiego, *False pitture di Ercolano*, „Napoli Nobilissima” 1921, vol. 2, no. 4, s. 84–88; Michelangelo Cagiano de Azevedo, *Falsi settecenteschi di pitture antiche*, „Bolletino dell'Istituto centrale del restauro” 1950, vol. 1, no. 1, s. 41–43; Massimo Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, *Conservazione*,

osobistościom, jak kardynał Alessandro Albani, król Anglii Jerzy II, baron Karl Heinrich von Gleichen-Rußwurm, a także przygodnym arystokratom w czasie ich Grand Tour. W latach 1754–1755 dostarczył jezuitom ponad 40 dzieł dla Musaeum Kircherianum w Rzymie (publicznej kolekcji założonej przez Athanasiusa Kirchera w 1651 roku). Jego fałszerski proceder, którym omamił nawet Mattię Zarilla, kustosa królewskiego muzeum w pałacu Capodimonte i archeologa pracującego w Herkulanum, został wykryty m.in. przez Winckelmanna i hrabiego de Caylusa, i osądzony w procesie sądowym zarządzonym przez premiera Królestwa Neapolu. Przed karą uchroniła go jednak interwencja kardynała Alberica Archinta, papieskiego sekretarza stanu. Jeszcze we wrześniu 1760 roku ojciec Paolo Maria Paciaudi pisał do Caylusa: „Guerra codziennie wykonuje obrazy różnej wielkości, zgodnie z życzeniem kupujących. Każdy o tym wie, ale ten stanowczo utrzymuje, że znalazł je poza Rzymem w jakichś ruinach, które są jego własnością”³⁸. Guerra był, jak widać, najzwyczajszym fałszerzem, jednym z wielu, a jego działalność nie miała wpływu na nowoczesną naukową wizję antyku.

Sztuka (?) fałszowania sztuki w wiekach XIX i XX jest dobrze znana za sprawą spektakularnych wydarzeń i postaci. Hana van Meegerena i jego „Vermeery”, które oszukały Abrahama Brediusa i innych uczonych, zostawmy tu na boku, przypadek to zbyt znany. Fala głośniejszych fałszerstw zrodziła się ze skrajnej komercjalizacji kolekcjonerstwa i muzealnictwa epoki nowoczesnej. Zyski fałszerzy bywały astronomiczne. W 1896 roku paryski Luwr kupił osławioną pseudoscytyjską *Tiarę Sajtafemesa* za 200 000 franków w złocie i uznał ją za autentyczne dzieło z III wieku p.n.e., choć w rzeczywistości została ona wykonana w 1880 roku przez złotnika Izraela Ruchomowskiego z Odessy. Sporządzenie szeregu dzieł w antycznym stylu zlecił mu dwaj handlarze, bracia Hochmanowie, którzy bez skrupułów sprzedawali te przedmioty jako antyki. Włoski artysta Giovanni Bastianini (1830–1868), w trzeciej ćwierci XIX wieku, wykonał w dobrej wierze wiele wspaniałych rzeźb w stylu Donatella, Verrocchia, Mina de Fiesole i innych dawnych mistrzów włoskich, które zostały następnie sprzedane jako oryginalne do renomowanych muzeów, w tym Victoria and Albert Museum w Londynie i Luwru. Bodaj najstławniejszym mistrzem falsyfikatu był Alceo Dossena (1878–1936), który produkował rzeźby o tak wysokiej jakości, że zostały zaakceptowane przez historyków sztuki, dyrektorów muzeów i znanych kolekcjonerów. Dossena nie miał zresztą intencji fałszerskich, w jego mniemaniu jedynie dostarczał antykwariuszom pastisze w różnych stylach: archaicznym, hellenistycznym, rzymskim, gotyckim i renesansowym. Kiedy odkrył, że jego *Madonna z Dzieciątkiem*, za którą dostał 50 000 lirów, została dalej sprzedana za trzy miliony jako dzieło renesansowe, ogłosił publicznie, że to i inne dzieła są jego wytworami.

Najlepsi badacze i najznaczniesze muzea dawały się zwieść oszustom i fałszerzom, różnym *pasticheurs* i kopistom, restauratorom i rekonstruktorom, i długo obstawały przy autentyczności swych obiektów, chwała więc Andrzejowi Reichemu, że przytomnie dostrzegł w eksponacie warszawskiego Muzeum Narodowego rękę falsyfikatora.

falso e restauro, Torino 1981, s. 156; Tamara Griggs, *Ancient Art and the Antiquarian: The Forgery of Giuseppe Guerra, 1755–1765*, „Huntington Library Quarterly” 2011, vol. 74, no. 3 (September) s. 471–503.

³⁸ *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le p. Paciaudi, théatin*, sous la direction de Charles Nisard, t. 1, Paris 1877, s. 207.