

Guercino wśród czarownic, magów i diabłów

Co do jednego wszyscy są zgodni – Guercino przez całe swoje życie był nadzwyczajnym rysownikiem, a upływające lata w żaden sposób nie odebrały jego talentowi świeżości. Wrodzona zdolność do szkicowania złożonych kompozycji za pomocą kilku zaledwie kresek pozwalała mu projektować sceny wielopostaciowe, które podobnie jak reżyser szukający najlepszego kadru starał się wpięrować w różnych ujęciach – do niektórych obrazów stworzył ponad dwadzieścia rysunków przygotowawczych¹. Tę łatwość szkicowania potwierdzają również zapisy w inwentarzu dóbr należących do Casa Gennari, sporządzonym w 1715 roku po śmierci Benedetta Gennari, ukochanego siostrzeńca Guercina. Benedetto, podobnie jak jego słynny wuj, nigdy się nie ożenił; jedynymi spadkobiercami ogromnego majątku zostali synowie jego brata, Cesarego Gennari – Giovanni Francesco i Filippo Antonio².

Spisywanie majątku należącego do rodziny Gennarich zakończyło się w Bolonii 31 października 1719 roku, cztery lata po śmierci Benedetta. Poprzedziły je prowadzone przez wielu biegłych długotrwałe szacunki wartości mebli, obrazów, rysunków, rycin, rzeźb, posiadłości ziemskich i gruntów. Pierwsze analizy inwentarza pozwoliły mi ustalić, że w październiku 1719 roku do Casa Gennari należało 2514 rysunków Guercina: 23 oprawione, wiszące na ścianach bolońskiego domu, 1689 wklejonych do ośmiu albumów dużego formatu (na stronie mieściło się do czterech rysunków), 690 luźnych studiów anatomicznych i rysunków draperii przechowywanych w tekach oraz 112 oprawionych rysunków zdobiących ściany posiadłości wiejskiej w Belpoggio, miejscowości położonej pod Bolonią, na wzgórzach za Porta Santo Stefano. Prócz rysunków Guercina w obydwu posiadłościach odnotowano także: 304 szkice autorstwa Benedetta Gennari, 561 luźnych rysunków zebranych w tekach, wykonanych przez obu braci Gennarich (a więc również Cesarego) oraz 685 przypisywanych innym malarzom współczesnym Guercinowi i wcześniejszym – w sumie 5280 rysunków³.

Tak duża liczba rysunków oraz sposób ich przechowywania (podział tematyczny) pozwalają stwierdzić, że były one zarówno dla Guercina, jak i dla jego dwóch siostrzeńców, narzędziem pracy przygotowawczej nad obrazami i źródłem rozwiązań kompozycyjnych. Dopiero po śmierci Benedetta uporządkowany zbiór uległ rozproszeniu – żaden z synów Cesarego nie zajmował się malarstwem, rozpoczęto więc sprzedaż prac, które obecnie wzbogacają najważniejsze europejskie kolekcje.

¹ Tak było w przypadku bolońskiego obrazu *Kłęczący święty Wilhelm w zbroi* (Denis Mahon, *Guercino. Disegni*, kat. wyst., Museo Civico Archeologico, Bolonia, 1991, Bologna 1992, s. 47–53) oraz *Męczeństwa świętych Jakuba i Jozasza z Reggio Emilia* (Angelo Mazza, Nicholas Turner, *Guercino e Reggio Emilia. La genesi dell'invenzione*, Milano 2011, s. 92–105).

² Emilio Negro, Nicosetta Roio, *L'eredità di Guercino. L'inventario legale di Giovanni Francesco e Filippo Antonio Gennari*, Modena 2008.

³ Fausto Gozzi, *Mantegna, Durer, Callot... Le incisioni di Casa Gennari nell'Inventario 1719*, s. 25–32 [w:] idem, *Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica*, kat. wyst., Cento, 1996–1997, Cento 1996, s. 25–32.

Inwentarz zasługuje na odrębną analizę, ale w tym miejscu chciałbym wspomnieć o wymienionym w nim zbiorze 448 karykatur, na który składały się 322 rysunki Guercina oraz 126 Cesarego i Benedetta Gennarich. Znalazł się on w „Settimo Libro di carte 195 reali, coperto di carta pecora bianca con cordella di bavella rossa e gialla per chiuderlo” (w Siódmym Tomie składającym się z 195 kart dużego formatu, w oprawie z białego owczego pergaminu ze wstążką z czerwonej i żółtej burety, służącej do zamykania tomu)⁴. Inaczej niż pozostałe dzieła nie były one wyceniane jednostkowo, a grupowo – pojedynczy szacunek dotyczył wszystkich dzieł mieszczących się na jednej stronie albumu (czasem były to cztery małe rysunki, innym razem dwa duże lub dwa małe i jeden duży). Wycena jasno pokazuje, że biegły Giuseppe Magnavacca nie widział w karykaturach dzieł o dużej wartości – ich cena stanowiła jedną trzecią ceny rysunków o „dostojniejszej” tematyce⁵.

Carlo Cesare Malvasia, który znał Guercina, podkreśla rodzinną atmosferę panującą w domu i warsztacie mistrza, wspomina odwiedzających go, ledwie dwudziestoletnich przyjaciół gromadzących się w Casa Fabbri, gdzie artysta w 1616 roku otworzył Accademia del Nudo, czyli klasę z rysunku z modelu⁶. Samego Guercina pamięta zaś jako pochłoniętego rysowaniem o każdej porze dnia, również podczas posiłków. Karykatury nigdy nie posłużyły do namalowania obrazów, ale ich liczba jest dowodem na to, że w Cento, prócz popytu na wizerunki sakralne i świeckie, pojawiło się nowe zapotrzebowanie – na humor. W wielu rysunkach dostrzec można jednak nie tyle karykatury, ile wnikliwą obserwację rzeczywistości – jak wykazały badania, niektóre deformacje twarzy to skutki najbardziej typowych dla XVII wieku chorób⁷. Należy zatem patrzeć na nie przez pryzmat społeczności, której częścią był Guercino i wśród której żył. Od wschodu do zachodu słońca w dni targowe plac w Cento stawał się sceną, na której pojawiały się dziwne i niezwykle postacie, można więc przypuszczać, że to właśnie tam artysta obserwował najbardziej komiczne, a jednocześnie najnędzniejsze strony ludzkiej egzystencji. Rysunki (powstające w chwilach wolnych od realizacji zamówień) były dla Guercina rodzajem osobistego dziennika, w którym rejestrował swoje spostrzeżenia i przemyślenia. Równolegle do oficjalnej produkcji artystycznej Guercina malarza, uosabiającego powagę i respekt dla hierarchów i autorytetów wyrażane w dziełach o wysublimowanej tematyce świeckiej i religijnej, możemy zatem wyodrębnić prace o zupełnie innym charakterze – ukazujące rzeczywistość dostrzeżoną na ulicach miasta. Za ich pośrednictwem poznajemy artystę kpiarza, dobroliwie naigrawającego się (niewykluczone, że w towarzystwie przyjaciół z Accademia del Nudo) z napotkanych indywiduów (il. 1-2).

We wspomnianej grupie szkiców wyróżnia się nieduża, lecz zwarta grupa dzieł ukazujących postacie lub epizody związane z uprawianiem magii. Do podjęcia szczegółowych badań nad tą częścią *œuvre* Guercina zainspirował mnie niezwykle interesujący i jednocześnie niepokojący

⁴ Inventario di Casa Gennari, Archivio Notarile, Bologna, Notaio Camillo Casanova, akta 24, s. nlb.

⁵ Fausto Gozzi, „Dai dai al mat”. *Il Guercino e la caricatura* [w:] Massimo Pulini, *Nel segno di Guercino. Disegni dalle collezioni Mahon, Oxford e Cento*, kat. wyst., Pinacoteca Civica, Cento, 2005, Cento 2005, s. 38-47.

⁶ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi. Alla maesta christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso*, vol. 1-2, Bologna 1678 (2. wyd.: Bologna 1841; 3. wyd. anastatyczne: Bologna 1967), s. 258.

⁷ Martin Ferguson (School of Medicine, Glasgow) zauważył, że niektóre rysunki Guercina, uważane do tej pory za karykatury, to w rzeczywistości dokumentacja prawdziwych zmian patologicznych występujących w XVII wieku. Zob. Fausto Gozzi, *Il Guercino e la caricatura* [w:] *Guercino. Racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, a cura di Massimo Pulini, kat. wyst., Pinacoteca Civica, Cento, 2001, Milano 2001, s. 88-97.



il. 1 | fig. 1

Guercino, *Młodzieniec gapiący się na miskę na stole* | *Youth Gaping at a Bowl on a Table*, ok. c. 1620–1640, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

rysunek *Półnaga czarownica z kagankiem*, przechowywany w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie, który jako jedno z kilku dzieł artysty został zaprezentowany na wystawie *Guercino. Triumf baroku* otwartej w MNW w 2013 roku.

Próżno w tym rysunku doszukiwać się atmosfery Szekspirowskiego *Makbeta*, w którym trzy czarownice spotykają się wśród błyskawic i grzmotów na opustoszałym wrzosowisku; tak jak w innych rysunkach Guercina odnajdziemy tu raczej przykład dobrodusznego spojrzenia na miejscową społeczność – to przykład, jak mistrz z Cento, z wyczuwalnym rozbawieniem, przygląda się przesądom swoich krajan. Dystans, z jakim podchodzi do tematu czarownic, z jednej strony odzwierciedla jego generalnie żartobliwy stosunek do otoczenia, z drugiej jednak – zaskakuje. To przecież na przełom XVI i XVII wieku, a więc na czasy, w których żył Guercino, przypada okres najbardziej intensywnych, zarówno katolickich, jak i protestanckich, polowań na czarownice. Magiczne eliksiry, czary, sabaty, podczas których (jak uważano) dochodziło do stosunków seksualnych z demonem, śmierć dzieci w niewyjaśnionych okolicznościach, niszczenie upraw i zabijanie trzód – wszystko to pobudzało wyobraźnię nie tylko ludności wiejskiej, ale też przesądnych mieszkańców miast. Odrzucenie i odraza mieszały się jednak z zaciekawieniem i fascynacją światem czarowników i astrologów, chiromantów i samozwańczych wróżek, filozofów i znachorów przekonanych o tym, że są w stanie uzdrowić, rzucić klątwę choroby i zakłęcie miłości. O takich przewinieniach informują protokoły procesów inkwizycyjnych. W każdym mieście znajdował się jeden kościół skupiony na czynnościach Świętej Inkwizycji, w Ferrarze, pod której jurysdykcją znajdowało się Cento, był to kościół świętego Dominika, z urzędem generalnego inkwizytora i więzieniami. Dominikanie, jak powszechnie wiadomo, odgrywali kluczową rolę w działalności inkwizycyjnej – zajmowali się przede wszystkim walką z herezją, ale również ściganiem czarownic. Ta druga aktywność wysunęła się na pierwszy plan pod koniec XV wieku, po publikacji w Niemczech w roku 1487 traktatu *Malleus Maleficarum* (Młot na czarownice) spisane go przez dwóch dominikańskich inkwizytorów – Heinricha Kramera i Jacoba Sprengera. Książka, w której wymienione zostały

najważniejsze zaklęcia oraz perwersyjne praktyki czarownic (a także próby, jakim należy poddać oskarżone kobiety w celu wymuszenia zeznań), była wielokrotnie wznawiana: do roku 1520 ukazało się dwadzieścia edycji, kolejnych szesnaście opublikowanych zostało w latach 1574–1669⁸.

Sprawy wszczynano z urzędu lub po zgłoszeniu dokonanym przez osobę zaznajomioną z faktami. Postępowanie uwzględniało kilka posiedzeń, podczas których odbywało się przesłuchanie podejrzanego i świadków, a wszystko protokolowane było przez notariusza Świętego Oficjum, następnie zaś podpisywane (często krzyżykiem). Prawdziwość zeznań oskarżonego sprawdzano, a jeśli były co do niej jakiegokolwiek wątpliwości, przeprowadzano dodatkowe przesłuchanie i poddawano podejrzanego torturom. W każdym przypadku ostatnią instancją, potwierdzającą lub unieważniającą wyrok, była Najwyższa Święta Kongregacja Inkwizycji Rzymskiej i Powszechnej, która pełniła funkcję trybunału apelacyjnego i ostatecznie orzekała o zastosowaniu kary i jej wymiarze⁹. Z czasem zaczęto oskarżać o herezję na podstawie coraz szerszej gamy czynów, m.in.: posiadanie zakazanych ksiąg, praktykowanie czarów i guseł, oddawanie kultu demonom, odprawianie rytuałów żydowskich i muzułmańskich, spożywanie mięsa, jaj i nabiału w dni postu, bigamię i utrzymywanie z Żydami stosunków innych niż handlowe.

Wiele czarownic skazanych przez trybunały w Ferrarze i Bolonii oskarżonych zostało o wróżbiarstwo, czary, rzucanie uroków oraz o kontakty z siłami piekielnymi. Były to kobiety z najniższych grup społecznych – wdowy, znachorki, akuszerki, zielarki, które sporządzały napary z roślin dla biedoty niemającej dostępu do medycyny. Powszechnie uważano, że czarownice z Bolonii gromadziły się na wzgórzach w lesie porastającym Monte Paderno, gdzie odbywały się sabaty, tańczono wokół kręgów z ustawionych na ziemi płonących świec i odprawiano tajemne rytuały. W ich trakcie wprowadzały się w trans przy pomocy ziołowych balsamów o właściwościach halucynogennych, wytwarzanych z ziaren



il. 2 | fig. 2

Guercino, *Grottesca głowa* | *Grotesque Head*, ok. c. 1620–1640, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

⁸ Heinrich Kramer, Jacob Sprenger, *Malleus maleficarum*, Kolonia 1487. Pierwsze polskie wydanie pochodzi z roku 1614: Heinrich Kramer, Jacob Sprenger, *Malleus maleficarum. Młot na czarownice. Postępek zwierchowiny w czarach, a także sposób uchronienia się ich, i lekarstwo na nie w dwóch częściach zamykający. Księga wiadomości ludzkiej nie tylko godna i potrzebna ale i z nauką Kościoła powszechnego zgadzająca się*, Kraków 1614.

⁹ Giuseppe Trenti, *I processi del Tribunale dell'Inquisizione di Modena*, Modena 2003; Brian p. Levack, *La caccia alle streghe in Europa all'inizio dell'età moderna*, Bari 2012.

konopi (najważniejszej uprawy na tych obszarach), korzenia mandragory, ziaren białego maku i czarciego ziela, a także z kwiatów wilczej jagody¹⁰.

W czasach Guercina słowo *czary* mogło odnosić się do dwóch rodzajów aktywności. Z jednej strony wskazywało na stosowaną w złych intencjach czarną magię, a więc na posługiwanie się siłami nadprzyrodzonymi do zabijania, wywoływania chorób, sprowadzania niszczącego gradu na pola uprawne, rozniecania pożarów. Z drugiej – odnosiło się do przejawów białej magii, której celem było szerzenie dobra – sprzyjanie obfitym żniwom, uzdrawianie chorych. Magię miłosną oceniano jako jednocześnie dobrą i złą, bo to, co dla jednej osoby było podbojem miłosnym, dla drugiej stawało się utratą ukochanego lub ukochanej. Nawet na białą magię patrzono podejrzliwie, bo i ona wymagała od trudniącego się czarami oddawania czci diabłu i zawarcia z nim paktu.

Gdy Guercino miał siedem lat (1598), w Cento skończyło się panowanie rodu d'Este (trwające od roku 1502) i miasto znalazło się w granicach Państwa Kościelnego. Cento otoczone było fosą i potężnymi wałami obronnymi wyposażonymi w mosty zwodzone przy każdej z czterech bram wiodących krętymi ulicami na główny plac. Bogactwo dawały mieszkańcom uprawy konopi, z których włókna produkowano liny żeglarskie, płótno i sukno. W tamtym okresie główny plac miał jeszcze cechy średniowieczne: unosił się nad nim fetor zwierzęcych ekskrementów i ścieków płynących rynsztokiem, a wśród koni i wołów ciągnących wozy przemieszczał się cuchnący tłum. Można tam było dostrzec obdartych pasterzy i rybaków, a w dni targowe również przyjezdnych z innych miejscowości, odzianych w niecodzienne stroje i targujących się z przewoźnikami o cenę transportu konopi do Wenecji. Wędrowni cyrulicy wyśpiewywali cudowne właściwości olejów, maści, talizmanów, syropów i ziół, a księża i mniszki pochylali się nad biedotą nękaną przez głód, wszy i pchły¹¹.

Zgodnie z duchem kontrreformacji Inkwizycja w epoce Guercina koncentrowała się na przesądach i białej magii, wszczynano procesy o magię miłosną i leczniczą oraz o przepowiadanie przyszłości. Wraz z ograniczeniem oskarżeń o herezję rosła we Włoszech liczba procesów przeciwko czarownicom i stało się jasne, że reformacja, kontrreformacja i ostry konflikt religijny między katolikami a protestantami przyczyniły się do zintensyfikowania polowań na czarownice. Warto uświadomić sobie, że odsetek kobiet wśród oskarżonych o czary przewyższał 75 procent we wszystkich krajach Europy, a w niektórych krajach, jak Polska, Węgry i Anglia, osiągnął wartość powyżej 90 procent¹². Stereotyp czarownicy kobiety sprawiał, że ten, kto czuł się pokrzywdzony w wyniku działania czarów, oskarżał o nie zwykłe płeć żeńską, jako bardziej lubieżną i podatną na pokusy diabła niż silna płeć męska. Większość kobiet oskarżonych o uprawianie magii przekroczyła już pięćdziesiąty rok życia – były to m.in. wdowy, kobiety w okresie menopauzy, uznawane za ekscentryczne i aspołeczne, często irytujące swoim zachowaniem sąsiadów, niezrównoważone psychicznie czy dotknięte melancholią.

Badania przeprowadzone przez Antonio Samaritaniego¹³ ujawniły swoisty „heretycki niepokój” panujący w Cento w XVI stuleciu. W tym katolickim mieście protestancka opozycja

¹⁰ Carlo Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino 1972; Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino 1989.

¹¹ O specyfice jarmarków i targów pisze Massimo Pulini w katalogu wystawy *Guercino. Racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, a cura di Massimo Pulini, kat. wyst., Pinacoteca Civica, Cento, 2001, Milano 2001, 22–26.

¹² B.P. Levack, op. cit., s. 155.

¹³ Antonio Samaritani, *Religione cittadina, autoriforma cattolica, malessere ereticale a Cento nel secolo XVI tra Estensi e Controriforma*, Ferrara 1997.



il. 3 | fig. 3

Guercino, *Kuszenie Świętego Franciszka*
| *The Temptation of Saint Francis*, kolekcja prywatna | private collection

fot. dzięki uprzejmości Sotheby's
| photo courtesy of Sotheby's

rozpoczęła działalność tak naprawdę zaraz po ogłoszeniu tez przez Marcina Lutra (1517), a o związki z luteranizmem oskarżeni zostali wkrótce poważani obywatele miasta: słynny gramatyk Alberto Accarisio, Francesco Lamberti, kuzyn malarza Orazia Lambertiego, a także prałat Giovanni Battista Rosati, rektor kościoła San Biagio. Procesy wytyczono również mniej znanym, przykładowo Antoniemu Bianchiemu, który ośmielił się głosić, że kult obrazów w kościołach to bałwochwalstwo. Znany jest również przypadek Raffaele Campioniego z Cento, generała Kongregacji Kanoników Regularnych z kościoła San Salvatore w Bolonii, postawionego przed trybunałem w 1585 roku za „księgi o nekromancji”, za zjedzenie „*tortelletti* nadziewanych mięsem w czasie zakazanym przez święty kościół”, za „rzucenie uroku na poświęcony kielich”, a także za to, że „podczas gdy szedł w procesji, za jego plecami widziano naśmiewającego się Demona”¹⁴. To ostatnie przewinienie prowadzi nas już prosto do rysunków Guercina, na których motyw dręczenia postaci przez demony ujęty jest w sposób wyraźnie satyryczny, pełen sceptycyzmu i jawnie drwiący z przesądów. Szkice te oddają tym samym coraz częstszą postawę wykształconych warstw XVII-wiecznego społeczeństwa (il. 3-4).

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje list malarza Lionella Spady z 1620 roku, w którym pisze o słynnym pomocniku Guercina, Lorenzu Gennarim, nie jako o artyście, lecz

¹⁴ Ibidem, s. 97-127.



il. 4 | fig. 4

Guercino, *Święty Franciszek dręczony przez demony* | *Saint Francis Tormented by Demons*, 1618–1620, Albertina, Wiedeń
| Vienna

fot. | photo © Albertina, Vienna

zielarzu (il. 5)¹⁵. Nie wiadomo, kim był adresat listu, w którym prócz tekstu znalazł się również rysunek autorstwa Spady ukazujący młodzieńca prześladowanego przez czarownicę, ale nadawca przekazuje mu prośbę do Lorenza Gennariego o magiczną miksturę do zwalczania koszmaru, który nie pozwalał mu spokojnie spać w nocy. Jak wspomina Malvasia, Spadę i Guercina łączyła „bliska przyjaźń”¹⁶ i to właśnie sam Guercino mógł być adresatem listu. Miksturą, o której mowa w tekście, mógł być natomiast teriak, panaceum na wszystkie choroby, bardzo modny w XVII wieku. Ten sam teriak w słoju podpisanym nazwą medykamentu odnajdujemy na obrazie *Zielarnia* z 1637 roku (Muzeum Miejskim w Spoleto) namalowanym przez brata Guercina – Paola Antonia Barbieriego.

Atmosfera zagrożenia i procesy wytaczane czarownicom i czarownikom z jednej, a coraz powszechniejszy dystans i ironia wobec oskarżeń z drugiej strony stanowią kontekst dla grupy rysunków będących przedmiotem niniejszego artykułu. Pierwszym z nich jest wspomniana już *Półnaga czarownica z kagankiem* (il. 6) z Muzeum Narodowego w Warszawie, opatrzona

¹⁵ Elio Monducci et al., *Lionello Spada (1576–1622)*, Reggio Emilia 2002, p. 53.

¹⁶ C.C. Malvasia, op. cit., vol. 2, s. 260.

u góry karty tajemniczą inskrypcją: *Disopra, e sotto spiro morte e vita* (W górze i w dole tchnę śmierć i życie)¹⁷. Rysunek pochodzi z bogatej kolekcji Giorgia Bonoli (1657–1700), malarza, pisarza i kolekcjonera z Lombardii, i nie jest jedynym dziełem z jego zbiorów należącym do Muzeum Narodowego w Warszawie. Czarownica uchwycona została w momencie, gdy zdmuchuje płomień zawieszonego na gwoździu kaganka, i z całą pewnością ma związek ze wspomnianą inskrypcją, którą należy rozumieć jako rebus nawiązujący do piekielnych mocy, które czarownice posiadały, zawierając pakt z diabłem: *disopra* – w górze (czyli w świecie żywych), *e sotto* – i w dole (w świecie umarłych), *spiro* – tchnę (a więc mogę dysponować) *morte e vita* – życiem i śmiercią. To niepokojące credo czarownicy z rysunku z MNW świadczy o poważnym tonie wizerunku. W latach młodzieńczych Guercino był zafascynowany osobliwymi cechami ludzkiej fizjonomii i stworzył setki rysunków, na których to właśnie znaki szczególne odgrywały kluczową rolę. Istnieją jeszcze dwa inne dzieła artysty, na których widoczna jest ta sama kobieta o małych rysach, ale w innych ujęciach, co pozwala przypuszczać, że dzieło warszawskie nie jest karykaturą, lecz portretem czarownicy z terenów wiejskich w okolicach Cento – jej cechą charakterystyczną są monstrualne, zdeformowane usta i nos.

Pierwszy ze wspomnianych rysunków to *Czarownica, dwa nietoperze i demon w locie / A Witch, Two Bats, and a Demon in Flight* (il. 7) z Art Gallery of Ontario w Toronto¹⁸. Na odwrocie rysunku widnieje następująca inskrypcja: *Vecchia streia donatra | brutta imperiosa* (Stara czarownica donatra | szpetna władczyni)¹⁹, która nie tylko wyjaśnia, czym zajmowała się kobieta, czyli „stara czarownica” (zamiast wyrazu *strega* ‘czarownica’ Guercino używa słowa *streia*, do dziś obecnego w dialekcie Cento), lecz także podaje jej imię: donatra / szpetna władczyni. Kobieta ma wzrok skierowany w dół, wokół niej krążą dwa nietoperze i skrzydlaty demon trzymający trójząb. Głowę czarownicy przykrywa siateczkowy czepek przymocowany do włosów czymś, co przypomina pajęczynę. W modelce rozpoznajemy czarownicę z warszawskiego szkicu – tym razem przedstawioną nie z profilu, lecz *en face* i z wyraźnie widocznym nakryciem głowy. Jednoznaczne jest złowieszcze znaczenie pajęczyny – to miejsce, w którym wiedźma łowi swoje ofiary. Tę samą zdeformowaną głowę i zniekształconą twarz widzimy również na szkicu *Czarownica ze świecą w lewej dłoni* z The



il. 5 | fig. 5

Lionello Spada, *List z rysunkiem: wiedźma straszająca młodzieńca*
| *A Letter with a Drawing: a Witch Frightening a Young Man*, 1620, The Royal Collection, Londyn
| London

fol. | photo Royal Collection
Trust / © Her Majesty Queen
Elizabeth II 2015

¹⁷ Zob. Justyna Guze, *Guercino rysownik [w:] Guercino. Triumf baroku. Arcydzieła z Cento, Rzymu i kolekcji polskich*, red. naukowa Justyna Guze, Joanna Kilian, Joanna Sikorska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013–2014, Warszawa 2013, s. 45–49 oraz s. 151, kat. nr II.13.

¹⁸ Pióro w tonie brązowym, lawowanie, 11,7 × 25,7 cm.

¹⁹ David Stone, *Guercino, Master Draftsman. Works from North American Collections*, Harvard 1991, nr 169.



il. 6 | fig. 6

Guercino, *Pónaga*
 czarownica z kagankiem
 | *Semi-Naked Witch*
 with a Cresset, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum in
 Warsaw

fot. | photo © Muzeum
 Narodowe w Warszawie

Royal Collection w Londynie (il. 8)²⁰. Tym razem towarzyszy jej jeden demon unoszący się nad płomieniem świecy, którą czarownica trzyma w lewej dłoni. Znow uchwyciony został moment rytuału magicznego – głowę kobiety spowija prążkowany szal, płonąca świeca trzymana w dłoni przywodzi na myśl dar wotywny, a złowieszcze spojrzenie czarownicy krzyżuje się z naszym zupełnie tak, jakby chciała nam ona obwieścić „świętość” zaklęcia, które zaraz się wypełni. Rysunek, zakupiony wraz z grupą innych dzieł w 1763 roku w Casa Gennari przez Richarda Daltona, bibliotekarza króla Jerzego III, jest dowodem na to, jak uważnym obserwatorem był Guercino. Z właściwą sobie swobodą nadał scenie lekkości, ujmuje jej powagi, wprowadzając komiczny detal – zabawnego, nagiego diabełka trzymającego trójząb i latającego wokół płomienia świecy niczym nocny owad zwabiony do światła w letnią noc. Na każdym z trzech rysunków (il. 6–8) widoczne jest zaciękanie, z jakim Guercino musiał przyglądać się niezwyklej modelce, prócz zdumienia wyczuwalne jest też jednak rozbawienie, podobne temu, które towarzyszy rysowaniu komiksów – widać je najwyraźniej w postaciach skrzydlatych diabełków i nietoperzy naprzykrzających się wokół głowy „donatry”.

U Guercina prócz czarownic odnajdujemy również czarowników, a wśród nich *Czarownika Brumio* na rysunku przechowywanym w Biblioteca Reale w Turynie, na którym widnieje kolejny tajemniczy napis: *Astati, il Mago Brumio* (Uzbrojeni we włócznie, Czarownik Brumio)²¹. Biorąc pod uwagę, że tego rodzaju rysunki Guercina miały charakter rebusów, można przypuszczać, że służyły one rozrywce podczas przerw od pracy w Accademia del Nudo. Mogły też być wykorzystywane w domu – wieczorami, przed udaniem się na spoczynek Guercino mógł zabawiać nimi członków rodziny, którzy byli przecież jednocześnie pomocnikami w warsztacie. Oto zatem kolejna zagadka. Wiemy, kim był i czym parał się brodaty starzec – napis informuje nas, że to czarownik Brumio. Możemy się też domyślać, że przegląda księgę w poszukiwaniu remedium na ból (fizyczny, a może miłosny?), na który uskarża się płacząca kobieta widoczna za jego plecami. Również tu ważnym elementem kompozycji są dwa komiczne, wręcz śmieszne diabełki – jeden uchwyciony

²⁰ Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier, 19,4 × 19 cm. Zob. Denis Mahon, Nicholas Turner, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1989, s. 120, kat. nr 338.

²¹ Pióro w tonie brunatnym, lawowanie, papier, 15,3 × 21,4 cm. Stefano Bottari, *Guercino. Disegni*, Firenze 1966, il. LVIII.



w locie, drugi zaś w momencie, gdy dotyka włócznią prawej dłoni czarownika. Słowo *Astati* (od *asta* ‘włócznia’) powinno pomóc nam w zrozumieniu tej sceny, ale w rzeczywistości czyni ją jeszcze bardziej niejednoznaczną – określano nim najmłodszych rzymskich legionistów, tych, którzy podczas bitwy stali w pierwszym szeregu. Dopiero za nimi stawali starsi, bardziej doświadczeni i lepiej uzbrojeni. Trudno pojąć związek między legionem rzymskim a sceną przedstawioną na rysunku, jednak przydaje on komicznego efektu kompozycji. Uwagi warte jest zastosowane tu lawowanie, dzięki któremu Guercino uzyskał głęboki światłocień – na otwartej księdze widoczna jest plama ostrego światła.

Kolejnym rysunkiem wpisującym się w tematykę magii i czarów jest *Głowa czarownika lub czarownicy w cylindrze* (il. 9) z The Royal Collection w Londynie²². Jest to portret przedziwnej postaci ubranej w wysoki kapelusz w kształcie walca, na którym przedstawiona została scena związana z odprowadzaniem czarów. Jej twarz wyraża uległość i rezygnację, spojrzenie ma skierowane w dół, na szyi widoczny jest sznur a nakrycie głowy przywodzi na myśl te, które zakładano skazanym przez sądy inkwizycyjne podczas abiuracji. W taki sam kapelusz ubrany jest skazaniec na innym jeszcze rysunku Guercina, zatytułowanym *Kanonik Ricasoli i Faustina Minardi podczas abiuracji w Santa Croce* (Sotheby's Londyn, 08 lipca 1998, lot no. 43). Na rysunku z The Royal Collection diabelskie sztuczki przedstawione są jednak dużo bardziej szczegółowo: widać uzbrojonego w trójzab diabła zbliżającego się do nagiej, klęczącej w wodzie sylwetki, za nimi zaś dostrzec można jeszcze jedną skrzydlatą postać próbującą (jak się wydaje) powstrzymać diabła – trudno jednak określić, czy to anioł, czy może drugi demon. Scena niewątpliwie nawiązuje do zawierania paktu z diabłem, czyli do tak zwanego chrztu piekielnego, który prawdopodobnie stał się podstawą oskarżenia ubranego w kapelusz skazańca i przyczyną aktu abiuracji. Przedstawiona na rysunku z The Royal Collection postać, jej trupia twarz, chudość i spłaszczony nos przywodzą z kolei na myśl Rinalda Corradino, „człowieka z natury

il. 7 | fig. 7

Guercino, *Czarownica, dwa nietoperze i demon w locie* | *A Witch, Two Bats, and a Demon in Flight*, Art Gallery of Ontario, Toronto

fot. | photo © Art Gallery of Ontario

²² Pióro w tonie brunatnym, lawowanie, papier, 19,5 × 17 cm; D. Mahon, *Guercino. Disegni*, op. cit., s. 310, kat. nr 204.

il. 8 | fig. 8

Guercino, *Czarownica ze świecą w lewej dłoni* | *Ape-Like Witch Holding a Lighted Candle*, 1620–1640, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

il. 9 | fig. 9

Guercino, *Głowa czarownika lub czarownicy w cylindrze* | *Head of a Wizard or Witch in a Top Hat*, ok. | c. 1640, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

śmiesznego”²³, bywalca targów i jarmarków, przyjaciela Agostina Carracciego. Znamy go z obrazu Guercina należącego do kolekcji Mahona i przechowywanego obecnie w Pinakotece w Cento – Corradino sportretowany został podczas podróży na mule, z sową i z tym samym sznurem na szyi, który widzimy na omawianym rysunku i który świadczy o skazaniu na abiu-rację lub o niedosłej egzekucji²⁴. Podstawą oskarżenia Rinalda mogła być jego ekscentryczna działalność, która doprowadziła do postawienia go przed sądem inkwizycyjnym.

Dramatyczną wręcz scenę uprawiania magii widać na rycinie Clemente Nicolego według rysunku Guercina – *Czarownik odprawiający magiczny rytuał nad nagim mężczyzną dręczonym halucynacjami*²⁵. Przedstawiony na nim czarownik, brodząc w strumieniu, prowadzi nagiego mężczyznę prześladowanego przez małego skrzydlatego diabła i ptaka. Czarownik wskazuje różdżką na otwartą księgę i kreśli nią znaki wewnątrz narysowanego na ziemi magicznego okręgu. Ironiczny i humorystyczny aspekt kompozycji znów wyraża się poprzez ukazanie diabełka i ptaka, które nękają mężczyznę, próbującego wesprzeć się na ramieniu czarownika i szukającego u niego wytchnienia od omamów. W tę samą tematykę wpisuje się rysunek *Medea przywracająca młodość Ajzonowi* z kolekcji prywatnej²⁶. Już Mahon skatalogował dzieło jako

²³ Luigi Ficacci, Miroslav Gasparovic, Fausto Gozzi, *Guercino la luce del Barocco*, kat. wyst., Muzej za umjetnost i obrt, Zagrzeb, 2014–2015, Zagreb 2014, s. 76.

²⁴ Zob. Guercino. *Triumf baroku...*, op. cit., s. 82, kat. nr 14.

²⁵ Zob. David Stone, op. cit., s. 88; Alberto Alberghini, *Guercino. La collezione di stampe*, Cento 1991, s. 171, kat. nr 348.

²⁶ Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier, 20 × 27,5 cm. Zob. Emilio Negro, Nicosetta Roio, *Caravaggio e caravaggeschi in Emilia*, Modena 2013, s. 208.





il. 10 | fig. 10

Guercino, *Scena simbolica o magicka* | *Symbolic or Magical Subject*, ok. | c. 1630, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

*Egzorcyzmy i czary*²⁷, szczegółowego opisu dokonali natomiast Emilio Negro i Nicosetta Roia, którzy rozpoznali w nim poprawnie scenę mitologiczną. Przedstawione w skrócie perspektywicznym nagie ciało Ajzona spoczywa na ziemi, tuż obok płoną cztery świece ustawione na kandelabrach. Półnaga Medea z gałązkami w dłoni zaraz zamiesza gotujący się na ogniu magiczny eliksir, który ma przywrócić młodość ojcu Jazona – dynamizm sceny podkreśla mistrzowskie lawowanie. Tematyka wiecznej młodości była bardzo często podejmowana przez malarzy tamtego okresu jako łącząca się z motywem miłości, jednym z najważniejszych w XVI i XVII wieku (tu kontekstem jest miłość Medei do Jazona oraz Jazona do swojego ojca – Ajzona). Nie wiemy nic o obrazie Guercina podejmującym ten temat, trudno też określić na czyje zlecenie został wykonany rysunek.

Do pragnienia zachowania wiecznej młodości nawiązuje również trudna w interpretacji *Scena symboliczna lub magiczna* (il. 10) z The Royal Collection w Londynie²⁸. Na rysunku widzimy dwie postacie męskie siedzące na ziemi i zwrócone do siebie plecami tak, że możemy

²⁷ Denis Mahon, *Disegni di carattere eterogeneo*, in *Il Guercino – Catalogo dei Disegni*, a cura di Denis Mahon, kat. wyst., Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, 1968, Bologna 1969, s. 201–203.

²⁸ Ok. 1630, Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier, 17,6 × 18,8 cm. Zob. Nicholas Turner, *Guercino drawings from Windsor Castle*, National Gallery of Art, Washington 1992, s. 90, kat. nr 35.



il. 11 | fig. 11

Guercino, *Scena symboliczna lub magiczna* | *Symbolic or Magical Subject*, 1620–1640, The Royal Collection, Londyn | London

fot. | photo Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015

obserwować je z profilu: z prawej strony znajduje się młodzieniec, z lewej – dojrzały mężczyzna. Przestrzeń między ich głowami przypomina kształtem lejek, który wraz z nimi tworzy zarys twarzy trzeciej osoby – starca, którego oczami są uszy dwóch pozostałych postaci, ich ramiona układają się w zarys jego białej brody a ręce stają się jego własnymi rękami. Za tą dziwną trójką widać blok skalny przypominający podstawę fontanny, o który opierają się dwa demony. Ten po prawej stronie przechyla dzban, by przelać znajdujący się w nim płyn do lejka tworzącego nos brodatego starca. Woda wypływa z jego nosa i trafia do dzbanu stojącego przed starcem. Demon po lewej stronie unosi do góry podbródek siedzącego przy nim mężczyzny. Ta dziwna scena nawiązuje bez wątpienia do wyobrażeń trzech okresów ludzkiego życia; przypomina też antycznego Janusa o trzech twarzach, który łącząc w jedno młodość, dojrzałość i starość, scalał przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Na to samo połączenie wskazywał Panofsky w opisie obrazu Tycjana *Alegoria roztropności*²⁹. Tytułową roztropność zapewnić miały pamięć starca czerpiącego nauki z wydarzeń przeszłości, inteligencja dojrzałego mężczyzny reagującego na teraźniejszość oraz plany na przyszłość, które snuje młodzieniec. Płyn spływający do flakonu na rysunku Guercina symbolizuje zatem mądrość łączącą w sobie to, co najlepsze w każdym z trzech okresów ludzkiego życia. Temat ten podejmuje Guercino w jeszcze jednym rysunku, również z The Royal Collection (il. 11), na którym zamiast dwóch demonów widzimy młodzieńca przelewającego płyn³⁰.

O niezwykłej inwencji Guercina świadczą również *Diabelskie sztuczki* z Ashmolean Museum w Oksfordzie (il. 12)³¹. Taki tytuł nadano rysunkowi ze względu na znajdujący się na nim napis *diavle*, co w dialekcie regionu Emilia odpowiada przymiotnikowi *diavle* – „opętany przez diabła”. Powstał on jednak najprawdopodobniej jako studium przygotowawcze do obrazu ukazującego Prometeusza. Przedstawiano go zazwyczaj właśnie w ten sposób – przypiętego do skały łańcuchami i atakowanego przez sępa (lub w innej wersji mitu – przez orła), który codziennie pożera jego odrastającą w nocy wątrobę. Dopiero później artysta dodał skrzydlatego diabła z trójzębem skierowanym w stronę ciała mężczyzny i nadał rysunkowi komiczny charakter: widzimy na nim – jak informuje napis – opętanego mężczyznę dręczonego demonicznymi wizjami. Co ciekawe, gdy w 1616 roku Guercino malował nad kominkiem w Accademia del Nudo fresk ukazujący epizod z życia tytana, nie

²⁹ 1565–1570, National Gallery, Londyn.

³⁰ D. Mahon, N. Turner, op. cit., s. 118, kat. nr 320.

³¹ Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier, 24 × 35,5 cm. Zob. Sybille Ebert-Schifferer, *Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino 1591–1666*, Frankfurt 1991, s. 384.



il. 12 | fig. 12

Guercino, *Diabelskie sztuczki* | *Diablerie*, Ashmolean Museum, University of Oxford

fot. | photo © Ashmolean Museum, University of Oxford

wybrał strasliwej sceny z orłem, lecz moment, w którym za pomocą boskiego ognia tchnął on życie w posąg ulepiony z gliny zmieszanej ze łzami³².

Mniej jednoznaczna i tym samym trudniejsza w interpretacji jest *Stara kobieta z dzieckiem* | *An Old Woman with a Child* z The Courtauld Art Gallery w Londynie (il. 13)³³. Na rysunku widzimy staruszkę z wrzeczonym w spletanych włosach (co nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z prządką), z narzędziem pracy owiniętym w szal i niesionym na plecach, w fartuchu, w którym podtrzymuje kłęбки przędzy (choć równie dobrze mogą to być kawałki chleba albo owoce) i z butelką zawieszoną na nadgarstku. Na postumencie obok stoi nagie dziecko i opiera się o jej ramię. Postawa prządky kontrastuje z rozbawieniem dziecka: staruszka stoi nieruchomo i patrzy na nie niepewnym, niemal srogim wzrokiem. W oddali po prawej stronie widoczne są jeszcze dwie inne spacerujące postacie. Wrzeciono, narzędzie tkackie na plecach i przędza w fartuchu to przedmioty często towarzyszące wizerunkom czarownic i to one sprawiają, że kompozycja jest niejednoznaczna. Nazywana jest ona również *Alegorią młodości* – spojrzenie, które staruszka kieruje na swojego towarzysza świadczyć ma o tym, że poznała już sekret „nici życia”, dzięki czemu potrafi odczytać przyszłość i określić długość życia dziecka³⁴.

³² Fausto Gozzi, *The Collections in Graziano Campanini* [w:] *Da Guercino a Bonzagni: Le collezioni d'arte della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cento*, a cura di Andrea Campanini, Graziano Emiliani, Bologna 2008, s. 58.

³³ Ok. 1623, pióro w tonie brązowym, papier, 23,1 × 16,8 cm. Zob. Julian Brooks, *Guercino. Mind to Paper*, Los Angeles 2006, s. 31.

³⁴ Wskazuje się jednak również na najprostszą interpretację, według której rysunek miałby być zwykłą sceną rodzajową, a staruszka opiekunką dziecka zmierzającą na pole, by zanieść pracującym jedzenie i butelkę wina.



il. 13 | fig. 13

Guercino, *Stara kobieta z dzieckiem* | *An Old Seamstress with a Small Child*, The Courtauld Gallery, Londyn | London

fot. | photo © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London

Trudności w interpretacji sprawia również pełna ekspresji *Kłótnia starej i młodej kobiety w kuchni* z Ashmolean Museum (il. 14)³⁵. Tytułowa kłótnia toczy się przy palenisku, gdzie zajęta gotowaniem młoda kobieta atakowana jest przez drugą, starszą, która trzyma ją za głowę i grozi

³⁵ Pióro tonie brunatnym, lawowanie, papier, 23,8 × 27,7 cm. Zob. Nicholas Turner, Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British collections*, London 1991, s. 206, nr 184. Dobrej jakości kopia oksfordzkiego rysunku znajduje się w Luwrze (nr inw. 6951), jeszcze inna zaś należy do kolekcji prywatnej w Cento (w tych samych zbiorach jest również rycina będąca jego lustrzanym odbiciem, wykonana w 1788 roku przez André Gasparda Bizemonta).



il. 14 | fig. 14

Guercino, *Kłótnia starej i młodej kobiety w kuchni*
A Quarrel of Two Women in the Kitchen,
 Ashmolean Museum,
 University of Oxford

fot. I photo © Ashmolean
 Museum, University of Oxford

jej skierowanym w stronę ust wrzecionem. Atakowana broni się pogrzebaczem, który trzyma w lewej dłoni, prawą zaś szarpie starszą kobietę za włosy. Nie zgadzam się z interpretacją, wedle której rysunek ukazuje domową kłótnię o przypalone przez młodą kobietę jedzenie³⁶. Równie nieprawdopodobne wydaje mi się odczytanie kompozycji jako wyrywania zęba za pomocą nawleczonej na wrzeciono nici, bo czynność ta wymagałaby współpracy obu uczestniczek zdarzenia, a ewidentnie widać ich wrogie nastawienie wobec siebie. Przypisywana Guercinowi rycina (il. 15) oraz szkic, na podstawie którego powstała, przedstawiają analogiczną, rozgrywającą się przy palenisku, zacieklą kłótnię między starą czarownicą w turbanie a młodą dziewczyną broniącą się przed atakami za pomocą pogrzebacza. Sądzę, że przedstawiona na rysunku z Ashmolean Museum scena to nie tyle kłótnia, ile odprawianie czarów mających zaszkodzić młodej kobiecie. Nić, którą czarownica próbuje wsunąć jej do ust, byłaby zatem „nicią życia”, niezbędną do rzucenia klątwy.

³⁶ Denis Mahon, David Ekserdjian, *Guercino Drawings from the Collection of Denis Mahon and the Ashmolean Museum*, kat. wyst., The Ashmolean Museum, Oxford, 1986, Oxford 1986, s. 42, il. XVI.



il. 15 | fig. 15

Guercino (przypisywany
| attributed to), *Kłótnia
między dwoma kobietami
w kuchni* | *A Quarrel
between Two Women
in the Kitchen*, The
British Museum, Londyn
| London

fot. | photo © Trustees of the
British Museum

Ostatnim rysunkiem który tworzy poświęconą czarom grupę jest *Kot i pies w kuchni* z Teylers Museum w Haarlemie (il. 16), z kolejnym zagadkowym napisem: *BRUTTA, BRUTTA TIA LA PIU' MALA GATTA CHSIA AL MOND VE* (BRZYDKA, BRZYDKA CIOTKA NAJGORSZA KOTKA NA ŚWIECIE)³⁷. Dbłość o szczegóły, którą świetnie widać m.in. w starannie narysowanej obroży na szyi kota, świadczy o tym, że mamy do czynienia z rysunkiem z natury, przedstawiającym najpewniej scenę z życia codziennego w domu Guercina. Do wątku czarów odwołują tym razem również wzmianki o szczególnym dla artysty kocie nazywanym Mammone (Małpa). Piszą o nim Passeri³⁸, Calvi³⁹ oraz Malvasia⁴⁰, ten ostatni przytacza anegdotę przekazaną mu przez Cesarego Gennariego, siostrzeńca Guercina: *mammoncino* (małpeczka), którą podarował Guercinowi jakiś cudzoziemiec, „potrafił wszystkie sztuczki, które robi linoskoczek na linie [...] ta bestia do tego stopnia zaskarbiła sobie miłość Pana Giovan Francesca, że chciał z nią sypiać”, rankiem zaś, gdy mistrz zwlekał ze wstawaniem, zwierzę „łapkami otwierało mu

³⁷ Ok. 1620–1630, pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier, 25,7 × 18,4 cm. Zob. D. Mahon, *Guercino. Disegni*, op. cit., s. 306, nr 200.

³⁸ Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, s. 380.

³⁹ Alessandro Calvi, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri, detto Il Guercino da Cento*, Bologna 1808, s. 45.

⁴⁰ C.C. Malvasia, op. cit.

powieki i robiło wszystko, by go obudzić”⁴¹. Ta oto “małpeczka” przeżyła z mistrzem dwanaście lat i odeszła w 1664 roku (dwa lata przed śmiercią Guercina) uśmiercona przez „zawistną staruchę, która [...] rzuciła na nią urok, co odkrył przeor ze Świętej Cecylii, zdolny egzorcysta”⁴². Co ciekawe, w tradycji ludowej słowo *Mammone* jednoznacznie kojarzone jest z biblijnym Mammonem, demonem kuszącym pieniędzmi. Włoski *Gatto Mammone*, dosł. Kot Mammon, to znów czarodziejska postać olbrzymiego, dzikiego kota o przerażającym wyglądzie, przed którym lęk czują wszystkie zwierzęta na pastwiskach. Tę baśniową postać przywoływało się również po to, by straszyć dzieci.

Trudno dziś stwierdzić, czy powiązanie imienia kota Guercina z anegdotą związaną z jego nienaturalną śmiercią i imieniem nawiązującym do funkcjonującego w ludowej wyobraźni kota demona to jedynie zbieg okoliczności, czy też może celowe działanie Guercina. Niezależnie od interpretacji, *Kot i pies w kuchni* wpisuje się w ciekawy i niedostrzegany dotychczas w literaturze wątek w twórczości mistrza z Cento, który jako uważny obserwator otaczającej go rzeczywistości, w pełen dystansu i humoru sposób komentował również czarowników i czarownice oraz uprawianie przez nich magii.

Z języka włoskiego przełożyła Katarzyna Foremniak

⁴¹ Zob. E. Negro, N. Roio, *Caravaggio e caravaggeschi...*, op. cit., s. 210.

⁴² Ibidem.