

Gianfrancesco Penni – wprowadzenie biograficzno-ikonograficzne do jego dwóch wersji *Świętej Rodziny ze świętym Janem Chrzcicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską*

Za pontyfikatu Leona X (1513–1521) Rafael był bardziej obciążony pracą niż przedtem, więcej zadań powierzał zatem swoim utalentowanym pomocnikom, którzy współtworzyli z nim markę „Rafael i spółka”¹. Według słów Vasario² nie pojawiał się on nigdy na dworze papieskim bez straży przybocznej złożonej z „pięćdziesięciu artystów, wszystkich zdolnych i najwyższych zalet”³. Brak jednak opracowań dotyczących dwóch najbliższych współpracowników i uczniów mistrza, jego *discepoli* – florentczyka Gianfrancesca Penniego (zw. *il Fattore*, ‘zarządca’, 1488? – 1528?) i rzymianina Giulia Pippięgo (zw. Giulio Romano, 1499? – 1546). Obrazy z Bostonu i z Warszawy rzucają cenne światło na twórczość Penniego, gdy nieoczekiwana śmierć Rafaela 6 kwietnia 1520 roku nagle wybiła go na niezależność, na jego związki z *literati*, którzy wpłynęli na kształt kultury humanistycznego Rzymu, jak również na wspólny im wszystkim język wizualny.

Postać Penniego (il. 1) jest problematyczna, ponieważ odgrywał on wprawdzie w otoczeniu Rafaela kluczową rolę, ale informacje na jego temat są fragmentaryczne⁴ i w dużej mierze

¹ Pragnę wyrazić wdzięczność dr Agnieszce Morawińskiej, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie i jej kolegom, dr Grażynie Bastek, kustosz malarstwa włoskiego i Piotrowi Borusowskiemu, redaktorowi prowadzącemu „Rocznika”. Szczególne podziękowania kieruję do prof. Paula Joannidesa i pozostałych organizatorów seminarium naukowego towarzyszącego pokazowi dwóch wersji *Świętej Rodziny ze świętym Janem Chrzcicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską* Penniego (Galeria Dawnej Sztuki Europejskiej, MNW, 5 lutego – koniec marca 2013), które odbyło się 4 lutego 2013 r. Dzięki temu zaproszeniu miałem rzadką możliwość dokładnego zbadania obu tych dzieł.

² Najbardziej użytecznym wydaniem Vasario są *Le Vite [...] nelle redazioni di 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, vol. 1–6, Firenze 1966–1987. Wszystkie odwołania do Vasario w niniejszej pracy pochodzą z tego wydania i są oznaczone odpowiednio jako Vasari 1550 lub Vasari 1568 (żywot Penniego zob. vol. 4, *Testo*, Firenze 1976, s. 330–335). Najbardziej znanym polskim wydaniem są *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, t. 1–9, Warszawa–Kraków 1985–1990 – zainteresowanych czytelników odsyłam do tego źródła, jednak opracowując niniejszy przekład, cytaty tłumaczone były z języka angielskiego [przyp. red.].

³ „[...] non andova mai a corte, che partendo di casa, non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni” (Vasari 1550 i 1568).

⁴ Nieliczne opublikowane dokumenty znaleźć można w: John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, 1483–1602, vol. 1–2, New Haven–London 2003; Daniela Ferrari, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, vol. 1–2, Roma 1992 oraz Alberto Maria Sartore, ‘*Begun by Master Raphael: The Monteluce ‘Coronation of the Virgin’*’, „The



il. 1 | fig. 1

Giulio Romano, *Studium
głowy Gianfrancesca
Penniego* | *Study of
Gianfrancesco Penni's
Head*, The British
Museum, Londyn | London

fot. | photo © Trustees
of the British Museum



wynikają z tego, co da się wydedukować z jego w większości nieudokumentowanej twórczości⁵. Zarówno Cellini, który dobrze go znał, jak i Vasari określali go mianem „znakomitego” artysty, Castiglione był mu przyjazny, a Rafael powierzał bardzo odpowiedzialne funkcje – dzisiaj jednak pozostaje on artystą prawie nieznanym. Penni był najwyraźniej asystentem doskonałym, który chował się w cieniu mistrza. Giulio zresztą sportretował go w watykańskiej *Wizji Konstantyna* jako starszego oficera, dosłownie „prawą rękę” cesarza (il. 2)⁶.

Istnieje wiele dowodów na znaczny stopień delegowania prac przy realizacji niektórych z najważniejszych projektów Rafaela z ok. 1515 roku. Jego warsztatowi współpracownicy (*giovani* tudzież *garzoni*) wspominani są jako grupa w 1517 roku. Rok wcześniej Pietro Bembo wskazał poszczególne dzieła podpisane nazwiskiem Rafaela jako te wykonane w rzeczywistości przez jego asystentów, a w 1519 uczynił to również sam Rafael, jednak z reguły pozostawali oni anonimowi⁷. Nazwisko Penniego pojawia się dopiero po śmierci mistrza w dokumentach z lat 1520–1525. Występuje w nich jako syn florenckiego lekarza, Battisty⁸, dziedziczący wraz z Giulim pracownię po Rafaelu⁹. W najwcześniejszych widnieją wzmianki o obrocie dziełami sztuki, zakupie antycznych marmurów z posiadłości handlującego nimi Ciampoliniego 5 września 1520 roku, sprzedanych następnie do Mantui¹⁰. Inne sugerują zawiłą sieć powiązań zawodowych, rodzinnych i artystycznych – Penni jest świadkiem na ślubie siostry Giulia z rzeźbiarzem Lorenzетtem w 1523 roku oraz podczas podziału majątku z owdowiałą macochą Giulia dwa lata później. W tym samym roku Penni wydał swoją siostrę Caterinę za obiecującego malarza Perina del Vagę, zdaniem Vasari po to, aby związać potencjalnego rywala z „klanem” Rafaela.

Wzmianki te pasują do utyskiwań Sebastiana del Piomba, który żalił się Michałowi Aniołowi, że w Rzymie istnieje układ zależności faworyzujący Rafaela i jego zwolenników,

Burlington Magazine” 2011, vol. 153, no. 1299 (June), s. 387–391. Wydań autobiografii Celliniego – po raz pierwszy opublikowanej w 1728 r. – jest bardzo dużo; wersja polska: *Benvenuta Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1948 (z licznymi późniejszymi wydaniem). Wzmianki o braciach Gianfrancesca – Bartolomeo i Luce – pojawiają się we francuskich archiwach już po ich śmierci, odpowiednio w Londynie (1553) i Paryżu (1556/1557); angielskie rachunki królewskie wzmiankują Bartolomea od 1530, a francuskie Lukę od 1538–1540.

⁵ Artystyczną i intelektualną drogę Penniego w szerszym kontekście historyczno-kulturowym będę analizować w oddzielnej publikacji; warto pamiętać, że twórczość takich właśnie szeregowych artystów przyczynia się do lepszego poznania środowiska artystycznego bardziej niż największych gigantów. Wielu, jeśli nie większość uczonych, wspominała go tylko mimochodem, jako postać drugorzędą, do której odnosili się przez pryzmat ich opinii na temat Rafaela, a nawet Giulia, Penniego traktując bardziej po macoszemu. Analiza wychodząca od postaci samego Penniego, pozwalająca ustalić niebudzące wątpliwości fakty i prowadząca ku kwestiom wzbudzającym kontrowersje, może się zatem okazać wartościowa.

⁶ Zob. rysunek Giulia (British Museum, Londyn, nr inw. 1949.0212.3), użyty jako projekt do ryciny Vasariego przedstawiającej Penniego (Vasari 1568). W Rzymie tamtych czasów znajdowało się wiele reliefów ze scenami narracyjnymi, pochodzących przeważnie z II w., ukazujących cesarzy flankowanych przez ich żołnierzy, włączając w to tuzin na samej kolumnie Marka Aureliusza (trzecia postać w scenie nr 49 podobna jest do żołnierza o twarzy Penniego we fresku Giulia) i inne, widoczne choćby na reliefach użytych wtórnie przy budowie Łuku Konstantyna (analogiczne postaci w scenach *Profectio* i *Adventus*, choć nie w *Allocutio*).

⁷ Wyjątek to rysunek wykonany z pewnością w Neapolu przez nieznanego pomocnika do *Portretu Doñi Isabeli de Requesens* ofiarowanego królowi Franciszkowi I w 1518 r., przypisywany przez Vasariego przede wszystkim Giulio (Luwr, Paryż, nr inw. 612).

⁸ Dwa szczegółowe raporty dla siostry Leona X opisujące papieską ceremonię w Rzymie na początku 1513 r. są autorstwa innego Penniego z Florencji, Giana Giacomina, również lekarza.

⁹ Symbolicznie darując swój płaszcz im obu wraz ze zbiorem rysunków warsztatowych („la roba che Raffaello aveva lasciata loro, et i disegni ancora” – Vasari 1550).

¹⁰ D. Ferrari, op. cit., vol. 1, s. 11–12.

il. 2 | fig. 2

Giulio Romano, fragment *Wizji Konstantyna* | Detail of *The Vision of Constantine*, Muzea Watykańskie | Vatican Museums

foto: I photo Vatican Museums

Santiago nazwał „księciem Synagogi”¹¹, wkrótce zaś po jego śmierci określił Penniego i Giulia mianem „półbogów”¹². W rzeczywistości renesansowy Rzym, jako kwatera główna wybieralnej międzynarodowej władzy i pierwszej stałej ponadnarodowej administracji w Europie¹³, był bardzo otwarty na zdolnych, ambitnych ludzi z zewnątrz, pod warunkiem posiadania odpowiednich referencji¹⁴. Opinię Piomba świetnie ilustruje jednak anegdota Celliniego na temat przyjazdu Rossa Fiorentina w 1524 roku. Początkowo był mile widziany przez dawnych uczniów Rafaela, powierzono mu prace w Santa Maria del Pace, niebawem jednak został zbojkotowany za skrytykowanie znajdującego się w kościele obrazu mistrza – grożono mu nawet śmiercią. Cellini w centrum tak scharakteryzowanego układu umieszcza Penniego, swojego krajana, który zainicjował jego karierę w Rzymie, pozyskując dla niego pierwsze poważne zlecenie – wykonanie jednego z pary srebrnych dzbanów, które sam zaprojektował. Portretuje go jako wpływowego twórcę wśród rzymskich artystów i ważnego gościa na nieobydajnej uczcie z kurtyzanami, podczas której gospodarz, „łapiąc Giulia jedną ręką, a Gianfrancesca drugą”, każe mu uklęknąć z udawanym oddaniem przed „aniołem piękna”¹⁵, towarzyszem Celliniego przebranym za kobietę.

Penni, Rafael i Rzym – lata 1508–1520

Nie mamy pewności, co do tego, kiedy Penni urodził się i kiedy zmarł. W 1550 Vasari sugerował, że był przy Rafaelu „od wczesnej młodości” (*fanciulezza*), dodając w 1568 roku, że był „małym chłopcem” (*putto*), kiedy po raz pierwszy przekroczył próg domu Rafaela”. Twierdził też jednak, że Penni umarł ok. 1528 roku w wieku lat czterdziestu, co oznaczałoby, że był szesnastolatkiem, kiedy Rafael osiedlił się we Florencji pod koniec 1504, a dziewiętnasto- dwudziestolatkiem, gdy jego mistrz przeniósł się do Rzymu latem 1508 roku. Inna często przytaczana hipoteza opiera się na florenckim rejestrze podatkowym z 1504 roku, gdzie wymieniany jest jedynie z imienia tkacz, „Michele di Luca di Bartolomeo”, którego krewni mieli takie same imiona jak Penni i trójka jego znanego rodzeństwa¹⁶. Jeżeli chodziłoby o naszego Gianfrancesca (który potem twierdził, że pochodził z lepszej rodziny), w 1508 roku musiałby mieć zaledwie dwanaście lat, co ledwo pasuje do pierwszych przejawów jego indywidualnego stylu, widocznego w udanych rysunkach, choć z drugiej strony obrazy, które można datować na lata 1510–1512 zdradzają brak doświadczenia¹⁷. Nie był on również nigdy uważany za cudowne dziecko w przeciwieństwie

¹¹ J. Shearman, *Raphael in Early....*, op. cit., vol. 1, s. 352–353.

¹² Ibidem, s. 616.

¹³ Administracji przypominającej dzisiejszy Waszyngton nawet bardziej niż Brukselę, z wieloma ośrodkami władzy i mecenatu i relatywnie dużą migracją ludności, w przeciwieństwie do bardziej scentralizowanego księstwa utworzonego później w tym samym wieku.

¹⁴ Dający się zidentyfikować współpracownicy Rafaela byli różnego pochodzenia, w największej liczbie pochodzili z Florencji.

¹⁵ Benvenuto Cellini, *La Vita*, I,XXX. Giulio w charakterystyczny sposób przyjął konwencję i chwalił gościa Celliniego jako „najsłodsze gościa wśród »kruków«, jakiego można sobie wyobrazić” (niedługo przedtem namalował plafon w *salone* Villi Madama, na którym widnieją rzadkie ptaki, w tym paw, niegdyś w posiadaniu papieża Leona X).

¹⁶ Synowie Gianfrancesco (lat osiem) i Bartolomeo (trzydzieści), żona Caterina, ojciec Luca; wszystkie te imiona były wówczas we Florencji popularne (*Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazione e commenti* di Gaetano Milanesi, vol. 4, Firenze 1879, s. 643, przyp. 2).

¹⁷ David Love, *Gianfrancesco Penni: Designs for Overlooked Panel Paintings* [w:] *Late Raphael: Proceedings of the International Symposium*, ed. Miguel Falomir, Madrid 2013, s. 127–130.

do Rafała i Giulia¹⁸, którego deklarowany wiek w chwili śmierci czyniłby z niego zaledwie dziewięciolatek, gdy Rafael osiadł w Rzymie. Chociaż u Vasariego znaleźć można wiele niekonsekwencji, wciąż nie ma przekonujących dowodów na niesłuszność jego przekonania, co do przybliżonego wieku i dojrzałości Penniego w 1528, czyli w roku jego śmierci. Być może żywotopisarz pomieszał wczesne losy artystów za sprawą Giulia, który z pewnością był dla niego głównym źródłem wiedzy na temat lat spędzonych przez niego i Penniego w pracowni Rafała, mając przy tym wszelkie powody do umniejszania zasług starszego kolegi.

To, co wiemy o charakterze Penniego i o przebiegu jego kariery, zawdzięczamy metodom zarówno archeologii, jak i historii – szczególnie typologii i ścisłej dedukcji opartej na ocalałych artefaktach, które da się z nim w przekonujący sposób powiązać. Naukowcy od zawsze dyskutowali o rozgraniczeniu wkładu pracy Penniego, jego kolegów i samego Rafała w to, co mistrz zapewne zamierzył jako spójne dzieło. Niemniej istnieje zbiór rafaelskich rysunków przypisywanych Penniemu, które cechuje charakterystyczny i jednolity styl niepodobny do stylu żadnego ze znanych współczesnych mu twórców. Są to głównie *modelli* lub *ricordi* o precyzyjnie rysowanych, łagodnie zaokrąglonych liniach, charakteryzujące przedmiot tonalnie, wykonane brązowym atramentem i lawowaniem uzupełnionym impastami w cielistym kolorze, czasami na zarysie czarną kredką, często pokryte siatką do skalowania lub śladami przenoszenia na inną powierzchnię przy pomocy ostrego narzędzia (np. igły). Wiele z nich powstało w związku z rzymskimi projektami Rafała, a kilka inspirowanych jest jego znanymi rysunkami, chociaż są mniej przenikliwe i analityczne. Dzięki nim wiadomo, że Penni asystował przy freskach w Pałacu Watykańskim, obrazie ołtarzowym *Święta Cecylia*¹⁹, tapiseriach w Kaplicy Sykstyńskiej i nie tylko²⁰, opracowując pomysły Rafała do zatwierdzenia, powiększenia, realizacji i archiwizacji na potrzeby pracowni.

Charakter tych rysunków współgra z przekazanym przez Giulia obrazem Gianfrancesca jako kierownika pracowni i pasuje do szczególnych przydomków, jakim obdarzyli go Cellini (*per soprannome il Fattore*), Vasari (*il gran Fattore* – Vasari 1550), a nawet do pojawiającego się w kontrakcie z Ciampolinim zitalianizowanego określenia łacińskiego (*alias Factore*). W języku ówczesnych przedsiębiorców oznaczało to zarządcę wyższego szczebla²¹; Vasari uważał później, że mianem tym określano Penniego, odkąd zaczął pracować dla Rafała. Wraz z zachowanymi dziełami świadczy to o tym, że zyskał on niemal powszechną sławę jako kierownik pracowni i sekretarz mistrza. To on przekazywał szkice do projektów mającemu je wykonać warsztatowi. Tak dominującą rolę w pracowni utrzymał Penni najwyraźniej przez całą drugą dekadę XVI wieku obok Giulia i poważanych twórców jak Giovanni da Udine, przy mniejszym lub większym zaangażowaniu mistrza. Struktura ta opierała się jednak na przywództwie Rafała – w przeciągu kilku miesięcy po jego śmierci Giulio i Giovanni toczyli już zażarte spory o swój

¹⁸ W niedatowanym wierszu Castiglioneo *De Giulio puer...* [O chłopcu Giuliu] – John Shearman, *Giulio Romano and Baldassare Castiglione* [w:] *Giulio Romano, atti del Convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento"*. Mantova, Palazzo ducale, Teatro scientifico del Bibiena, 1–5 ottobre 1989, ed. Oriana Baracchi et al., Mantova 1991, s. 293–301, zwł. s. 297.

¹⁹ Pinacoteca Nazionale, Bologna, nr inw. 577.

²⁰ Vasari wymienia bordiury tapiserii z Kaplicy Sykstyńskiej i freski w drugiej loggii pałacu i miejscu, które później stało się Villą Farnesiną.

²¹ Zazwyczaj zarządcę oddziału włoskiego banku lub kompanii handlowej (jak we współczesnej angielszczyźnie *factor* – agent handlowy lub szef zagranicznego oddziału, zwanego *factory*), bądź też nadzorca finansowy wielkiego włoskiego gospodarstwa (jak szkocki *factor*, zarządca nieruchomości). Brak dowodów na to, by Penni pełnił taką rolę, ale wiele wskazuje na to, że coraz częściej powierzano mu zadanie opracowywania projektów Rafała. Vasari wprowadza to określenie tuż przed zapewnieniem o ilości Penniego do rysunku.

wkład w prace przy Villa Madama. Pomimo rozluźniających się więzów między dawnymi współpracownikami, Penni i Giulio pracowali wspólnie przez kilka następnych lat, głównie przy niedokończonych projektach Rafaela²². W końcu i oni podążyli własnymi drogami, po tym, jak Giulio wyruszył samodzielnie do Mantui w październiku 1524 roku.

W poszukiwaniu nowej roli po śmierci Rafaela – lata 1520–1528

Modelli datowane na okres przed i po śmierci Rafaela świadczą o tym, że Penni, głównie jako pomocnik, wciąż wykonywał projekty m.in. do dużych tapiserii (fragmenty serii „Czyny Scypiona” oraz „Scuola Nuova”, chociaż w drugim przypadku brakuje *modelli* i *ricordi*), do rozmaitych rycin, owalnej winiety do Villa Madama i monumentalnego nagrobka ściennego (żadne z nich nie zostało zrealizowane) oraz trzech klasycyzujących scen, prawdopodobnie do planowanego w nieokreślonym wnętrzu fryzu. Wraz z Giuliem otrzymali takie same wynagrodzenie za dokończenie dwóch zamówień Rafaela – prestiżowych fresków w Sali Konstantyna w Pałacu Watykańskim (wkład Penniego najbardziej widoczny jest na ścianie zachodniej z *Chrztem Konstantyna*) i obrazu ołtarzowego *Koronacji Marii* (*Koronacji z Monteluze*) do konwentu Monteluze z Perugii²³. W drugim, wciąż nieukończonym w 1523 roku (dostarczonym jednak w 1525) dziele pejzaż i sposób malowania dolnej części są podobne do obrazów z Warszawy i Bostonu, chociaż koncepcja układu postaci jest autorstwa Rafaela. Potrzebę i czas na prywatne zlecenia miałby Penni między grudniem 1521 a listopadem 1523 roku, gdy prace w Sali Konstantyna były zawieszane, albo po ich ukończeniu latem 1524 roku, kiedy to kończył *Koronację z Monteluze*. Być może znalazł schronienie poza Rzymem w latach 1522–1523, kiedy miasto zmagало się z uznanymi za „blizniacze nieszczęścia”²⁴ – zarazą i antyhumanistycznym papieżem z Niderlandów, Hadrianem VI²⁵.

Rysunki do pięciu z dwunastu imponujących tapiserii z przedstawieniami północnoafrykańskich kampanii Scypiona²⁶ sugerują bliską współpracę nad kolejnym ambitnym projektem pod kierownictwem Giulia, jednak Penni mógł w nim odegrać większą rolę, niż się niekiedy przypuszcza. O jego znacznym zaangażowaniu świadczy bez wątpienia pięć *ricordi* oraz szkic przygotowawczy piórem, wykonane jego ręką. Prawdopodobnie stał on również za projektami spokojniejszych, bardziej statycznych kompozycji, kontrastujących z pełnymi dynamizmu scenami i niespokojnymi muskularnymi postaciami autorstwa Giulia²⁷. Natomiast kompletny

²² W kwestii dawnych współpracowników Penniego zob. Linda Wolk-Simon, *Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520–27* [w:] *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, ed. Kenneth Gouwens, Sheryl E. Reiss, Aldershot 2005, s. 254–276.

²³ Muzea Watykańskie, Watykan, nr inw. 359: „nostra tavola facemo a Roma per la mano de maestro Raffaello e Ioanne Francisco e Giulio, sui discipoli” (D. Ferrari, op. cit., vol. 1, s. 114).

²⁴ Zob. Sheryl E. Reiss, *Adrian VI, Clement VII and Art* [w:] *The Pontificate...*, op. cit., s. 346.

²⁵ Prawdopodobnie znalazł je we Florencji wraz z innymi dawnymi uczniami Rafaela. Zob. Alessandro Nesi, *Da un affresco che sta scomparendo, l'occasione per riconsiderare l'opera di Giovan Francesco Penni*, „Arte Christiana” 2007, vol. 9, no. 843, s. 422 i przyp. 10.

²⁶ Zob. Bertrand Jestaz, Roseline Bacou, Jules Romain. *L'histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, kat. wyst., Grand Palais, Paryż, 1978, Paris 1978.

²⁷ Na podstawie fotografii z lat sześćdziesiątych XIX w. tradycyjnie przypisuje się Giuliovi trzy zniszczone *modelli*, które zostały powielone przez trzy z omawianych *ricordi* (utracone rysunki zostały przeniesione na inną powierzchnię przez powtórzenie zarysu kompozycji ostrym narzędziem i dziurkowane, ocalałe zaś nie). Jeżeli tak faktycznie było, Giulio podporządkowywałby sobie Penniego w większym stopniu niż robił to Rafael, przyjmując aktywną rolę w procesie powstawania projektu, co doprowadził do perfekcji w Mantui. Prawdopodobny wydaje się jednak bardziej równorzędny podział prac między nimi. Penni nie tylko powielał czasami swoje własne rysunki

zestaw *modelli* i *ricordi* i dwa studia do serii dziesięciu tapiserii przedstawiających triumfy Scypiona zostały wykonane w całości przez Giulia; w ich silnie klasycyzującym charakterze – uproszczonym, anegdotycznym przetworzeniu *Triumfu Cezara* Mantegni – uwidacznia się wpływ, jaki na twórcę wywarła kolekcja Gonzagów w Mantui, dzięki czemu można je datować na okres późniejszy niż jego pobyt w tym mieście. Początki pierwszej ze wspomnianych serii mogą sięgać jeszcze czasów współpracy obydwu artystów pod okiem Rafaela²⁸, jednak najlepiej pasuje ona do ich późniejszych rzymskich prac i zapewne do relacji Vasariego z wizyty Penniego w Mantui. Stwierdza on, że Penni „pojawił się tam niedługo po” przybyciu Giulia²⁹, ale został chłodno przyjęty i niebawem wyjechał – być może nie było miejsca dla nich obu w małym mieście, które Giulio postanowił zdominować, tak jak przed nim Mantegna. Być może sytuacja ta przypominała Pippiemu o latach podporządkowania, a także o odmiennej mentalności i umiejętnościach, których w Mantui już nie potrzebował. Wizyta Penniego mogła mieć miejsce w latach 1526–1527³⁰, przed *sacco di Roma*³¹, lub kiedy trwało już plądrowanie miasta w latach 1527–1528. W księgach rachunkowych z Mantui odnotowano zwrot Giuliovi pieniędzy za pracę w Palazzo del Te, wykonaną między styczniem a marcem 1528 roku przez „rzymskiego” mistrza rzemiosła imieniem Gianfrancesco³², którym mógł być Penni. Nie wiemy, w jaki sposób przetrwał on *sacco*, Vasari o tym milczy, rozwodząc się jednocześnie nad losami Perina, Peruzziego, Marcantonio i innych współpracowników Rafaela, którzy wiele wycierpieli i zostali bez grosza. Jest zatem możliwe, że Penni był już wtedy poza Rzymem ze swoimi obrazami, miał wyjątkowe szczęście, jak Parmigianino lub że pozostawał pod czyjąś protekcją³³.

Vasari pisze, że Gianfrancesco po opuszczeniu Mantui podróżował (*girata*) po Lombardii, powrócił do Rzymu, a następnie wyruszył do Neapolu wraz „z galerami, podążającymi

dla różnych celów – również kompozycja takich dzieł jak np. *Powściągliwość Scypiona*, *Uwolnienie więźniów* czy *Rozmowa Scypiona z Hannibalem* jest względnie statyczna, podobnie jak omawianych obrazów. W typowy dla siebie sposób w *Powściągliwości Scypiona* Penni zaadaptował wcześniejszy projekt – *Podział ziem* z 1518 r. (druga loggia watykańska). Intensywna egzotyczność najbardziej ambitnych kompozycji, *Bitwy pod Zamą* oraz *Upadku Kartaginy*, pochodzi od Giulia, silnie klasycyzujący charakter *Łaskawości Scypiona* (która, jeśli nie była późniejsza, to z pewnością stanowiła krok ku drugiej serii) również.

²⁸ Omówione przez Sylvię Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma* [w:] *Giulio Romano*, saggi di Ernst H. Gombrich, Milano 1989, s. 92; eadem, *I disegni e le dipinti romani* [w:] *Giulio Romano*, op. cit., s. 262–265.

²⁹ „[...] la dove non molto dopo capitando ancor” (Vasari 1568).

³⁰ Giulio wyjechał z Rzymu w październiku 1524 r. Fakt, że Penni był świadkiem ugody zawartej między Giuliem a jego macochą w grudniu 1525 r. świadczy o tym, że wciąż tam był i pozostawał z nim w dobrych stosunkach.

³¹ 6 kwietnia 1527 – 17 lutego 1528 r.

³² „[...] per havere pagato a messer Zoan Francesco romano, che lavoreti paregi giorni in suso el Te, in nel palazo novo del Te, schuti deci d'oro in oro desborsati per il spectabile messer Iulio” (3 czerwca 1528. Zob. D. Ferrari, op. cit., vol. 1, s. 281–282). W tej części Italii dziesięć złotych skudów w przybliżeniu równało się dwumiesięcznemu wynagrodzeniu kierownika budowy lub trzy- czteromiesięcznym poborom odpowiedzialnego urzędnika lub zaufanego sługi w wielkim gospodarstwie domowym (Mary Hollingsworth, *The Cardinal's Hat*, London 2004).

³³ W 1526 r. podróż byłaby o wiele łatwiejsza i bezpieczniejsza, ale po rozpoczęciu się *sacco* Penni był już zdecydowany na ucieczkę. Jak podaje Vasari, „messer Zoan Francesco romano” pojawia się w mantuańskich rachunkach tylko raz w 1528 r. jako przejezdny *maestro*, nienależący do zwykłego zespołu artystów, których wynagrodzenie notowane jest łącznie i którego członków nie tytułuje się honorowym określeniem *messer*. Niemniej jednak było to ponad trzy lata po przybyciu Giulia do Mantui i co najmniej dziewięć miesięcy po rozpoczęciu się *sacco*. Spis ludności w Rzymie z przełomu 1526 i 1527 r. odnotowuje dwóch „Gianfrancesco fiorentino” i czterech „Francisco pictor/pintor”: mantuański *maestro* mógłby być którymś z nich lub innym „rzymskim” mistrzem rzemiosła. Jeżeli był to Penni, to odbył on dwie ryzykowne podróże w 1527–1528, przemierzając strefę działań wojennych regularnie plądrowaną przez wszystkie strony konfliktu oraz niszczoną przez zarazę i wywłaszczonych.

za markizem del Vasto³⁴ (neapolitańskim możnowładcą, patronem artystów, dowódcą cesarskiej piechoty we Włoszech). Pozostawił on swój dobytek w jego potężnej fortecy na Ischii, gdzie znajdował się dwór Vittorii Colonna, późniejszej przyjaciółki Michała Anioła³⁵, która sama niedawno uciekła z Rzymu przed papieżem Klemensem VII. Jak zauważa Vasari, pasuje to do faktu, że Ospedale Santo Spirito degli Incurabili w Neapolu otrzymało w darze pełnowymiarową kopię *Przemienienia Pańskiego* Rafaela (tych samych rozmiarów co oryginał), której wykonanie wiąże on z Pennim³⁶. Izabela d'Este weszła na krótko w posiadanie tapiserii zrabowanych z Kaplicy Sykstyńskiej, „aby je zabezpieczyć”³⁷, co świadczy o tym, że dająca się przewieźć spuścizna po Rafaelu była na celowniku kolekcjonerów podczas plądrowania Rzymu. Penni wraz z przynależną mu połową schedy po pracowni mistrza również stanowiłby kuszącą zdobycz.

Nie jest jasne, kiedy del Vasto po raz pierwszy wziął Penniego pod swoje skrzydła, ani w jakim stopniu relacja Vasariego oddaje burzliwy okres lat 1526–1528. W przekazaną przez niego sekwencję zdarzeń wpisuje się list polecający od markiza Federica II (pracodawcy Giulia), który utrzymywał z del Vastem kontakt jako zaufany człowiek cesarza Karola V, zwierzchnika Mantui³⁸. Jeśli Penni przypodobał mu się w Lombardii w 1526 roku, mógł umknąć przed *sacco* lub – jeśli dostał się w ręce wojsk cesarskich napadających na Rzym – niewykluczone, że wraz z *Przemienieniem* i odziedziczonymi po Rafaelu rysunkami został uratowany przez del Vasta, być może świadomego już jego znaczenia jako współspadkobiercy mistrza. Nie była to rzecz łatwa – nawet uratowanie samej Isabelli d'Este przez jej syna, starszego oficera, z tymczasowego schronienia w Palazzo Colonna było ryzykowne. Jeżeli zaś Penni pojawił się w Mantui dopiero po *sacco*, list do del Vasta mógł zachęcić go do powrotu do spustoszonego Rzymu. Tak czy inaczej prawdopodobnie popłynął na południe przed 28 kwietnia 1528 roku, kiedy to Filippino Doria rozbił flotę del Vasta i uwięził go na krótko. Vasari twierdzi, że Penni był zaprzyjaźniony z florentczykiem, Tommasem Cambim, opiekunem interesów markiza, a zarazem prosperującym kupcem i miłośnikiem sztuki, u którego zatrzymał się w Neapolu. Informacje na temat losów kariery Penniego po opuszczeniu Rzymu Vasari czerpał prawie na pewno od Cambiego, dla którego później pracował. Gianfrancesco mógł tam zatem przybyć w 1527 roku, lub tuż przed oblężeniem miasta³⁹, albo też jesienią po tym, jak schronił się na Ischii. Tak czy inaczej wpadł z deszczu pod rynnę, ponieważ Neapol od końca kwietnia aż do końca sierpnia 1528 roku był otoczony przez Francuzów, dziesiątkowanych już wówczas przez tyfus i malarię. Przypuszczalnie zmarł w trakcie oblężenia lub wkrótce po nim⁴⁰.

³⁴ Vasari 1550 i 1568. Alfons II d'Avalos (1502–1546), 2. markiz del Vasto, 6. markiz Pescary. Można to zrozumieć dosłownie jako ok. 17 lutego 1528 r., kiedy to cesarska armia ruszyła na południe, ale lepiej chyba przyjąć szerszy zakres czasowy.

³⁵ 1490–1547, wdowa po generale Karola V, Ferrante Fernandzie d'Avalos (1489–1525), 5. markizie Pescary, „bohaterze bitwy pod Pawią” (1525), kuzynie i mentorze del Vasta.

³⁶ Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 315.

³⁷ Zob. J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., vol. 1, s. 826.

³⁸ Próbował pozyskać Penniego i Giulia w 1521 r. (J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., vol. 1, s. 706–707, 710).

³⁹ Od końca lutego do końca kwietnia, co zostawiało akurat dość czasu na wykonanie w Neapolu pracy wspomnianej przez Vasariego („attendendo a disegnare e dipignere [...] ma non vi dimoro lungamente”, Vasari 1568).

⁴⁰ Niejasne sformułowanie Vasariego o tym, że Penni był słabego zdrowia („che per essere di mala complessione, ammalatosi”, Vasari 1550), może pochodzić od Cambiego, z czego może płynąć wniosek, że jego stan pogorszył się w związku przeżyciami sprzed przyjazdu do Neapolu.

Indywidualność Penniego. „Colligite fragmenta, ne pereant”⁴¹

Udokumentowane wątki z życia Penniego należy uzupełnić opisem i analizą ikonograficzną obrazów z Warszawy i Bostonu na tle innych jego dzieł oraz na tle Rzymu początku lat dwudziestych XVI wieku. Umożliwi to uchwycenie procesu twórczego, określenie funkcji, które miały spełniać ukazane na nich postaci i tym samym wskazanie celu powstania obydwu dzieł i ich przypuszczalnych zleceniodawców.

Znane nam prace Gianfrancesca stanowią dowód na słuszność kreślonej przez Vasarię ogólnej wizji malarza, którego określał jako uniwersalnego (*fu universale*), pełnego pasji do pejzażu i architektury (*dilettosi molto di far paesi e casamenti*) i zamiłowania do starannie wykonanych rysunków (*tutti con diligenza finiti*). Bardzo niewiele z zachowanych dzieł Penniego pochodzi z pierwszej fazy jego artystycznego rozwoju, a tym, które znamy – rysunkom wykonanym piórem – brak pazura. Vasari zaczyna biografię Penniego od podkreślenia życzliwości wobec innych (*la bontà della sua natura*) jako przymiotu, który zaważył na jego karierze. Pasuje to do stylu jego rysunków i przypuszczalnej roli Penniego, która polegała na koordynowaniu działań pracowni dla odciążenia Rafaela. Wydaje się, że uważnie go naśladował, ale „zachowując pełen szacunek dystans” – korzystając z projektów z okresu rzymskiego, tworzył ich własną, charakterystyczną syntezę wybiórczo i po namyśle, z widocznym początkowo echem florenckiego stylu swojego mistrza. Jego postaci mają charakterystyczne owalne twarze i długie nosy, nieco bardziej wydłużone niż u Rafaela; powtarzają niekiedy figury z istniejących już projektów. Kilka przypisywanych mu obrazów układa się w ciąg⁴² zaczynający się od początku drugiej dekady XVI wieku aż po jedyne udokumentowane dzieło, *Koronację z Monteluze*, ukończone w 1525 roku. Rafaelowskie motywy zestawiane są przez Penniego coraz udatniej i choć emanują tajemniczością i dekoracyjnym wdziękiem, brak im właściwej Rafaelowi głębi.

Najwięcej indywidualizmu ujawnia Penni w swoich onirycznych pejzażach – spokojnych i mglistych, z listowiem o złotych brzegach, wolno płynącymi rzekami z kaskadami, malowniczymi budowlami i ruinami. Są to elementy obecne już w *Miłości (Latonie)* (ok. 1510–1512)⁴³, połączone z sylwetkami rodem z grotesek, widmowymi postaciami i srebrzystymi impastami, jak w *La Perli Rafaela*⁴⁴. Świadczą one o znakomitym wyczuciu światła i różnorodnych faktur roślin i kamienia. Obie wersje *Świętej Rodziny* są dojrzałymi pracami, wykazują ścisły związek z eterycznymi, wizjonerskimi pejzażami w tle *Przemienienia Rafaela* (1519–1520)⁴⁵, *Nawiedzenia*⁴⁶ i *Koronacji z Monteluze*. Sam Rafael, odkąd zamieszkał w Rzymie, coraz bardziej interesował się pejzażem, którego charakter ewoluował od lirycznego do dramatycznego. Podobnie jak ojciec stał się cenionym projektantem scenografii do przedstawień dworskich oraz twórcą

⁴¹ „Zbierzcie pozostałe ułamki, aby nic nie zginęło” (J 6,12). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wydanie trzecie, poprawione, opracował zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1991. Ów łaciński tekst niemiecki humanista i kronikarz Hartmann Schedel (1440–1514), wpisał do książki będącej w jego posiadaniu (obecnie w Bayerische Staatsbibliothek, Monachium, Clm 224); zob. *The Book of Chronicles: the complete and annotated Liber Chronicarum of 1493*, ed. Stephen Fuessel, Cologne 2001–2013, tom z komentarzem, s. 10.

⁴² D. Love, op. cit., s. 139.

⁴³ Kolekcja prywatna; ibidem, s. 140, il. 6.

⁴⁴ Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 301.

⁴⁵ Muzea Watykańskie, Watykan, nr inw. 333.

⁴⁶ Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 300.

teatralnych pejzaży, jak te widoczne w *Madonnie z Foligno*⁴⁷, *La Perli* czy *Wizji Konstantyna*. U Penniego są one równie malownicze, ale mają spokojniejszy nastrój – jak w *Madonnie Alba* i *Madonnie Aldobrandini* z pierwszych rzymskich lat Rafaela⁴⁸ – choć wyrażone są przez niego paletą kolorów charakterystycznych dla późniejszej twórczości mistrza. Na przykładzie zarówno warszawskiego, jak i bostońskiego dzieła można zauważyć, że Penni dzielił swoje kompozycje na wyraźnie wyodrębnione plany, niczym kulisy w teatrze, nie łącząc ich w wizualnie spójną przestrzeń, rozstawiając najważniejsze postaci na pierwszym planie i prezentując je niczym w świetle teatralnych reflektorów. Podobnie jak we wczesnych dziełach Rafaela zdają się one nie należeć do atmosfery tła, tylko do odrębnego porządku. Najstarsze znane obrazy Penniego, *Nadzieja* (*Spes*) i *Miłość* (*Latona*), przywodzą na myśl upozowane alegorie i ta sama maniera pojawia się w jego malarstwie religijnym. Jak Rafaelowskie *Święte Rodziny*, postacie u Penniego istnieją poza czasem, niosąc ze sobą wizualny przekaz teologiczny, a nie wierność historycznej prawdzie.

Klasycyzowana postać świętej Katarzyny

Ikonografia u Penniego nie jest przeważnie godna większej uwagi, jednak obrazy z Warszawy i Bostonu obfitują w tyle uczonych i religijnych aluzji, że można domniemywać, że autor połączył w nich pomysły doradcy lub świadomego klienta z tym, co widział wokół siebie w Rzymie: „[...] zanim zabrałem się do malowania, zaczerpnąłem tchu, a niebo przepełniała woń starożytnych perfum”⁴⁹. Reszta niniejszej pracy poświęcona jest związkowi pomiędzy tymi dwiema warstwami znaczeniowymi, a zamyka ją wniosek, że język wizualny omawianych dzieł został narzucony przez wykształconych odbiorców, którzy byli w stanie docenić użyte w nim aluzje. Penni posługuje się tu nieomal *lingua cortigiana*, językiem wysoko postawionych intelektualistów, „elity wybrańców”⁵⁰, którzy identyfikowali się ze swoimi odpowiednikami w świecie antycznym i byli przekonani, że kultura starożytna jest najlepszym przekątnikiem nowoczesnych idei, że bez niej wręcz „wszelka nauka jest ślepa”⁵¹. Na początku lat dwudziestych XVI wieku toczyły się już w najlepsze spory na temat dopuszczalnej skali wykorzystania takiego obrazowania w chrześcijańskich przedstawieniach religijnych⁵². Obrazy z Warszawy i Bostonu zachowują pod tym względem umiar, jako że postaci świętej Katarzyny i świętego Jana stanowią klasycyzującą syntezę powstałą na kanwie spuścizny starożytnego społeczeństwa, które ceniło powtarzalne, łatwo rozpoznawalne typy. Postacie obojga świętych zostały prawdopodobnie ukazane tak, aby

⁴⁷ Muzea Watykańskie, Watykan, nr inw. 40329.

⁴⁸ National Gallery of Art, Waszyngton, nr inw. 1937.1.24; National Gallery, Londyn, nr inw. 744.

⁴⁹ Zhang Sixiao (1239–1316) [w:] *Masterpieces of Chinese Painting, 700–1900*, ed. Zhang Hongxing, kat. wyst., Victoria and Albert Museum, 2013, London 2013, p. 221, kat. nr 47 [tłum. – D.L.].

⁵⁰ „To są ogrody Goritza, to jest elita wybrańców” („sunt Horti Coryciani, I sunt lecti proceres”), *Silvius Laurelius* [w:] *Coryciana*, ed. Blosio Palladio, Rome 1524, wiersz 396, w. 1–2, powstały prawdopodobnie w 1522 r.

⁵¹ „Humanitatis autem literas, sine quibus caeca est omnis doctrina”, Erazm, *Antibarbarorum liber primus*, [Basel 1520] [w:] *Desideri Erasmi Roterodami Opera Omnia*, ed. Kazimierz Kumaniecki, vol. I.1, Amsterdam 1969, s. 68, w. 17–18.

⁵² Klasycyzujące syntezy Penniego są bardziej subtelne niż hipotetyczny przypadek potępiony przez Erazma – posagi starożytne w kościołach chrześcijańskich, „obrazy bowiem byłyby niezgodne z rzeczami, które przedstawiają” („quia signa rebus non congruerent”), *Ciceronianus, de optimo dicendi genere* [Basel 1528] [w:] *Desideri Erasmi...*, op. cit., ed. Pierre Mesnard, vol. I.2, Amsterdam 1972, s. 635, w. 34). Por. Alexander Nagel, *Experiments in Art and Reform in Italy in the Early Sixteenth Century* [w:] *The Pontificate...*, op. cit., s. 385–409.

czytelnej tematyce ewangelicznej obrazów przydać ciężaru gatunkowego trafiającego w gusta klasycznie wykształconej publiczności. Są wzorcami i przewodnikami dla odbiorcy, wśród antycznych aluzji głoszą nowe przymierze pomiędzy Bogiem a człowiekiem ucieleśnione w trzech głównych postaciach kompozycji. Odzwierciedla to sposób myślenia pobożnych humanistów, według których, skoro niektóre z najznakomitszych conceptów myśli chrześcijańskiej – chociaż niekoniecznie jej centralne tajemnice – pojawiły się najpierw u myślicieli pogańskich, to należy odwoływać się do ich języka, a taka erudycja może być wręcz niezbędna dla pełni religijnego poznania. Oczytani w pismach świętego Augustyna intelektualści cenili sobie sugestywne aluzje (*signa translata*) tego rodzaju, skrojone według ich sposobu myślenia: „Rzeczy poznaje się przez znaki. Znak [...] jest czymś, co samo przez się przywodzi na myśl coś innego”⁵³.

Poza świętej Katarzyny została prawdopodobnie zaczerpnięta z klasycznych rzeźb przedstawiających (jak wówczas uważano) Minerwę, czy też boską mądrość⁵⁴, które utożsamiano z biblijną *Sapientią*, siłą napędową historii, „odblaskiem wieczystej światłości, zwierciadłem bez skazy działania Boga, obrazem Jego dobroci”⁵⁵. W 1520 roku Erazm z Rotterdamu sformułował humanistyczną definicję *Sapientii* jako tej, która „stanowi największe wyzwanie dla filozofii naszych czasów, która łączy pojmowanie wszystkiego, co boskie i ludzkie [...] cnotę w połączeniu z klasycznym wykształceniem”⁵⁶. Minerwa była więc w tym kontekście postrzegana jako adekwatny wzór dla równie cnotliwej oraz wykształconej świętej Katarzyny Aleksandryjskiej, patronki uczonych i przykładu chrześcijańskiego filozofa. Jej poza, tunika z długimi rękawami i szarfa są typowe dla przedstawień muz, czego przykładem są ogromne posągi z Teatru Pompejusza w Rzymie, z których jeden został w czasach Penniego mylnie zidentyfikowany jako bogini Minerwa⁵⁷. Wygląd posągu – znajdującego się wówczas w Palazzo della Cancelleria – został zarejestrowany w szkicowniku zawierającym starożytne

⁵³ „Res per signa discuntur [...] signum est enim res [...] aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire”, Augustyn, *O nauce chrześcijańskiej*, ks. I, II.2 i ks. II, I.1, przeł. Jan Sulowski, Warszawa 1979, s. 12, 40.

⁵⁴ Niepokalanie pocztą, by pokazać „jej niezwykłą szlachetność, daleką od ziemskiego brudu i nieczystości” („ut ostenderet eius singularem nobilitatem ab omni terrena spurcitie feceque semotam”), Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, II.III.5; była także wiązana z natchnieniem artystycznym i biegłością w rzemiośle, „artifices in te verte, Minerva, manus” [„Minerwo, zwróć ku sobie ręce artystów”] (Owidiusz, *Amores*, III, II.52), podobnie jak Atena Pracownica („Athene Ergane”) w Atenach, Pazuaniusz, *Wędrowki po Helladzie*, I.XXIV.3.

⁵⁵ Mdr 7,26.

⁵⁶ „Quae sit nostri temporis philosophiae pars difficilima, quae omnium rerum tum divinarum, tum humanarum cognitionem copularit [...] virtutem cum eruditione liberali coniunctam, vocari sapientiam”, Erasmus, op. cit., vol. I.1, s. 119, w. 9–10, 19–20 [podkreślenia – D.L.]. Zob. Eugene F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, Mass. 1958, s. 159–160, 214.

⁵⁷ Posąg można było oglądać w kolekcji Riaria od lat dziewięćdziesiątych XV w. (obecnie Luwr, Paryż, nr inw. 386, zrekonstruowana jako Melpomene) – wąski diadem i prosta forma fryzury (podobna do tej z Warszawy), bez wysoko upiętych „skrzydeł”: „E in casa san giorgio [Raffaele Riario] una minerva la qual mi fa tornor el cor dinando con quella di san marco [Lorenzo Cibo] equal conserva”. Tekst ten, powstały przed śmiercią Cibo pod koniec 1503 r., przedrukowany w: Doris Diana Fienga, *The 'Antiquarie prospetive romane composte per prospettivo melanese depictore'. A Document for the Study of the Relationship between Bramante and Leonardo da Vinci*, rozprawa doktorska, University of California, Los Angeles 1970, s. 34. Inna rzeźba (należąca niegdyś do kardynała Cibo?) w domu Casale (via della Stellata 23) przed 1545 r., miała tę samą pozę i szatę, lecz brakowało jej głowy (Museo Archaeologico, Neapol, nr inw. 5960 – jako Urania; przedstawiają ją rysunek, opatrzony inskrypcją przed 1545 r., zob. Sotheby's, Londyn, aukcja nr L13041, 5 lipca 2013, poz. nr 290, il., obecnie w zbiorach prywatnych). Podobnie ubrane muzy znajdujemy u Marcantonio (np. Bartsch XIV, s. 113–114, nr 267 i 293); ich postaci prawdopodobnie zapożyczone zostały z sarkofagu z II w., który w czasach Penniego znajdował się w kościele Santa Maria Maggiore, obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Zob. Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, with contributions by Susan Woodford, Oxford–New York 1986, s. 79, kat. nr 38 (2. wyd., London 2010).



detale oraz projekty z kręgu Rafała wykonane w Rzymie (il. 3). Na kolejnej karcie widnieje staranny konturowy szkic ukazujący postać podobną do świętej Katarzyny, choć w lustrzanym odbiciu (il. 4)⁵⁸; być może jest on kopią projektu pośredniego, zanim Penni ostatecznie zmienił długość szaty⁵⁹, układ głowy i płaszcza. Wydaje się, że został on wybrany dla wzmocnienia skojarzenia z Minervą, gdyż ma on formę typową dla wielu jej posągów i wykorzystany był już przedtem przez Rafała do jego własnego wizerunku świętej Katarzyny⁶⁰. Penni prawdopodobnie miał w pamięci również typ postaci, której przykładem może być Minerva, z powszechnie wówczas znanego *Sarkofagu z muzami* (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Podobieństwa dotyczą spojrzenia, gestów i draperii, ale bogini ma inną postawę oraz trzyma kolistą tarczę (il. 5)⁶¹. Synteza cech zaczerpniętych z różnych źródeł sugeruje świadomy wybór⁶², łączący ogólne skojarzenia godności i siły pochodzących z boskiej inspiracji z bardziej konkretną uświęconą mądrością⁶³.

⁵⁸ Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone, nr inw. Cod. C. 5. VI: *Minerva*, fol. 32r; *Święta Katarzyna*, fol. 33r. Zob. Arnold Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993.

⁵⁹ Uniósł ją ponad jej kostkę w sposób, który w starożytności budziłby zgorszenie, prawdopodobnie po to, by nakierować na interpretację taką jak u Mariana Sokołowskiego: but jest niezapięty, ale postać nie jest bosa, gdy postanawia podążać drogą Chrystusa. Zob. Marian Sokołowski, *Wystawa obrazów dawnych mistrzów urządzona na rzecz Towarzystwa Dobroczynności w Sukiennicach krakowskich w marcu 1882 r.*, kat. wyst., Kraków 1882, s. 50–56, kat. nr 16. Pragnę podziękować dr Ewie Manikowskiej za wskazanie mi tej pozycji.

⁶⁰ Ciężka draperia przewieszona jest przez lewe ramię, okala prawe biodro, jej drugi koniec wraca do lewego ramienia, podobnie jak na posągach Minervy, np. tym z kolekcji della Valle skopiowanym przez Maartena van Heemskercka (ok. 1532–1537) (obecnie Palazzo Pitti, Florencja; zob. P.P. Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 81–82, kat. nr 42), na sylwetce *Świętej Katarzyny Aleksandryjskiej* Rafała z 1507–1508 (National Gallery, Londyn, nr inw. 168), i na rycinie Marcantonio przedstawiającej Minervę w typie widocznym na wiedeńskim sarkofagu (Bartsch XIV, s. 113, nr 264). Takie ułożenie draperii, charakterystyczne dla tej bogini (jednak nie wyłącznie dla niej), widoczne jest w dziełach uczniów i naśladowców Sansovina. Np. *Madonna del Sasso Lorenzetta* (1523–1524), przeznaczona na grób Rafała nawiązywała prawdopodobnie do innych jej typów, niosących ze sobą inne skojarzenia, jak np. z macierzyństwem w przypadku *Venus z Kapui*.

⁶¹ Niezwykle sztywna i wyprostowana postawa Katarzyny, nieco tylko złagodzona przez jej dobrotliwy wyraz twarzy, sugeruje, że artysta chciał nawiązać do kolumnowej rzeźby przedstawiającej nieokreśloną boginię, a nie do sarkofagowego sepulkralnego reliefu, gdzie postać Minervy ubranej w szatę o krótszych rękawach jest pochylona, przyjmując pozycję charakterystyczną dla postaci żałobnic z antycznych nagrobków.

⁶² Przywodzi to na myśl stwierdzenie Oscara Wilde'a, że stratę jednego z rodziców można uznać za nieszczęście, podczas gdy utrata obojga „wygląda na lekkomyślność”. Cyt. za: Oskar Wilde, *Cztery komedie*, przeł. Włodzimierz Lewik, Janina Pudełek, Cecylia Wojewoda, Warszawa 1961, s. 389 (C. Wojewoda).

⁶³ M. Sokołowski (op. cit., s. 54) powiązał posagowy wygląd świętej Katarzyny z Romą, ucieleśnieniem władzy i prestiżu Rzymu, „choć bez hełmu, tarczy i zbroi”. Co prawda Roma, która długo jeszcze wykorzystywana była w ikonografii *imperium*, ma w sobie monumentalizm taki jak u świętej Katarzyny, ale



Wygląd głowy świętej Katarzyny na obydwu obrazach rzuca światło na związki Penniego i Giulia. Ważną cechą rysunków Gianfrancesca z ok. 1520 roku jest sposób, w jaki przyswajają sobie detale w stylu Pippięgo (otwarte usta, wydatne „rzymskie” nosy, małe postaci, wydłużone sylwetki, twardsza kreska) bez wyrzekania się istoty swojego własnego, miłego dla oka stylu. Widok analizowanych obrazów obok siebie, ale poza kontekstem innych rafaelowskich dzieł, wręcz zachęca do nadmiernego podkreślania różnic między nimi. Ich wystawienie na przełomie 2012 i 2013 roku uwidoczniało podobieństwa w zakresie typowego dla Gianfrancesca układu postaci, ich ścisłego związku z namalowaną przez niego częścią obrazu z Monteluca oraz różnice w kompozycji i w sposobie wykonania w stosunku do prac Giulia. Niemniej obraz warszawski różni się od bostońskiego wyrazistymi detalami w stylu Pippięgo – święta Katarzyna ma rozchylone usta, nietypową koronę, fantazyjne

Sokołowski prawdopodobnie kierował się intuicją. Nie zastanawiał się nad tym, czy podobne typy budzące inne skojarzenia pasowałyby tu lepiej, ani nie podważa faktu, że w kręgu Rafała wiązano je z Minerwą.

↑ il. 5 | fig. 5

Fragment Sarkofagu z muzami z wyobrażeniem Minervy | Detail of the *Muses Sarcophagus* with an image of Minerva, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń | Vienna

fot. | photo © Kunsthistorisches Museum, Vienna

il. 3 | fig. 3

Nieznany artysta z kręgu Rafała | Unidentified draughtsman from Raphael's circle, *Palazzo della Cancelleria* w Rzymie z antyczną rzeźbą kobietą | *Palazzo della Cancelleria* in Rome with an *Ancient Statue*, tzw. szkicownik z Fossombrone | the so-called Fossombrone Sketchbook, fol. 33r, Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone

fot. | photo Arnold Nesselrath

il. 4 | fig. 4

Nieznany artysta z kręgu Rafała | Unidentified draughtsman from Raphael's circle, *Postać kobieca* | *Figure of a Woman*, tzw. szkicownik z Fossombrone | the so-called Fossombrone Sketchbook, fol. 33r, Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone

fot. | photo Arnold Nesselrath



il. 6 | fig. 6

Wizerunek Feronii na rewersie (po lewej) denara Augusta, Rzym, 19/18 p.n.e.

An image of Feronia on the obverse (left) of a denarius of Augustus, Rome, 19/18 BC, The British Museum, Londyn | London

fot. | photo © Trustees of the British Museum

uczesanie, a impasty czystej białej farby wzmacniają dramatyzm przejrzystego i stonowanego pejzażu w stylu Penniego. Rysunek Giulia związany z zaginionymi *Mistycznymi zaślubinami świętej Katarzyny* namalowanymi w Mantui przedstawia świętą o „królewskim” wyglądzie, z podobną do warszawskiej koroną i warkoczem⁶⁴. Inspiracja mogła pochodzić z monet bitych w Rzymie na przełomie 19 i 18 roku p.n.e. z nietypowym wizerunkiem Feronii, italskiej bogini urodzaju, której charakterystyczny diadem kojarzy się z promienistą koroną (il. 6)⁶⁵. Do klasycznych wizerunków postaci z wyrafinowaną fryzurą (jak na warszawskim obrazie) z wysoko upiętymi niczym „skrzydła” pasmami włosów⁶⁶ należą starożytne wyobrażenia Wiktorii – przykładowo (słynny w czasach Penniego) wizerunek pochodzący z czasów Trajana, lecz włączony wtórnie do Łuku Konstantyna, kolejne, ukazane na Kolumnie Trajana, ale również te rysowane przez Giulia w późniejszym okresie jego twórczości⁶⁷. Penni starał się być precyzyjny, ponieważ (choć współcześni mu artyści niemal fetyszyzowali wyszukane, rzekomo

⁶⁴ Biblioteca Reale, Turyn. Zob. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, vol. 1, kat. nr 277, il. 446; vol. 2, s. 304 (il.).

⁶⁵ Symbolizująca dzielnice, z której pochodził jeden z mincerzy w tamtym roku. Promieniste korony są rzadkie w rzymskich posągach kobiecych, ale pojawiają się często na monetach przedstawiających cesarzy z III lub IV w. (bardzo rzadko wcześniejszych), nawiązujących do syryjskiego boga słońce *Sol Invictus* [Słońce Niezwyciężone]. W pracowni Rafaela wykorzystywano różne ich odmiany, w sposób wierny w wizerunkach Konstantyna i Maksencjusza w Sali Konstantyna, a swobodnie w starotestamentowych scenach z drugiej loggii watykańskiej, podobnie jak później czynił Luca Penni.

⁶⁶ Również pojawia się w tapiserii z cyklu „Scuola Nuova” – *Ofiarowanie Jezusa w Świątyni* oraz w trzech postaciach z *Obrzezania* autorstwa Giulia. Obie kompozycje są mniej więcej rówieśniczkami omawianych obrazów, ale zważywszy na ich tematykę, prawdopodobnie postaci te wywodzą się rzeźb w typie *Venus Genetrix*, co wskazuje na boskie pochodzenie (obraz – Luwr, Paryż, nr inw. 518; *modello* – Devonshire Collection, Chatsworth, nr inw. 84; *Fossombrone sketchbook*, fol. 90r (zob. A. Nesselrath, op. cit., s. 204–206, il. 77); typowy posąg – zob. Gioia De Luca, *I Monumenti antichi di palazzo Corsini in Roma*, Roma 1976, vol. 1, s. 16–18, kat. nr 2).

⁶⁷ Szkice w École des Beaux-Arts w Paryżu (nr inw. 2832) oraz w Albertinie w Wiedniu (nr inw. 332). Zob. F. Hartt, op. cit., vol. 1, s. 300, 305, kat. nr 212, 294 (il.); vol. 2, kat. nr 212, 294, il. 165, 523.

klasyczne fryzury, a kurtyzany posługiwały się starożytnymi imionami) jest tutaj bardziej precyzyjny archeologicznie niż wielu innych artystów, którym nie zależało na takiej dokładności.

Połączenie takich starożytnych elementów w wizerunku świętej postaci przeznaczonym na ołtarz umiejscawia twórczość Penniego, podobnie jak Rafaela, w intelektualnym tygłu Rzymu ok. 1520 roku. Niezwykle połączenie „uczesania Wiktorii” z „ciałem Minerwy” sugeruje, że zamierzał, doradzono mu lub polecono, przedstawić w wersji warszawskiej świętą Katarzynę jako ucieleśnienie zwycięstwa bożej mądrości. Jej głowa w wersji bostońskiej nie przywodzi na myśli Wiktorii, ale powtarza inny ważny typ antyczny – oficjalnego portretu, którego przykład odnotowany jest również we wspomnianym już szkicowniku z kręgu Rafaela⁶⁸. Wyprostowani, uroczyście gestykulujący święci Katarzyna i Jan Chrzciciel emanują surowym niewzruszeniem, które w starożytnych posągach oznaczało boską moc. Podobnie jest w przedstawieniach Scypiona jako natchnionego przywódcy w tapiseriach *Przebaczenie więźniom* i w *Rozmowie Scypiona z Hannibalem*, które powtarzają antyczny typ widoczny np. w postaci Marka Aureliusza z reliefów wystawionych na widok publiczny na Kapitolu od 1515 roku⁶⁹. Wyrażają dostojność uczestników ceremonii – religijne wydarzenie służy uwidocznieniu prawdy teologicznej⁷⁰.

Wyobrażenie o takiej treści byłoby atrakcyjne dla związanych z Rafaelem *literati* – jego przyjaciół, doradców i wyrafinowanych klientów. Jako że dysponowali oni kompetencjami intelektualnymi i literackimi (a interpretacja przedstawień antycznych była najbardziej spekulatywną sferą ich uczonej działalności), prawdopodobnie prowadzili w tym zakresie wymianę myśli z artystami nawykłymi do takich obrazów i historii pochodzących z literatury starożytnej. Każdy z nich mógłby zacytować Wergilijską pochwałę Mecenasa: „bez ciebie myśl nie pnie się w górę”⁷¹. Skoro jednak w pozostałej spuściźnie Penniego brak czegokolwiek pasującego do skali i głębi aluzji obecnej w obu omawianych obrazach, nie należy sądzić, że to on był twórcą ich koncepcji.

Obie święte Katarzyny miały prawdopodobnie uosabiać tę część dziedzictwa antyku, którą nowe objawienie nie zastąpiło, a przekształciło w żywy jego wyraz. Porzucone ołtarze, ruiny na wersji bostońskiej i gęstwina na warszawskiej – z bujnym niegdyś, a teraz uschłym drzewem otoczonym przez nową roślinność – musiały być dla odbiorców czytelne, jako symbole Starego Testamentu i pogaństwa. Mniej oczywiste aluzje wskazują jednak na fakt, że ktokolwiek nadał

⁶⁸ Wstępnie zidentyfikowana jako Matidia (A. Nesselrath, op. cit., s. 188), którą cesarz Trajan, jej wuj, ogłosił Augustą, a jej zięć, Hadrian, uznał za boginię. Współcześni Penniemu mogli dokonać podobnej identyfikacji na podstawie monet, ale prawdopodobnie posłużyli się właśnie tym wizerunkiem, który był szeroko rozpowszechniony w starożytności, żeby zaznaczyć wysoki status tematu i przynależność ofiarodawcy.

⁶⁹ Musei Capitolini, Rzym, nr inw. MC 0807, 0808, 0809.

⁷⁰ Pod względem sposobu ukazania i funkcji podobni do postaci z reliefów z II w. uczestniczących w małżeńskim lub państwowym rytuale; płaskorzeźby takie można było znaleźć stosunkowo łatwo w Rzymie czasów Penniego. Jan Chrzciciel może nawiązywać do innych, bardziej powściągliwych i zdecydowanie deklaracyjnych męskich typów, charakterystycznych dla późnej starożytności (aż po postaci widoczne na jedenastowiecznej bizantyńskiej *Szkutłce z Veroli*; zob. Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London 2001, s. 114, il. 75), którym brakuje jednak łagodnego kontrapostu i refleksyjnej powściągliwości klasycznych rzeźb przedstawiających młodych mężczyzn. Jednak jego muskulatura, ubiór i skojarzenie z dzikością, zbieżne jest również z antycznymi przedstawieniami Pana lub satyra (jak na słynnym w Rzymie za czasów Penniego posągu z kolekcji Santacroce (il. 7 – wówczas bez głowy i przedramion. Obecnie rzeźba znajduje się w kopenhaskiej Ny Carlsberg Glyptothek, kat. nr 158. Zob. P.P. Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 107–108, kat. nr 71). Jego ramiona przywodzą od razu na myśl kariatydy w dzisiejszej Sali Konstantyna.

⁷¹ W przekładzie Anny Ludwiki Czerny, Warszawa 1956. „Te sine nil altum mens incohat”, Wergiliusz, *Georgiki*, III.40.3.



il. 7 | fig. 7

Maarten van Heemskerck, *Rzeźby z kolekcji Santacroce w Rzymie* | Statues from the Santacroce Collection in Rome, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz

fot. | photo Kupferstichkabinett der Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

im taką formę uważał, że klasycyzujący język tchnął nowe życie w tradycyjne tematy ikonograficzne, nie tylko zwiększając ich oddziaływanie retoryczne, lecz także przydając tematyce religijnej klasycznego rozmachu i erudycji. Drugoplanowa postać świętej Katarzyny pozwala na więcej oryginalności niż główne figury. Formy używane w starożytności, zrozumiałe wówczas na pierwszy rzut oka dla większości, stały się na początku XVI wieku zastrzeżone dla uczonych elit. Tworząc takie postaci, Penni chciał raczej przekazać współczesnym treści, które mogliby oni uznać za wyrażone odpowiednim językiem, wielowątkowe i podniosłe, niż popisywać się malarską innowacyjnością.

Teologia ewangeliczna w postaciach świętej Katarzyny

Oba obrazy pasowałyby do służących kontemplacji ołtarzy związanych z którymś z zakonów kaznodziejskich głoszących ewangelię, cechuje je bowiem nieco dydaktyczna skłonność do adaptowania drobiazgowo przestudiowanych pozostałości kultury starożytnej. Łączą one ukazaną w klasycyzującej formie świętą Katarzynę/Minerwę z ogłoszoną przez Jana Chrzciciela nową erą zbawienia, mającą nadejść wraz z ofiarą Mesjasza, a intencję ich obu wskazuje rytmiczne powtórzenie wskazujących lewych dłoni i hieratyczna postawa. Ich gesty są zbliżone do tych wykonywanych przez Klemensa VII (ukazanego jako Leon I) i jego anioła stróża w malowidle Penniego na zachodniej ścianie Sali Konstantyna (papież interpretuje rozwijany przed nim zwój, wskazując na personifikację niewinności) oraz przez tłum na tapiserii *Pokłon Trzech Króli*

z serii „Scuola Nuova” – obydwie dzieła powstały w zbliżonym czasie co omawiane obrazy. Katarzyna zastąpiła najprawdopodobniej matkę Jana, świętą Elżbietę, z uwagi na swoją reputację filozofki, polemistki i głoszącej ewangelię, która inspirowała w równym stopniu wierzących i *literati*. Ukazanie jej jako opiekunki Jana Chrzciciela i jego alter ego, podtrzymującego jedną ręką i podkreślającej jego przesłanie drugą, zgrabnie oddalało wszelkie niewygodne pytania o kobietę znaną ze swej nieugiętej postawy w działalności publicznej („Wiesz, wcale nie jesteś świętą Katarzyną”)⁷².

W porównaniu z większością obrazów ołtarzowych Rafaela kontemplujących przyjęcie przez Chrystusa przesłania Jana, Penni uwypukla funkcję Chrzciciela jako głosiciela ewangelii. Z kompozycji *Świętej Rodziny Franciszka I*⁷³ czerpie bezpośrednio trzy główne postaci, które odgrywają misterium Zmartwychwstania. Zmienia jednak rolę Jana – z pobożnej adoracji (odpowiednik widza) na uroczyste ogłaszanie (przewodnik i nauczyciel widza) i czyni z niego, wspieranego przez świętą Katarzynę, drugie centrum uwagi. Trzymany przez niego zwój z napisem *Ecce Agnus Dei* koresponduje z ekstatyczną linią upozowanego na kształt krzyża Dzieciątka (słowa te wypowiada kapłan podczas podniesienia hostii – ciała Chrystusa) i martwymi konarami drzewa widocznego u góry. Ich zestawienie służy prawdopodobnie podkreśleniu końca Starego Testamentu i obietnicy odrodzenia przez ofiarę Chrystusa zawartą w Nowym Testamencie⁷⁴. Katarzyna i Jan zwracają się w stronę centrum kompozycji, kierując na nie uwagę i podkreślając jego przesłanie; ich odmienny status i rola są podkreślane przez różnice w upozowaniu, spojrzeniu i gestykulacji. Kontrastuje to z praktyką widoczną w dziełach Rafaela i jego uczniów, którą znajdujemy np. w *La Perli*, gdzie Jan Chrzciciel, włączony w pełni do Świętej Rodziny stanowiącej główną grupę, ujawnia swoje przesłanie Chrystusowi, który z kolei przekazuje je Marii. Oczywiście w sensie funkcjonalnym Penni wykorzystuje tutaj konwencjonalną formułę obrazu ołtarzowego z przedstawieniem Świętej Rodziny w otoczeniu świętych, jak w *Madonnie z Foligno*. Naśladowanie dojrzałego stylu mistrza ogranicza się tu jednak do teologicznego formalizmu, któremu daleko jest do atmosfery rodzinnego ciepła emanującego z płócien Rafaela. Gest Jana Chrzciciela ma charakter tradycyjny (choć rzadko pojawia się u Rafaela), podczas gdy spokojna, lecz stanowcza pewność, z jaką uduchowieni święci oświadczają „oto Baranek Boży” znakomicie wpisuje się w gorącą europejską debatę na temat natury mszy i hierarchii duchowieństwa, polemikę w rodzaju *O niewoli babilońskiej Kościoła* Marcina Lutera, opublikowaną w 1520 roku.

Punkt ciężkości w każdym z obrazów znajduje się gdzie indziej. Na obrazie warszawskim sandał świętej Katarzyny jest rozwiązany, podczas gdy na bostońskim jest przypięty paskami antycznego typu. Ponadto Penni nie tylko zmienia wygląd głowy świętej, lecz także zastępuje konwencjonalne pustkowie przedstawieniem starego świata wkraczającego w nowy pod postacią dobrze znanych w jego czasach ruin rzymskich⁷⁵. W przedstawieniu warszawskim sandał można interpretować jako metaforę oddania się sprawom ducha (co mogło, choć nie musiało, odzwierciedlać faktyczne praktyki). Pozwala to również uwzględnić prądy duchowe w Italii

⁷² Księga Margery Kempe (ok. 1373–1438), rozdz. 46, cytowana i omawiana w: Katherine J. Lewis, *The Cult of Saint Katherine in Late Medieval England*, Woodbridge 2000, s. 251–252.

⁷³ Luwr, Paryż, nr inw. 604.

⁷⁴ Zob. List do Hebrajczyków 8–10, w którym następuje zestawienie ofiarnych aspektów obydwu przykładów: „Ponieważ zaś mówi o nowym, pierwsze uznał za przestarzałe” (Hebr 8,13).

⁷⁵ Podobnie na tapiserii Rafaela *Cudowny potwór ryb* (ok. 1515–1516) w tle owego cudu założycielskiego widać ówczesny Rzym – nowy porządek i jego przyszłość.

w latach 1510–1540, m.in. pojawienie się w 1517 roku wpływowych reformatorów zrzeszonych w tzw. Oratorium Miłości Bożej w Rzymie czy mającą miejsce w tym samym roku reorganizację przez papieża Leona X zakonu franciszkanów faworyzującą surowszych obserwantów. Warto też wspomnieć o utworzeniu zakonu teatynów w 1524 roku, a także zakonu kapucynów (których poprzednikami byli *discalceati*, karmelici bosi, dosł. „nieobuci”, jak również *capuciat*, „kapturowi”) – już za panowania Klemensa VII, w latach 1525–1528. Toczyły się wówczas gorące debaty na temat praktyk mających służyć umartwianiu, takich jak chodzenie boso, na które co bardziej żarliwym wiernym pozwolił Klemens w 1532 roku⁷⁶.

Wiele ze wspomnianych ruchów miało charakter antyintelektualny, ale warszawska *Święta Rodzina* świadczy o tym, że we wczesnych latach dwudziestych XVI wieku wiedza humanistyczna i asceza religijna bynajmniej się nie wykluczały. Pokolenie bardziej pobożnych *literati* mogło identyfikować się z jedną i drugą, postrzegając je jako drogę ku reformie w wymiarze zarówno osobistym, jak i instytucjonalnym. Obraz odzwierciedla ich mentalność, tak jak czyniło to Oratorium – stowarzyszenie zwolenników „szerokiego Kościoła”, na krótko zjednoczonych oddaniem osobistej religijności, reformie Kościoła i wspólnym korzeniom humanistycznej edukacji. Jak zauważył Ludwig Pastor⁷⁷, połączyło to wykształconych *literati* takich jak Latino Giovenale Manetti czy Jacopo Sadoletto z surowymi reformatorami, jak Gian Matteo Giberti z Genui czy autorytarny Gian Pietro Carafa (współzałożyciel teatynów i późniejszy papież Paweł IV). Być może również arystokratycznego kolekcjonera antycznych rzeźb i literatury, przyszłego reformatorskiego kardynała Rodolfo Pio da Carpiego (1500–1564), który był właścicielem obrazu znanego później, zapewne tradycyjnie, jako *Madonna del Divino Amore*⁷⁸. Ich mentalność była charakterystyczna dla szerszej elity intelektualnej, politycznej i klerikalnej, jeśli jednak warszawski obraz był związany z oratorianami, święta Katarzyna byłaby w dwójnasób odpowiednia, ponieważ inspiracją dla nich była również mistyczka Caterina Fieschi-Adorno (1447–1510, późniejsza święta Katarzyna z Genui), której zaangażowanie w duchową odnowę poprzez osobistą służbę jest również cechą świętej ukazanej na warszawskim obrazie.

Dzieło z Bostonu zdaje się bardziej jednoznacznie humanistyczne; nie naucza o zwycięstwie mądrości bożej przez osobistą ofiarę (święta Katarzyna jako męczennica głosząca ewangelię), lecz po prostu ogłasza nowe przymierze językiem wywodzącym się z kultury antycznej (święta Katarzyna jako wyrazicielka filozofii chrześcijańskiej w starożytnej Aleksandrii). Uczynienie tego przymierza fundamentem odnowy Kościoła było częścią orędzia humanistów na pontyfikat Leona X – łuk triumfalny na jego inauguracyjną procesję ozdobiony był napisem: „Skoła wszelkich Cnót odrodziła się w Kościele Bożym poprzez odnowienie kultury i ustanowienie pokoju”⁷⁹. Pontyfikat Leona X uczynił z tego motta jedynie retoryczny chwyt, nieistotny wobec

⁷⁶ „[...] Nec etiam impediunt [...] quin nudis pedibus ambulent [...]”, *In Suprema Militantis Ecclesia*, 16 stycznia 1532.

⁷⁷ Odnotowuje, że posługiwali się typowo humanistycznym wyobrażeniem kropielnicy uformowanej z antycznego ołtarza z elegancko klasycyzującą inskrypcją jeszcze przed 1524 r. (Ludwig Pastor, *The History of the Popes, from the close of the Middle Ages*, vol. 10, ed. Ralph Francis Kerr, London 1910, s. 395–396). Carafa wykorzystywał nawet klasycyzującą symbolikę do upowszechniania i upamiętniania swojego pontyfikatu pod koniec lat pięćdziesiątych XVI w. (D. Love, op. cit., s. 145, il. 11).

⁷⁸ Museo del Capodimonte, Neapol. Penni prawdopodobnie pomógł w jego namalowaniu ok. 1516–1518 r. Pio da Carpi mógł zostać wprowadzony do tego intelektualno-ascetycznego środowiska przez swego wuja, Alberta – humanistę, dyplomatę i polemistę papieskiego, między 1518 a 1523 r.

⁷⁹ „Scola omnium virtutum in ecclesia dei renata est / Ob rem literariam restitutam quietemque fundatam”, część programu wizualnego towarzyszącego ogłoszeniu wyboru Leona jako *renovatio*, rozpoczynającej

przytłaczających wyzwań reformy. W tym sensie przesłanie obrazu bostońskiego jest skierowane w przeszłość, warszawskiego zaś w przyszłość, choć sposób, w jaki przekazują treści – przy pomocy teologicznie poprawnej metafory zawierającej antyczną aluzję – jest w obu przypadkach taki sam, gdyż był głęboko zakorzeniony w duchowości pierwszego pokolenia propapieskich reformatorów. W ten sposób oratorianin Jacopo Sadoletto (sekretarz Leona X i Klemensa VII, i kolejny przyszyły reformatorski kardynał) sformułował nienagannie „cyceroniańskie” opisy boskiej mądrości, które dawały się zarazem obronić jako prawowierne („prawdziwa *sapientia* to określenie dla rzeczy najwyższych, jednak jej pojmowanie nie jest dostępne większości”) i chwalił myślicieli przedchrześcijańskich, nie twierdząc jednak, że byli oświeceni przez Boga⁸⁰. Taka postawa bliska była zaangażowaniu połączonemu z pewną ostrożnością opisanego w *Convivium religiosum* [Uczta religijna] Erazma, które ukazało się w 1522 roku: „a zatem kiedy czytam takie rzeczy o takich ludziach, z lewością powstrzymuję się od stwierdzenia: »Święty Sokratesie, módl się za nami«”⁸¹. Podobna myśl zawarta została w warszawskim i bostońskim obrazie.

Penni posługuje się zatem szczególną formą wyrazu charakterystyczną dla tego konkretnego czasu i miejsca. Wiele wskazuje na to, że wykonał obie wersie jednocześnie jako wariacje na temat tego samego pomysłu, być może na wspólne zamówienie dwóch osób z jego kręgu, które miały nieco inne upodobania wizualne i przekonania religijne. Pod względem ikonograficznym oba ucieleśniają humanistyczną mentalność, której największa świetność jako retoryki politycznej przypada w Rzymie na lata panowania Juliusza II (1503–1513) i Leona X (1513–1521). W tych latach kształtowało się pokolenie wykształconych elit, które używało klasycyzujących metafor do wyrażenia tradycjonalistycznej teologii i do upowszechniania nowej, zmieniającej się duchowości – ruchów, które ostatecznie przyjęły język obrazowy przeznaczony dla szerszego grona odbiorców.

W obydwu obrazach Penni eksperymentował także z barwami oraz efektem przeciwstawiania przykuwającego wzrok detalu i stabilnej struktury całej kompozycji. Na obrazie warszawskim widać żywe kolory, wymyślne detale zaczerpnięte z antyku i malowniczą, porośniętą drzewami skałę własnej inwencji⁸². Przebarwiony werniks sprawił, że wersja bostońska podczas prezentacji w 2012–2013 roku była matowa i płaska w wyrazie, ale kolorystyka głównych postaci ma po przeprowadzonej konserwacji więcej ze swego pierwotnego wyrafinowania – subtelnie zestawiona i wykonana przy zastosowaniu *cangiante*, zatopiona w spokojnej, srebrzystej poświacie. Jest przy tym bardziej uporządkowana, a jej paleta barw – równie bogata, lecz chłod-

chrześcijański Złoty Wiek, czerpiącego z Wergiliusza i apologetów z IV w., takich jak poeta Prudencjusz (chrześcijańska tradycja w klasycznej formie literackiej) i historyk Euzebiusz.

⁸⁰ „Sapientiam vero, cuius est nomen positum in altissimis rebus, quarum rerum cognitio a vulgo est longe semota”. Opisał to jako rodzaj oświecenia dostępny wyłącznie tym, którzy są przygotowani jednocześnie intelektualnie i duchowo („in sola mentis atque animi exercitatione” [podkreślenie – D.L.]); *De laudibus philosophiae*, Lyons 1538 (napisane przed 1532); cytowane i omawiane przez E.F. Rice, op. cit., s. 78–85.

⁸¹ „Proinde quum huiusmodi quaedam lego de talibus viris, vix mihi tempero, quin dicam: sancte Socrates, ora pro nobis”, *Familiarum Colloquiorum Formulae*, Basel 1522 (wyd. 2, rozszerzone); Erazm, op. cit., vol. I.3, Amsterdam 1972, s. 254, w. 709–710.

⁸² Skaliste, lecz żyzne pustkowie na obrazie warszawskim jest porównywalne z tym ukazany w *Świętym Janie Chrzcicielu napętniającym miskę na pustkowiu* – kolejnym przywołaniu ewangelizacji (kolekcja prywatna; zob. *Late Raphael*, edited by Tom Henry and Paul Joannides, kat. wyst., Museo Nacional del Prado, Madryt; Musée du Louvre, Paris, 2012–2013, Madrid 2012, s. 227–229, kat. nr 59). Został on namalowany bardziej szkicowo kilka lat wcześniej, prawdopodobnie w odpowiedzi na twórczość zza Alp, niosącą ze sobą (dzieloną przez Penniego) przywiązanie do urozmaiconych kształtów i tekstur. Widoczne są jego podobieństwa ze środkowym planem *Madonny del Passaggio* (Scottish National Gallery, Edinburgh, Sutherland Loan, nr inw. NGL 064.46).

niejsza. Antyczne detale są prostsze, bardziej rzeźbiarskie, zaś dziko rosnące drzewa zastąpione zostały masywnymi nagimi ścianami i łukami⁸³. Oba obrazom brak dynamicznej plastyczności, która byłaby odpowiedzią na twórczość Michała Anioła, z którą to Rosso i Parmigianino zmagali się podczas czeladniczych lat w Rzymie, podczas gdy Penni był tam już ważną postacią. Gdyby pożył dłużej i osiadł ponownie w Rzymie jak Perino lub zorganizował od nowa pracownię w Neapolu, pewnie starałby się włączyć dominujące wówczas tendencje do swojego powściągliwego stylu. Obrazy z Warszawy i Bostonu dowodzą, że jego eteryczne, malownicze pejzaże i subtelne bogactwo kolorów ewoluowałyby pewnie dalej, choć tworzenie głównych postaci od podstaw wciąż pozostałoby wyzwaniem, któremu może by sprostał tak jak w tym przypadku – łącząc wzorce odziedziczone po Rafaelu z typami antycznymi, które odpowiadały jego własnemu gustowi i potrzebom zamawiających⁸⁴.

Przełożył Szymon Żuchowski

⁸³ Trudno określić wszystkie jego zamysły, co do tonu i koloru na obrazach, które mają za sobą pięćset lat przetarc, odbarwień i napraw. Niedawno oczyszczona wersja bostońska także ujawniła zastosowanie silnych kontrastów tonalnych, a widoczne na zdjęciach błękity krajobrazu są bardziej wyraziste i mniej srebrnoszare niż poprzednio.

⁸⁴ Podobnych rozmiarów kopia kompozycji warszawskiej, silnie przemalowana (Christie's, London, King Street, aukcja 1165, 4 grudnia 2013, poz. nr 151 (il.), jako „krąg Penniego”) sugeruje, że mogła się ona cieszyć względną popularnością, o czym sam Penni mógł nie mieć pojęcia, lub, co bardziej prawdopodobne, została uznana za wartą skopiowania przed sprzedażą. Styl Penniego zainspirował przemysłany, acz mniej udatny pastisz. Pomimo słabego wykonania (ołtarz, twarze, kolory, *cangiante*), obraz dobrze oddaje charakterystyczne dla Penniego drobne detale, jak złote światła pojawiające się we włosach i w roślinności oraz srebrzyste, groteskowe łodzie, rzeki, budowle i postaci niewyraźne niczym widma, które dowodzą, że wykonujący tę kopię pracował blisko oryginału.