

Dwie wersje obrazu *Święta Rodzina ze świętym Janem Chrzcicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską* Gianfrancesca Penniego¹

I

Rafaël zmarł przedwcześnie i nieoczekiwanie 6 kwietnia 1520 roku, powierzwszy swoje niedokończone projekty i sprawy florentczykowi Gianfrancesco Penniemu i rzymianinowi Giulio Pippiemu, zwanemu Giulio Romano. Obaj blisko współpracowali z mistrzem, niewiele jednak wiadomo nam o szczegółach, a lektura Vasariego stanowi tu niewielką pomoc. Nie zachowała się żadna dokumentacja sprzed śmierci Rafaëla dotycząca Penniego. Co do Giulia dysponujemy jedynie kontraktem z 1519 roku dotyczącym budowy, w którą Rafaël nie był zaangażowany².

Wzmianki o spadkobiercach Rafaëla pojawiają się dopiero po kwietniu 1520 roku. Jak dowiadujemy się z listu do kardynała Giulia de Medici z 4 czerwca, już po upływie dwóch miesięcy od śmierci malarza Giulio Romano spierał się z Giovannim da Udine na temat podziału prac przy dekoracji Villa Madama. Przy tej okazji nie został wymieniony Penni³, którego nazwisko pojawia się obok Giulia dopiero w kontekście handlu dziełami sztuki, a nie samej twórczości – chodzi o zakup antycznych marmurów z posiadłości handlarza Ciampoliniego 5 września 1520 roku. Penni jest wymieniany, tym razem samodzielnie, przy sprzedaży „sete teste antiche” (siedmiu starożytnych głów) do Mantui 5 kwietnia 1525 roku⁴. Ponadto był on świadkiem na ślubie siostry Pippiego z rzeźbiarzem Lorenzетtem 23 lutego 1523 oraz podczas podziału majątku po zmarłym ojcu między Giuliem a jego macochą 13 grudnia 1525 roku⁵.

¹ Serdeczne podziękowania kieruję do autorów uzupełniających się tekstów o obrazach Gianfrancesco Penniego w „Roczniku”: Grażyny Bastek, Barbary Łydźby-Kopczyńskiej, Elżbiety Pileckiej-Pietrusińskiej, Iwony Marii Stefańskiej i Davida Love’a oraz do Agnieszki Morawińskiej, Ewy Ilnickiej i Zuzanny Ilnickiej oraz do Paula Taylora za wszechstronną pomoc.

² Tommaso Vincidor (żaden z jego obrazów nie jest nam znany) był świadkiem przy podpisywaniu dokumentu prawnego dotyczącego Rafaëla 10 stycznia 1517 r. i bez wątpienia był bliskim współpracownikiem malarza. Chociaż nie dziedziczył po Rafaëlu, stawiał się najwyraźniej na równi z jego spadkobiercami, określając ich jako „li mei conpagi, cuè Zulio lo Jan Franciecho” w liście do Leona X wysłanym z Flandrii 20 lipca 1521 r. Zob. John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, vol. 1, New Haven–London 2003, s. 700–701.

³ Daniela Ferrari, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, vol. 1, Roma 1992, s. 6–7; J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 599–601.

⁴ D. Ferrari, op. cit., s. 83.

⁵ Ibidem, s. 31 i 113.

Chociaż z początku nie odróżniani od siebie, *giovani di Raffaello*, prześmiewczo określani przez Sebastiana del Piomba jako *semidei*, figurują często w dokumentach z początku lat dwudziestych XVI wieku i najwyraźniej tworzyli tandem⁶. Obaj, tym razem wymienieni już z nazwiska, po 1523 otrzymali równe wynagrodzenie za dokończenie dwóch ważnych zleceń otrzymanych przez Rafaela – Sali Konstantyna w Pałacu Watykańskim i *Koronacji Marii* (*Koronacji z Monteluce*) dla konwentu Santa Maria di Monteluce w Perugii.

Wydaje się, że Gianfrancesco i Giulio zaciekle bronili materialnej i ideowej schedy po Rafaelu. Według Celliniego, wkrótce po przybyciu do Rzymu Rosso Fiorentino ośmielił się skrytykować mistrza, czym obraził ich tak bardzo, że grozili mu śmiercią⁷. Potrafili jednak być także bardzo gościnni. Kiedy Cellini przyjechał do Rzymu tuż po wyborze Klemensa VII, Penni (również florentczyk i jego zdaniem dobry malarz) przedstawił go biskupowi Salamanki, od którego Cellini otrzymał pierwsze rzymskie zlecenia: najpierw na dwa świeczniki, następnie na srebrny dzban, który zaprojektował sam Gianfrancesco⁸, co świadczy o tym, że – podobnie jak Rafael i Giulio – wykazywał zainteresowanie także rzemiosłem artystycznym.

II

Chociaż niewiele pewnego wiadomo nam na temat wczesnych lat Giulia (zarówno jemu współcześni, jak i potomni oceniali go jako ważniejszego z duetu Romano–Penni), dysponujemy jednak pewnymi informacjami na temat jego rodziny i pochodzenia społecznego. Data jego urodzin natomiast wciąż pozostaje przedmiotem dyskusji. Wprawdzie w wierszu Pietra Bemba pojawia się określenie „Julio puero” sugerujące, że autorem olśniewającego autoportretu jest „cudowne dziecko”, jednak daty powstania tekstu nie da się precyzyjnie ustalić⁹. Gianfrancesco nie pojawia się w wierszach współczesnych mu twórców, data jego urodzin też jest niepewna, a rodzice nieznani. W dokumentach z 5 września 1520 i 13 grudnia 1525 roku figuruje on jako „Iohanni Francisci quondam Baptiste phisici [...]” (prawdopodobnie sam tak siebie określał)¹⁰. Zbyt odważne mogłoby się wydawać podważanie takiego świadectwa (można się spodziewać, że Gianfrancesco wiedział, kto jest jego ojcem), ale Milanese poddał w wątpliwość zarówno tożsamość jego rodziców, jak i domniemany rok urodzin (1488), publikując wpis z florenckiej księgi podatkowej z 1504 roku. Niejaki Michele Penni, tkacz, wymienia w nim swoją żonę Caterinę oraz synów Bartolommea (13 lat), Gianfrancesca (8), Raffaella (6) i Piera (1) – imiona te pokrywają się po części z występującymi w rodzinie naszego Gianfrancesca, który miał brata Bartolommea

⁶ W przeciągu miesiąca od śmierci Rafaela zaoferowali, że dostarczą płótno o tematyce mitologicznej zamówione przez Alfonsa d'Este. Zob. D. Ferrari, op. cit., s. 6.

⁷ J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 616–617. Rosso nie grzeszył taktem – obraził również Michała Anioła, którego musiał potem unieść przeproszać.

⁸ Rysunki w Chatsworth (169) i w Haarlemie (D9) przedstawiające kandelabry z aniołami mogą mieć związek z tymi świecznikami. Jak zauważył John Pope-Hennessy, pieczęć z *Wniebowzięciem*, wykonana przez Celliniego dla nowo mianowanego kardynała Girolamo Gonzagi po maju 1527 r., była inspirowana wykonanym przez Penniego fragmentem *Koronacji z Monteluce*. Zob. John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini*, London 1985, s. 44–45.

⁹ John Shearman, *Giulio Romano and Baldassare Castiglione* [w:] *Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale, Mantova, 1–5 ottobre 1989*, Mantova 1991, s. 293–294.

¹⁰ D. Ferrari, op. cit., s. 11. Dnia 13 grudnia 1525 r. ulega to rozszerzeniu do „magistro Iohanne Francisco quondam magistri Baptiste de Pennis phisici de Florentia” (ibidem, s. 113).

i siostrę Caterinę¹¹. Jeżeli nie jest to tylko wyjątkowy zbieg okoliczności, a faktycznie chodzi o rodzinę Penniego, to miałby on przyjść na świat w 1496 roku w rodzinie rzemieślnika.

Istnieją argumenty przemawiające za obydwoma tymi możliwościami. Ojciec lekarz wyjaśniałby dobre wykształcenie Gianfrancesca, o którym możemy wnioskować z zawilej tematyki niektórych jego rysunków. Ojciec tkacz z kolei mógł mieć wpływ na jego szczególne zainteresowanie tapiseriami. W pierwszym przypadku trzeba by jednak uznać, że ta informacja – jako jedyna – pochodzi od samego Penniego, w drugim zaś, że z niezrozumiałych powodów skłamał on na temat swojego pochodzenia we wspomnianych dokumentach z okresu rzymskiego. Po raz pierwszy jego nazwisko jako osoby związanej z pracownią Rafaela pojawia się mniej więcej w 1510 roku, pozostaje jednak do ustalenia, czy miał wówczas ok. 14 czy 22 lat. Jako że nic w twórczości Penniego nie wskazuje na przedwczesną artystyczną dojrzałość, a liczne echa florenckiego stylu Rafaela znaleźć można w jego późniejszych pracach (a w pracach Giulia – rzadko), można uznać za bardziej prawdopodobne, że urodził się ok. 1488 roku, a w 1496 podjął naukę we Florencji, nie zaś w Rzymie. Dopóki jednak brak nam dalszych dowodów, sprawa pozostaje otwarta.

Hipoteza, że zarówno Giulio, jak i Gianfrancesco mieli faktyczny udział w dokończeniu obrazów sztalugowych Rafaela jest uzasadniona. W niektórych wypadkach udaje się nawet odróżnić rękę jednego od drugiego. Wysiłki takie, podejmowane po wielokroć, wiążą się z ogromnymi trudnościami, ponieważ niewątpliwie ostatecznie dzieła musiały być jednolite, nie miały sprawiać wrażenia zlepka różnych malowideł¹². Jeśli chodzi o Giulia, mamy natomiast jeden kluczowy dowód – na początku 1519 roku Rafael poinformował księcia Ferrary, Alfonsa d'Este, że *Portret Doñi Isabeli de Requesens*, który podziwiał on w Paryżu, został namalowany nie przez niego, lecz przez *garzone*, którego Vasari identyfikuje jako Giulia¹³. Powierzenie przez Rafaela wykonania przeznaczonego dla króla Francji portretu pięknej i ważnej osoby świadczy o zaufaniu do Giulia, którego najwyraźniej uważał za bardziej utalentowanego od Gianfrancesca. Zważywszy też, że portret ten różni się znacząco od obrazów Rafaela, zarówno pod względem koncepcji, jak i wykonania, możemy wnioskować, że Giulio wypracował indywidualny styl już za życia mistrza i samodzielnie realizował przynajmniej część zamówień. Choć brakuje nam innych udokumentowanych obrazów Giulia, jego wczesne prace wzbudzają coraz większe zainteresowanie, a dzięki związkom między nimi możemy wyciągnąć wnioski na temat jego wrodzonej, silnej osobowości artystycznej i jej ewolucji. To z kolei wskazuje na wkład, który mógł mieć Romano w obrazy będące zasadniczo dziełami Rafaela.

Nasza wiedza na temat twórczości i stylu Penniego jest o wiele bardziej ograniczona. Nie są nam znane udokumentowane obrazy wykonane przez niego za życia Rafaela i tylko co do kilku z jego dzieł, zresztą pozbawionych pewnego datowania, panuje względna zgoda, że wyszły spod jego pędzla. W konsekwencji także jego osobowość artystyczna i jej rozwój nie dają się dokładnie opisać. Wydaje się prawdopodobne, że początkowo pracował jako asystent przy obrazach, których Rafael sam nie miał czasu wykonać lub których malowanie było zbyt mało opłacalne. Jest też możliwe, że Penni był w swojej własnej twórczości mniej aktywny od Giulia, chociaż oczywiście przyszłe odkrycia mogą zmienić nasz pogląd na ten temat. Tak

¹¹ *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. 4, Firenze 1906, s. 643; odniesienie do „Gianfrancesco di Michele, pittore” w dokumencie sporządzonym w Rzymie w 1521 r., również cytowanym przez Milanesiego, może potwierdzać hipotezę, że chodzi o tę samą osobę.

¹² Dyskusję i różne sugestie na ten temat znaleźć można w: *Late Raphael*, edited by Tom Henry and Paul Joannides, kat. wyst., Museo Nacional del Prado, Madryt; Musée du Louvre, Paris, 2012–2013, Madrid 2012.

¹³ *Ibidem*, kat. nr 76, s. 275–278.

czy inaczej obrazy, które z dużą dozą prawdopodobieństwa można mu przypisać – takie jak *Adoracje Dzieciątka* w Cava dei Tirreni i w Galerii Borghese czy *Święta Rodzina ze świętym Janem* w Kingston Lacy – sugerują, że Penni miał ograniczoną inwencję i skłaniał się ku lekkiej interpretacji dzieł wykonanych przez mistrza, posługiwał się jego projektami w mniej lub bardziej złożonych układach. Żadnego z jego obrazów ani rysunków nie cechuje owa niezwykła inteligencja, którą w wykorzystywaniu koncepcji Rafaela przejawiał Giulio. Wydaje się, że Penni podążał w tym względzie za Rafaelem z jedno- lub dwuletnim opóźnieniem i chociaż po jego śmierci przejął również pewne cechy sztuki Giulia, nie zdominowały one jednak jego twórczości. O ile nam wiadomo, w przeciwieństwie do obydwu pozostałych artystów, nigdy nie był on czynnym architektem, chociaż chętnie – i w dość swobodny sposób – urozmaicał swoje rysunki i obrazy antycznymi detalami architektonicznymi i dekoracyjnymi.

Rekonstrukcja spuścizny rysunkowej Penniego, dokonana w dużej mierze przez Philipa Pounceya i Johna A. Gere'a i poddana późniejszej krytyce przez Konrada Oberhubera i innych, dostarczyła ponad stu wykonanych w różnych technikach *modelli* do rzymskich projektów Rafaela. Osobowość, o której świadczą te projekty i niektóre inne związane z nimi szkice, współgra z tym, co widać na obrazach. Te, które wywodzą się od istniejących rysunków Rafaela, wykazują niewielkie modyfikacje pozbawione niezależnego wkładu własnego – wygląda na to, że ich autor pełnił funkcję sekretarza, mającego za zadanie opracować pomysły Rafaela, przygotować je do powiększenia i realizacji¹⁴. Taka rola pasuje do określenia *il Fattore*, stosowanego w oficjalnych dokumentach, a także przez Celliniego i Vasarięgo. Stąd wniosek, że Gianfrancesco funkcjonował raczej jako administrator i kierownik przedsięwzięć niż jako twórca¹⁵. Pośredniczył niewątpliwie pomiędzy Rafaelem a podwładnymi, zatrudnionymi przy przedsięwzięciach takich jak dekoracje watykańskich loggii, co może wyjaśniać, dlaczego jeden z nich postanowił namalować jego portret (obecnie w Dublinie) – nazwisko Penniego pojawia się tam na inskrypcji. Choć obrazowi brak iskry inspiracji czy artyzmu, sportretowany sprawia wrażenie człowieka życzliwego¹⁶.

III

Najważniejszym zamówieniem w Watykanie, jakie Giulio i Gianfrancesco dostali w spadku po Rafaele, była Sala Konstantyna. Z rachunków wynika, że płacą podzielili się po równo, natomiast brak danych na temat faktycznego wkładu pracy każdego z nich¹⁷. Pierwszy z pewnością odgrywał dominującą rolę pod względem pomysłu i wykonania dwóch scen historycznych nieukończonych przez Rafaela i radykalnej reinterpretacji *Wizji Konstantyna*. Drugi opracował prawdopodobnie uzupełniające partie scen narracyjnych oraz widoczne po bokach iluzjonistyczne struktury architektoniczne – wnęki z postaciami papieża – i towarzyszące im alegorie. Być może pracowali osobno, każdy z własnym zespołem, szczególnie po wznowieniu projektu w latach 1523–1524. Za życia papieża Leona X Giulio i Gianfrancesco

¹⁴ Temat ten omawiany był wielokrotnie, przytaczanie znowu tych samych argumentów byłoby zbyt bezcelne.

¹⁵ Został określony słowami „alias Factore” w liście z 5 września 1520 r. – zob. D. Ferrari, op. cit., s. II.

¹⁶ Interpretacja inskrypcji jako sygnatury została przekonująco odrzucona przez Shearmana. Można się zastanawiać, czy autorem obrazu mógł być Leonardo da Pistoia, określony przez Vasarięgo jako uczeń Penniego, „który namalował w Rzymie wiele obrazów”.

¹⁷ Płatności z lat 1524–1525 są przytaczane przez Danielę Ferrari (op. cit., s. 52, 55, 57, 61–64, 70–74, 77, 80, 86, 88, 90).

prawdopodobnie współpracowali również przy co najmniej dwóch seriach tapiserii. Jedna, ilustrująca dokonania Scypiona, została przypuszczalnie zaprojektowana wspólnie (przetwarzyły jednak tylko rysunkowe projekty Penniego)¹⁸. Podobnie mogło być w przypadku serii „Scuola Nuova”, jednak nie odnaleziono dotychczas rysunków przygotowawczych do nich. Mimo wszystko ich współpraca nie trwała długo, czemu zresztą trudno się dziwić – Vasari stwierdza, że artyści oddalili się od siebie. Ten dystans, z początku wynikający zapewne ze sposobu pracy i różnic w kwestiach estetycznych i organizacyjnych, a nie osobistych – doprowadził w końcu do zupełnego ochłodzenia ich stosunków. Po wyjeździe Giulia do Mantui, dokończeniu Sali Konstantyna, dostarczeniu *Koronacji z Monteluca* do Perugii w czerwcu 1525 roku i pobycie Penniego w tym mieście w sierpniu podczas święta Wniebowzięcia – polegać musimy już tylko na świadectwach Vasariego i nielicznych ocalałych dziełach. Penni na pewno nadal malował dla indywidualnych klientów, ale nie wiemy nic bliżej o tych obrazach¹⁹. Wykonał przynajmniej jeden rysunek (*Apollo i Hiacynt*) do serii rycin przedstawiających „Miłostki bogów”, prawdopodobnie przed *sacco di Roma*²⁰. Następnie, według Vasariego, udał się na krótko do Mantui w poszukiwaniu zatrudnienia, gdzie spotkał się z oschłym przyjęciem ze strony Giulia. Znany nam jest pojedynczy rachunek z Mantui datowany na 3 czerwca 1528 roku za pracę wykonaną przez „rzymskiego artystę” imieniem Gianfrancesco, najpewniej tożsamego z Pennim²¹. Po tym niepowodzeniu, jak twierdzi Vasari, przeniósł się on wraz z orszakiem Alfonsa d’Avalos na jego dwór na Ischii, następnie pracował krótko w Neapolu, gdzie umarł pod koniec 1528 roku lub niedługo później. Miał ze sobą kopię *Przemienienia Pańskiego*, co może wyjaśniać, dlaczego Alfonso podarował ten obraz Ospedale Santo Spirito degli Incurabili w Neapolu. Ostatecznie wygląda na to, że charakterowi Penniego brakowało przymiotów, które pozwoliłyby mu na rozwinięcie niezależnej kariery w ważnym ośrodku. Gdyby pożył dłużej i przeniósł się do prowincjonalnego miasta, mógłby tam funkcjonować jak drugi Raffaellino del Colle.

IV

Na tle naszej bardzo ograniczonej wiedzy dotyczącej obrazów sztalugowych autorstwa Penniego wyjątek stanowi *Koronacja z Monteluca*²² (il. 1). Ówczesne dokumenty wskazują na współautorstwo Giulia i Penniego, co potwierdza również Vasari. Historia zamówienia, które zostało złożone w 1505, a zrealizowane dopiero w 1525 roku, jest niezwykle skomplikowana i chociaż dowiedzieliśmy się ostatnio nieco więcej na temat jego późnych etapów, wiele kwestii pozostaje nierozstrzygniętych²³. Górna część tego obrazu ołtarzowego, w której Chrystus koro-
nuje Marię, i dolna, gdzie apostołowie gromadzą się wokół sarkofagu, zostały namalowane

¹⁸ Inaczej było w przypadku komplementarnej serii „Triumf Scypiona”, do której rysunki przygotował wyłącznie Giulio.

¹⁹ J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 794–796, 800.

²⁰ Paul Joannides, *Raphael and his circle*, „Paragone. Arte” 2000, Anno 51, Terza serie, Numero 30 (601) (Marzo), s. 17–18 oraz il. 11.

²¹ D. Ferrari, op. cit., s. 281.

²² *Koronację z Monteluca* gruntownie omówił Fabrizio Mancinelli. Zob. *Raffaello in Vaticano*, coordinamento scientifico Fabrizio Mancinelli, Carlo Pirovano, kat. wyst., Città del Vaticano, 1984–1985, Milano 1984, s. 286–299.

²³ Alberto Maria Sartore, *‘Begun by Master Raphael’: The Monteluca ‘Coronation of the Virgin’*, „The Burlington Magazine” June 2011, vol. 153, no. 1299, s. 387–391, gdzie można znaleźć dodatkowe informacje na temat płatności, o których wspomina John Shearman (J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 753–754, 794–795, 800).

na drewnianych podłożach o różnej konstrukcji. Oznacza to, że obraz nie został wykonany na jednym podobrazu, które zostało następnie przecięte dla ułatwienia transportu, bądź też dlatego że malarze, którzy mieli wykonać poszczególne jego części, pracowali w różnych miejscach²⁴. Sprawą otwartą pozostaje, czy – jak twierdził z początku Shearman, by później zmienić zdanie – obraz w swoim dzisiejszym kształcie jest wtórnym połączeniem górnej i dolnej części dwóch niezwiązanych ze sobą obrazów (górny miałby pochodzić z zamówienia do Monteluca, a dolny z innego projektu, może – jak sugerował badacz – z ołtarza w kaplicy Agostino Chigiego w kościele Santa Maria del Popolo)²⁵. Mimo to w 1516 roku o obrazie z Monteluca mówiono jako o całości i dopiero poczynawszy od 1523 roku wyraźnie wspomina się o dwóch częściach²⁶. Nie jest do końca jasne, jaki miałby z tego płynąć wniosek, aczkolwiek, ogólnie rzecz biorąc, wskazuje to na słuszność pierwotnej hipotezy Shearmana. Jeśli rzeczywiście ostateczny rezultat powstał z połączenia dwóch osobnych projektów, musiało to wynikać z okoliczności, które tłumaczyłyby nieuniknione niewykorzystanie pozostałych części każdego z pierwotnych obrazów. Na razie wciąż pozostają nam jedynie przypuszczenia.

Niezależnie od tych wątpliwości istnieje wśród badaczy przekonanie, że górną i dolną część *Koronacji z Monteluca* wykonali różni malarze i powszechnie przyjmuje się, że autorem pierwszej jest Giulio, któremu asystował inny, słabszy artysta, drugiej zaś (il. 2) – Gianfrancesco²⁷. Giulio najprawdopodobniej namalował swój fragment, przynajmniej w większej części, w 1516 (kiedy kontrakt na dzieło został odnowiony) lub w 1517 roku. Stylem nie przypomina żadnej z jego prac, którą można by sensownie datować na okres późniejszy, za to dość dobrze pasuje do *Nawiedzenia świętej Elżbiety* i fragmentów, które uznaje się za jego wkład w wykonanie obrazu *Chrystus upadający pod Krzyżem* (*Lo Spasimo*) Rafaela. Prawdopodobnie powstał kilka lat wcześniej niż dolna część obrazu, ponieważ ta ma niewiele ze stylu Penniego z ok. 1516–1517 roku, widocznego w *Madonnie del Passeggio* (wg projektu Rafaela) i w *Adoracji Dzieciątka* (wg własnego projektu) w Kingston Lacy. Oczywiście stylu Gianfrancesca z różnych etapów jego twórczości



il. 1 | fig. 1

Giulio Romano,
Gianfrancesco Penni,
Koronacja Marii
(*Koronacja z Monteluca*)
| *Coronation of the*
Virgin (The Monteluca
Coronation), ok. | c. 1516 –
ok. | c. 1525, Muzea
Watykańskie | Vatican
Museums

fot. | photo Vatican Museums

²⁴ Argument o transporcie nie jest przekonujący – wiele większych obrazów na desce przewożono bez ich dzielenia.

²⁵ John Shearman, *The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1961, vol. 24, s. 129–160, 143–151.

²⁶ A.M. Sartore, op. cit., s. 391.

²⁷ Niektórzy twierdzą, że Rafael brał udział w wykonaniu górnej części obrazu (Sartore na dowód przytacza zdanie: „inceptam per dictum magistrum Raphaellem dum viveret” z niedawno odkrytego dokumentu z 28 maja 1523 r.), moim zdaniem jednak nie widać tu ręki mistrza, a cytat świadczy tylko o tym, że prace zostały rozpoczęte za życia Rafaela i pod jego nadzorem.

nie zawsze da się dokładnie uchwycić, ale jest prawdopodobne, że ta część zamówionego przez konwent z Monteluze obrazu – czy to w zamierzeniu przeznaczona do tego projektu, czy też zaczerpnięta z innego – zaczęła powstawać tuż przed śmiercią Rafała lub wkrótce po niej. Tę hipotezę uprawdopodobniają (choć niczego jednak nie przesądzają) zachowane dokumenty oraz oczywista zależność nastroju i kolorystyki od *Przemienienia Pańskiego*²⁸.

V

Atrybucja *Świętej Rodziny ze świętym Janem Chrzciicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską* z Muzeum Narodowego w Warszawie wynika z porównania z dolną częścią *Koronacji z Monteluze* przedstawiającą apostołów wokół sarkofagu Marii. Na tej też podstawie zalicza się go do niewielkiej grupy obrazów powszechnie uznawanych za dzieła Penniego. Między pejzażami i kolorystyką obydwu dzieł są silne związki, które mogą świadczyć o ich mniej więcej równoczesnym powstaniu (il. 3)²⁹. Elementy figuralne obrazu warszawskiego mają źródła w późnej rzymskiej twórczości Rafała, a w mniejszym stopniu także Giulia Romana. Postaci Marii, Dzieciątka i świętego Józefa bazują na analogicznych postaciach ze *Świętej Rodziny Franciszka I* autorstwa Rafała, namalowanej w ciągu pierwszych czterech miesięcy 1518 roku, przy czym na sposób ukazania Józefa mogło również wpłynąć jego przedstawienie w *Madonnie della Quercia*, która powstała jednak na podstawie tego samego obrazu³⁰. U Penniego święty Jan (przyprowadzony przez świętą Katarzynę, odgrywającą tutaj rolę zwykle zarezerwowaną dla świętej Elżbiety) nie przypomina wyobrażeń Chrzciiciela w żadnym z przedstawień *Świętej Rodziny* autorstwa Rafała czy Giulia. Nie udało się też dotąd ustalić pierwowzoru postaci Katarzyny.

Warszawski obraz ma znakomitą proveniencję. Losów drugiej wersji – niemal tych samych rozmiarów, która pojawiła się przed kilkoma laty w Bostonie (il. 4) – nie daje się ustalić wcześniej niż od połowy XIX wieku. Płótno, na którym się znajduje, podczas wystawy w Madrycie i Paryżu uznane zostało przez Toma Henry'ego i przez piszącego te słowa za jego oryginalne podobrazie. Dalsze badania technologiczne pozwoliły jednak ustalić z niemal całkowitą pewnością, że warstwy malarskie zostały niezwykle zręcznie przeniesione z pierwotnego drewnianego podłoża, a transferu dokonano prawdopodobnie w XIX wieku. Istnienie wersji bostońskiej skłania do postawienia pytań o tworzenie replik w obrębie i wokół pracowni Rafała, które należy uwzględnić, zanim bliżej przyjrzymy się obu obrazom.

Wydaje się, że we wczesnym okresie twórczości Rafała, gdy praca nad kolejnymi zleceniami kazała mu często zmieniać miejsce zamieszkania, artysta nie powtarzał raz zastawianych kompozycji, a działanie to było prawdopodobnie zamierzone. Nie wiemy, czy którąkolwiek spośród licznych replik obrazów (w części najpewniej powstałych niedługo po oryginałach) namalowanych przez niego w Umbrii i Florencji wykonano za jego zgodą,

²⁸ Szkic Rafała do trzech apostołów znajdujących się u dołu kompozycji po lewej znajduje się w Kupferstichkabinett w Berlinie (Inv. 5123).

²⁹ Zob. znakomitą polemikę Stefanii Lapenty w: *Gonzaga. La Celeste Galleria*, a cura di Raffaella Morselli, kat. wyst., Galleria Civica di Palazzo Te, Mantova, 2002, Milano 2002, s. 176–177, kat. nr 11. Chociaż pewien szanowany uczony rzucił kiedyś stwierdzenie, że może być on dziełem Giulia, taka atrybucja nie broni się, jeśli porównać go z obrazami o potwierdzonym autorstwie malarza, powstałymi zarówno przed, jak i po śmierci Rafała.

³⁰ Chociaż twórczość Penniego miała zasadniczo charakter kompilacyjny, wprowadzał on własne poprawki. O wiele mniej twórczą kompilację stanowi prawdopodobnie współczesna *Święta Rodzina ze świętym Jeremiaszem* Raffaellina del Colle, która pojawiła się na aukcji w Christie's 3 lipca 2013 r., nr 174.



czy też całkowicie od niego niezależnie. Po zamieszkaniu jednak w Rzymie, dysponując warsztatem, który to kurczył się, to rozrastał w zależności od zamówienia, Rafael prawdopodobnie zezwalał na wykonywanie powtórzeń niektórych swoich obrazów, a może nawet do tego zachęcał. Sam zresztą zaproponował, że dostarczy Alfonsowi d'Este kopię *Portretu Doñi Isabeli de Requesens* (który, jak podejrzewa Shearman, zamówił już wcześniej jedną we Francji) i, jeśli ufać wzbudzającemu kontrowersje listowi do Francesca Francii, co najmniej dopuszczał możliwość, że dokona własnoręcznej korekty obrazu ze swoją podobizną namalowanego przez jednego z uczniów³¹. Możliwe, że Rafael zezwalał na adaptację własnych pomysłów przez uczniów i asystentów; mogło to stanowić formę wynagrodzenia, zarówno w sensie artystycznym, jak i finansowym, ale jednocześnie przyczyniało się do popularyzacji

il. 2 | fig. 2

Fragment il. 1 | Detail of fig. 1

fot. | photo Vatican Museums

³¹ J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 392–393.



il. 3 | fig. 3

Gianfrancesco Penni,
Święta Rodzina
ze świętym Janem
Chrzczicielem
i świętą Katarzyną
Aleksandryjską
| *The Holy Family
with Saint John and
Saint Catherine*,
ok. | c. 1521–1522,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński /
Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 4 | fig. 4

Gianfrancesco Penni,
Święta Rodzina
ze świętym Janem
Chrzczicielem
i świętą Katarzyną
Aleksandryjską
| *The Holy Family
with Saint John and
Saint Catherine*,
ok. | c. 1521–1522,
kolekcja prywatna
| private collection,
Boston

fot. | photo © courtesy Childs
Gallery, Boston

własnych twórczych idei. Dopiero obecnie zaczynamy rozumieć, jak funkcjonował warsztat Rafaela, dlatego rozpisywanie się tu na ten temat byłoby przedwczesne. Jest jednak dość prawdopodobne, że praktyki rozważane przez współczesnych historyków sztuki mogły też przyjść do głowy samemu Rafaelowi.

Niedawno wykazano, że *Madonna Munro of Novara* w Scottish National Gallery, kompozycyjnie powiększona, ale zmniejszona pod względem rozmiarów wersja *Madonny della Rosa*, skrywa pod warstwami malarskimi schemat *Madonny del Divino Amore*, także w pomniejszeniu w stosunku do oryginału, co dowodzi wiedzy autora o podrysowaniu tego obrazu, a nie tylko jego powierzchni³². Nie tylko wzmacnia to związek stylistyczny i chronologiczny tych trzech Madonn, lecz także pokazuje, że modyfikacja i pomniejszenie ostatniej były planowane. Nie wiemy, rzecz jasna, jak bardzo zaangażowany w tego typu praktyki był sam Rafael, ale musiał przynajmniej

³² Jestem bardzo wdzięczny Anie González Mozo za przekazanie mi tej informacji, którą zamierza opublikować w odrębnym opracowaniu.

przyzwalać na nie swoim pracownikom i naśladowcom. *Maria z Dzieciątkiem i świętym Janem* (The Walters Art Museum, Baltimore), kompozycja Giulia z ok. 1522–1524 roku, dostarcza kolejnego przykładu: została powtórzona w odwróceniu i z kilkoma zmianami w namalowanym przez innego autora obrazie z Gallerii Borghese (być może autorem był Raffaellino del Colle, główny asystent Giulia). Pod powierzchnią obrazu z Baltimore znajduje się podrysowanie, które powieliła finalną wersję kolejnej *Marii z Dzieciątkiem i świętym Janem* (również z Gallerii Borghese), na której siedząca Maria podtrzymuje Jezusa wyciągającego rękę po gołębicę trzymaną przez świętego Jana. Obraz ten wykonał Giulio według projektu Rafaela, ale z własnymi uzupełnieniami i zmianami³³. Głowa dziecka znajdująca się pod powierzchnią *Portretu Isabelli d'Este* Giulia niewątpliwie została wykorzystana w późniejszej *Madonnie* – zachowała się jedna z jej wersji, również w odwróceniu i również w Gallerii Borghese³⁴. Penni także tworzył wersje swoich prac, jak widać na przykładzie *Adoracji Dzieciątka* z Cava dei Tirreni i Gallerii Borghese³⁵. Niedawno wersję *Madonny della Quercia* z wieloma istotnymi zmianami zarówno w kolorystyce, jak i kompozycji, zidentyfikowano w jednej z prywatnych włoskich kolekcji i ktokolwiek jest jej autorem (niektórzy przypisują ten obraz Penniemu), musiał ją namalować wkrótce po tym, jak spod pędzla Giulia wyszedł oryginał³⁶. Wreszcie spadkobiercom Rafaela Giulio de' Medici zlecił przecież sporządzenie identycznych rozmiarów kopii *Przemienienia Pańskiego*, którego oryginał kardynał postanowił zatrzymać w Rzymie.

Nic zatem dziwnego, że istnieje wersja warszawskiego obrazu Penniego, chociaż niektórzy krytycy zbyt pośpiesznie stwierdzili zrazu, że wersja bostońska, wówczas jeszcze przed konserwacją, jest kopią, którą jednak ewidentnie być nie może³⁷. Sposób jej namalowania, mimo drobnych uproszczeń, jest bardzo podobny do wersji warszawskiej. Cechuje ją równa wrażliwość na światło, co w dolnej sekcji *Koronacji z Monteluce*. W obu wersjach *Świętej Rodziny* rozmieszczenie postaci jest identyczne, ale w każdym wydobyte są inne cechy, uwaga poświęcona jest czemu innemu. Jasny ołtarz w wersji bostońskiej skuteczniej równoważy postać Marii niż ciemniejszy odpowiednik w wersji warszawskiej, która – chociaż bogatsza kolorystycznie, i w której z pozoru śmielej kładzione są światła w stylu Giulia – jest mniej harmonijna tonalnie. Kolory analogicznych fragmentów draperii szat Katarzyny i Józefa różnią się na obu obrazach w obrębie określonych wcześniej, wyraźnie wydzielonych pól. Mógł to być typowy zabieg Penniego, gdyż podobny znajdujemy w replice *Przemienienia*. Są też różnice innego rodzaju. Po pierwsze w wersji warszawskiej uczesanie Katarzyny luźno nawiązuje do fryzur

³³ Zob. *Late Raphael*, op. cit., s. 241–244, kat. nr 65.

³⁴ Paul Joannides, *The Early Easel Paintings of Giulio Romano*, „Paragone. Arte” 1985, Anno 36, Numero 425 (Luglio), s. 45. Zauważyłem niedawno, że wersja *Madonny z Dzieciątkiem* Giulia (z Gallerii Uffizi; zob. *Late Raphael*, op. cit., s. 310–312, kat. nr 85) została sprzedana na aukcji w Sotheby's 11 czerwca 2002 r., nr 195, jako „Bottega di Giulio Romano”. Olej na desce, wymiary 114 × 91 cm, nieco większe niż oryginalne 104 × 77 cm, przedstawia niezmienną grupę postaci we wnętrzu podobnej jak w tle w *Biczowaniu z Santa Prassede* (zob. *Late Raphael*, op. cit., s. 178–181, kat. nr 43). Obraz z Sotheby's to najprawdopodobniej wersja wykonana w pracowni Giulia Romana bądź jej kopia.

³⁵ *Late Raphael*, op. cit., s. 222–227, kat. nr 56 i 57.

³⁶ Ibidem, s. 212. Istnieją również dwie kopie *Noli me tangere* z kościoła Trinità dei Monti: jedna, tych samych wymiarów, w Madrycie (Museo Nacional del Prado), a druga, o połowę mniejsza, w Neapolu (Museo Nazionale di Capodimonte). Obie wydają się wczesne i mogły zostać wykonane w warsztacie Penniego. Autorstwo drugiej obecnie przypisuje się jego naśladowcy, Leonardowi da Pistoia.

³⁷ Kopia obrazu warszawskiego, która pojawiła się na aukcji w domu aukcyjnym Fischer w Lucernie 31 maja 2006 r., nr 01009, a następnie w Christie's w Londynie 4 grudnia 2013 r., nr 151 (olej na desce, 115,9 × 96,9 cm) i która po bezpośrednim zbadaniu wydaje się być wczesnym dziełem z pracowni Penniego. Chciałbym podziękować Sandrze Romito za pomoc przy tej analizie.



il. 5 | fig. 5

Nieznany artysta z kręgu
Rafała | Unidentified
draughtsman from
Raphael's circle, *Trzy
studia głów kobiecych,
według wzorów antycznych*
| *Three Studies of Female
Heads, Copied after the
Antique*, tzw. szkicownik
z Fossombrone | the
so-called Fossombrone
Sketchbook, fol. 83r,
Biblioteca Civica
Passionei, Fossombrone

fot. | photo Arnold Nesselrath

spotykanych w starożytnych wizerunkach Wenus, a zwieńczone jest prostą, skromną koroną podobną do widocznych na freskach w watykańskich loggiach; w wersji bostońskiej korony brak, a włosy ułożone są inaczej. Po drugie zaś krajobraz po prawej i pośrodku jest taki sam na obu obrazach (może przedstawiać przedmieścia Rzymu), ale wysokie wzgórze wznoszące się po lewej, w wersji warszawskiej porośnięte drzewami, w bostońskiej ozdobione jest ruinami. Obie te charakterystyczne cechy obrazu bostońskiego można powiązać bezpośrednio ze szkicownikiem z Fossombrone, doskonale omówionym przez Arnolda Nesselratha, w którym zawarte są zarówno wytwory szkoły Rafała, jak i motywy, którymi się w niej interesowano w latach 1517–1523. Autorstwo albumu przypisuje się twórcy związanemu z Giuliem, ale niektóre jego cechy stylistyczne sugerują znajomość rysunkowego stylu Gianfrancesca³⁸. Studia popiersi w typie późnoantycznym, na których wzorowane jest uczesanie Katarzyny, znajdują się na recto kart o numerach 83 i 84; głowa widoczna na recto karty numer 83 – chociaż w innym ułożeniu – jest szczególnie podobna do głowy na obrazie (il. 5–6)³⁹. Szkicownik z Fossombrone pozwala nam również na identyfikację wspomnianych ruin jako Term Karakalli, których studia wykonywali wprawdzie liczni rysownicy renesansowi, ale ich widok ukazany na wersji bostońskiej jest tak podobny do zamieszczonego na verso karty numer 10, że oba muszą mieć ten sam pierwowzór (il. 7). Jak wykazał Nesselrath, termy te stanowiły także inspirację motywów w tle *Marii z Dzieciątkiem, świętą Anną i świętym Janem (La Perla)*, ale Rafael wykorzystał je raczej w celu podkreślenia wymowy obrazu niż z chęci ukazania rozpoznawalnego akcentu. Szkic z Fossombrone ma charakter bardziej ekspresyjny niż analityczny; chodzi w nim nie tyle o strukturę term, ile o ich status jako malowniczych ruin, w centrum uwagi jest raczej efekt, jaki budowla wywierała na współczesnych niż jej dokładny wygląd. Podobnie jest w przypadku Penniego – widok świątyni w Tivoli (której studium również znajduje się w szkicowniku z Fossombrone) umieścił w swojej części *Koronacji z Monteluca*, w podobnym zresztą położeniu, co Termy Karakalli w bostońskiej *Świętej Rodzinie*. Wersja ta z pewnością nie jest kopią – elementów świadczących o jej oryginalności jest nawet więcej niż w przypadku wersji z Warszawy.

Badanie obu obrazów metodą refleksografii w podczerwieni wykazało – jak zauważyła Grażyna Bastek – że oba podrysowania nałożono z tego samego kartonu, a kontury zostały przeniesione w obu przypadkach przez kalkowanie (odciśnięcie ostrym narzędziem konturów na kartonie, którego odwrocie pokryto czarnym

³⁸ Arnold Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993.

³⁹ Być może wzory dla tych fryzur pochodzą z „teste” (głów) zakupionych od Ciampoliniego.

pigmentem), a nie za pomocą przepróchy. Jest natomiast różnica w kresce – w wersji warszawskiej po zakończeniu kalkowania najważniejsze kontury zostały podkreślone w sposób szybki i swobodny, podczas gdy w wersji bostońskiej przeniesienie jest jednolite, naniesione cienką, nieodróżnicowaną linią. W takich sytuacjach historyk sztuki zwykle zakłada, że wersja swobodniejsza poprzedzała wersję bardziej zwartą. Interpretacyjna rutyna sugeruje taką kolejność, którą z łatwością można – czy wręcz należy – odwrócić, jako że swobodniejsze podrysowanie może równie dobrze poprzedzać to jednolite, jak i po nim następować. Zdecydowanie nakreślony układ pierwszej wersji pozwala na luźniejsze potraktowanie drugiej, za pierwszym razem bowiem przeważnie podchodzi się do zadania z większą ostrożnością. Niezależnie jednak od tego, co było pierwsze, dystans czasowy między obrazami można by raczej mierzyć w minutach czy godzinach niż w dniach. Oba dzieła prawdopodobnie wykonano równocześnie, na sąsiednich sztalugach, na co wskazuje fakt, że na podrysowaniu obu obrazów po prawej stronie za Józefem widnieje budynek, którego nie namalowano ostatecznie na powierzchni żadnego z nich. W podrysowaniach obu wersji widać też poszukiwania optymalnej pozycji dla ucha Dzieciątka, ale i w tym przypadku nie znalazły one odzwierciedlenia na powierzchni żadnego z obrazów⁴⁰. Wynika z tego, że oba dzieła malowano i poprawiano jednocześnie, innymi słowy, że powstały równolegle (zob. il. 8–9, s. 160 w tym numerze „Rocznika”). Niemniej należy zauważyć, że różnice w uczesaniach i obecność bądź nieobecność ruin były zaplanowane od samego początku, jako że w żadnym z tych przypadków nie widać zmian w podrysowaniu. Być może jednak Penni zmienił zdanie na temat fryzury Katarzyny w wersji warszawskiej – widoczne na powierzchni obrazu *pentimento* świadczy o tym, że rozważał wariant z lokami, ale ostatecznie zdecydował się na uczesanie charakterystyczne dla wyobrażeń Wenus. To także sugeruje jednoczesne wykonanie prac.

VI

Chociaż wzmianki o obrazie warszawskim historycznie po raz pierwszy pojawiają się w Mantui, nie jest możliwe, ażeby zarówno on, jak i wersja bostońska powstały podczas krótkiego pobytu Penniego w tym mieście⁴¹. Bardziej prawdopodobne jest, że oba



il. 6 | fig. 6

Nieznany artysta z kręgu Rafaela | Unidentified draughtsman from Raphael's circle, *Dwa studia głów kobiecych oraz nagi mężczyzna, według wzorów antycznych* | *Two Studies of a Female Head and a Standing Male Nude, Copied after the Antique*, tzw. szkicownik z Fossombrone | the so-called Fossombrone Sketchbook, fol. 84r, Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone

fot. | photo Arnold Nesselrath

⁴⁰ Te cechy wymieniła Grażyna Bastek w tekście omawiającym oba obrazy znajdującym się na tablicy informacyjnej wystawy w Warszawie.

⁴¹ Trzy wykonane przez Penniego szczegółowe rysunki z nieokreślonymi scenami antycznymi (Albertina) pokazują, że jego rysunkowy styl cechowała subtelność, drobiazgowość, wręcz miniaturyzatorski charakter z zaskakująco niewielkimi bezpośrednimi wpływami Rafaela. Z najnowszych opracowań na ten temat zob. noty katalogowe autorstwa Achima Gnanna w: Achim Gnann, Michiel



il. 7 | fig. 7

Nieznany artysta z kręgu
Rafała | Unidentified
draughtsman from
Raphael's circle, *Terry
Karakalli i podstawa
kolumny* | *The Baths of
Caracalla and a Column-
base*, tzw. szkicownik
z Fossombrone | the
so-called Fossombrone
Sketchbook, fol. 10v,
Biblioteca Civica
Passionei, Fossombrone

fot. | photo Arnold Nesselrath

namalował w Rzymie, tuż po śmierci Rafała. Wersja warszawska mogła znaleźć się w Mantui w wyniku różnych okoliczności. Baldassare Castiglione, zaufany Federica Gonzagi, który powierzył mu zadanie podniesienia prestiżu Mantui, usiłował ściągnąć do miasta Giulia i Gianfrancesca już w grudniu 1521 roku. Można założyć, że obraz Penniego mógł trafić w tym czasie do Federica jako przykład jego twórczości⁴². Wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że został zakupiony później w XVI wieku – Gonzagowie byli zapalonymi kolekcjonerami i mecenasami przez całe *cinquecento*, a zwłaszcza w końcowym jego okresie.

Jak w przypadku większości niewielkich obrazów sztalugowych z tego okresu, wykonanych dla prywatnych domów bądź pałaców, brak informacji o osobie zamawiającej te dwie wersje *Świętej Rodziny*. Jednak jednoczesna produkcja oznacza raczej jedno podwójne zamówienie niż dwa następujące po sobie. Może ten sam zleceniodawca pragnął mieć jedną dla siebie, a drugą podarować krewnemu? Albo dwie wersje potrzebne były mu do różnych celów? Odpowiedzi na te pytania nie znamy – i być może nigdy nie poznamy.

Przetłóżył Szymon Żuchowski

Plomp, *Raphael and His School*, kat. wyst., Teylers Museum, Haarlem, 2012–2013, Haarlem 2012, s. 208–211, kat. nr 78–80. Skłaniałbym się ku dacie mniej więcej o rok późniejszej niż proponowana przez Gnanna; na podstawie tych rysunków mogły zostać zrealizowane obrazy.

⁴² D. Ferrari, op. cit., s. 22–23; Castiglione wymienia Penniego w listach z 12 i 19 lutego oraz 28 marca 1523 r. (J. Shearman, *Raphael in Early...*, op. cit., s. 744–746), ale w tym czasie Castiglione był w o wiele bliższych stosunkach z Giuliem, do którego 12 lutego zwrócił się słowami „carissimo mio”, aniżeli z Pennim, o którym więcej nie wspominał. Giulio dostarczał modele i projekty do willi Gonzagów w Marmirolo już od września 1522 r. Zob. D. Ferrari, op. cit., s. 25–30, 32–33, 38, 42–48, passim.