

Autoportrety Marcella Bacciarellego Problemy datowania i atrybucji¹

Atrybucje autoportretów malarzy nie budzą zwykle większych wątpliwości. Autoportret, którego główną funkcją było uwiecznienie dla współczesnych i potomnych fizjonomii artysty – także tej wewnętrznej, duchowej – stanowił przecież, za co szczególnie cenili go amatorzy sztuki, swego rodzaju wizytówkę najbardziej indywidualnego stylu, techniki, osobistego języka formalnego malarza². Artyści dokumentowali swój wygląd na kolejnych etapach życia; niektórzy bardzo często, inni rzadziej, jednak co najmniej kilkakrotnie – dając tym samym badaczowi dość materiału porównawczego, zarówno dla zidentyfikowania fizjonomii, jak i maniery malarza. W przypadku Marcella Bacciarellego (1731–1818) i przypisywanych mu autoportretów przyjęte przez badaczy atrybucje wzbudzają wątpliwości i skłaniają do rewizji utrwalonych interpretacji. W literaturze przedmiotu funkcjonuje obecnie dziewięć wizerunków uważanych za autoportrety Pierwszego Malarza króla Stanisława Augusta. Są to obrazy w zbiorach: Gallerii Uffizi we Florencji, Musée Fesch w Ajaccio, Museo del Barocco Romano w Ariccia, w Muzeum Narodowym w Warszawie (dwa), w Muzeum Sztuki w Łodzi, w kolekcji prywatnej we Włoszech (poprzednio własność Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie) oraz zaginiony, znany ze zdjęcia, *Autoportret przy sztalugach*. Do 2001 roku do zespołu tego zaliczano piękny *Autoportret z synami* (il. 1), malowany *en grisaille*, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (eksponowany w Zamku Królewskim w Warszawie)³, datowany na lata 1766–1771. Jak jednak wykazał Roberto Pancheri, przedstawia on Giovanniego Battistę Lampiego starszego z synami Giovannim Battistą młodszym

¹ Jest to znacznie rozszerzona wersja tekstu opublikowanego po włosku: *Gli autoritratti di Marcello Bacciarelli. Stato delle ricerche, nuove attribuzioni* [w:] *Intorno a Marcello Bacciarelli. Italiani nella Varsavia dei Lumi*, a cura di Andrzej Pieńkos e Mariusz Smoliński, Varsavia 2019, s. 57–66 (trad. Lucia Pascale).

² O tej i innych funkcjach autoportretów – zob. Görel Cavalli-Björkman, *The Roles of Self-Portrait* [w:] *Face to Face. Portraits from Five Centuries*, ed. eadem, kat. wyst., Nationalmuseum, Stockholm, 2001–2002, Stockholm 2001, s. 13–23; Renate Trnek, Rudolf Preismesberger et al., *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, kat. wyst., Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, 2004–2005, Wien–Ostfildern–Ruit 2004; Ernst van de Wetering, *Rembrandt's self-portraits. Problem of authenticity and function* [w:] Ernst van de Wetering et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Dordrecht 2005, s. 89–317.

³ Olej, płótno, 76,5 × 57,5 cm, nr inw. MP 5311 MNW (dawny numer 127995). Na początku lat trzydziestych XX w. własność Ludwika Sobańskiej w Warszawie, przypisywany Bacciarellemu ze znakiem zapytania, do zbiorów MNW nabyty w 1946 z atrybucją Bacciarellemu – zob. dokumentacja w MNW oraz *Painting in Italy in the Eighteenth Century. Rococo to Romanticism*, ed. John Maxon, Joseph J. Rishel, kat. wyst., Art Institute of Chicago; Minneapolis Institute of Arts; Toledo Museum of Art, 1970–1971, Chicago 1971, s. 166, kat. nr 67 (Anthony M. Clark) – tam wcześniejsza literatura.



il. 1 | fig. 1

Giovanni Battista Lampi,
Autoportret z synami
 | *Self-Portrait with Sons*,
 ok. | c. 1788, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

i Franceskiem⁴ i powstał ok. 1788 roku. Warto zauważyć, że od połowy XX wieku do momentu ukazania się artykułu Pancheriego *Autoportret z synami* służył za punkt odniesienia dla badaczy przypisujących Bacciarellemu inne jego rzekome autoportrety, co oczywiście musiało doprowadzić do wyciągania błędnych wniosków. Niewłaściwe konkluzje wynikały także z analizy stylistycznej owych dzieł, o czym powiem niżej.

Wedle mojego przekonania tylko cztery spośród wymienionych dziewięciu płócien można bezsprzecznie wiązać z Bacciarellem. Wszystkie pochodzą z dojrzałego okresu twórczości mistrza. Są to autoportrety w brązowym fraku i w konfederatce (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz w redingocie (Muzeum Sztuki w Łodzi). Zaginiony *Autoportret przy sztalugach*, choć znany jedynie z fotografii, bez wątpienia przedstawia Bacciarellego malującego wizerunek młodej kobiety i powstał najpewniej pod koniec XVIII stulecia.

W literaturze utrwaliło się datowanie owych autoportretów zaproponowane przez Alinę Chyczewską w jedynym jak dotąd *catalogue raisonné* dzieł artysty, wydanym w latach 1968–1970. Autorka powtórzyła swoje ustalenia w monografii z 1973 roku⁵. O ile identyfikacja płócien jako podobizn własnych Bacciarellego nie budzi wątpliwości, o tyle kwestie datowania wymagają weryfikacji. Publikacje polskiej uczzonej pochodzą sprzed niemal pół wieku, czas więc podjąć refleksję nad niektórymi zawartymi w nich ustaleniami. W dobie Internetu i fotografii cyfrowej dysponujemy przecież zupełnie innym aparatem badawczym, ponadto na rynku sztuki pojawiły się od tego czasu nieznane przedtem, lub znane jedynie za pośrednictwem kopii, obrazy malarza, które rzucają nowe światło na jego *œuvre*.

⁴ Giovanni Battista młodszy trzyma w ręku rysunek z wizerunkiem swojej matki Anny Marii Franchi, z małym Franceskiem na ręku, powtarzający kompozycję olejnego portretu namalowanego przez Lampiego w 1783 – zob. Roberto Pancheri, *L'Immagine dell'artista e della sua famiglia* [w:] *Un ritrattista nell'Europa delle corti Giovanni Battista Lampi 1751–1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, kat. wyst., Castello del Buonconsiglio, Trydent, 2001, Trento 2001, s. 137.

⁵ Marceli Bacciarelli. *Życie – twórczość – dzieła*, oprac. Alina Chyczewska, cz. 2, Muzeum Narodowe w Poznaniu; Muzeum Narodowe w Warszawie, 1970, Poznań 1970, s. 93–94, kat. nr 160, s. 107–108, kat. nr 185, s. 118, kat. nr 205, s. 119–120, kat. nr 208; Alina Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, passim.



il. 2 | fig. 2

Marcello Bacciarelli,
Autoportret
 w brązowym fraku | *Self-Portrait in a Brown Coat*,
 ok. c. 1788, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

W katalogu warszawskiej wystawy przygotowanej z okazji 200-lecia śmierci mistrza⁶ pozwoliłam sobie zaproponować inne daty powstania dwu najsłynniejszych autoportretów Bacciarellego – tych ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego. W niniejszym artykule podejmę także kwestię datowania łódzkiego płótna i zaginionego *Autoportretu przy sztalugach*.

⁶ *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, red. Dorota Juszcak, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, 2018, Warszawa 2018 (autorzy esejów: Ewa Manikowska, Anita Chiron-Mrozowska, Przemysław Mrozowski et al.).

Za najwcześniejszą z tych czterech podobizn własnych Bacciarellego uznać należy, jak sądzę, *Autoportret w brązowym fraku*⁷ (a ściślej w *habit à la française*)⁸ (il. 2). Powstał on tuż po powrocie artysty z jego jedynej – odkąd na stałe związał się z dworem króla Stanisława Augusta – europejskiej podróży, a więc ok. 1788 roku. Ten znakomity obraz, utrzymany w tak lubianej przez malarza niemal monochromatycznej, ciepłej tonacji, prezentuje Bacciarellego w aksamitnym *habit* i swobodnie rozpiętej pod szyją koszuli, z Orderem Złotej Ostrogi, widocznym spod falbanek żabotu. Artysta spogląda na nas pogodnie swymi dużymi brązowymi oczami; złociste światło wydobywa jego twarz z lekkiego półcienia. Obraz odznacza się rozwibrowaną, szkicową fakturą, tak charakterystyczną dla dojrzałej manieri malarza. U dołu opatrzony jest napisem: MARCELLO BACCIARELLI ROMANO P^o PITTORE. DIRECT DELLE BELLE ARTI E FABRICHE | DI STANISLAO AUGUSTO RE DI POLONIA G. DU. LITHUANIA.

Alina Chyczewska datowała *Autoportret w brązowym fraku* na 1793 rok, uznawała bowiem, że to właśnie tego obrazu dotyczy korespondencja Stanisława Augusta z Bacciarellim, prowadzona od kwietnia do późnego lata. Monarcha zamawia autoportret u niezwykle wówczas zajętego nadzorowaniem prac w Łazienkach Pierwszego Malarza i Dyrektora Królewskich Budowli, a następnie wielokrotnie domaga się wykonania jeszcze trzech jego replik „dla Rzymu i Florencji”⁹. Zdaniem Chyczewskiej napis w języku włoskim umieszczony u dołu płótna miałby świadczyć o wykorzystaniu obrazu jako dyplomatycznego daru¹⁰. Tymczasem dowodzi on zgoła innego przeznaczenia dzieła. Bez wątpienia został namalowany w związku z przyjęciem Bacciarellego w poczet członków rzymskiej Akademii św. Łukasza w 1787 roku, z myślą o podarowaniu go tej szacownej uczelni. Taką hipotezę już w początkach lat siedemdziesiątych XX wieku stawiali Andrea Busiri Vici i Stefano Susinno, przychyliła się do niej także Ewa Manikowska¹¹. Krój liter i jasne tło napisu są identyczne jak w biograficznych inskrypcjach widniejących na portretach członków Akademii z tego czasu. Samo brzmienie inskrypcji odpowiada zaś dokładnie zapisowi dotyczącemu Bacciarellego w wykazach członków Akademii zamieszczanych w jej rejestrach statutowych. W statucie z 1796 roku czytamy: „Cav. Marcello Bacciarelli Romano P., Direttore Generale delle Belle arti e Fabbriche del Sua Maestà Re di Pologna”¹². Bacciarelli został przyjęty do Akademii na posiedzeniu 22 lipca 1787, w sierpniu wyjechał z Rzymu¹³. Wydaje się logiczne, że autoportret malowany dla Akademii, powstał wkrótce po powrocie artysty z Wiecznego Miasta. Wskazuje na to jeszcze jeden element, który

⁷ Nr inw. MP 313 MNW, olej, płótno, 68,5 × 57 cm, zob. *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 184–187, kat. nr 28 (tam wcześniejsza literatura).

⁸ Używam tu zwyczajowego tytułu obrazu; strój męski wedle mody francuskiej, jaki nosi tu Bacciarelli zwany był przez współczesnych „suknią” lub po francusku *habit*. Frak to sukienny ubiór z kołnierzem, wedle mody angielskiej.

⁹ Stanisław August do Bacciarellego, 19 kwietnia, 3, 20 i 30 lipca oraz 12 września 1793, Biblioteka Narodowa (dalej jako: BN), rkps III/3291/1, s. 68, 75v., 78, 80 v., 95–95v.; Bacciarelli do Stanisława Augusta, 6 czerwca, przełom lipca i sierpnia oraz 12 sierpnia 1793, Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej jako: AGAD), Korespondencja Stanisława Augusta 5a, s. 11v., 28v., 39v.; cyt. za: A. Chyczewska, op. cit., s. 103–104, przyp. 157–160.

¹⁰ Ibidem, s. 103.

¹¹ Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, s. 36; Stefano Susinno, *I ritratti degli accademici* [w:] *L'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1974, s. 262; Ewa Manikowska, *Sztuka – ceremonia! – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 215.

¹² *Statuti dell'insigne accademia del disegno di Roma, detta di San Luca*, Roma 1796, s. 54.

¹³ Zob. Antonello Cesaro, *Aggiunte a Marcello Bacciarelli* [w:] *Marcello Bacciarelli. Pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto Re di Polonia. Atti del Convegno 3–4 novembre 2008*, a cura di Leszek Kruk, Anna Wawrzyniak Małoni, Roma 2011, s. 159, 164.



il. 3 | fig. 3

Marcello Bacciarelli,
*Autoportret
 w konfederatce*
*| Self-Portrait in a
 Confederate Cap*
 (Konfederatka), 1793,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

jak dotąd umknął uwadze polskich badaczy – przypięty na piersi Order Złotej Ostrogi, który Bacciarelli otrzymał w Rzymie od papieża. Akademia gromadziła, jak wiadomo, podobizny wszystkich swoich członków. Nie można wykluczyć, że *Autoportret w brązowym fraku* miał być Bacciarellowskim *dono di ammissione*, dostarczonym (wedle obowiązującego wówczas statutu z 1715) sześć miesięcy po przyjęciu do tego elitarnego grona¹⁴. Z niewiadomych przy-

¹⁴ Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, s. 212; Serenella Rolfi Ozvald, *History of absence. The morceaux de reception submitted*

czyn obraz nigdy nie trafił do Rzymu; pozostał w rodzinie malarza¹⁵. Nie zgadzam się przy tym z opinią Antonella Cesareo, który utożsamia *dono* mistrza z portretem architekta Giuseppe Barberiego znajdującym się w zbiorach Akademii. Nie ma on cech stylu Bacciarellego i na pewno nie wyszedł spod jego ręki¹⁶.

Przeszło pięć lat po *Autoportrecie w brązowym fraku* – w którym artysta prezentuje się jako dumny i pewny siebie człowiek sukcesu – powstał, jak sądzę, utrzymany w zupełnie innym charakterze i nastroju *Autoportret w konfederatce*¹⁷ (il. 3), najsłynniejszy, ikoniczny wręcz, wizerunek własny malarza. Przedstawia niemłodego już artystę w podbitym futrem obszernym, aksamitnym szlafroku w kolorze stłumionego śliwkowego fioletu i w czerwonej czapce z futrzanym otokiem. Wersja uważana za autorską znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁸. Artysta kieruje na widza poważne spojrzenie oczu o lekko opadających powiekach, lewą ręką wykonuje gest z repertuaru klasycznej retoryki, który w wizerunkach artystów może wskazywać na *inventio*, konceptualny, intelektualno-literacki aspekt ich sztuki lub na elokucję, pełną znaczenia wypowiedź (gr. *léksis*, łac. *elocutio*)¹⁹.

Alina Chyczewska uznała, że *Autoportret w konfederatce* został namalowany w 1788 roku; datowania tego nigdy nie kwestionowano. Odczytywała wizerunek jako pogodny i pełen optymizmu, uznała więc, że powstał tuż po powrocie artysty z pełnej sukcesów europejskiej podróży, w czasie pomyślnym także dla Polski: w tymże roku Sejm Wielki rozpoczął dzieło reform, zwieńczone w 1791 roku uchwaleniem Konstytucji 3 maja²⁰. Zupełnie inną interpretację portretu, a co za tym idzie, inne jego datowanie, zaproponował dwie dekady wcześniej Tadeusz Mańkowski w artykule analizującym twórczość włoskiego mistrza: „Drugi [autoportret Bacciarellego], z późniejszych czasów [niż *Portret w brązowym fraku*], o wzroku zmęczonym, w konfederatce na głowie, mówi o przeżytych klęskach rozbiorowych, które u tego obcego pochodzenia artysty osiadłego w Polsce wzbudziły uczucia patriotyczne dla przybranej Ojczyzny”²¹. Zgadzam się z taką oceną dzieła, jestem zdania, że *Autoportret w konfederatce* został namalowany w roku 1793 i to o nim jest mowa we wspomnianej wyżej korespondencji króla z Bacciarellem²². Należy wyraźnie zastrzec, że w nie pada tam żadna wzmianka, która

by sculptors at the Accademia di San Luca [w:] Morceaux. Die bildhauerischen Aufnahmenstücke europäischer Kunstakademien im 18. und 19. Jahrhundert, Hrsg. Tomas Macsotay, Johannes Myssok, Köln-Wien-Weimar 2016, s. 105.

¹⁵ Nabyty przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1957 od Elżbiety Bacciarelli, nienotowany jednak w spisie obrazów pozostałych w 1818 po śmierci malarza (rękopis w posiadaniu rodziny; opublikowany w: Maria Suchodolska, Maria Kaczanowska, *Rysunki Marcelego Bacciarellego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog*, Warszawa 1971, s. 63–76); zob. też: Aleksander Bacciarelli, *Zbiór obrazów i dzieł sztuki pozostawiony rodzinie przez Marcello Bacciarellego*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1996, nr 1, s. 176–195.

¹⁶ Nr inw. 0473, olej, płótno, 65 × 50 cm; Antonello Cesareo, *Un ritratto inedito di Marcello Bacciarelli*, „Neoclassico” 2003, 23/24, s. 84–95.

¹⁷ Nr inw. MP 4249 MNW, olej, płótno, 70,5 × 57,5 cm; Marcello Bacciarelli. *Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 214–218, kat. nr 36 (tam pełna bibliografia).

¹⁸ Nr inw. MNK IIa-193 (dawny 7988), olej, płótno, 72 × 57,5 cm. Przy atrybucji Bacciarellemu proponuję postawić znak zapytania – zob. Marcello Bacciarelli..., op. cit., s. 217, kat. nr 36.

¹⁹ Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago 1996, s. 206.

²⁰ *Marceli Bacciarelli. Życie – twórczość...*, op. cit., s. 94, kat. nr 160; A. Chyczewska, op. cit., s. 89–90.

²¹ Tadeusz Mańkowski, *Marcello Bacciarelli*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” 1952, t. 10, s. 22.

²² Zob. przyp. 8.

dotyczyłaby szczegółów stroju, akcesoriów i innych elementów zamówionej wówczas przez króla podobizny królewskiego malarza – pozostajemy więc w sferze hipotez. Ocena wieku i wyrazu twarzy modela to zawsze rzecz względna.

Argumentem za tym, by wiązać *Autoportret w konfederatce* z rokiem 1793 – dramatycznym dla Rzeczypospolitej okresem II rozbioru – jest jego program ideowy. Portret wpisuje się wprawdzie w dobrze znaną formułę wizerunków artystów i uczonych – przedstawianych w fantazyjnych nakryciach głowy i nieformalnych, częstokroć bramowanych futrem, orientalizujących strojach, których „niekrępująca ruchów swoboda i rys egzotyki”, jak pisała Aileen Ribeiro, „doskonale odpowiadały XVIII-wiecznemu wyobrażeniu na temat tego co »arty-styczne«”²³. Polskiemu odbiorcy w XVIII wieku ubiór taki bez wątpienia musiał się jednak kojarzyć przede wszystkim ze strojem polsko-szlacheckim, „obywatelskim”, nazwanym, nie całkiem słusznie, „narodowym”: podbity futrem szlafrok przypomina szubę, zaś intensywna czerwień czapki o kwadratowym kroju, z otokiem z futra – konfederatkę noszoną na terenie Rzeczypospolitej od połowy stulecia²⁴. Artysta całkiem świadomie gra tu więc konwencjami: odwołuje się do zachodnioeuropejskiego, „kosmopolitycznego” malarstwa portretowego, a jednocześnie czyni wyraźny ukłon w stronę republikańsko-obywatelskiego, propaństwowego i proparlamentarnego etosu tożsamościowego polskiej szlachty i arystokracji, który po zapisanej w konstytucji majowej reformie politycznej na rzecz nowoczesnej monarchii konstytucyjno-parlamentarnej, w wyniku drugiego zaboru odszedł w niebyt. Manifestuje tym samym – co do tego zgodni są polscy badacze – przywiązanie do Stanisława Augusta, swego mocodawcy i przyjaciela, oraz do Rzeczypospolitej. Konfederatka – czworograniasta czerwona czapka z otokiem z futra, ulubione nakrycie głowy członków obozu reform w czasie Sejmu Wielkiego – kojarzona była z postawami patriotycznymi i „narodowymi”, tj. demokratyczno-parlamentarnymi. Warto zauważyć, że korespondencja, w której król nalega, by Bacciarelli pilnie wykonał dla niego swój autoportret, rozpoczyna się w kwietniu 1793 roku – artysta właśnie ukończył malowanie pierwszej wersji *Portretu Stanisława Augusta z klepsydrą*, zwanego przez króla i współczesnych „alegorycznym” (il. 4), a we wrześniu pracował równolegle nad jego replikami i nad powtórzeniami swego autoportretu²⁵. *Portret alegoryczny* skomponowany wedle pomysłu samego Stanisława Augusta był, jak wiadomo, politycznym i propagandowym manifestem: odwoływał się do upadku Rzeczypospolitej i tragicznej sytuacji monarchii, który już wówczas przeczuwał nieuchronność abdykacji. Nie dziwi więc, że swojemu konterfektowi, malowanemu dla Stanisława Augusta dokładnie w tym samym czasie, Bacciarelli nadał podobnie patriotyczną wymowę, tak by prowadził on swoisty dialog z „wizerunkiem króla nieszczęśliwego”, jak trafnie nazwała *Portret alegoryczny* Agnieszka Skrodzka²⁶.

²³ Aileen Ribeiro, *The Art of Dress. Fashion in England and France, 1750–1820*, New Haven 1995, s. 4.

²⁴ Łukasz Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych*, Warszawa 1830, s. 35, 137, 173.

²⁵ Pierwszy egzemplarz tzw. *Portretu alegorycznego* był gotowy w marcu 1793 – zob. A. Chyczewska, op. cit., s. 103–104. W liście z 20 września 1793 Bacciarelli informuje, że prawie skończone są dwie jego repliki, oraz że „przerysował” repliki swojego autoportretu (AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta 5a, s. 44v). Wersje autorskie: w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. MP 312 MNW, sygn. i dat. 1793) i zbiorach prywatnych w Paryżu (dat. 1793) – zob. Agnieszka Skrodzka, *Wizerunek króla nieszczęśliwego – portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, 69, nr 3–4, s. 203–247 (tam pełna bibliografia). Portret paryski – zob. Marcello Bacciarelli, *Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 210–212, kat. nr 35.

²⁶ A. Skrodzka, op. cit., passim.



il. 4 | fig. 4

Marcello Bacciarelli,
*Portret Stanisława
Augusta z klepsydrą*
| *Portrait of Stanislaus
Augustus with an
Hourglass*, 1793,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 5 | fig. 5

Marcello Bacciarelli
(warsztat) | (workshop),
*Autoportret
w redingocie* | *Self-
Portrait in a Redingote*,
ok. | c. 1790, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Trzecia z niebudzących wątpliwości, zachowanych do dziś podobizn własnych Bacciarellego to *Autoportret w redingocie* z Muzeum Sztuki w Łodzi²⁷, powszechnie uważany za oryginał mistrza, tak bardzo jednak zniszczony i przemyty, że trudno miarodajnie odnieść się do tej atrybucji; jego dobrej klasy kopia warsztatowa znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁸ (il. 5). Problem autorstwa i wzajemnej relacji obu wersji wymaga osobnych badań – także technologicznych. Jedno jest wszakże pewne – mamy tu do czynienia z autoportretem Bacciarellego, niezależnie od tego, czy jest to własnoręczny oryginał, czy jego warsztatowe powtórzenie.

Autoportret w redingocie datowany jest w literaturze na ok. 1800 rok, choć moim zdaniem przedstawia malarza w takim samym mniej więcej wieku jak ten ukazujący go w brązowym fraku, namalowany, jak próbowałam wyżej wykazać, ok. 1788 roku; ma jednak zupełnie inny charakter. Ten pierwszy prezentuje bowiem artystę jako wytwornego światowca, członka prestiżowej Akademii. Ten zaś jest bardziej prywatny i ukazuje malarza w stroju, jaki nosili

²⁷ Nr inw. MS/SP/M 317, olej, płótno, 72 × 59 cm; Marta Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Katalog*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009, s. 75, kat. nr 14 (tam wcześniejsza literatura).

²⁸ Nr inw. MP 1101 MNW (dawny 131327), olej, płótno, 69,5 × 60,5 cm. Schematyczny rysunek prawego oka modelu jest wynikiem uszkodzenia tej partii obrazu (w promieniach UV widać także rozległy retusz w partii prawego policzka).

w tym czasie w Warszawie głównie artyści, ludzie pióra, mężczyźni wolnych zawodów: w płaszczu sukiennym i zawiązanym pod szyją w kokardę czerwonym *cravate à l'anglaise*. Późne datowanie portretu, przyjęte za Chyczewską²⁹, wynika chyba z faktu, że angielski frak oraz redingot kojarzą się na ogół z modą z przełomu stuleci. Niesłusznie. Sukienne płaszcze z charakterystycznym podwójnym lub potrójnym kołnierzem w Europie kontynentalnej stały się modne już w latach osiemdziesiątych XVIII wieku. Istnieje zresztą *terminus ante quem* dla tego autoportretu, wcześniejszy niż przełom stuleci – miniatura Wincentego Lesseura sygnowana i datowana na 1794 rok, zachowana w Muzeum Polskim w Rapperswilu³⁰ (il. 6). Jej Bacciarellowski pierwowzór mógł powstać kilka lat wcześniej.

I wreszcie – zaginiony *Autoportret przy sztalugach*, znany jedynie dzięki fotografii³¹, na podstawie której nie sposób miarodajnie stwierdzić, czy mamy tu do czynienia z dziełem autorskim czy kopią. Identyfikacja modelu i Bacciarellowski charakter przedstawienia nie budzą jednak wątpliwości. Ukazany na nim „obraz w obrazie” z prawdopodobną podobizną córki artysty Anny, ustawiony na sztalugach, przy których stoi Bacciarelli, istniał w rzeczywistości, ale również zaginął. Na fotografii zachowanej w Instytucie Sztuki PAN widzimy ujęte w owal popiersie około trzydziestoletniej kobiety. Jej suknia i fryzura wskazują na modę z początku lat dziewięćdziesiątych – i to wówczas najpewniej powstał *Autoportret przy sztalugach*, w dotychczasowej literaturze niesłusznie datowany na ok. 1800 rok³².

Wszystkie omówione tu pewne autoportrety Bacciarellego pochodzą zatem z dojrzałego okresu jego twórczości. Wcześniejszych nie znamy. Żaden z młodzieńczych wizerunków, uchodzących za jego własne, nie przedstawia w moim przekonaniu włoskiego mistrza i nie jest jego własnoręcznym dziełem – choć kwestię tę poddaję tu oczywiście pod dyskusję.



il. 6 | fig. 6

Wincenty de Lesseur,
*Autoportret Bacciarellego
w redingocie* | Bacciarelli's
Self-Portrait in a Redingote,
1794, Muzeum Polskie
w Rapperswilu | The Polish
Museum in Rapperswil

fot. | photo © Muzeum Polskie
w Rapperswilu

²⁹ Marcelli Bacciarelli. *Życie – twórczość...*, op. cit., s. 118, kat. nr 205.

³⁰ Nr inw. 868, akwarela, gwasz na kości, 8,8 × 5 cm, owal, sygn. i dat. W.L. | 1794; *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu* | *Miniaturen von Wincenty Lesseur und Waleria Tarnowska aus der ehemaligen Tarnowski-Sammlung in Dzików im Polenmuseum Rapperswil*, red. Halina Kamińska-Krassowska, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, 1994, Warszawa 1994, s. 52 i 121 (w języku niemieckim), kat. nr 34.

³¹ Własność architekta prof. Władysława Michalskiego (1879–1944) w Warszawie, zaginiony; najlepsza jego reprodukcja – zob. Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Kraków 1926, s. 279, il. 259 (w podpisie błędnie jako własność MNW).

³² Chyczewska datowała domniemany portret Anny z Bacciarellich, a zatem i *Autoportret przy sztalugach* na ok. 1800 – zob. Marcelli Bacciarelli. *Życie – twórczość...*, op. cit., s. 119–120, kat. nr 207, 208 (tam wcześniejsza literatura).

Najdłużej był za taki uważany – i jest powszechnie do dzisiaj – obraz w Galerii Uffizi³³, ofiarowany jej przez Maurycego Zamoyskiego w 1911 roku po florenckiej wystawie włoskiego portretu w Palazzo Vecchio³⁴. Decyzja Zamoyskiego, by obraz pozostawić we Florencji, spotkała się zresztą z krytyką ze strony polskiego środowiska miłośników sztuki i historyków, które uznało ją za niepatriotyczną³⁵. Pochodzenie dzieła pozostaje niewiadome. Skoro nie ustalił go Konrad Ajewski w swojej książce o zbiorach Ordynacji Zamoyskich, najpewniej nie uda się już tego dokonać; wiadomo tylko, że w czasach Maurycego Zamoyskiego portret wisiał w Pałacu Błękitnym w Warszawie³⁶. Nie wiemy, skąd wzięła się atrybucja Bacciarellemu; w swoich zestawieniach dzieł artysty autoportretu takiego nie notowali w każdym razie ani Sebastiano Ciampi, ani Edward Rastawiecki, ani też Józef Ignacy Kraszewski³⁷. Jest to zatem atrybucja przyjęta przez Zamoyskich lub wcześniejszych właścicieli. Warto przy tym zauważyć, że w naszej XIX-wiecznej historiografii³⁸ zbyt często przypisywano najśłynniejszemu portreciście polskiego oświecenia liczne konterfekty przedstawicieli polskiej arystokracji oraz niemal wszystkie wizerunki Stanisława Augusta. To samo dotyczyło XVIII-wiecznych portretów malarzy w polskich zbiorach, czego przykładem jest autoportret Lampiego z synami w warszawskim Muzeum Narodowym. Tę tradycyjną atrybucję portretu z Galerii Uffizi, niepopartą żadnymi argumentami natury stylistycznej, historycznej czy źródłowej, przyjęła Alina Chyczewska.

Z pewnością nie mamy tu do czynienia z dziełem Bacciarellego i dziwi fakt, że jak dotąd nikt nie zakwestionował jego autorstwa. Schematycznie prowadzony pędzel (co widać zwłaszcza w partii stroju), uproszczony modelunek, umownie oddane przedmioty na stole, linearnie opracowana twarz mężczyzny, zupełnie nie przypominają stylu malarza. Niezależnie od tego, że obraz odbiega od maniery Bacciarellego, sprawia wrażenie XIX- lub XX-wiecznej kopii. Hipotezę tę należałoby oczywiście poprzeć badaniami technologicznymi. Intuicja podpowiada, że – niezależnie od tego, czy mamy tu do czynienia z kopią, czy oryginałem – autoportret przedstawia nieznanego malarza z końca XVIII wieku (na co wskazują elementy ubioru i fryzura z baczkami), za młodego zatem na Bacciarellego. Bardzo słusznie zwrócił na to uwagę Carlo Gamba w artykule o portrecistach włoskich działających w Polsce i Rosji, stwierdzając, że obraz nie mógł powstać wcześniej niż w 1790 roku: „Sebbene il volto mostri un uomo d'età ancora fresca, il costume e lo stile c'indicano che il dipinto non dovrebbe essere anteriore al 1790, quando l'artista era intorno al suo sessantesimo anno d'età” [Jakkolwiek twarz przedstawionego w portrecie mężczyzny jest jeszcze stosunkowo młoda, jego strój, a także cechy

³³ Nr inw. 3580, olej, płótno, 88,5 × 71 cm.

³⁴ *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, Firenze 1911, s. 6, kat. nr 126. Kuratorem wystawy ze strony polskiej był Jerzy Mycielski.

³⁵ Tadeusz Rutowski, *Bacciarelli*, „Sztuka. Miesięcznik ilustrowany, poświęcony Sztuce i Kulturze” 1912, t. 2, s. 4, 14; idem, *Puścizna artystyczna z Krakowskiej wystawy starych obrazów w polskim posiadaniu*, „Sztuka. Miesięcznik ilustrowany, poświęcony Sztuce i Kulturze” 1912, t. 2, s. 96.

³⁶ Konrad Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamoyskiej w Warszawie*, Kozłówka 1997, s. 103.

³⁷ Sebastiano Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze... dell'Italia colla Russia, colla Polonia et altre parti settentrionali*, t. 2, Firenze 1839, s. 238–244; Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa 1850, s. 18–46; Józef Ignacy Kraszewski, *Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce przez J. I. Kraszewskiego*, „Teki Wileńska” 1858, t. 3, s. 1–31.

³⁸ Recepcja twórczości Bacciarellego w XIX w. – zob. Zbigniew Michalczyk, *Bacciarelli post finem Poloniae. Artysta i jego dzieło jako symbol w XIX w.* [w:] *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorsze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2018, s. 235–254.

stylowe malowidła wskazują, że nie mogło ono powstać przed 1790 rokiem, kiedy artysta dobiegał już siedemdziesiątki³⁹. Gamba wprawdzie policzył lata niezbyt dokładnie: urodzony w 1731 roku, Bacciarelli w 1790 dobiegał sześćdziesiątki (miał 59 lat), a nie siedemdziesiątki, ale i tak był za stary jak na wiek modela z florenckiego portretu. Mimo tych zastrzeżeń autor artykułu nie podważył dotychczasowej atrybucji. W późniejszej literaturze przedmiotu, także włoskiej, przyjęło się jednak datowanie portretu na ok. 1771 rok, zaproponowane przez Chyczewską⁴⁰. Tak się składa, że dysponujemy niebudzącą wątpliwości podobizną własną Bacciarellego z 1771 roku (czy to ją badaczka przyjęła za punkt odniesienia dla datowania konterfektu z Uffiziów?). Malarz umieścił swój wizerunek w namalowanej na zamówienie monarchy wielofigurowej scenie *Posłuchanie młynarza*⁴¹, uwieczniającej epizod, który rozegrał się po porwaniu Stanisława Augusta przez konfederatów barskich 3 lipca 1771 roku. Obraz został szczegółowo opisany w katalogu kolekcji królewskiej przez samego Bacciarellego (nie tylko Pierwszego Malarza, ale i opiekuna galerii oraz autora jej katalogów), stąd wiadomo, że człowiek widoczny w głębi (trzeci od lewej) to właśnie on⁴². Mimo że nie mamy tu do czynienia z autoportretem *per se*, lecz niewielkich rozmiarów „portretem w portrecie”, można ocenić, że mężczyzna z obrazu florenckiego jest młodszy niż czterdziestoletni wówczas Marcelllo i ma inną, szczuplejszą twarz.

W zachodniej literaturze przedmiotu od lat siedemdziesiątych XX wieku jako autoportret Bacciarellego funkcjonuje także ciekawy, nieukończony obraz, przechowywany wówczas w Londynie w kolekcji prywatnej, w latach 1992–2002 znajdujący się w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie (II. 7), a obecnie w zbiorach prywatnych we Włoszech⁴³. Po raz pierwszy bodaj wspomniał o nim Anthony M. Clark w 1971 roku, w katalogu chicagowskiej wystawy włoskiego malarstwa XVIII wieku⁴⁴, w nocie dotyczącej warszawskiego autoportretu Lampiego z synami, obrazu uchodzącego wówczas za dzieło Bacciarellego. W 1974 roku wzmiankował go również Stefano Susinno⁴⁵ w eseju dotyczącym autoportretów z Akademii św. Łukasza. Obraz uznany został za najwcześniejszy znany

³⁹ Carlo Gamba, *Ritrattisti italiani in Polonia e in Russia* [w:] *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo. Alla mostra di Palazzo Vecchio del MCMXI sotto gli auspici del comune di Firenze*, a cura di Ciro Caversazzi et al., wstęp Ugo Ojetti, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo [1927], s. 236.

⁴⁰ Marcelli Bacciarelli. *Życie – twórczość...*, op. cit., s. 53, kat. nr 66; Gli Uffizi. *Catalogo generale*, a cura di Luciano Berti, Firenze 1980, s. 793, nr kat. A.39 (oprac. Silva Meloni Trkulja; autorka datuje portret na ok. 1771, uzasadniając to wpływami francuskimi, widocznymi np. w upożewaniu modela, obecnymi w tym czasie w sztuce Bacciarellego); Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma*, t. 1, Roma 2010, s. 151. Aleksander Brückner w *Encyklopedii staropolskiej* (t. 1, Warszawa 1939, szpalta 845–846), podał informację, że replika obrazu z Gallerii Uffizi, której domniemaną reprodukcję zamieścił, była własnością Tarnowskich w Dzikowie. O istnieniu takiego obrazu milczą inwentarze Dzikowa; zdjęcie, które reprodukuje Brückner, to najprawdopodobniej zdjęcie portretu z Gallerii Uffizi.

⁴¹ Moskwa, Muzeum Puszkina, nr inw. 58, olej, płótno 54 × 68 cm; Marcelli Bacciarelli. *Życie – twórczość...*, op. cit., s. 51–52, kat. nr 65 (tam wcześniejsza literatura); A. Chyczewska, op. cit., s. 67–68; *Catherine the Great and Stanisław August. Two Enlightened Monarchs*, ed. Sergey O. Androsov, kat. wyst. (w języku rosyjskim), Ermitaż, Sankt Petersburg, 2016, Saint Petersburg 2016, s. 130, kat. nr 35 (Wiktoria E. Markowa).

⁴² Tadeusz Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932 [skolacjonowana edycja katalogów z lat 1783–1795], s. 222, kat. nr 141 (w opisie obrazu zaznaczono: „tous les Portraits sont d'une vérité et d'une ressemblance frappante”).

⁴³ Olej, płótno, 59,5 × 52,2 cm.

⁴⁴ *Painting in Italy...*, op. cit., s. 166, kat. nr 67 (Anthony M. Clark).

⁴⁵ S. Susinno, op. cit., s. 262–263.



il. 7 | fig. 7

Malarz nieokreślony (przypisywany Marcello Bacciarellemu)
 | Unknown (attributed to Marcello Bacciarelli),
Autoportret | *Self-Portrait*, ok. c. 1775,
 kolekcja prywatna, poprzednio Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie
 | private collection, previously held in the Ciechanowiecki Collection Foundation at the Royal Castle in Warsaw

fot. | photo © Zamek Królewski w Warszawie

il. 8 | fig. 8

Malarz nieokreślony (przypisywany Marcello Bacciarellemu)
 | Unknown (attributed to Marcello Bacciarelli),
Autoportret młodego malarza w kapeluszu
 | *Self-Portrait of a Young Painter in a Hat*, ok. c. 1750–1760,
 Museo del Barocco Romano, Palazzo Chigi, Ariccia (collezione Lemme)

fot. | photo © archiwum autorki
 | the author's archive



autoportret Bacciarellego, powstały jeszcze w Rzymie ok. 1750 roku⁴⁶. Hipotezę tę należy odrzucić z kilku względów. Strój młodzieńca – szary frak z wykładanym kołnierzem i dużymi guzikami – wskazuje na zdecydowanie późniejszy czas. Podobne sukienne fraki, modne wprowadzić w Anglii już w latach pięćdziesiątych XVIII stulecia, na Kontynent trafiły dopiero ok. 1770 roku. Od strony stylistycznej portret przypomina wprowadzić nieco malarstwo Włocha z lat siedemdziesiątych, jednak przedstawiony na nim mężczyzna jest – znowu – zbyt młody, by można go było identyfikować z Bacciarellem. Wczesną manierę malarza (jego najwcześniejsze znane obrazy pochodzą z końca lat pięćdziesiątych)⁴⁷ charakteryzował mniej szkicowy, suchy modelunek, często z wykorzystaniem delikatnego konturu. W latach pięćdziesiątych jego technika zupełnie nie przypominała późniejszego stylu – malarskiego, swobodnego, jaki znamionuje dojrzały okres twórczości. I wreszcie argument ostateczny: młodzieniec ma ciemnobłękitne oczy⁴⁸, zaś Bacciarelli (co wiemy z jego omówionych wyżej, pewnych autoportretów) miał oczy ciemnobrązowe. W 2002 roku Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich wymieniła ów „autoportret” na znakomity oryginalny obraz Bacciarellego – *Portret Izabeli Branickiej*, siostry Stanisława Augusta, pochodzący z Jadalni pałacu w Łazienkach, opatrzony na licu czerwonym numerem galerii Stanisława Augusta, a na odwrocie sygnaturą artysty i datą 1778⁴⁹.

⁴⁶ Stella Rudolph, *La Pittura del'700 a Roma*, Milano 1983, il. 28; ostatnio: F. Petrucci, op. cit., t. 1, s. 151, t. 2, il. 22.

⁴⁷ Marcello Bacciarelli. *Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 82–111, kat. nr 1–7 (obrazy z lat 1757–1759), s. 112–115, kat. nr 8 (z 1762) (tam wcześniejsza literatura).

⁴⁸ Zob. karta naukowa obrazu z opisem kolorystyki w dokumentacji Działu Malarstwa Zamku Królewskiego w Warszawie; nr inw. FC-ZKW 1375.

⁴⁹ Marcello Bacciarelli. *Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 139–141, kat. nr 15 (tam wcześniejsza literatura).

Na podstawie analogii z omówionym wyżej rzekomym autoportretem Bacciarellego ze Zbiorów Ciechanowieckich przypisano mu także bardzo piękny – ale moim zdaniem niebędący jego dziełem – *Autoportret młodego malarza w kapeluszu* (il. 8), nabyty w 1989 roku na rynku sztuki przez Fabrizia Lemme i Fiammettę Luly Lemme w Rzymie, obecnie w zbiorach Museo del Barocco w Palazzo Chigi w Ariccia⁵⁰. W katalogu paryskiej wystawy tej kolekcji z 1998 roku, Fiammetta Luly Lemme wskazała na wyraźne, jej zdaniem, podobieństwo rysów mężczyzny do fizjonomii młodzieńca w obrazie z prywatnej kolekcji londyńskiej (w istocie już wówczas w Fundacji Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie). Datowała portret na ok. 1755 rok na podstawie wieku modela – domniemanego Bacciarellego⁵¹. W literaturze zachodniej atrybucję tę powszechnie zaakceptowano. Autorzy kolejnych opracowań dotyczących kolekcji Lemme zwracali ponadto uwagę na miękkość materii malarskiej i koloryt portretu bliskie malarstwu Marca Benefiala (1684–1764), co także miało wskazywać na autorstwo Bacciarellego, jego ucznia⁵². Tyle że znane – lecz najwyraźniej nie poza Polską – sygnowane lub udokumentowane źródłowo prace Bacciarellego z lat pięćdziesiątych⁵³ nie wykazują, co może skądinąd dziwić, cech manieri Benefiala. Autor portretu z kolekcji Lemme przewyższał zresztą klasą malarską młodego Bacciarellego. Ponadto, jak ustaliliśmy, młodzieniec z obrazu z kolekcji Ciechanowieckich to nie Bacciarelli, a przecież właśnie jego rzekome podobieństwo do mężczyzny w kapeluszu było głównym argumentem na rzecz uznania obrazu z kolekcji Lemme za wizerunek rzymsko-warszawskiego malarza. Tak jak podobieństwo rysów mężczyzny przedstawionego w malowanym *en grisaille* *Autoportrecie z synami* – jak dziś wiemy autorstwa Lampiego – służyło łączeniu z Bacciarellim autoportretu z kolekcji Ciechanowieckich.



il. 9 | fig. 9

Malarz nieokreślony
(przypisywany Marcello Bacciarellemu)

| Unknown (attributed to Marcello Bacciarelli),
Autoportret (Portrait of a Slavic Diplomat), 2. poł. XVIII w. | 2nd half 18th c.,
Musée Fesch, Ajaccio

fot. | photo © archiwum autorki
| the author's archive

⁵⁰ Nr inw. CL 126, olej, płótno, 51 × 64 cm. Dziękuję Francesco Petrucciemu za udostępnienie zdjęcia portretu.

⁵¹ *La collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, réd. Pierre Cuzin, Stéphane Loire, kat. wyst., Luwr, Paryż, 1998, Paris 1998, s. 62–63, kat. nr 3 (Fiammetta Luly Lemme).

⁵² *Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi*, a cura di Vittorio Casale, Francesco Petrucci, kat. wyst., Museo del Barocco Romano, Ariccia, 2007–2008, Roma 2007, s. 260, kat. nr 124 (Susanna Marra); zob. też: F. Petrucci, op. cit., t. 1, s. 151–153 (datuje portret na ok. 1755–1760; tam wcześniejsza literatura).

⁵³ Zob. przyp. 44.

I na koniec – dla wzmocnienia stanu pomieszania materii, z jakim mamy do czynienia w dotychczasowej literaturze bacciarellowskiej – portret w Musée Fesch w Ajaccio⁵⁴. Przedstawia on czterdziesto- lub czterdziestokilkuletniego mężczyznę o jasnobłękitnych oczach – na pewno więc nie Bacciarellego – w fantazyjnym, orientalizującym, jednak nie polskim stroju, z medalem z podobizną papieża Benedykta XIV na szyi (il. 9). Został przypisany Bacciarellemu w 1974 roku przez Marie-Dominique Roche, z której opinią zgodził się Giuliano Briganti w roku 1990⁵⁵. Trzy lata później badaczka, jak najbardziej słusznie, opatrzyła znakiem zapytania atrybucję *Portretu mężczyzny z medalem z podobizną Benedykta XIV* (jak był on wówczas określany) Bacciarellemu⁵⁶. W 2000 roku w katalogu wystawy włoskiego malarstwa XVIII wieku z kolekcji francuskich Jean-Marc Olivesi opublikował obraz jako autoportret Bacciarellego i wskazał na cechy fizjonomii modelu, które jego zdaniem, można odnaleźć w portretach z prywatnej kolekcji w Londynie (kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego, w istocie znajdującej się już wówczas w Warszawie, w Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich) i kolekcji Lemme, a także na strój, nawiązujący według niego do ubioru polskiego⁵⁷. Taką identyfikację portretowanego utrzymali autorzy wydanego w 2005 roku albumu *Chefs d'œuvre du musée Fesch*⁵⁸, jednak rok później Marie-Dominique Roche ponownie określiła obraz jako dzieło Bacciarellego wprawdzie, lecz przedstawiające anonimowego „słowiańskiego dyplomatę”⁵⁹. Mimo to portret nadal funkcjonuje w literaturze jako podobizna własna Bacciarellego i z takim tytułem widnieje na stronie internetowej muzeum⁶⁰.

Poza przytoczonymi wyżej argumentami świadczącymi na niekorzyść atrybucji Bacciarellemu omawianych tu rzekomych jego autoportretów, warto podnieść jeszcze jeden, natury czysto stylistycznej – żaden z tych wizerunków nie ma cech portretowej maniery malarza. Pod tym pojęciem rozumiem nie tyle techniczne właściwości jego sztuki – takie, jak sposób prowadzenia pędzla, modelunek czy kolor – ile ów trudny do zwerbalizowania, wspólny dla jego modeli rys fizjonomicznego podobieństwa. W XVIII wieku, przed zasadniczym zwrotem, jaki malarstwu portretowemu przyniósł XIX-wieczny realizm, w dziełach wielu portrecistów odnajdujemy tylko im właściwy „typ fizjonomiczny”, co sprawia, że są one łatwo rozpoznawalne. Dotyczy to twórczości Giovanniego Battisty Lampiego starszego, Josepha Grassiego czy Élisabeth Vigée Le Brun, a wcześniej np. Jean-Marc Nattiera, którego portrety stanowią skrajny przykład tego zjawiska. Sięga ono zresztą czasów znacznie wcześniejszych, pojawia się choćby w wizerunkach malowanych przez Agnola Bronzina, Jacopa Pontorma, a także niektórych malarzy holenderskich i flamandzkich XVII wieku, jak Michiel van Miereveld czy Nicolaes Maes, którzy indywidualne rysy modeli męskich i kobiecych włączali w jeden z typowych dla nich, powtarzalnych „formatów” fizjonomicznych.

⁵⁴ Nr inw. MFA 852-1-390, olej, płótno, 62 × 48 cm.

⁵⁵ List Brigantiego z 1990 w archiwum dokumentacji muzeum w Ajaccio – por. *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle dans les collections publiques françaises*, réd. Arnauld Brejon de Lavergnée, kat. wyst., Musée des beaux-arts, Lyon; Palais des beaux-arts, Lille, 2000–2001, Paris 2000, s. 208, kat. nr 80 (Jean-Marc Olivesi).

⁵⁶ Marie-Dominique Roche, *Le Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 1993, s. 194.

⁵⁷ *Settecento. Le siècle...*, op. cit., s. 208, kat. nr 80 (Jean-Marc Olivesi).

⁵⁸ *Chefs d'œuvre du musée Fesch*, réd. Marie-Jeanne Nicoli, Philippe Costamagna, Ajaccio 2005, s. 70.

⁵⁹ Marie-Dominique Roche, *Dans les coulisses du Musée Fesch. Chronique d'une résurrection*, Ajaccio 2006.

⁶⁰ F. Petrucci, op. cit., t. I, s. 151, il. 23 (ok. 1775), t. 2, il. 34; A. Cesareo, *Aggiunte...*, op. cit., s. 169–170; <http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections/Peintures-du-XVIIIe-siecle/Autoportrait-avec-la-medaille-de-Benoit-XIV>, [dostęp: 23 listopada 2019].

Owo atrybucyjne *qui pro quo* dotyczące domniemanych autoportretów Bacciarellego, świadczy o tym, że dla badaczy spoza Polski Pierwszy Malarz Stanisława Augusta i jedna z najważniejszych osobistości polskiego oświecenia pozostaje postacią zupełnie nieznaną, w gruncie rzeczy „niszową”. Bez znajomości materiału porównawczego, jakim są dzieła artysty z różnych okresów twórczości – a znajdują się one głównie w polskich kolekcjach – trudno się oczywiście nie mylić, choć po 1989 roku, gdy zniknęła żelazna kurtyna, dostęp do nich stał się przecież łatwy. Polscy historycy sztuki również nie pozostają bez winy. Do lat dwutysięcznych jedynymi publikacjami na temat Bacciarellego były katalog i książka Chyczewskiej z lat 1968–1970 i 1973 roku, opatrzone niedoskonałymi, czarno-białymi reprodukcjami; pojedyncze dzieła publikowano w katalogach wystaw. Wydane w latach 2013 i 2016 katalogi malarstwa Zamku Królewskiego w Warszawie i Łazienek Królewskich ujmują wprawdzie duży zespół obrazów mistrza, nie są jednak poświęcone wyłącznie jego twórczości⁶¹. Katalog towarzyszący wystawie 46 najlepszych portretów Bacciarellego zorganizowanej w 2018 roku, zawierający dobrej klasy kolorowe reprodukcje i rozbudowane noty dotyczące poszczególnych obrazów, ukazał się jednak tylko po polsku⁶². Zestaw ujętych w nim dzieł pozwala wprawdzie wyrobić sobie pojęcie o portretowym *œuvre* malarza, nie wyczerpuje jednak zagadnienia. Dopóki nie zdołamy zidentyfikować obrazów Bacciarellego z czasów rzymskich, a także z okresu pobytu w Dreźnie i Wiedniu, nie sposób wydać poświęconego mu *catalogue raisonné*. Obrazy te bez wątpienia zachowały się w światowych kolekcjach, pozostają jednak w większości niezidentyfikowane. Nadzieją na uzupełnienie tej luki są rozpoczęte ostatnio i przynoszące już obiecujące rezultaty badania Andrzeja Pieńkosa (Uniwersytet Warszawski), Konrada Niemiry (Uniwersytet Warszawski) i Michała Przygody (Muzeum Narodowe w Warszawie). Ja sama zaś chętnie przyłączę się do tych poszukiwań, dla których niniejszy artykuł może być dobrym bodźcem.

⁶¹ Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz, *The Royal Castle in Warsaw. A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, Warszawa 2013, s. 43–112, kat. nr 13–62; Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz, *The Stanisław August Collection of Paintings at the Royal Łazienki. Catalogue*, Royal Łazienki Museum, Warszawa 2016, s. 50–92, kat. nr 3–16.

⁶² *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze...*, op. cit., s. 261–267 (spis obrazów ze skróconymi proveniencjami).