

„Più bravo Pittore che fosse in Vienna”, czyli Marcello Bacciarelli na dworze habsburskim i wiedeńskich salonach

Przypadający na lata 1764–1766 pobyt Marcella Bacciarellego (1731–1818) w Wiedniu jest najslabiej rozpoznany okrem biografii malarza. Choć Bacciarelli działał na dworze Marii Teresy, nie odnotowała jego obecności ani cesarska machina urzędnicza, ani skrupulatnie prowadzona dokumentacja tamtejszej akademii. Spośród wspominanych w źródłach wiedeńskich obrazów Bacciarellego: portretu arcyksiężniczki Marii Krystyny w czerwonej sukni, mitologicznego portretu czterech córek Marii Teresy oraz „rozmaitych portretów”¹, zidentyfikowano do dziś tylko ten pierwszy, przy czym nawet w jego przypadku, atrybucja budzi kontrowersje². Z okresu dwuletniego pobytu Bacciarellego w Wiedniu pozostał jeden list malarza zaadresowany do króla Stanisława Augusta³ oraz lakoniczna wzmianka w korespondencji księżniczki Marii Krystyny⁴. Wziąwszy pod uwagę pozycję, jaką artysta zajmuje w polskiej historii sztuki, liczba rozpoznanych dotychczas źródeł budzi niedosyt⁵. Z tym większym entuzjazmem należy odnotować odkrycia i hipotezy badawcze sformułowane w ciągu ostatnich kilku lat. W 2018 roku Ewa Manikowska doprecyzowała czas pobytu Bacciarellego w stolicy Austrii (kwiecień 1764 – październik 1766)⁶. Rok później Andrzej Pieńkos postawił kilka hipotez

¹ Fryderyk Bacciarelli, *Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa w Polsce*, „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego” 1819, nr 41 (dodatek „Rozmaitości”), s. 167; jako zachowany w Wiedniu obraz odnotowany był jeszcze w 1895 – zob. *Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle*, sous la dir. de Paul Guérin, Paris 1895, t. 1, s. 763; Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstler und Künst-Sachen*, Bd. 2, Leipzig 1768, s. 217.

² Andrzej Pieńkos, *Vienna 1764–1766. Bacciarelli alla corte imperiale, fra Dresda e Varsavia* [w:] *Intorno a Marcello Bacciarelli. Italiani nella Varsavia dei Lumi*, a cura di Andrzej Pieńkos, Mariusz Smoliński, Varsavia 2019, s. 67–77; Konrad Niemira, *Marcello Bacciarelli w siłach francuskiego mitu* [w:] *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorie, nauczycielu, opiece sztuk*, red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2018, s. 53–86.

³ Zygmunt Batowski, *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa 1936, s. 35–37.

⁴ A. Pieńkos, *Vienna 1764–1766*, op. cit., s. 74.

⁵ Podstawowe informacje o wiedeńskim etapie kariery Bacciarellego zebrali i częściowo opublikowali Zygmunt Batowski, a potem, na podstawie tych samych materiałów, Alina Chyczewska – zob. *Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Materiały Zygmunta i Natalii Batowskich*, III-2, Bacciarelli; *Marceli Bacciarelli. Życie – twórczość – dzieła (1731–1818)*, oprac. Alina Chyczewska, przedmowa Stanisław Lorentz, t. 1, Poznań 1968; t. 2, Warszawa–Poznań 1970; Alina Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław 1973.

⁶ Ewa Manikowska, *Kariera i rzymski rodowód artystyczny Marcella Bacciarellego* [w:] *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, red. Dorota Juszcak, Warszawa 2018, s. 21–33. Sugerowałem, że żona artysty Friederike pozostała w Warszawie podczas pobytu męża w Wiedniu – zob. K. Niemira, op. cit., s. 85–86. Odnalezione listy (zob. Aneks) pokazują, że dołączyła do niego przed majem 1765.

dotyczących możliwego związku artysty z powstaniem wiedeńskiej galerii obrazów oraz zasygnalizował istnienie wspomnianych wcześniej listów księżniczki Marii Krystyny⁷.

Poniższy artykuł ma na celu wprowadzenie do obiegu naukowego nowych materiałów dotyczących wiedeńskiego etapu kariery Bacciarellego. Część pierwsza dotyczy znanego dotychczas jedynie z opisów wielkoformatowego portretu czterech arcyksiężniczek wyobrażonych – jak pisał syn artysty Fryderyk – jako Apollo [sic] i trzy muzy na Parnasie⁸. W drugiej omówione zostaną dwa nieznane dotychczas listy Bacciarellego, które – jak sądzę – rzucają światło na krąg wiedeńskich znajomych i klientów malarza. Na koniec poczynione ustalenia zostaną wpisane w szerszy kontekst badań nad kulturą artystyczną XVIII wieku. Zanim przejdę do przedstawienia powyższych ustaleń konieczne wydaje się jednak przypomnienie okoliczności, w jakich Bacciarelli trafił do Wiednia.

Pierwsza wzmianka o planach wyjazdu pochodzi z listu Bacciarellego do dyrektora akademii drezdeńskiej Christiana Ludwiga von Hagedorna z 10 marca 1764 roku⁹. Decyzja została tam opisana jako nagła, można więc wnioskować, że dwór wiedeński sformułował zaproszenie niewiele wcześniej, w styczniu lub lutym 1764 roku¹⁰. Nie jest jasne, kto pośredniczył w dostarczeniu zaproszenia do Warszawy i kto dbał o interesy Bacciarellego w Wiedniu. Mało prawdopodobne, by na miejscu rekomendował Bacciarellego któryś z jego drezdeńskich przyjaciół¹¹. Pośrednikami i mediatorami mogli być za to dwaj znajomi artysty związani ze światem dyplomacji. Pierwszym jest Brytyjczyk David Murray, którego malarz poznał i portretował w Warszawie pod koniec lat pięćdziesiątych. W 1763 roku Murray został przeniesiony do Wiednia i – jak się wydaje – wziął ze sobą trzy namalowane przez Bacciarellego obrazy (niewykluczone, że to właśnie one stały się w Austrii pierwszą „wizytówką” artysty). Na jego korzyść mógł działać w Wiedniu także generał Andrzej Poniatowski, brat Stanisława Augusta, od 1752 roku związany ze stolicą cesarstwa. Chociaż niewiele wiemy o relacjach pomiędzy nim a Bacciarellim, należy podkreślić, że już pod koniec lat pięćdziesiątych

⁷ A. Pieńkos, op. cit., s. 74; idem, *Lista pytań badawczych, czyli dlaczego interesuje nas Bacciarelli* [w:] Bacciarelli. *Studia o malarzu...*, op. cit., s. 36.

⁸ F. Bacciarelli, op. cit., s. 167.

⁹ A. Chyczewska, op. cit., s. 17, 122.

¹⁰ Należy zatem odrzucić hipotezę o pośrednictwie austriackiego ambasadora w Rzeczypospolitej Florimont-Claude’a Mercy-Argenteau’a w przekazaniu zaproszenia. Ten bowiem przez cały styczeń podróżował z Petersburga do Warszawy i dotarł nad Wisłę dopiero 8 lutego. Nie miałby więc czasu na poznanie artysty i wymianę korespondencji z dworem cesarskim na tyle szybko, by uzyskać zaproszenie jeszcze w lutym – zob. *Correspondance secrète du comte de Mercy-Argenteau avec l’Empereur Joseph II et le prince de Kaunitz*, publ. par M. le chevalier Alfred d’Arneht et M. Jules Flammermont, Paris 1889, t. 1, s. XVI.

¹¹ Nic nie wskazuje na to, aby protegowali go zaprzyjaźnieni artyści: Gregorio Guglielmi (freskant, którego Bacciarelli poznał jeszcze w Dreźnie w latach pięćdziesiątych XVIII w.) od 1763 przebywał już w Berlinie i jeśli pośredniczył w uzyskaniu zleceń dla Bacciarellego na dworze wiedeńskim, musiałby zrobić to korespondencyjnie. Hagedorn z kolei był otwarcie przeciwny wyjazdowi Bacciarellego do Wiednia i właśnie w marcu 1764 – nie wiedząc jeszcze o kontrpropozycji cesarzowej – próbował ściągnąć malarza i jego żonę Friederikę do Saksonii – zob. A. Chyczewska, op. cit., s. 17; na temat wyjazdu Bacciarellego zob. też: notatki Hagedorna: Hauptstaatsarchiv w Dreźnie, 11126 Kunstakademie Dresden; nr 001, *Handakten des Generaldirektors von Hagedorn...*, f. 36; brudnopis listu do Bacciarellego, Wiedeń, 16 sierpnia 1764; f. 47; brudnopis listu do Bacciarellego pisany z Drezna 1 kwietnia 1764, dotyczy możliwości powrotu Bacciarellego do Drezna (por. list z 10 marca 1764 odnotowany przez Chyczewską – zob. A. Chyczewska, op. cit., s. 17–18).



artysta utrzymywał bliskie relacje z rodziną Poniatowskich¹². Jej członkowie musieli więc wiedzieć, że po śmierci króla Augusta III malarz znalazł się w trudnej sytuacji finansowej (stracił opłacane dotychczas przez dwór mieszkanie) i szukał nowego patrona. Możliwość zaangażowania Andrzeja Poniatowskiego w sprawy Bacciarellego potwierdza też chronologia jego podróży. Generał znalazł się nad Wisłą w połowie lutego 1764 roku, a więc mniej więcej w tym czasie, kiedy dotarł do artysty list z oficjalnym zaproszeniem z Wiednia¹³.

il. 1 | fig. 1

Marcello Bacciarelli
i | and Johann Franz
Greippel (?), *Scena*
z „*Il Parnaso confuso*”
| *Scene from*
“*Il Parnaso confuso*”,
1765–1766, Hofburg,
Wiedeń | Vienna

fot. | photo
© Kunsthistorisches
Museum Wien

¹² E. Manikowska, *Kariera i rzymski rodowód...*, op. cit., s. 27. W rozkazie wydanym w Grodnie, 18 listopada 1795, Stanisław August pisał, że Bacciarelli pozostaje w jego służbie od 1759. Por. Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa (dalej jako AGAD), Korespondencja Stanisława Augusta, AGAD, 5a, k. 307.

¹³ Emanuel Rostworowski, *Poniatowski h. Ciołek Andrzej* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982–1983, s. 412. Warto także podkreślić, że znalazłszy się w Wiedniu, Bacciarelli obracał się z kolei w kręgu bliskich współpracowników generała, m.in. hrabiego di Canale (Luigiego Malabaila), markiza di Cercenasco), dyplomaty w służbie Sardynii. *Listy Gregoria Guglielmiego do Marcella Bacciarellego*,

Il Parnaso confuso

Czym Bacciarelli zajmował się w Wiedniu? Znamy tylko dwa dzieła z tego okresu – *Portret Marii Krystyny w czerwonej sukni*, omówiony niedawno przez Pieńkosa¹⁴ oraz rysunkową kopię portretu tej samej modelki, wykonaną według obrazu Mistrza Portretów Arcyksiężniczek (*Meister der Erzherzoginnenportraits*)¹⁵. Wzmiankowanego przez syna artysty wielkoformatowego portretu czterech arcyksiężniczek¹⁶ nie udało się dotychczas odnaleźć.

W Leopoldinische Trakt – północnym skrzydle pałacu Hofburg w Wiedniu – znajduje się tymczasem monumentalny obraz (400 × 480 cm) podejmujący wspomniany temat. Ekspozowany jest w niedostępnych dla zwiedzających pokojach kancelarii prezydenta Austrii (dawniej zielonym salonie wchodzącym w skład apartamentów cesarza Józefa II) (il. 1)¹⁷. Obraz nie jest ani sygnowany, ani datowany. W inwentarzu z 1868 roku powiązano go ze szkołą Martina Meytensa¹⁸. W 1932 roku pracę przypisano Johannowi Franzowi Greippłowi (1720–1798), kierując się zapewne zarówno stylistycznym podobieństwem do jego prac, jak i faktem, że w tym samym pokoju co omawiany obraz znajduje się sygnowana przez Greippła kompozycja o tych samych rozmiarach i o podobnym temacie¹⁹. Oba dzieła to portrety czterech córek Marii Teresy; jeden przedstawia je w kostiumach mitologicznych, drugi – jako uczestniczki przedstawienia muzycznego.

Impulsem do powstania obu dzieł był spektakl, który odbył się 24 stycznia 1765 roku w pałacu Schönbrunn i stanowił część obchodów towarzyszących zaślubinom arcyksięcia Józefa II z księżniczką bawarską Marią Józefą Wittelsbach²⁰. Po ceremonii młodsze rodzeństwo Józefa II wystąpiło w jednoaktowej operze Christopha Willibalda Glucka do libretta Pietra Metastasia *Il Parnaso confuso*²¹. Arcyksiążę Leopold (ówcześnie osiemnastolatek) dyrygował orkiestrą i grał na klawesynie, a na scenie śpiewały cztery jego nastoletnie siostry. Maria Elżbieta wykonywała partię muzy Melpomeny, Maria Amalia – Apolla, Maria Józefa grała rolę muzy Euterpe, a Maria Karolina – Erato. Po wykonaniu opery w pałacu miał miejsce jeszcze jeden dziecięcy spektakl – tym razem był to balet *Le Triomphe de l'Amour* (do muzyki Floriana Leopolda Gassmanna), w którym wystąpili dziesięcioletni Ferdynand, dziewięcioletnia Maria Antonia i ośmioletni Franciszek Maksymilian.

przeł. Olga Jarmuszcak [w:] Bacciarelli. *Studia o malarzu...*, op. cit., s. 293–320; Ewa Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 113; O di Canale – zob. Ada Ruata, Luigi Malabaila di Canale. *Riflessi della cultura illuministica in un diplomatico piemontese*, Torino 1968.

¹⁴ A. Pieńkos, *Vienna 1764*, op. cit., s. 74.

¹⁵ K. Niemira, op. cit., il. 22; rysunek znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.11787 MNW.

¹⁶ F. Bacciarelli, op. cit., s. 167.

¹⁷ Kunsthistorisches Museum (dalej jako KHM), Wiedeń, nr inw. GG-6826.

¹⁸ Archiwum KHM, Wiedeń, *Inventar. Gemäldegalerie Belvedere*, 1868, s. 106, poz. 382.

¹⁹ Archiwum KHM, Wiedeń, *Galerieakten*, 1932, [nlb.], poz. 6826. Sygnatura umieszczona na kontrabasie.

²⁰ *Wienerisches diarium*, Num 8 Samstag den 26 Januari 1765, [nlb.]; Ilsebill Barta-Fliehl, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Böhlau 2001, s. 122–124; Sabine Weiss, *Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf*, Wien 2008, s. 100–105; Markus Swittalek, *Das Josephinum. Aufklärung, Klassizismus, Zentrum der Medizin*, Wien 2014, s. 22.

²¹ Yuliya Shein, *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, GluckWV-online, URL: <<http://www.gluck-ge-samtausgabe.de/id/1-34-00-00>>, [dostęp: 5 grudnia 2018].

Książę zlecił wykonanie co najmniej trzech dzieł uwieczniających wydarzenie: dwa obrazy przedstawiały *Il Parnaso confuso* (jeden sygnowany przez Greippa oraz drugi mu przypisywany), inne płótno ukazywało *Le Triomphe de l'Amour* (również wiązane z Greippem). Wszystkie prace znalazły się w prywatnych apartamentach Józefa II, tytularnego króla Niemiec, w sierpniu 1765 roku mianowanego przez Marię Teresę współwładcą Cesarstwa. Nie wdając się tu w rozważania nad funkcją tych przedstawień (czy ocieplały one wizerunek Józefa, stroniącego od życia dworskiego, czy wpisywały się w tak popularne wśród Habsburgów przedstawienia scen życia rodzinnego)²², warto podkreślić, że zyskały dużą popularność²³.

Czy niesygnowana kompozycja *Il Parnaso confuso* ma związek z Bacciarellim? Technika malowania obrazu nie przypomina tej, którą znamy z prac artysty zachowanych w polskich kolekcjach. Różna jest też od techniki zastosowanej w lepiej zachowanych wczesnych płótnach Bacciarellego znajdujących się w kolekcjach brytyjskich i na Ukrainie²⁴. Obraz łączy jednak z Bacciarellim jasna, niemal pastelowa kolorystyka, sposób łamania draperii, schematyczne ujęcie pejzażu i jego poszczególne elementy (charakterystycznie zakrzywiony pień drzewa, kształty liści)²⁵. Fizjonomie księżniczek i miękki sposób modelowa-



il. 2 | fig. 2

Marcello Bacciarelli,
Apollo, 1765, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

²² I. Barta-Fliedl, *Familienporträts der Habsburger...*, op. cit., passim.

²³ Scenę z baletem powielano w rycinach, a w 1778 Maria Antonina poprosiła o przesłanie jej do Wersalu replik obu scen. Obrazy te do dziś znajdują się w Petit Trianon – zob. *Lettres de Marie-Antoinette. Recueil des lettres authentiques de la reine*, dir. Maxime de La Rocheterie, Marquis de Beaucourt, Paris 1895, t. 1, s. 164, list z 18 marca 1778. Obrazy wykonane przez Georga Weikerta (? – 1799) są nie tylko pomniejszone względem oryginałów (80 × 212 cm), zmieniony został także ich format (na pionowy prostokąt). Petit Trianon, Wersal, nr inw. MV 3944.

²⁴ Bacciarelli. *Najpiękniejsze portrety...*, op. cit., s. 105–111. W zbiorach Muzeum Krajoznawczego w Winnicy znajduje się świetnie zachowany obraz Bacciarellego z ok. 1758. Wspólnie z Michałem Przygodą z MNW planuję osobne studium poświęcone tej pracy i identyfikacji modelu, naszym zdaniem: Jana Rzewuskiego.

²⁵ Por. portrety *Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej* (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. 1698), *Apolonii z Ustrzyckich Poniatowskiej z synem Stanisławem jako Flory z Amorem* (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 130940 MNW), *Izabeli z Poniatowskich Branickiej* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-2).



il. 3 | fig. 3

Marcello Bacciarelli,
Studium draperii
| *Study of a Draped*
Fabric, 1765,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 4 | fig. 4

Fragment il. 1
| Detail of fig. 1

nia światłocieniem, szczególnie wyraźny w partii twarzy Marii Elżbiety (druga od lewej) nie przypominają ani prac Greippa, ani innych znanych mi malarzy z kręgu Meytensa. Bliższe są za to dziełom artystów takich jak wspomniany Mistrz Portretów Arcyksiężniczek i w dalszej kolejności – Bacciarelli.

Związek pracy z Bacciarellim potwierdzają też dwa rysunki ze zbiorów MNW. Pierwszy z nich (il. 2) został opisany po francusku jako „Apollo ukoronowany laurem i trzymający lirę lub łuk”. Fason sukni greckiego boga sugeruje, że podobnie jak w obrazie z Wiednia, w jego postać wciela się tu kobieta. Wskazać można występujące w obu dziełach analogie detali: wieńca laurowego, bufiastych rękawów i szarfy. Niewykluczone więc, że omawiany rysunek powstał jako studium przygotowawcze do obrazu z Hofburga. Drugi rysunek to studium draperii sukni kobiecej (il. 3)²⁶. Zarówno układ ciała modelki, jak i fałdy jej szat odpowiadają ujęciu tego motywu w obrazie z Wiednia (il. 4). Ostatecznie jednak malarz zasłonił kostkę lewej nogi modelki i nieco inaczej opracował węzeł sukni na wysokości bioder. Draperia widoczna w lewym dolnym rogu rysunku to zapewne suknia drugiej siedzącej postaci – tę także na obrazie rozwiązano nieco inaczej i umiejscowiono bardziej na lewo. Mimo tych drobnych różnic nie ulega wątpliwości, że rysunkowe studium pozostaje w związku z omawianym płótnem.

²⁶ Marcello Bacciarelli, *Apollo*, 1765, kredka, papier, 19 × 15,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.10689 MNW.

Biorąc pod uwagę wspomniany wcześniej przekaz o namalowaniu przez Bacciarellego portretu czterech arcyksiężniczek na Parnasie, istnienie wspomnianych dwóch rysunków oraz kompozycyjne pokrewieństwo obrazu z malarstwem Bacciarellego z lat pięćdziesiątych XVIII wieku, wysunąć można hipotezę, że to właśnie on jest autorem kompozycji *Il Parnaso confuso*, a być może także wykonawcą niektórych partii płótna. Otwarte pozostaje pytanie, kim byli pozostali artyści pracujący nad dziełem (czy był to Greippel, Mistrz Portretów Arcyksiężniczek, czy może zespół malarzy) i na jakiej zasadzie współpracowali oni z Bacciarellim.

W służbie Jego Królewskiej Mości

Prace malarskie realizowane przez Bacciarellego dla dworu nie były jego jedynymi zajęciami w Wiedniu. O pobocznych aktywnościach artysty informują nas dwa jego listy przechowywane w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, a włączone do dokumentacji Mennicy Królewskiej. Pierwszy list, datowany na 22 czerwca 1765 roku i pisany po francusku, zaadresowany jest do króla, drugi (z 24 maja), pisany po włosku – do nieznanego adresata z bliskiego otoczenia monarchy (być może do Gaetana Ghigiottiego, dawnego sekretarza nuncjatury, a ówczesnie sekretarza Stanisława Augusta)²⁷. Oba listy dotyczą zaangażowania Bacciarellego w próby pozyskania przez króla pożyczki u bankierów wiedeńskich. W drugim pojawiają się ponadto wzmianki na temat zamówień zbieranych przez artystę poza dworem Marii Teresy.

Zacznijmy od omówienia listu w sprawie królewskiego kredytu. Pożyczka, o którą Stanisław August zabiegał w Wiedniu, miała zasilić budżet tworzonej od stycznia 1765 roku Mennicy Królewskiej. Za projekt ten odpowiadał hrabia August Moszyński, który przez pół roku nieudolnie próbował pozyskać do niego udziałowców²⁸. Między marcem a majem 1765 roku negocjował warunki współpracy z berlińskim bankierem Schweigerem oraz hrabią Josephem von Boltza z Drezna. Po tym, jak na przełomie kwietnia i maja 1765 roku von Boltza wycofał się z przedsięwzięcia²⁹, inicjatywę przejął król, który sam podjął dalsze poszukiwania środków finansowych (prośbę o przetopienie starych monet wysłano na Jasną Górę). Z kolei w Wiedniu, za pośrednictwem Bacciarellego, król próbował uzyskać pożyczkę u bankiera Josepha Karla von Bendera. Z listów i dołączonych do nich dokumentów dowiadujemy się przede wszystkim o warunkach negocjowanego kredytu³⁰. Rola Bacciarellego ograniczała się do przekazywania Benderowi przesyłek od króla i pracującego dla niego warszawskiego bankiera Piotra Teppera oraz negocjowania z Banderem wysokości oprocentowania³¹. Ostatecznie zaangażowanie

²⁷ Biblioteka XX. Czartoryskich, Kraków (dalej jako BCz), rkps 741, *Mennica (Monnaie)*, t. 2, f. 257–272. Listy nieodnotowane przez historyków sztuki znane były historykom zajmującym się mennicą królewską – zob. Antoni Ryszard, *Zabiegi o otwarcie mennicy warszawskiej w r. 1765*, „Zapiski Numizmatyczne” 1886, styczeń, nr 7, s. 121–125.

²⁸ Zob. Aneks – s. 206–208.

²⁹ Być może powodem były jego problemy finansowe – zob. Sächsisches Staatsarchiv, Drezno, 10025 Geheimes Konsilium, Nr. Loc. 05678/14.

³⁰ Bender oferował kredyt na sumę do trzech milionów florenów, na okres 10, 12 lub 15 lat na cztery i pół procent. Pieniądze miały zostać wypłacone w dukatach holenderskich. Zabezpieczeniem miały być z dobra dziedziczne Stanisława Augusta oraz kapitały poręczycieli kredytobiorcy (warszawskich bankierów Piotra Riaucourta i Piotra Teppera, którym w zamian król obiecał zysk na poziomie jednego procenta). BCz, rkps 741, *Mennica (Monnaie)*, t. 2, f. 273, 279.

³¹ Stanisław August chciał, by Bender zbił swoją prowizję do czterech procent. Żądanie było oczywiście nie-realne, nawet w kontekście standardów obowiązujących w Rzeczypospolitej. Prowizje w Warszawie były znacznie wyższe i wynosiły co najmniej sześć, a często kilkanaście procent (o czym zresztą Bacciarelli doskonale wiedział);

artysty nie przyniosło pożądaných efektów. Bender nie zgodził się bowiem na niższy procent, a król za namową Augusta Moszyńskiego wycofał się z projektu i powołał mennicę z kapitałem mniejszym niż pierwotnie zakładano³².

Niestety z listów nie wynika, dlaczego król zwrócił się z prośbą o pomoc w zaciągnięciu pożyczki właśnie do Bacciarellego. Wydaje się, że na decyzji Stanisława Augusta zaważyło nie tylko zaufanie do malarza, ale także trudna sytuacja, w jakiej znalazł się monarcha. W tym okresie (tj. maj–czerwiec 1765) Stanisław August nie miał bowiem w Wiedniu ani wielu znajomości, ani też żadnego oficjalnego współpracownika (brat króla Andrzej przebywał wówczas w Rzeczypospolitej)³³. Niewykluczone wreszcie, że sam pomysł zabiegania o pożyczkę w Wiedniu został królowi podsunęty przez Teppera³⁴, a rolą Bacciarellego miało być nie tyle „dopracowanie szczegółów” przedsięwzięcia, ile zweryfikowanie wiarygodności rekomendowanego monarsze wiedeńskiego bankiera. W tym kontekście szczególnie interesujące są zawarte w listach Bacciarellego opinie o Benderze. Z entuzjastycznych wypowiedzi artysty wynika, że jego wiedza o środowisku wiedeńskich finansistów była pobieżna, przeceniał on pozycję, jaką zajmował w nim Bender³⁵. Nikłe rozeznanie nie przeszkodziło jednak Bacciarellemu utrzymać w Warszawie reputacji osoby dobrze poinformowanej i bywatej w wielkim świecie.

High Society

Kolejne informacje o pobycie Bacciarellego w Wiedniu przynosi drugi list malarza pisany po włosku i adresowany prawdopodobnie do Ghigiottiego. Z listu wynika, że już w maju 1765 roku toczyły się rozmowy dotyczące powrotu artysty do Warszawy. Bacciarelli tłumaczył się adresatowi z „tardanzo a rendermi in Varsavia”³⁶ i zapewniał go, że nie zamierza przyjmować w Wiedniu nowych zleceń. Z listu dowiadujemy się także o zamówieniach, które Bacciarelli

nawet od własnych krewnych Stanisław August brał pożyczki na wyższy procent – w sierpniu 1764 zapożyczył się u Andrzeja Poniatowskiego na 700 000 złotych polskich z pięcioprocentową prowizją – zob. E. Rostworowski, op. cit., s. 413.

³² Rzeczą miała miejsce w lipcu 1765 – zob. BCz, rkps 741, t. 2, f. 281.

³³ Zagubieniu Stanisława Augusta nie pomagała zresztą nawet obecność królewskiego brata na dworze Marii Teresy. Jeszcze w 1768 nie było w kręgu króla nikogo, kto byłby w stanie zweryfikować kompetencje wiedeńskiego „barona” Josepha Schuttera, któremu powierzono kierowanie belwiderską Farfurnią i przydzielono niebagatelną pensję 600 dukatów rocznie – zob. Tadeusz Mańkowski, *Królewska fabryka fakturowa w Belwederze* [w:] idem, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Zuzanna Prószyńska, Warszawa 1976, s. 171–196. Mańkowski podaje tylko, że Schutter pochodził z Bawarii. O wiedeńskim etapie jego kariery wspomina za to w korespondencji z królem August Moszyński – zob. BCz, rkps 676, f. 179 [niedatowany, zapewne z 1770].

³⁴ W kolejnych miesiącach to właśnie Tepper, a nie brat króla, uchodził za wiedeńskiego pośrednika Stanisława Augusta. W listopadzie 1766 współpracownicy księcia Maurycego Saskiego donosili sobie nawzajem o kolejnej pożyczce wiedeńskiej, za którą miał stać właśnie Tepper i jego współpracownicy – zob. Biblioteka Polska, Paryż, vol. 69/1; f. 165, list Radziwińskiego do Seyfferta, z 22.11.1766.

³⁵ W dołączonej do korespondencji notatce Bender został określony jako „jeden z najbogatszych i najsławniejszych bankierów wiedeńskich” (BCz, rkps 741, t. 2, f. 273). Z nielicznych zachowanych informacji o biografii finansisty wyłania się jednak odmienny obraz. Jedyna większa transakcja Bendera, o której wiadomo: wydzierżawienie w 1768 Teatru przy Bramie Karyńskiej (*Kärntnertortheater*), skończyła się spektakularnym fiaskiem (po niespełna roku kierowania tą instytucją „jeden z najsławniejszych bankierów wiedeńskich” stracił 25 tysięcy guldenów) – zob. Elisabeth Grossegger, *Gluck und d'Afflisio. Ein Beitrag zur Geschichte der Verpachtung des Burgtheaters (1765/67–1770)*, Wien 1995, s. 68.

³⁶ Zob. Aneks – s. 206–208.

planował zrealizować w nieodległej przyszłości. Jako jego klienci wymienieni zostali portugalski dyplomata João Carlos de Bragança i książę Józef Wacław von Lichtenstein. Bacciarelli wspominał też, że ambasador Danii Johann Friedrich Bachoff von Echt dostał od króla Fryderyka V polecenie znalezienia portrecisty, który wykonałby dla niego wizerunki pary cesarskiej. Bacciarelli dawał przy tym do zrozumienia adresatowi swojego listu, że poszukiwanym „più bravo Pittore che fosse in Vienna”³⁷ jest właśnie on.

Niestety, żadnej ze wspomnianych w liście prac nie udało mi się odnaleźć³⁸. Podkreślić również należy, że prawdopodobieństwo powstania portretu pary cesarskiej na zamówienie króla duńskiego jest niewielkie. Po pierwsze Bacciarelli miałby niewiele czasu na namalowanie obrazu: dwa miesiące po nadaniu listu cesarz Franciszek opuścił Wiedeń, a 18 sierpnia 1765 roku zmarł nagle w Innsbrucku. Wydaje się więc, że jeśli w czerwcu projekt podwójnego portretu dopiero dyskutowano, po śmierci cesarza porzucono ten zamiar. W zbiorach duńskich zachował się z kolei reprezentacyjny portret Marii Teresy, namalowany krótko po śmierci cesarza przez wiedeńskiego malarza Christiana Kollonitscha³⁹. Być może to właśnie Kollonitsch otrzymał zlecenie, adresowane pierwotnie do Bacciarellego.

W interpretacji treści listów Bacciarellego należy jednak zachować powściągliwość. Czy w Wiedniu rzeczywiście obracał się on wśród finansistów, dyplomatów i książąt, czy jedynie wykreował taki swój wizerunek w liście do nieznanego nam warszawskiego adresata? Dla porządku prześledźmy raz jeszcze krąg wiedeńskich znajomych Bacciarellego. Na podstawie informacji zawartych we wspomnianym liście chciałoby się doń zaliczyć Pellegriniego (być może feldmarszałka Karla Clemensa Pellegriniego?), ambasadorów Danii i Portugalii oraz księcia Liechtensteinu. Historycy sztuki natomiast zazwyczaj wymieniają malarzy Jean-Baptiste’a Pillementa i Josepha Rosę, gorąco przez niego polecanych Stanisławowi Augustowi. Korespondencja z hrabią di Canalem (dyplomata w służbie Sardynii) świadczy o tym, że również z nim Bacciarelli utrzymywał relacje towarzyskie⁴⁰. Z listów tych dowiadujemy się, że w otoczeniu Bacciarellego znajdowali się głośny wówczas literat Pietro Metastasio (wspominany już autor libretta do *Il Parnaso confuso*) oraz baron Hagen (*Presidente del Consiglio Imperiale Aulico*)⁴¹.

Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że znajomość z księciem Liechtensteinu zdaje się potwierdzać późniejsza twórczość artysty. *Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym*, zrealizowany najpóźniej w 1768 roku, zdradza szereg kompozycyjnych analogii z namalowanym przez Hyacinthe’a Rigauda w 1740 roku *Portretem księcia Liechtensteina*,

³⁷ Ibidem.

³⁸ W Portugalii, w kolekcji spadkobierców diuka Braganzy, znajduje się jego portret powstały w Wiedniu, zapewne w latach sześćdziesiątych XVIII w. Jego stylistyka, brązowy koloryt i popiersiowe ujęcie są jednak odmiennie od twórczości Bacciarellego z tego czasu. Obraz reprodukowany w: Nuno Gonçalo Monteiro, Fernando Dores Costa, *D. João Carlos de Bragança a 20 Duque de Lafões. Uma vida singular no Século das Luzes*, Lisboa 2006, wkładka z ilustracjami, [nlb.].

³⁹ Wielkoformatowy (281 × 168 cm) obraz przeznaczony był do zamku Christiansborg; obecnie prezentowany jest w Amalienborgu – zob. Otto Andrup, *Billederne fra Potentat-Gemakket*, „Kunstmuseets årtskrift” 1921–1923, Nr. 8–10, s. 22.

⁴⁰ *Listy Gregoria Guglielmiego...*, op. cit., s. 293–320.

⁴¹ Di Canale, Metastasio i Hagen uchodzili tam za bliskich przyjaciół, tworzyli w Wiedniu triumwirat salonowych erudyków i poliglotów. W przypadku Metastasio jest to o tyle ironiczne, że mimo wieloletniego pobytu w Wiedniu, nigdy nie nauczył się on niemieckiego – zob. Charles Burne, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, t. 2, London 1796, s. 135.



il. 5 | fig. 5

Marcello Bacciarelli,
*Portret Stanisława
Augusta w stroju
koronacyjnym* (replika)
| *Portrait of Stanislaus
Augustus in Coronation
Robes* (replica),
Muzeum Zamek
Królewski w Warszawie
| Royal Castle Museum
in Warsaw

fot. | photo © domena
publiczna



il. 6 | fig. 6

prezentowanym ówczesnie w jego wiedeńskim pałacu (il. 5, 6)⁴². Wykraczają one poza krąg wspólnej regencyjnej stylistyki; skłonny jestem dlatego widzieć w *Portrecie Stanisława Augusta* świadome nawiązanie do portretu Liechtensteina, wynikające z dobrej znajomości dzieła. Podobnie – *Autoportret w konfederacie* z 1793 roku (w zbiorach MNW) budzi skojarze-

Hyacinthe Rigaud,
Portret księcia
Josepha Wenzla
von Liechtenstein
| *Portrait of Prince*
Joseph Wenzel von
Liechtenstein, 1740,
Palais Liechtenstein,
The Princely
Collection, Wiedeń
| Vienna

⁴² Pałac Liechtensteinów, Wiedeń, nr inw. GE1496. Podobną kompozycję odnaleźć można na *Portrecie Stanisława Leszczyńskiego* Jeana-Marca Nattiera (Musée des Beaux-Arts, Dijon), ale nie jest jasne, gdzie Bacciarelli mógłby zobaczyć jego replikę.



il. 7 | fig. 7

Anthony van Dyck,
*Portret malarza
Gaspara de Crayera*
| *Portrait of the
Painter Gaspar de
Crayer*, 1630, Palais
Liechtenstein, The
Princely Collection,
Wiedeń | Vienna

fot. | photo © domena
publiczna

il. 8 | fig. 8

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

nia z *Portretem malarza Gaspara de Crayera* Anthona van Dycka (il. 7, 8). Również ten obraz należał wówczas do księcia Liechtensteinu i ozdobił jego wiedeńską rezydencję⁴³. Możemy więc założyć, że podczas swojego pobytu w Wiedniu Bacciarelli mógł mieć regularny dostęp do książęcego pałacu.

Nie wiemy niestety, jak kształtowały się relacje Bacciarellego z jego innymi wiedeńskimi zleceniodawcami: czy byli oni półanonimowymi klientami, z którymi utrzymywał on wyłącznie zawodowe stosunki, czy raczej salonowymi znajomymi, z którymi spędzał wieczory. Szersze spojrzenie na karierę artysty sugeruje, że jego klientela kształtowała się według klucza towarzyskiego. Jak wiadomo, już w Warszawie Bacciarelli obracał się zarówno na dworze królewskim, jak i w kręgach magnackich oraz dyplomatycznych. Portretował pierwszoplanowych polityków, ale relacje towarzyskie utrzymywał z dyplomatami drugiego szczebla, żeby wymienić tu choćby sekretarza ambasady francuskiej Pierre-Michela Hennina⁴⁴. W Wiedniu, podobnie jak wcześniej w Warszawie, wokół Bacciarellego znajdziemy dyplomatów, arystokratów, przedsiębiorców i ludzi pióra. Podobnie było po roku 1765, kiedy artysta związał się z dworem Stanisława Augusta. Bacciarelli, gdziekolwiek się znalazł, nominalnie

⁴³ Kolekcja Liechtensteinów, Wiedeń, nr inw. GE153. AGAD. W kolejnych latach graficzna reprodukcja obrazu znajdowała się w zamkowym atelier Bacciarellego – zob. Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, 214, A/79, *Catalogue des Estampes qui sont dans l'Atelier de Mr Bacciarelli Janvier 1783*.

⁴⁴ K. Niemira, op. cit., s. 83–86.

działał dla jednego patrona, ale równocześnie „bywał w świecie”, utrzymywał kontakty towarzyskie poza dworem i realizował zlecenia dla klientów tylko luźno z dworem związanych. Można więc powiedzieć, że od przybycia do Drezn w 1750 roku, aż do objęcia stanowiska Dyrektora Budowli Królewskich (1784) Bacciarelli, choć oficjalnie był artystą dworskim, do pewnego stopnia realizował model kariery salonowej, w której relacje towarzyskie przeplatają się z relacjami zawodowymi⁴⁵.

Dwanaście krzeseł Rosalby Carrieri

Powyższe rozważania, choć w dużej mierze mają charakter przyczynkowy, otwierają nowe kierunki badań nad twórczością Bacciarellego. Wskazanie osób, z którymi utrzymywał on w Wiedniu kontakty (bankier Bender, dyplomaci Luigi di Canale, Johann Friedrich Bachoff von Echt i João Carlos de Bragança, książę Józef Wacław von Liechtenstein, feldmarszałek Pellegrini, baron Hagen oraz literat Pietro Metastasio) skłania do podjęcia kwerend źródłowych w archiwach po nich pozostałych. Przedstawiony materiał każe również szukać wiedeńskich dzieł artysty nie tylko w stolicy cesarstwa, pośród tuzinów dzieł opisanych jako *Schule Meytens*, ale także w Portugalii – jeśli bowiem portret Bragançy kiedykolwiek powstał, to z pewnością został z Wiednia wywieziony.

Przywołane listy malarza skłaniają także do zniuansowania wizerunku Bacciarellego jako artysty dworskiego⁴⁶. Chociaż pojechał on do Wiednia z misją malowania portretów rodziny cesarskiej, już po roku zbierał zamówienia w kręgu dyplomatów i polityków. Skoro szukał dodatkowych zarobków, nie należał chyba do grona dworskich *artisti pensionati*, albo musiał swoją pensję uznawać za niewystarczającą⁴⁷. Nowi klienci funkcjonowali zarówno na dworze Marii Teresy, jak i w świecie wiedeńskich salonów⁴⁸. Wydaje się, że sam malarz również obracał się w obu tych środowiskach⁴⁹.

Podkreślić jednak należy, że z perspektywy badań nad kulturą artystyczną XVIII wieku samo zrekonstruowanie towarzyskiego kręgu Bacciarellego ma ograniczoną wartość. Co bowiem znaczy, że Bacciarelli „bywał na salonach”? Co wynika z faktu, że znał Metastasia, sławnego współpracownika Glucka? Czy dysponując tą wiedzą, możemy stwierdzić,

⁴⁵ O salonowości – zob. Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au 18^e siècle*, Paris 2005.

⁴⁶ O statusie artysty dworskiego i jego pozycji w epoce wczesnonowoczesnej – zob. Martin Warnke, *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge 1993. Dla okresu XVII–XVIII w. podobne studium dotychczas nie powstało.

⁴⁷ Przyjmowanie zamówień spoza dworu przez malarza pensjonowanego wymagałoby uzyskania zezwolenia cesarzowej – nie ma jednak po nim śladu w archiwach wiedeńskich. Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że w badaniach nad artystą nie podniesiono dotychczas problemu stosunku Bacciarellego do pieniędzy (choć analizowano oczywiście spektakularną skalę jego zarobków na dworze króla). Jak się wydaje Bacciarelli był w sprawach finansowych bardzo zapobiegliwy. 27 marca 1795 pisał do króla przebywającego w Grodnie: „Błagam WW, aby pozwoliła mi wyznać, iż nie jestem w stanie przeżyć za 60 dukatów miesięcznie”. Dla porównania miesięczne zarobki Zygmunta Vogla wynosiły 5 dukatów, Norblina na dworze Czartoryskich: niewiele ponad 5 dukatów. AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, 5a, f. 146–147; Biblioteka Narodowa, Warszawa, rkps III, 3291, f. 202–203.

⁴⁸ To „bycie pomiędzy” doskonale obrazuje decyzja dworskiego poety i librecisty, Metastasia, aby zamieszkać w Wiedniu na Michaelerplatz 4, w bezpośredniej bliskości Hofburga i swojej patronki, ale jednak w przestrzeni miasta, a nie dworu. Gdzie w Wiedniu zamieszkał Bacciarelli z żoną i dziećmi – niestety nie wiadomo.

⁴⁹ Niewykluczone, że w podobny sposób działał w Wiedniu Pillement. Przypuszcza się, że mógł on pracować nie tylko dla Marii Teresy, ale też dla księcia Liechtensteina – zob. Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracow 2006, s. 121.

że na dworze Marii Teresy i na wiedeńskich salonach poznał on artystyczne i polityczne elity? Czy fakt, że „miał znajomych” i „bywał” rzeczywiście mówi nam cokolwiek o cechach charakteru samego artysty (podnoszonej niekiedy serdeczności czy otwartości Bacciarellego)⁵⁰?

Warto przyjrzeć się w tym miejscu conceptowi znajomości salonowych. Ponieważ instytucję salonu przeciwstawia się niekiedy kulturze dworu i jego sztywnemu ceremoniałowi, w znajomościach salonowych chciałoby się widzieć relacje bardziej autentyczne niż te panujące na dworze. Antoine Lilti, w swojej głośnej pracy poświęconej temu zagadnieniu, pokazał jednak, że funkcjonowanie salonów znacząco różniło się obecnego w literaturze wyidealizowanego wyobrażenia o nich⁵¹. Nie były one ani królestwem kobiet, ani polem wyrafinowanych konwersacji. Nie były też polem kształtowania opinii publicznej i idei oświeceniowych, czy też miejscem, w którym literaci, filozofowie i artyści mieli okazję dyskutować z arystokratami jak równy z równym. Nawet sam termin „salon”, aż do ostatnich lat XVIII wieku nie oznaczał instytucji życia społecznego i politycznego. Znaczył tyle, co inkluzywny krąg towarzyski spotykający się, aby oddać się wieczornym rozrywkom oraz – przy odrobinie szczodrości gospodarza – zjeść wspólnie posiłek⁵². Zrekonstruowanie towarzystwa, w które wniknął Bacciarelli nie pokazuje więc, z kim dyskutował o sztuce i o nowinach ze świata polityki, ale raczej koło kogo siedział, jedząc omlet ze szpinakiem, albo dorsza z *purée* z czerwonej fasoli, i z kim grał w karty (zważywszy na obecność dyplomatów – zapewne w *fa-raona*) lub czyją grę w karty w grzecznym milczeniu obserwował. Osobnym zagadnieniem pozostaje sposób, w jaki Bacciarelli wykorzystywał fakt „bywania w towarzystwie”.

Powracające w korespondencji Bacciarellego wątki salonowe i sposób, w jaki artysta „odmalowywał” własną sieć społeczną, sugeruje, że wykorzystywał on wiedeńskie znajomości w sposób do pewnego stopnia instrumentalny i traktował je jako element autokreacji. W dokładnie ten sam sposób postępowali inni artyści, których Bacciarelli znał, i z którymi korespondował. Za przykład niech posłuży opublikowana niedawno korespondencja Gregoria Guglielmiego z Bacciarellim⁵³. Jej topika ma charakter bliźniaczy do tej znanej z listów słanych przez Bacciarellego z Wiednia do Warszawy. W swoich listach Guglielmi stale odwołuje się do wspólnych znajomych (hrabia di Canale, architekt Victor Louis, książę Adam Czartoryski) i podkreśla swoje pośrednictwo w budowaniu zawiązanych wcześniej znajomości Bacciarellego (wspomina np., że to właśnie w jego pokoju w Dreźnie spotykali się Bacciarelli i malarz Giovanni Battista Casanova). Guglielmi chełpi się także swoimi ber-

⁵⁰ Tym interpretacjom przeczy nie tylko personalny konflikt z Augustem Moszyńskim, ale także zapisy testamentu Bacciarellego. Sporządzając go w 1811, artysta troszczył się co prawda o swoich rzymskich krewnych, ale równocześnie dawał dzieciom wskazówki, jak wydziedziczyć nielubianą przez siebie synową (żonę Fryderyka) – zob. Mieczysław Wallis, *Testament Bacciarellego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, nr 1, s. 124, pkt 8.

⁵¹ A. Lilti, *Le monde de salons...*, op. cit, passim. Na temat towarzyskości w Wiedniu – zob. zwł.: Rebecca Gates-Coon, *The Charmed Circle. Joseph II and the “Five Princesses” 1765–1790*, West Lafayette 2015. Na marginesie tych rozważań warto odnotować, że w podobnych barwach kulturę salonów odmalował Julian Ursyn Niemcewicz. Swoją obecność w salonach Paryża wspominał on następująco: „»Mr Niemcewicz« – rzekła pani de Beauharnois przedstawiając mnie tym panom; nawiasem spojrzano na mnie i skłoniono się. Wkrótce dano do stołu. Natężyłem uwagę, otworzyłem uszy moje, by słuchać mędrców wyroków. Niepotrzebnie atoli. Mało się odzywając uczeni ci zjadali i pili lepiej ode mnie. Przy końcu dopiero uczyły zaczęto rozmawiać; rozmowa ta była wzajemną zamianą, handlem wzajemnych pochlebstw i komplementów” – Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Gdańsk 2000, s. 95.

⁵² Nieprzypadkowo gastronomiczny aspekt życia salonów wyciągano niekiedy, aby zaatakować ich gospodarzy. Madame Geoffrin pod koniec życia nadano bowiem przydomek *harengère* („śledziara”).

⁵³ *Listy Gregoria Guglielmiego...*, op. cit, s. 293–320. Zob. też: Ewa Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja*, op. cit., s. 115–116.

lińskimi koneksjami, zarówno w świecie dyplomatów (o księciu Dołgorukowie pisze „mój wielki przyjaciel i mecenas”)⁵⁴, jak i kręgu bankierów (choć w tym przypadku nie ma chyba ku temu podstaw)⁵⁵. Z korespondencji wynika, że za miernik swojego sukcesu w Paryżu Guglielmi uznaje otrzymywanie zamówień na obrazy oraz zaproszeń na salony⁵⁶. Nawet sposób wymiany listów między Bacciarellim a Guglielmim odzwierciedla salonowe „uwikłanie” obu artystów. Podczas gdy listy adresowane do Stanisława Augusta Guglielmi wysyłał pocztą z Augsburga przez Pragę, korespondencja z Bacciarellim szła dłuższą drogą, przez Wiedeń, tak aby hrabia di Canale mógł pośredniczyć w jej przekazywaniu⁵⁷.

Fakt, że artyści w swoich listach tak często powoływali się na sieć kontaktów, pokazuje, że „oświeceniowa republika malarzy” była wystawiona na te same formy przemocy symbolicznej, które rządziły światem salonów⁵⁸. Kluczowe miejsce w hierarchii zajmowała światowość i powodzenie wśród elit (a nie np. uznanie publiczności czy środowiska malarzy)⁵⁹. Jak widzieliśmy na przykładzie XVIII-wiecznego Wiednia, „artystom dworskim” nie wystarczało uznanie dworu i jeśli tylko nadarzyła się okazja, rozszerzali oni pole swojej działalności o salony. Sądzę, że tu właśnie leży najwięk-



il. 9 | fig. 9

Artysta nieokreślony
Unknown artist,
Marcello Bacciarelli
(portret sylwetowy
(silhouette portrait),
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁵⁴ Listy Gregoria Guglielmiego..., op. cit., s. 303.

⁵⁵ Ibidem. Guglielmi donosił Bacciarellemu o liście wystanym do Davida von Splitgerbera (1741–1826, syna berlińskiego bankiera), ale nie wydaje się, żeby interesy, o których pisał, załatwiał rzeczywiście z nim. Splitgerber, znany playboy i utracjusz, nie zajmował się nadawaniem przesyłek i paczek do Warszawy. Guglielmi adresował swoje listy zapewne do spółki nominalnie zarządzanej przez Splitgerbera, a nie do niego samego.

⁵⁶ Ibidem, s. 314–315.

⁵⁷ Ibidem, s. 295–301.

⁵⁸ O malarstwie międzynarodowej – zob. Andrzej Pieńkos, *Le Grand Tour d'Europe des artistes. Croquis d'une carte des voyages artistiques au XVIII^e siècle [w:] Entre France et Pologne. Le cosmopolitisme des Lumières*, réd. Anna Grześkowiak-Krawicz et al., Rome 2018, s. 54–67.

⁵⁹ Powodem tego stanu rzeczy była zapewne stojąca za kulturą tego czasu mechanika wymiany. Sukces mecenatu leży bowiem w „wymianie chwały”: głośnym artystom patronują głośni patroni, „wymieniający się” nawzajem swoją reputacją. W tak zbudowanym systemie, ani publiczność, ani środowisko malarskie (oba pozbawione „chwały”), nie mogą „wymieniać” jej z artystą – zob. Daniel Roche, *Les Republicains de lettres et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris 1988, s. 254–262. O chwale i sławie zob. też: Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750–1850)*, Paris 2014.

szą wartość przywołanego wcześniej materiału. Pokazuje on bowiem, że – mówiąc językiem socjologii – pole, na którym artyści grali o stawkę zawiera w sobie (albo nachodzi) na pola ze sobą konkurujące, choć do pewnego stopnia kompatybilne⁶⁰. W omawianym przypadku tymi polami są dwór i salony, a więc dwie hermetyczne i elitarystyczne struktury dzielące się dwoma typami kapitału symbolicznego.

W tym kontekście szczególnie problematyczna pozostaje interpretacja dworsko-salonnej dyspozycji Bacciarellego. Czy obecność artysty w tych sferach rzeczywiście dowodzi jego towarzyskości, społecznej otwartości i zdolności do adaptacji? Czy może na przynależność do kręgów szczycących się swoim elitaryzmem należy patrzeć przede wszystkim jak na symptom odcięcia się artysty od sfery publicznej (albo niedostrzeżenia, że i ona może być dla człowieka sztuki polem działania)? Ta druga interpretacja wydaje się zasadna, jeśli wziąć pod uwagę, że Bacciarelli przez całe życie unikał konfrontacji z szeroką publicznością⁶¹ i wypowiadania się na tematy artystyczne, nie nauczył się formułowania i uzasadniania własnych ocen⁶². Nie wydaje się więc, aby często wystawiany był na krytykę i musiał mierzyć się z nieprzychylnymi sądami⁶³. Nieprzypadkowo chyba pierwszą publiczną wystawę malarstwa otwarto w Warszawie dopiero w 1795 roku, a więc w momencie usuwania się Bacciarellego w cień życia publicznego. Nieprzypadkowo też krąg artystów pracujących wówczas w Malarni i Skulptorni pozostał hermetyczny, a ci, którzy zdradzali ambicje zrobienia kariery, skrzydła rozpościerali dopiero wtedy, kiedy udało im się wyjść spod kurateli Bacciarellego⁶⁴.

Salonowo-dworską dyspozycję Bacciarellego, wyraźną zarówno w Wiedniu, jak i w Warszawie, chciałoby się dlatego interpretować jako wyraz jego elitarystycznych skłonności. Skłonności podzielanych skądinąd przez wielu malarzy jego czasów. Osiemnastowieczni artyści nie tylko zabiegali o wstęp na salony, ale sami starali się otaczać ekskluzywnym towarzystwem. Na długo przed słynną *salonnière* Élisabeth-Louise Vigée Le Brun i znanym ze swojego towarzyskiego usposobienia Hubertem Robertem, artyści wprowadzali elementy

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2007; Nathalie Heinrich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993.

⁶¹ Niechęć Bacciarellego do bycia wystawianym na publiczną ocenę dotyczyła nie tylko konfrontacji z szerokim gronem widzów, ale także z gośćmi odwiedzającymi Zamek i Łazienki. Jak wiadomo Bacciarelli unikał pokazywania im własnych obrazów. Zob. BN, rkps III, 329i, f. 189; AGAD, KSA, 5a, f. 278.

⁶² Doskonale ten problem widoczny jest w korespondencji Bacciarellego z królem. W 1795 Stanisław August w kilku listach pytał malarza o jego opinię na temat książki Salvatore Tonciego *Descrizione Ragionata Della Galleria Doria...* i refleksje po lekturze jego rękopiśmiennej rozprawy o malarstwie. Bacciarelli najpierw zwlekał z odpowiedzią, a następnie 11 września zdobył się na kilka bardzo konwencjonalnych refleksji („prawdziwa sztuka malarska polega na wiedzy o rysunku, kolorystyce...” itp.) zdradzających nikłą znajomość literatury artystycznej. Zob. AGAD, KSA, 5a, f. 256–257; BN, rkps III, 329i, f. 240; Aleksandra Bernatowicz, *Salvatore Tonci i polskie wątki* [w:] *Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. Zbigniew Bania, Anna Czyż, Janusz Nowiński, Warszawa 2015, s. 364–373. Autorka błędnie identyfikuje wspomniany w korespondencji tekst jako *Descrizione Ragionata*. O tym, że mamy do czynienia z dwoma różnymi pracami dowodzi m.in. wspomnienie w korespondencji o czarnych werniksach Apellesa, nie ma o nich mowy w drukowanej rozprawie Tonciego.

⁶³ Ponieważ w literaturze rzadko można znaleźć wzmianki sugerujące, że artyści dworu warszawskiego byli przedmiotem krytyki, warto przywołać wypowiedź Fryderyka Moszyńskiego z 1792. Moszyński krytykując błędnie, w jego ocenie, czynności resortu spraw zagranicznych, porównywał je do „malowania Canaletto”, artysty, który jego zdaniem „miał coś w oczach, że wszystko, co nam się w murach białło widzi, to jemu się czerwono widziało i tak swoje malowanie udawał”. Cyt. za: Łukasz Kądziela, *Między zdradą a służbą Rzeczypospolitej. Fryderyk Moszyński 1792–1793*, Warszawa 1993, s. 62.

⁶⁴ Doskonałym przykładem jest kariera Franciszka Ksawerego Łabeńskiego, pierwszego konserwatora Ermitażu – zob. Mariam Nikogosyan, *The Restoration of Paintings at the Imperial Hermitage (Saint-Petersburg) at the Beginning of the 19th Century* [online], „Conservation, exposition, restauration d'objets d'arts” 2012, <<http://journals.openedition.org/ceroart/2344>>, [dostęp: 5 grudnia 2018].

salonowości do swoich apartamentów. I tak, w Dreźnie Bernardo Belotto posiadał stoliki do gry w karty, a w Paryżu pastelista Rosalba Carriera – aż dwanaście krzeseł dla odwiedzających⁶⁵. Choć nie wiemy, jak w Wiedniu i Warszawie mieszkał Bacciarelli, należy podkreślić, że co najmniej od 1764 roku nie krępował się przyjmować u siebie nawet polityków⁶⁶. Drobnie przedmioty, które pozostały po artyście, jak choćby profilowy portret (il. 9), będący owocem niezwykle popularnej wówczas zabawy towarzyskiej, pokazuje, że Bacciarelli nie tylko uczestniczył w salonowych rozrywkach, ale także kultywował pamięć o nich. Niewykluczone więc, że w jego przypadku salonowość, rozumiana jako predylekcja do funkcjonowania w małym, hermetycznym kręgu i afiszowanie się z przynależnością do niego, odgrywała rolę wykraczającą poza strategię prowadzenia kariery i była powiązana zarówno z usposobieniem artysty, jak i jego społeczną dyspozycją.

⁶⁵ Ewa Manikowska, *Bernardo Bellotto i jego drezdeński apartament*, Warszawa 2014, s. 42.

⁶⁶ E. Manikowska, *Kariera i rzymski rodowód...*, op. cit., s. 27.