

Od Ribery do Solimeny Obrazy neapolitańskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Dla badaczy malarstwa wizyty w europejskich i amerykańskich muzeach stają się zazwyczaj okazją do bezpośredniego zetknięcia się z dziełami znanymi dotychczas jedynie z reprodukcji, a na co dzień przechowywanymi w magazynach. Do takich należał mój pobyt w Warszawie, dokąd przyjechałem z dwoma wykładami o Bernardzie Cavallinie i malarstwie XVII-wiecznego Neapolu, od Caravaggia do Luki Giordana. W towarzystwie dr Grażyny Bastek zwiedziłem sale galerii i magazyny Muzeum Narodowego w Warszawie, żeby obejrzeć znajdujące się w tutejszych zbiorach obrazy malarzy neapolitańskich z XVII i XVIII wieku. Jedynie dwa z nich widziałem wcześniej: *Sen św. Józefa* Bernarda Cavallina i *Pokłon pasterzy* Matii Pretiego. Pierwszy z nich miałem okazję oglądać podczas wystawy poświęconej jego twórcy, prezentowanej w latach 1984–1985 w muzeach w Cleveland i Fort Worth, a następnie w Neapolu. *Pokłon pasterzy* przyjechał do Neapolu ponad dziesięć lat później – na wystawę monograficzną Pretiego w Museo di Capodimonte i Castel Sant’Elmo w 1999 roku.

Męczeństwo św. Sebastiana (il. 1) znane mi było wówczas jedynie z publikacji Gianniego Papięgo na łamach „Paragone”. Florencki historyk sztuki słusznie wskazał na Jusepe de Ribera jako twórcę dzieła, które dawniej wiązano z Franceskiem Guarinem, i datował je – bardzo przekonująco – na rok 1617¹. Rozpoznał w nim styl artysty z okresu tuż po jego ostatecznym przeniesieniu się z Rzymu do Neapolu w połowie 1616 roku. Oś nowatorskiej kompozycji wyznacza ułożona ukośnie sylwetka świętego, rozciągnięta na niemal całą szerokość kadru obrazu, scenerię uzupełniają elementy „wychwycone z natury”. Malarz pochodzący z Hiszpanii, lecz wykształcony i artystycznie ukształtowany we Włoszech, przede wszystkim w Rzymie, zastosował tu takie same rozwiązania, osadzone w caravaggionistycznej formule rzeczowego naturalizmu, jakie spotykamy – znacznie zintensyfikowane – w obrazach malarza z ostatnich lat pobytu w Rzymie oraz z początku długoletniej działalności w Neapolu. Są to m.in.: *Zaparcie się św. Piotra* z Galleria Corsini, obecnie w Palazzo Barberini w Rzymie; cztery obrazy z serii *Pięć Zmysłów* zachowane w Pasadenie (Norton Simon Museum), Hartfordzie (Wadsworth

¹ Gianni Papi, *Un San Sebastiano di Ribera a Varsavia*, „Paragone” 2011, 98/99, s. 54–57. Obraz (142,5 × 187,5 cm, nr inw. M.Ob.650 MNW) pochodzi z nieznanej kolekcji prywatnej, która została wywieziona przez Niemców na Śląsk (do MNW przywieziono ją w 1945 z Jeleniej Góry). Po raz pierwszy dzieło przypisano Guarinowi w katalogu wystawy z 1996 (*Caravaggio. Złożenie do grobu. Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, red. naukowa Joanna Kilian, Antoni Ziemba, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996, Warszawa 1996, s. 156–158, kat. nr 18, il. 66) oraz w katalogu kolejnej wystawy zorganizowanej w MNW w 1999 (*Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich. Wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego*, red. naukowa Anna Kozak, Antoni Ziemba, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1999, Warszawa 1999, s. 222, kat. nr 76, il. s. 223).

Atheneum), mieście Meksyku (Museo Nacional de Arte) i Madrycie (Prado); *Wskrzeszenie Łazarza* z Prado; namalowane w 1618 roku *Ukrzyżowanie* z kolegiaty Santa María de la Asunción w Osunie; *Święty Andrzej* z Quadreria dei Girolamini w Neapolu, czy też *Pietà*, z lat 1620–1621, w londyńskiej National Gallery².

Gianni Papi stawia hipotezę, że *Męczeństwo św. Sebastiana* z MNW należałoby uznać za pierwszą wersję innego obrazu o tym samym temacie, lecz ujętego w formacie pionowym i przedstawiającego świętego w pozycji klęczącej. Obrazu, który jak wiadomo namalowany został przez Ribere w Neapolu, na zlecenie wicekróla Don Pedra Télleza Giróna, księcia Osuny, dla tamtejszej kolegiaty Santa María de la Asunción, wraz z grupą dzieł ujętych w formule zdecydowanego naturalizmu: *Męczeństwem św. Bartłomieja*, *Świętym Hieronimem z aniołem dmącym w trąbę* *Sądu Ostatecznego* oraz *Świętym Piotrem pokutującym*, i dziś – podobnie jak wspomniane *Ukrzyżowanie* z 1618 roku, zamówione przez żonę księcia – znajduje się w Museo Parroquial w Osunie, w andaluzyjskiej prowincji Sewilla³.

Zdaniem Papiego, wicekról odrzucił pierwszą wersję *Męczeństwa św. Sebastiana* – hipotezycznie utożsamianą przez florenckiego badacza z obrazem z MNW – jako nazbyt odważną i niezgodną z panującą konwencją ikonograficzną i kompozycyjną. Miałby sobie życzyć bardziej tradycyjnego, powściągliwego wizerunku – klęczącego świętego, pogrążonego w ekstazie. Hipoteza ta rodzi jednak pewne wątpliwości. Po pierwsze, obrazy różnią się układem – płótno z MNW ma poziomy format, podczas gdy obraz z Osuny jest rozplanowany w pionie, tak jak trzy pozostałe, wykonane na zamówienie wicekróla. Po wtóre, andaluzyjski *Święty Sebastian* ma mniejsze wymiary. I wreszcie – trzem wymienionym tu wizerunkom zamówionym w tym samym czasie i przyjętym przez zleceniodawcę bez zastrzeżeń, nie można wszak odmówić owej odwagi i niekonwencjonalności rozwiązań, jednoznacznie nawiązujących do caravagionistycznego naturalizmu.

Sen św. Józefa (il. 2) Bernarda Cavallina ze zbiorów MNW, znany mi wcześniej dzięki wzmiankowanej już wystawie⁴, włączyłem do monografii artysty i jego epoki, wydanej w Rzymie w 2013 roku⁵. W 1938 roku obraz, z właściwie określoną atrybucją, został ofiarowany warszawskiemu Muzeum Narodowemu przez biskupa Adolfa Józefa Jełowickiego. Jako dzieło Cavallina wystawiony był już w 1901 roku na aukcji charytatywnej w Warszawie⁶. Natomiast autorzy wystawy zorganizowanej w 1921 roku w Lublinie przypisali go Giuseppe Cesariemu, zw. Cavalier

² Więcej informacji na temat wzmiankowanych obrazów zob. Nicola Spinosa, *Ribera. La obra completa*, Madrid 2008, s. 327 i n., a także w tekstach krytycznych autorstwa Gianniego Papiego i Gabriele Finaldiego wydanych w tomach: *El joven Ribera*, ed. José Milicua, Javier Portús, kat. wyst., Museo Nacional de Prado, Madryt, 2011, Madrid 2011, passim; *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli. 1608–1624*, a cura di Nicola Spinosa, kat. wyst., Museo di Capodimonte, Neapol, 2011–2012, Napoli 2011, passim; Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, s. 365 i n.

³ N. Spinosa, *Ribera...*, op. cit., s. 339–343, kat. nr A66–A69; *El joven...*, op. cit., s. 162–166; 172–173, kat. nr 17 [Gabriele Finaldi]; *Il giovane...*, op. cit., s. 178–185 [Gabriele Finaldi].

⁴ *Bernardo Cavallino of Naples 1616–1656*, ed. by Ann T. Lurie, Anne Percy, with an introduction by Anne Percy and essays by Nicola Spinosa and Giuseppe Galasso, kat. wyst., Cleveland Museum of Art, Cleveland; Kimbel Art Museum, Fort Worth, 1984–1985, Cleveland–Fort Worth 1984, s. 124–125, kat. nr 37 [Anne Percy]; *Bernardo Cavallino (1616–1656)*, a cura di Silvia Cassani, kat. wyst., Museo Pignatelli, Neapol, 1984, Napoli 1985, s. 126–127, kat. nr A.25 [Anne Percy].

⁵ Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza “in posa”. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616–1656*, Roma 2013, s. 99, 119, 327, il. 91, s. 119, kat. nr 63

⁶ *Katalog wystawy obrazów wielkich mistrzów szkoły włoskiej i flamandzkiej ze zbiorów nieborowskich Ks. Michała Radziwiłła na dochód bezdomnych dzieci przytułku „Nazaret” przy ulicy Freta nr 10*, Warszawa 1901, s. 7, kat. nr 18.



d'Arpino⁷. Współczesne badania przywróciły obraz Cavallinowi, choć wskazywano różne daty powstania dzieła. W sposób właściwy datowanie określono dopiero w latach 1984–1985, podczas prac nad wystawą w Cleveland, Fort Worth i Neapolu, kiedy to dostrzeżono podobieństwo jego stylu do *Ekstazy św. Cecylii* z Museo di Capodimonte, jedynego zachowanego dzieła Cavallina, które prócz monogramu BC nosi również wypisaną przezeń datę – 1645⁸. Obraz uznano za nieco wcześniejszy, ze względu na obecność – jak w dziełach z lat trzydziestych (m.in. *Ucieczce do Egiptu* z Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut)⁹ – cech stylu wyraźnie nawiązujących do naturalizmu Ribery i Aniella Falconego. Chodzi tu przede wszystkim o sposób operowania światłem i cieniem oraz o ograniczoną gamę nasyconych kolorów. O ile niektóre wyrafinowane

il. 1 | fig. 1

Jusepe de Ribera,
*Męczeństwo
św. Sebastiana* | *The
Martyrdom of St
Sebastian*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

⁷ Katalog wystawy sztuki i starożytności w Lublinie, wydany częściowo z zapomogi Ministerstwa Sztuki i Kultury, Lublin 1921, s. 11, kat. nr 22.

⁸ N. Spinosa, *Grazie e tenerezza...*, op. cit, s. 344–45, il. 115–117.

⁹ Ibidem, s. 295, kat. nr 28 (oraz wymienione w bibliografii tomu wcześniejsze opracowania).



formy, pełne wystudiowanej elegancji (szczególnie przedstawienie anioła, który ukazuje się Józefowi we śnie) ujawniają silny wpływ północnych rycin z końca XVI wieku, w owym czasie w Neapolu będących w powszechnym obiegu, a zarazem świadczą o ciągłym czerpaniu inspiracji z twórczości współczesnych Cavallinowi malarzy neapolitańskich, od Antonia De Bellis, po – w szczególności – Giovan Battistę Spinello¹⁰, o tyle dyspozycja przestrzenna i dramaturgia przedstawionej tu historii (Mt 2,13–21), pozwalają dostrzec, że Cavallino, tak jak jemu współcześni, najwyraźniej znał techniki i rozwiązania wykorzystywane w spektaklach teatralnych, zarówno religijnych, jak i świeckich¹¹.

Zestawienie *Snu św. Józefa ze Świętą Cecylią* z Museo di Capodimonte i z innymi obrazami Cavallina z tego okresu, pozwala dostrzec, mimo wspomnianej esencjonalności gamy barwnej, łączące je podobieństwa, przede wszystkim w kunsztownym sposobie kładzenia farb, co kieruje naszą uwagę ku „neowenecjanizmowi”. Tę wypracowaną w późnych latach trzydziestych XVII wieku formułę stosowali zarówno sam Ribera, jak i inni neapolitańczycy, tacy jak Massimo Stanzione, Francesco Guarino i Andrea Vaccaro, z którym zresztą Cavallino przez długi czas blisko współpracował. Z tym kręgiem artystów łączył go także zmysł wyrazistego oddania stanów ducha i emocji, co poczynawszy od wspomnianej *Świętej Cecylii* z 1645 roku, pozwoliło mu – pod wpływem rosnącego po 1620 roku zainteresowania rzymską twórczością Simona Voueta – osiągnąć nowy efekt wyszukanej elegancji form o łagodniejszej, pełnej gracji ekspresji.

Nie znałem natomiast obrazu *Wygnanie z Raju* Domenica Gargiula (il. 3). Nie został on odnotowany nawet w obszernej monografii jego twórcy, opracowanej w 1994 roku przez Giancarla Sestieriego i Brigitte Daprà¹². Dawniej przypisywany Pierfrancesco Moli lub Giovan Benedetto Castiglionemu, zw. il Grechetto, jest w istocie bezdyskusyjnym dojrzłym dziełem Gargiula, znanego również jako Micco Spadaro (ze względu na zawód ojca – płatnerza; *spadaro* znaczy miecznik, płatnerz szpadnik), zgodnie zresztą z niegdyśszą, a jak się dziś okazuje nader trafną atrybucją Jana Białostockiego z 1967 roku¹³. Decyzja

¹⁰ Więcej o aktywności artystycznej Antonia De Bellisa i o wcześniejszych opracowaniach na ten temat zob. ibidem, s. 453–468; idem, *Pittura del Seicento a Napoli*, vol. 1, *Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, s. 205–212. Szczegółowe informacje dotyczące Giovana Battisty Spinello wraz z bibliografią dotyczącą artysty – zob. Nicola Spinosa, Denise Maria Pagano, *Giovan Battista Spinelli* [w:] *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, a cura di Pietro Zampetti, vol. 4, Bergamo 1988, s. 1–56; N. Spinosa, *Pittura del Seicento...*, op. cit., s. 398–403.

¹¹ O teatrze neapolitańskim XVII i XVIII w. zob. Franco Carmelo Greco, *Drammaturgia e teatro a Napoli* [w:] *Il Teatro a Napoli. Atti del convegno, Napoli, 19–20 giugno 1985*, Napoli 1985, s. 15–28.

¹² Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e “cronista” napoletano*, Milano–Roma 1994.

¹³ Na podstawie słynnego obrazu Giovanniego Paola Paniniego z Wadsworth Atheneum Museum of Art w Hartfordzie udało się ustalić, że obraz z MNW (97,2 × 145 cm, inw. M.Ob.306 MNW) należał pierwotnie do rzymskich zbiorów kardynała Silvia Valentiego Gonzagi – zob. Janina Michałkowa, *Panini et autour de lui*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1986, XXVII, no 2–4, s. 48–49, il. 15; *Ritratto di una collezione. G.P. Panini e la galleria del cardinale Silvio Valentini Gonzaga*, a cura di Raffaella Morselli, Rossella Vodret, kat. wyst., Palazzo Te, Mantua, 2005, Milano 2005, s. 175–176, kat. nr 23. Z kolekcji Ignacego Krasickiego w Lidzbarku Warmińskim trafił do zbiorów Cypriana Lachnickiego, który w 1902 przekazał całą swoją kolekcję Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stamtąd w 1908 został przeniesiony do MNW. Jako dzieło Domenica Gargiula, czyli Micca Spadara, figuruje w: Jan Białostocki, *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1967, t. 2, s. 125, kat. nr 1235). Jako dzieło Pierfrancesca Moli w: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Hrsg. Hanna Benesz, kat. wyst., Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig; Centraal Museum, Utrecht; Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Alte Pinakothek, Munich, 1988–1990, Braunschweig 1988, s. 48–50, kat. nr 9; *European Baroque Painting. The National Museum in Warsaw*, ed. Hanna Benesz, kat. wyst., Kumamoto Prefectural Museum, 1992–1993, Kumamoto 1992, s. 99, kat. nr 41). Jako dzieło Grechetto w: *Trionfo Barocco. Capolavori del*

il. 2 | fig. 2

Bernardo Cavallino, *Sen św. Józefa i St. Joseph's Dream*, ok. c. 1645, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

foto: I photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

o odrzuceniu słusznej propozycji Białostockiego i przypisanie obrazu Moli lub Grechettowi dają się w pewnym stopniu wytłumaczyć wyraźną zależnością od stosowanych przez nich rozwiązań kolorystycznych. Piękne słoneczne barwy przywodzą na myśl obrazy malarzy znanych dobrze także w Neapolu, takich jak Pietro da Cortona, Andrea Scacchi, Pietro Testa i młody Nicolas Poussin, którzy, na równi z Molą i Grechettem, na różne sposoby i w nowym stylu przyswajali sobie (nie bez wyraźnego pośrednictwa włoskiej twórczości Petera Paula Rubensa i Antona van Dycka), uznawane za nieprześcignione, wzorce XVI-wiecznego malarstwa weneckiego, a szczególnie Tycjana i Veronesa. Ostatnie badania nad Micco Spadarem pokazują ponadto, że artysta postępujący drogą podjętą przez Ribere w Neapolu ok. 1635 roku, a zarazem dzięki znajomości licznie reprezentowanych w tamtejszych kolekcjach dzieł artystów takich jak Castiglione, Poussin, Claude Lorrain i Gaspar Dughet, stał się, poczynawszy od późnych lat trzydziestych, obok Aniella Falconego i Andrei di Lione, jednym z najprzedniejszych przedstawicieli postaw „neowenecjanistycznych”, które rozprzestrzeniły się w Neapolu i w innych ośrodkach śródziemnomorskich. Należy jednak zaznaczyć, że *Wygnanie z Raju*, podobnie jak inne prace Gargiula z tego okresu i dzieła bliskie mu stylistycznie (np. para obrazów *Wenus i Adonis* oraz *Diana i Akteon* z Museo Civico w Pawii czy też *Męczeństwo św. Sebastiana* z Banca Sannitica w Benewencie, dziś w Banca Popolare w Nowarze, stanowiące pendant do *Męczeństwa św. Stefana* ze zbiorów dawnego Elvehjem Art Center, dziś Chazen Museum of Art w Madison, Wisconsin¹⁴) odsyła nas nie tyle do wzorów Moli i Grechetta, ile do znanych obrazów Poussina malowanych w Rzymie pod koniec lat dwudziestych. To najpewniej od nich wywodzą się ciepłe, świetliste i szlachetne barwy, jak też bardziej wystudiowane, już niemal klasyczne opracowanie kształtów i brył, nieniweczące przy tym uważnego, rzeczowego i naturalistycznie dosłownego oddania szczegółów ciał, ekspresji postaci, a także materii i faktur drogocennych tkanin oraz rozmaitych przedmiotów. Również majestatyczna postać Boga Ojca widniejąca na tle świetlistego pejzażu zdominowanego potężnymi pniami starych dębów, dzięki zręcznemu połączeniu naturalizmu z klasycyzacją, ma taką jakość malarskiego ujęcia, że natychmiast przywodzi na myśl obrazy Lorraina i Dugheta z lat trzydziestych. Tym samym, po uwzględnieniu wszystkich tych powiązań, można datować warszawski obraz Gargiula na okres przed 1650 rokiem. Przemawiają za tym także uderzające zbieżności stylistyczne z innymi wymienionymi uprzednio obrazami artysty z tego samego czasu.

Nieco później, w roku 1653, z rodzinnej Taverny, miasteczka w Kalabrii, wraca do Neapolu Mattia Preti. Był tu już wcześniej przez krótki czas, w połowie lat trzydziestych, tuż przed przeprowadzką do Rzymu. Teraz powrócił jako uznany malarz, któremu sukces zapewniła twórczość rozpięta między wczesnymi eksperymentami ze stylistyką caravaggionistycznego naturalizmu, późniejszym otwarciem na nurt „neowenecjanizmu” w duchu Poussina i tendencją do formuły *alla Guercino* oraz wczesnobarokowym stylem Giovanniego Lanfranco. Wraz z pojawieniem się Pretiego w położonej u podnóża Wezuwiusza stolicy hiszpańskiego wicekrólestwa malarstwo neapolitańskie gwałtownie zmienia swe oblicze i zdąża ku formule dojrzałego baroku, wypróbowanej już wcześniej w Rzymie. W zbiorach MNW znajduje się, skądinąd dobrze znany, obraz świadczący o kunszcie artystycznym osiągniętym przez kalabrijskiego malarza w jego neapolitańskim okresie, zanim jeszcze osiedlił się ostatecznie na

Museo Nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia, a cura di Annalia Delneri, kat. wyst., Castello di Gorizia, 1990, Monfalcone 1990, s. 100–101, kat. nr 19.

¹⁴ G. Sestieri, B. Daprà, op. cit., s. 255–63, kat. nr 118–119, 123–124.



Malcie po 1660 roku. To *Pokłon pasterzy* (il. 4), temat wielokrotnie podejmowany przez Pretiego, często jako pendant do Pokłonu Trzech Króli¹⁵. To jedyne w swoim rodzaju połączenie

il. 3 | fig. 3

Domenico Gargiulo
(zw. | called Spadaro),
Wygnanie z Raju | *The
Expulsion from Paradise*,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum in
Warsaw

foto: I photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum
Narodowe w Warszawie

¹⁵ *Pokłon pasterzy* (148,5 × 197, nr inw. M.Ob.666 MNW) figuruje w 1703 w inwentarzu neapolitańskich zbiorów markiza Geronima Ferdinanda Alarçon de Mendoza, którego przodkowie przeprowadzili się do Neapolu w XVI w. w ślad za wicekrólem Pedrem de Toledo. Obraz został tam zinwentaryzowany wraz z *Pokłonem Trzech Króli* (Gérard Labrot, *Collections of Painting in Naples. 1600–1780*, Munich 1992, s. 217), którego nie należy jednak utożsamiać – jak to zostało zasugerowane przez Labrota – z obrazem o tym samym temacie ze zbiorów hrabiego Leicester w Holkham Hall, pochodzącym z rzymskiej kolekcji Maffea Barberiniego. *Pokłon pasterzy* z MNW, odnotowany na początku XX w. w Galleria Antonelli w Neapolu, trafił do zbiorów Janusza Radziwiłła w Warszawie. W 1939 został zdeponowany w MNW, a w 1948 wykupiony i włączony do kolekcji malarstwa europejskiego. Właściwa atrybucja widnieje już w katalogu MNW z 1967 – zob. Jan Białostocki, op. cit., t. 2, s. 50, kat. nr 1003. Obraz wystawiany był w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunshwiku w latach 1988–1990 – zob. *Europäische Malerei des Barock...*, op. cit., s. 53, kat. nr 10 [Katarzyna Murawska]; w Castello w Gorycji podczas wystawy poświęconej wybranym obrazom barokowym z MNW: *Trionfo Barocco...*, op. cit., s. 64, kat. nr 8 [Katarzyna Murawska]; w Museo di Capodimonte w Neapolu z okazji wystawy monograficznej kalabryjskiego malarza: *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, a cura di Nicola Spinosa, Mariella Utili, kat. wyst., Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol, 1999, Napoli 1999, s. 126–127, a także w latach 2002–2003 na wystawie poświęconej Leonardowi da Vinci i wybranym arcydziełom z polskich muzeów w Milwaukee Art Museum, Museum of Fine Arts w Houston i w Fine Arts Museum of San Francisco: *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland. A History of Collecting and Patronage*, ed. by Laurie Winters, Dorota Folga-Januszewska, kat. wyst., Milwaukee Art Museum; Museum of Fine Arts, Houston; Fine Arts Museum of San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 2002–2003, New Haven 2002, s. 104–105, kat. nr 23. W 1999 został włączony do monografii Mattii Pretiego – zob. John T. Spike, *Mattia Preti*.



il. 4 | fig. 4

Mattia Preti, *Pokłon pasterzy* | *The Adoration of the Magi*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie

naturalizmu (wykorzystanie światłocienia dla wydobywania kształtów i brył, nadania autentyzmu kolorystyki ciał, fakturom sukna i skór, okrywających prostych pasterzy, podkreśleniu wyrazistych emocji uczestników sceny narodzin, a także przedmiotom i fragmentom otoczenia) z „nowym weneccjanizmem” (Iśniące światła i ciepłe barwy, wydobywające w przeblaskach na niebie całe piękno zmierzchu i wzmagające kunsztowną szlachetność szaty młodzieńczej Marii), wskazuje, że dzieło powstało w połowie drugiego pobytu Pretiego w Neapolu (1653 – po 1660), czyli w latach 1655–1656, a zatem w czasie nieodległym od daty powstania *Świętego Jana Chrzyciela głoszącego kazanie przed Herodem* z amerykańskiej kolekcji prywatnej oraz *Uczty u Heroda* z Museum of Art w Toledo (Ohio)¹⁶.

Catalogue Raisonné of the Paintings, Florence 1999, s. 407, kat. nr 442), z błędnym datowaniem na 1670; brak tam też wyczerpującego omówienia, na które obraz bezsprzecznie zasługuje.

¹⁶ Mariella Utili, *Mattia Preti, caravaggesco sui generis* [w:] *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta...*, op. cit., s. 134–137.

Jak wiadomo, styl wypracowany przez *Cavalier calabrese* – błyskotliwa synteza naturalizmu caravaggionistycznego z malarstwem „neowenecjanizmu” i „neoveronezjanizmu”, z przejściem wzorów kompozycyjnych od Correggia – czy to studiowanego bezpośrednio w Parmie, czy za pośrednictwem Giovanniego Lanfranca, czynnego między Rzymem a Neapolem, oraz Guercina, działającego pomiędzy Modeną a Rzymem, nie mógł pozostać bez wpływu (relacji potem zresztą obustronnej) na młodego Lukę Giordana i jego wybór formuły dojrzalego baroku, dokonany w połowie lat pięćdziesiątych. I rzeczywiście, w roku 1655 lub krótko potem, po powrocie z pierwszych wypraw do Rzymu i Wenecji, młody artysta uwolnił się od powielania lub doskonalenia naturalistycznej stylistyki Ribery z ok. 1630 roku (warto zaznaczyć, że Giordano – wbrew temu, co można wciąż przeczytać – nigdy nie należał do pracowni Ribery) i podążył nową drogą, wytyczoną przez Lanfranca w jego neapolitańskim okresie i przez rzymską twórczość Pietra da Cortony. Dzięki inspiracjom Rubensem z jego okresu włoskiego i samym Pretim zwrócił się ku frenetycznej reinterpretacji owej słonecznej aury, jaką przesycone było niegdysiejsze malarstwo Tycjana i innych mistrzów XVI-wiecznej Wenecji. I tak oto w ciągu zaledwie kilku lat – począwszy od 1657 roku – Luca Giordano osiągnął mistrzostwo w malowaniu pełnych światła obrazów o wyjątkowej sile i urodzie malarskiej. Obrazów tworzących iluzję wielobarwnego snu, łączących rzeczywistość z fantazją i prawdę z imaginacją. Stał się dzięki temu, na całą resztę stulecia, a i później, w początkach XVIII wieku, najdoskonalszym bodaj wcieleniem europejskiego baroku, triumfującego za jego sprawą tak w Neapolu i Wenecji, Rzymie i Florencji, jak i w Madrycie.

W warszawskim Muzeum Narodowym, prócz jednej z autorskich replik *Komunii apostołów* ze zbiorów Galleria Pallavicini w Rzymie, namalowanej w latach 1659–1660, znajduje się mało znany obraz Giordana, o którym milczą nawet najnowsze i najbardziej wnikliwe *studi giordaneschi*. Dzieło to – *Prometeusz* – zostało w 1902 roku przekazane przez Cypriana Lachnickiego, wraz z całą jego kolekcją, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a sześć lat później, w roku 1908 włączone do zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych, przyszłego Muzeum Narodowego (il. 5). Oreste Ferrari i Giuseppe Scavizzi¹⁷ nie uwzględniają obrazu w żadnym z wydań monografii artysty opublikowanej w 1966 roku i wznawianej z uzupełnieniami w latach 1992, 2000, 2002 i 2003. Sam Ferrari wspomina o nim jednak w liście do Działu Malarstwa Obcego MNW (z 20 maja 1963) i właśnie na tej podstawie *Prometeusz* pojawia się jako dzieło Giordana w katalogu zbiorów malarstwa europejskiego z 1967 roku oraz w katalogu wystawy poświęconej Caravaggiowi i caravaggionistom, zorganizowanej w Muzeum w 1996 roku¹⁸.

Prometeusz pochodzi bez wątpienia, jak o tym świadczy wyraźna inklinacja do naturalizmu, z młodzieńczego okresu działalności Giordana. Datuje się go na lata 1652–1653, ze względu na wyraźne pokrewieństwa stylistyczne z innymi obrazami artysty z tego czasu. Giordano podejmuje próbę spojenia postaw „neostoickich”, rozwiniętych i rozpowszechnionych w Rzymie i Neapolu w początkach XVII wieku, z wypracowanym przez Ribere modelem męczeństw

¹⁷ Giuseppe Scavizzi, Oreste Ferrari, *Luca Giordano*, vol. 1–3, Napoli 1966.

¹⁸ *Prometeusz* (186,7 × 160,3 cm, nr inw. M.Ob.308 MNW) zob. J. Białostocki, op. cit., s. 148, kat. nr 419 (słusznie uznany za dzieło Luki Giordana; *Caravaggio*. Złożenie do grobu..., op. cit., s. 148–150, kat. nr 16. Giordano raz jeszcze namaluje Prometeusza tuż po 1660 (Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, 188 × 138 cm, inw. 92.6; *Luca Giordano 1634–1705*, a cura di Nicola Spinosa et al., kat. wyst., Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli; Kunsthistorisches Museum Wien; Los Angeles County Museum, 2001–2002, Napoli 2001, s. 172–173, kat. nr 46 [Éva Nyerges]), lecz w innym wariantie ikonograficznym i kompozycyjnym. Tym razem inspiracją były dla niego *Grupa Laokoona* w Rzymie oraz postać Hamana namalowana przez Michała Anioła w jednej z lunet sklepiennych Kaplicy Sykstyńskiej. Warto dodać, że w zbiorach MNW znajduje się także anonimowa kopia *Ofiarowania Marii* z weneckiego kościoła Santa Maria della Salute – obrazu namalowanego przez Giordana w latach 1672–1674 (nr inw. M.Ob.239 MNW).

świętych oraz typem półfigur (*mezzo figure*) apostołów, starożytnych filozofów, astronomów i geografów. W przypadku obrazu z MNW najtrafniejsze wydaje się porównanie z *Iksjonem* i *Tytiosem* z cyklu *Gigantów* namalowanego przez Ribera w 1632 roku (Prado, Madryt), będących interpretacją, w żywiołowo naturalistycznym ujęciu, modelowych przedstawień tego tematu opracowanych przede wszystkim przez Tycjana, ale także przez Guida Reniego. Mimo znacznych różnic kompozycyjnych i odmiennej kolorystyki – bardziej świetlistej, już nie smolistej ciemnej – obraz Giordana kojarzy się od razu z *Prometeuszem* Ribery, również z początku lat trzydziestych, niegdyś w zbiorach Barbary Piaseckiej-Johnson, dziś w jednej z neapolitańskich kolekcji prywatnych (zachowały się przy tym dwa rysunki przygotowawcze do tej kompozycji – jeden w British Museum w Londynie, a drugi w Gabinetto Nazionale della Grafica w Rzymie)¹⁹.

Pod wpływem barokowych rozwiązań formalnych Luki Giordana w Neapolu oraz Pietra da Cortony w Rzymie pozostawał Francesco Solimena – kolejna pierwszorzędna postać europejskiego malarstwa z przełomu XVII i XVIII wieku – który zapewne we wczesnej młodości odwiedził Wieczne Miasto, tak jak to zwykli czynić inni malarze neapolitańscy. Do rzymskich wzorców nawiązywał w swojej twórczości jeszcze długo po przeprowadzce do Neapolu w 1674 roku. Silny wpływ wzorców przejętych od da Cortony i Giordana widać dobrze w obrazie z Muzeum Narodowego w Warszawie: *Święty Franciszek prosi papieża o odpust zupełny dla pielgrzymujących do Porcjunkuli* (il. 6). Dzieło pozostaje w ścisłym związku z freskiem o tym temacie, namalowanym przez młodego Solimenę pośród innych scen z życia świętego widniejących na ścianach i sklepieniu w chórze neapolitańskiego kościoła Santa Maria Donnaregina Nuova przy klasztorze franciszkanek, powstałych w latach 1684–1685, a więc w kulminacyjnym punkcie całej sekwencji dzieł inspirowanych malarstwem Giordana i da Cortony²⁰. Obraz znajdował się w 1881 roku w kolekcji Wojciecha Kolasińskiego i został kupiony przez Muzeum w 1956 roku, już wtedy jako dzieło Solimeny. Atrybucję potwierdził Ferdinando Bologna w monografii artysty z 1958 roku, utożsamiając je z *bozzetto* wzmiankowanym przez biografę Bernarda De Dominici w *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* z lat 1742–1745, znajdującym się w Neapolu w domu Flamanda Giusta van den Heuvela. Autorstwo Solimeny podają następnie katalogi MNW oraz katalogi wystaw, na których był eksponowany. Zostało ono natomiast odrzucone przez Ericha Schleiera, który w liście do Muzeum ze stycznia 1990 roku uznał obraz za kopię części fresku z Santa Maria Donnaregina Nuova²¹.

Wydaje się jednak, że obraz nie jest owym *bozzetto* z domu van den Heuvela. Nie stanowi również kopii czy też anonimowej częściowej repliki samego fresku ani powtórzenia fragmentu jakiegoś innego niezidentyfikowanego *bozzetto*, jakie musiało zostać użyte do wykonania malowidła. Mamy tu do czynienia raczej – na co wskazuje wysoki poziom artystyczny

¹⁹ N. Spinosa, *Ribera...*, op. cit. s. 392–393, kat. nr A164–A166.

²⁰ Idem, *Francesco Solimena (1657–1747) e le arti a Napoli*, Roma 2018, s. 220–227.

²¹ Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, Napoli 2008, vol. 3, s. 1167, kat. nr 133; Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, s. 262, 267; idem, *Aggiunte a Francesco Solimena*, vol. 1, *La giovinezza e la formazione*, „Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana” 1962, no. II/1, s. 9–10, il. 13; J. Białostocki, op. cit., t. 2, s. 122, nr kat. 1225; Jan Białostocki, Janina Michałkova, *Nabytki galerii malarstwa obcego 1945–1957*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, R. 5, s. 324, kat. nr 103; *Catalogue of Paintings. Foreign Schools*, ed. Andrzej Chudzikowski, Warsaw 1969–1970, vol. 2, s. 122, nr 1225; *Europäische Malerei des Barock...*, op. cit., s. 57–59, kat. nr 12 [Katarzyna Murawska]; *Trionfo Barocco...*, op. cit., s. 110–111, kat. nr 23 [Katarzyna Murawska]; Simona Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità*, Roma 2015, s. 146, 152, il. A21.12; N. Spinosa, *Francesco Solimena...*, op. cit., s. 226, kat. nr 62c.



il. 5 | fig. 5

Luca Giordano,
Prometeusz
 | *Prometheus*, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

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

działa – z autorską repliką środkowego fragmentu fresku, wykonaną na zamówienie prywatne własną ręką Solimeny, tak jak to bywało w przypadku innych dzieł uznanych za szczególnie udane i cieszących się powszechnym podziwem (np. fresku *Wypędzenie Heliodora ze świątyni* namalowanego w 1725 roku na kontryfasadzie kościoła Gesù Nuovo w Neapolu). Obraz stanowił *ricordo* – „wspomnienie”, zachowanie w pamięci, warsztatowe udokumentowanie wykonanej wcześniej i wydanej zleceniodawcy lub sprzedanej kompozycji. W każdym razie, w obrazie



warszawskim odnajdujemy bezsprzecznie tę samą świetlistą, bogatą w odcienie kolorystykę, która, jak to już zostało zaznaczone, zaczerpnięta z rzymskich dzieł Luki Giordana i Pietra da Cortony, stała się charakterystyczna dla całej dalszej twórczości malarskiej Solimeny, od końca lat siedemdziesiątych po 1690 rok (przykładowo, od fresków w kaplicy świętych Tekli, Zuzanny i Archelei w kościele San Giorgio w Salerno po bogate malowidła *al fresco* na sklepieniu i górnym pasie ścian w zakrystii kościoła San Paolo Maggiore w Neapolu). Dodajmy tu jeszcze charakterystyczną szeroką przestrzeń kompozycji (tak fresku, jak jego *ricordo*), która stanowi przejaw rosnącej uwagi, jaką młody malarz darzył neapolitańskie malowidła Domenichina, a zwłaszcza Giovanniego Lanfranca.

Z późniejszym, dojrzalszym okresem długiej aktywności artystycznej Solimeny wiąże się inny obraz ze zbiorów MNW – *Ecce Homo* (*Chrystus w koronie cierniowej*) (il. 7)²² – temat wielokrotnie, acz w różnej stylistyce, podejmowany przez artystę w trzecim i czwartym dziesięcioleciu XVIII wieku, zwykle w zestawieniach z *Marią Bolesną*, znany z licznych kopii warsztatowych. Warszawska wersja *Ecce Homo* powstała najpewniej w połowie lat trzydziestych, podobnie jak ta, która wraz ze swoim pendant – *Marią Bolesną*, znajduje się w Palacio Real de Aranjuez, dokąd została przeniesiona ze zbiorów Filipa V Burbona i jego drugiej żony Elżbiety Farnese, zgromadzonych w La Granja de San Ildefonso. Choć ujęcie postaci Chrystusa pozostaje konwencjonalne, ewidentnie klasyczne, obraz, podobnie jak inne płótna i freski namalowane przez artystę po roku 1734, należy do kolejnego etapu twórczości Solimeny – tak zdecydowanego, jak nieoczekiwanego, powrotu sędziwego już malarza do formuły baroku poprzez reinterpretację stylu Matii Pretiego z końca XVII wieku. Świadczy o ponownym odkryciu i przywróceniu formuły intensywnej ekspresji. Dostrzegamy ją w operowaniu światłem i cieniem, kładzeniu zwartych, grubych warstw farby o niemal tenebrystycznej kolorystyce, zdecydowanym modelunku kształtów i brył, wyrazistym oddaniu faktur tkanin i powierzchni ciał, a także w mocnej charakterystyce postaci, ich cielesności i emocji. Efekty tych zabiegów widać tu równie dobrze, jak we fragmentach dekoracji Palazzo Reale w Neapolu, namalowanych z okazji zaślubin Karola III Burbona z Marią Amalią Saską, na okazałym płótnie *Bitwa Aleksandra z Dariuszem* z La Granja de San Ildefonso czy na obrazie *Eneasz i Dydona* z Museo di Capodimonte²³. Z jednej strony Solimena odciął się w nich i właściwie całkowicie pozbył uprzednich inklinacji do rzymskiego klasycyzmu Carla Maratty, które w latach dwudziestych doprowadziły go do rygorystycznego „puryzmu”, z drugiej zaś sprowadzają się do kontestacji i negacji postawy pośredniej, rozpiętej między umiarkowanym klasycyzmem a wyrafinowanym rokkiem, jaką przyjął, z rosnącym sukcesem, zapewne nieznosnym dla Francesco De Mura, przed rokiem 1730 jednego z najbardziej zaufanych i cenionych uczniów Solimeny.

W owym czasie w Neapolu, podobnie jak w innych ośrodkach włoskich i europejskich, poczucie estetyki, preferencje i gust artystyczny zaczynały właśnie ulegać nagłym i nieuchronnym

il. 6 | fig. 6

Francesco Solimena,
*Święty Franciszek
prosi papieża o
odpuść zupełny dla
pielgrzymujących do
Portiunkuli* | *St Francis
Asking the Pope for
Plenary Indulgence
for the Pilgrims to
Portiuncula*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

²² Obraz (73,5 × 63,5 cm, nr inw. M.Ob.218 MNW) w 1881 należał do kolekcji Wojciecha Kolasieńskiego, kiedy to został kupiony przez Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie (późniejsze MNW) – zob. J. Białostocki, op. cit., s. 122, kat. nr 1227; N. Spinosa, *Francesco Solimena...*, op. cit., s. 511, kat. nr 249a.1. W magazynach MNW znajduje się ponadto obraz *Święta Rodzina* (74,5 × 61 cm, nr inw. M.Ob.672 MNW) przypisywany niegdyś Solimenie, lecz w rzeczywistości będący owocem pracy któregoś z jego licznych uczniów lub imitatorów, w większości słabo znanych lub nieznanymi, którzy wykonywali pastisze obrazów mistrza.

²³ Więcej informacji o tych i innych obrazach z ostatniego okresu aktywności artystycznej Solimeny, a także o jego ewolucji od klasycyzmu i „puryzmu” z pierwszego trzydziestolecia XVIII w. po odrodzeniu się ekspresyjnego baroku i fascynację malarstwem Pretiego u schyłku działalności, znaleźć można w przywoływanej tu monografii Ferdinanda Bologni z 1958 (zob. przyp. 18). Wcześniejsza bibliografia w: N. Spinosa, *Francesco Solimena...*, op. cit., s. 115 i n., s. 512 i n.



il. 7 | fig. 7

Francesco Solimena,
Ecce Homo, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

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

zmianom. Oznaczać to mogło tylko jedno: już za chwilę niemal osiemdziesięcioletniemu Franciscowi Solimenie z jego schyłkowym „powrotem do baroku” zabraknie przestrzeni i czasu na nowe osiągnięcia i kolejne sukcesy.

Z języka włoskiego przełożyła Katarzyna Foremniak