

MONIKA MICHAŁOWICZ
LUBLIN

LUIGI LANZI ANTYKWARIUSZ I HISTORIOGRAF

U początków nowożytnej refleksji o sztuce leżą pisma praktykujących artystów i właściwie aż do wystąpienia Vasariego również artyści byli ich głównymi adresatami. W XVI stuleciu wielkiego znaczenia nabrały pisma humanistów i duchownych (Lodovico Dolce, Andrea Gilio, Benedetto Varchi, Raffaello Borghini), którzy wprawdzie utrzymywali bliskie kontakty z artystami, ale patrzyli na sztukę z innej już perspektywy. Przede wszystkim jednak nowa była publiczność – *gentilhuomini* – potrafiąca, dzięki gruntownemu wykształceniu, docenić wyrafinowanie kultury i sztuki, nade wszystko zaś zdolna do wydania samodzielnego sądu. U schyłku stulecia teoria na tyle oddaliła się od praktyki, czy może tylko autorzy tak zaciekle bronili swojej dziedziny, że Vincenzo Borghini wystosował do florenckiej Accademia del Disegno pismo, w którym potępiał artystów, pisząc o zmiennych celach malarstwa i rzeźby. Ponad sto lat później Luigi Lanzi¹ widział to inaczej, największą wagę przykładając właśnie do opinii piszących artystów, i to chyba nie tylko dlatego, że zasadniczo nie był teoretykiem sztuki, ale także ze względu na brak uprzedzeń i dążenia do przekazania jakiejś ukrytej pod pozorami obiektywizmu wizji sztuki, czy wywyższenia jednego jej przejawu. Lanzi bowiem – w odróżnieniu od Vasariego czy Winckelmanna, którego wszakże podziwiał – nie wierzył w istnienie jedynej doskonałej formy artystycznej. By podkreślić to jeszcze dobitniej, w przeciwieństwie do Vasariego, nie pisał o malarstwie ze względu na jego jedno wcielenie, idąc dalej, ze względu na jego moralny sens, ale czynił to, mając na uwadze wartość historii oraz wyłaniające się z niej treści, czy może lepiej – ponadhistoryczne zasady.

Swoją *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (Historia malarstwa Włoch od odrodzenia sztuk pięknych do schyłku XVIII stulecia)² Lanzi włączył się w wielki oświeceniowy projekt gromadzenia i porządkowania wiedzy. Jednak gromadząc i porządkując, nie postępował jak taksonom, ale raczej jak prawdziwy miłośnik sztuki. Lanzi-miłośnik malarstwa, miłośnik kultury jako dziedziny powstawania i wymiany myśli, zachęcający do włączenia się w tę najdoskonalszą formę ludzkiej aktywności, jest postacią, której biografia intelektualna odzwierciedla w dużym stopniu kluczowe zagadnienia późnoosiemnastowiecznej kultury Włoch. Tym, co nas interesuje tutaj w szczególności,

¹ Luigi Antonio Lanzi (1732–1810) urodził się w Monte dell’Olmo (obecnie Treia, Marche). Uczył się w kolegiach jezuitów w Fermo i w Rzymie. Przystąpił do zgromadzenia w 1749 r. i pozostał w nim aż do jego kasaty w 1773 r. Zmuszony do opuszczenia Rzymu, dzięki pomocy wpływowego przyjaciela Angela Fabroniego, szybko znalazł zatrudnienie jako antykwariusz i pomocnik dyrektora florenckiej Galerii Uffizi. Poświęcił się badaniu sztuki i kultury Włoch oraz zgłębianiu wiary, która wbrew stereotypowi „ciemnego jezuityzmu”, w tym wypadku zawsze szła w parze z intelektualną otwartością. Lanzi związany był z ważnymi akademiami, między innymi Accademia della Crusca, której przez pewien czas przewodniczył, oraz Accademia dell’Arcadia, gdzie przyjął imię Argilio Celerio. Jako autor *Storia pittorica della Italia* (1795–1796) uznawany jest za ojca nowoczesnej włoskiej historiografii artystycznej. To właśnie w tym monumentalnym dziele biograficzny model pisania o sztuce został zastąpiony – również teoretycznie – wizją historii malarstwa włoskiego jako historii szkół artystycznych, a dokładniej jako historii przemian stylowych.

² *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795–1796, 1809, Firenze 1972.

są narodziny nowej dyscypliny naukowej, mianowicie historii sztuki. Jak zauważa Arnaldo Momigliano³, stały się one możliwe dzięki zderzeniu kultury antykwarycznej i dążeń poszukujących samoświadomości badawczej historyków; dostrzeżenie przydatności źródeł nieliterackich w studiach nad przeszłością daje początek zarówno rewolucji smaku, jak i nowej metodzie badawczej. Różne elementy kultury opowiadają o sobie nawzajem, czyniąc możliwym poznawanie i pisanie historii. Lanzi, dość typowy przedstawiciel swoich czasów w świetle zainteresowań epoki, ale na pewno nieprzeciętny, przede wszystkim ze względu na historię, czy raczej historiograficzne wyzwanie, zajął się sztuką, widząc w jej przedmiotach dokumenty przeszłości o wielkim znaczeniu, których nie da się właściwie odczytać bez odpowiedniego przygotowania. Jak podkreślał Giovanni Previtali⁴, w czasach Lanzi nie brakowało skrupulatnych i wytrwałych systematyków postępujących zgodnie z duchem encyklopedycznym ani antykwariuszy ignorujących związki łączące poszczególne dzieła. Tym, co czyni Lanzi badaczem wyjątkowym, jest znamionujące jego podejście do kultury połączenie przywiązania do konkretnego ze zmysłem historycznym. Połączenie, bez którego niepodobna już sobie wyobrazić pisanie o sztuce.

Lanzi był jezuitą, antykwariuszem, podróżnikiem, a wreszcie historiografem. To właśnie Lanzi-historiografa piszącego o sztuce oraz kontekst, w jakim tworzył, postaramy się tutaj ukazać. Innymi słowy, zamiarem jest prześledzenie drogi wiodącej go od skromnych początków jezuitę zainteresowanego przeszłością do napisania *Storia pittorica*, jednego z najważniejszych tekstów w dziejach historiografii artystycznej. Interesować nas będzie zwłaszcza koncepcja szkoły artystycznej oraz stanowiące jej sedno zagadnienie stylu. *Storia pittorica* widzieć można jako dzieło otwierające nowy, ale też zamykające stary rozdział w dziejach piśmiennictwa o sztuce. Przynależy ona wszakże do epoki przejściowej, czy może raczej do epoki przejścia, której kulminację wyznaczają narodziny nowej świadomości historycznej. Nowej, bo nie znaczy to przecież, że wcześniej świadomość historyczna w ogóle nie istniała. Jest natomiast niewątpliwa różnica pomiędzy metodami krytyki tekstu, które zrodziły się w renesansie (Lorenzo Valla, Leonardo Bruni) i były w pewnym sensie kontynuowane przez uczonych z Kongregacji św. Maura, a inaczej zbudowaną świadomością, kształtującą się w XVIII w. Tę nową, oświeceniową świadomość miał Lanzi – świadomość istnienia pewnej ciągłości, tradycji, która mimo różnorodnych przemian w humanistyczno-retorycznym rdzeniu, pozostaje niezmienną. Rozumienie historii przekracza tutaj schematyczne rozumienie dziejów, a Lanzi stara się ustalić coś więcej niż samą tylko chronologię. Innymi słowy, miał już pełną świadomość tego, że natura i historia rządzą się zupełnie innymi prawami, a tkanka historyczna jest nieskończenie bardziej skomplikowana niż to, co potrafimy o niej powiedzieć albo pomyśleć.

W kontekście artystycznej historiografii 2. połowa XVIII stulecia jest okresem fascynującym, sytuującym się pomiędzy epoką, kiedy pisma o sztuce były wyizolowanymi opowieściami, a epoką, kiedy historia sztuki stać się miała akademicką, naukową dyscypliną. W dziejach myśli był to zatem etap intensywnych poszukiwań – definicji kultury, znaczenia poszczególnych jej dziedzin, ich wzajemnych stosunków, a wreszcie adekwatnej metody badawczej. Ten czas pomiędzy był silnie naznaczony – znajdującym najlepszy wyraz w wielkim projekcie Encyklopedii – oświeceniowym pragnieniem porządku, klarowności i systematyzacji wszystkich dziedzin życia. Również *Storia pittorica* stanowiła odpowiedź na to pragnienie, czy wręcz wezwanie do porządkowania przeszłości. Była ponadto zwieńczeniem poszukiwań badawczych Lanzi, jego dziełem życia w bardzo mocnym sensie, żył on bowiem przede wszystkim życiem intelektualnym.

Kluczowymi faktami w biografii Lanzi wydają się kontakty z najbardziej oświeconymi kręgami Rzymu i Florencji, spotkania z dwiema znakomitymi postaciami oraz zwabionymi ich blaskiem kręgami intelektualistów. Pierwszą z nich był „kardynał heretyk” i sekretarz Kongregacji Rozkrzewiania Wiary w jednej osobie, Stefano Borgia (1731–1804), drugą – wielki książę Toskanii Pietro Leopoldo (1741–1792). Borgia skupił wokół siebie grono uczonych archeologów, antykwariuszy i filologów, usiłujących pogodzić postępowe idee oświeceniowe z kulturą katolicką. Do kręgu jego uczonych przyjaciół należeli między innymi Seroux d’Agincourt, dostrzegający konieczność stworzenia nowej, opartej przede wszystkim na stylu, metody opisu dzieł sztuki, Giovanni Cristofano Amaduzzi, twórca projektu *filosofia cristiana*, Giuseppe R. Boschovich, Paolino da San Bartolomeo, niemiecki filolog Johann Philip Siebenkees oraz

³ A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 13, 1950, no. 3/4, s. 285–315.

⁴ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989.

duńscy protestanci Johann Christian Adler, Georg Zoega i Friedrich Münter. Określali się oni mianem nieuprzedzonych (*spregiudicati*) – nie zakładając niczego z góry, z entuzjazmem poświęcili się poszukiwaniom naukowo-artystycznym. Sam Borgia był postacią niezwykle interesującą, a jego rola inspiratora licznych archeologicznych przedsięwzięć, jaką odgrywał w Rzymie lat 70. i 80., jest nie do przecenienia. Od wczesnej młodości przejawiał ogromne zamiłowanie do badań historycznych, umiłowanie pozostałości cywilizacji starożytnych oraz sztuki w ogólności. W latach 60. w Velletri, miejscu swego urodzenia, utworzył muzeum, w którym do końca życia gromadził biżuterię, monety, manuskrypty (przede wszystkim koptyjskie) oraz średniowieczne malarstwo. Kolekcja, tworząca *museo borgiano*, miała walor nie tylko artystyczny, ale także, a nawet przede wszystkim, naukowy, i jako swoista biblioteka dostępna była dla wszystkich zainteresowanych. Obok kolekcji Hamiltona stała się inspiracją i jednym z najważniejszych źródeł do badań nad ikonografią antyczną i pochodzeniem języków (również dla Lanziego podczas pracy nad dziełem o języku i sztuce Etrusków). *Museo borgiano* oraz rzymskie *musei sacri* były miejscem spotkania najbardziej wówczas postępowego katolicyzmu, badań antykwarecznych i filozofii. Dla Lanziego była to w dziedzinie badania sztuki pierwsza, a jednocześnie największa chyba lekcja.

Decydującym momentem w życiu Lanziego było objęcie przez niego w 1775 r. funkcji antykwarecznika Gallerii Uffizi. Już jako były jezuita znalazł się na postępowym dworze Pietra Leopolda, a co najważniejsze obracał się wśród osób mających wpływ na charakter jednej z najwspanialszych galerii Europy. Niewątpliwie było to zdarzenie bardzo szczęśliwe. Tym bardziej że w Rzymie wraz z nastaniem pontyfikatu Piusa VI (1775–1799) właściwie przestała istnieć, od dawna już ograniczana, możliwość otwartego dialogu z oświeconym nurtem osiemnastowiecznej kultury. W encyklice *Inscrutabile divinae sapientiae* (1775) papież ostatecznie potępił myśl Oświecenia.

W 1. połowie XVIII stulecia bogate zbiory Gallerii Uffizi były nadal czymś w rodzaju wielkiego składu, ogromnej *Wunderkammer*. Zaslugą Pietra Leopolda i pozostających w jego służbie uczonych była jej reorganizacja, dokonana według projektu Antonia i Raimonda Cocchich. W 1775 r., po śmierci Raimonda, który pełnił funkcję dyrektora galerii od 1758 r., Giuseppe Pelli Bencivenni i Lanzi rozpoczęli przemianę medycejskiej kolekcji w nowoczesny zespół muzealny. Przed objęciem stanowiska dyrektora Gallerii Pelli Bencivenni, bez reszty oddany wielkiemu księciu, pracował w urzędzie katastralnym, co może nie było bez znaczenia. Miał wielką kulturę literacką, i to literatura interesowała go najbardziej, w szczególności zaś zajmował się Dantem⁵. O archeologii i sztukach pięknych wiedział niewiele i ten niedostatek wiedzy miał wypełnić Lanzi jako znawca antyku. Zadaniem dyrektora i antykwarecznika, ale wydaje się, że przede wszystkim antykwarecznika, było sprowadzenie z Rzymu części medycejskiej kolekcji rzeźb antycznych, wzbogacenie zbiorów sztuki etruskiej i ich naukowe opracowanie, nowa aranżacja galerii malarstwa, zinventaryzowanie monet i stworzenie katalogu, który byłby przewodnikiem dla zwiedzających i swego rodzaju reklamą galerii. Wzorem było zreorganizowane z polecenia Józefa II muzeum wiedeńskie (1779–1783), w mniejszym stopniu także muzea rzymskie.

Warto przyjrzeć się zaangażowaniu Lanziego w projekt przekształcenia Gallerii Uffizi, zwłaszcza w kontekście, pisanej wszakże znacznie później, *Storia pittorica*. Pozwoli to zobaczyć, jak zmieniała się wypracowana przez niego koncepcja organizacji muzeum, a tym samym jego literackiego, historycznego odpowiednika. Duże znaczenie ma tutaj polemika Lanziego z dyrektorem Giuseppem Pellim Bencivennem, w której starły się dwie odmienne wrażliwości. Mimo że Lanzi pełnił funkcję kuratora starożytności, to w rzeczywistości miał on także wpływ, choć nie zawsze decydujący, na sposób prezentacji wszystkich zbiorów, a przede wszystkim brał udział w dyskusji dotyczącej kwestii metodologicznych. Pojęcie o ich współpracy, a później nieomal sporze i wzajemnej niechęci, daje zwłaszcza korespondencja, jaką prowadzili w latach 1778–1780⁶, oraz dwa opisy Gallerii: Pellego *Saggio storico della Real Galleria di Firenze* z 1779 i Lanziego *La Real Galleria di Firenze* z 1782. Swego rodzaju uzupełnieniem tych ostatnich są dwa inne teksty: *Lettera filosofica sopra la R. Galleria di Firenze, nella quale si dà la descrizione della medesima in una maniera nuova* (1784), w której Pelli kontynuuje polemikę i uzasadnia swoje stanowi-

⁵ O Dantem: *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri ed alla storia della sua famiglia*, Venezia 1759; Pelli Bencivenni jest również autorem ogromnego, liczącego 40 000 stron niezwyklego dziennika, *Efemeridi*; o Pellim zob. np. S. C a p e c c h i, *Scrittura e coscienza autobiografica nel diario di Giuseppe Pelli*, Roma 2006.

⁶ Listy Lanziego i Pellego Bencivenniego opublikowali P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778–1797)*, „Prospettiva”, 1991, 62, s. 33–53. O korespondencji Lanziego z Pellim również: M. Cristofani, *1778: un anno di corrispondenza fra Giuseppe Pelli Bencivenni e Luigi Lanzi*, „Prospettiva”, 2002 (2004), 108, s. 93–95.

sko, oraz uzupełniające opis Lanzięgo *Notizie circa la scoltura degli Antichi e suoi diversi stili* (napisane kilka lat wcześniej, opublikowane w 1789 r.).

Czas najbardziej intensywnej pracy w Galerii Uffizi (1775–1783) Lanzi dzielił między Florencją a Rzymem. Na prośbę Pellego Bencivenniego sprawdzał różne informacje i konsultował się z rzymskimi antykwariszami i kolekcjonerami. Chociaż antykwarisz i dyrektor nie we wszystkim się zgadzali, pierwszy etap wspólnej pracy – organizację gabinetów brązów – obaj uznali za zadowalający. Szybko okazało się jednak, że harmonijna współpraca jest niemożliwa. Charakteryzująca się dużą niezależnością intelektualną, a także niewątpliwą pobożnością osobowość Lanzięgo nie mogła się pogodzić ze świecką, ukształtowaną niemal wyłącznie przez środowisko specyficznie tokańskie i jemu hołdującą osobowością Bencivenniego. Obaj uczeni inaczej widzieli charakter i cel swojego zatrudnienia, różne było ich rozumienie tego, czym jest sztuka i w jaki sposób można ją prezentować i pisać o niej. Lanzi, nieobojętny na przenikającego całą epokę ducha encyklopedyzmu, starał się znaleźć porządkujące kryterium, które sprostałoby oczekiwaniom publiczności, a mianowicie ułatwiłoby przypisanie artystycznego obiektu do właściwego czasu, miejsca i stylu:

Odkąd Archeologia zaczęła mieć za swój przedmiot nie samą tylko historię ludów, jak niegdyś, ale także dzieje sztuk pięknych, duża część zainteresowanych chce się od nas dowiedzieć nie tyle, co oznacza jakaś płaskorzeźba albo inny starożytny zabytek, ile do jakiego przynależy stylu, albo w którym wieku powstała. Muzea przejmują ten duch, który da się dostrzec w galeriach; we wszystkim pożąda się metody. W pewnym sensie chciałoby się, by każdy fragment był systematycznie opracowany według szkół i czasów, w ten sam sposób jak z polecenia sławnego Józefa II zorganizowana została cesarska galeria w Wiedniu⁷.

Ta chwalona przez Lanzięgo metoda, kładąca nacisk na pochodzenie dzieła, zarówno historyczne, jak geograficzne i stylistyczne, zdaniem Bencivenniego – jako nazbyt subiektywna – nie mogła być podstawą muzealnej ekspozycji.

Pierwszym pomysłem Lanzięgo, pozostającego jeszcze pod silnym wrażeniem rzymskich muzeów – kapitolinińskiego i Pio-Clementino – oraz *museo borgiano*, było stworzenie w jednym z florenckich gabinetów *museo cristiano*, które miałyby się stać świadectwem kultury średniowiecznej, to znaczy chrześcijańskiej, a zarazem jej wizualną historią⁸. Charakterystyczne, że w tym początkowym okresie działalności związanej ze sztuką Lanzi doceniał historyczny walor dzieł pochodzących ze wszystkich epok, jednak wciąż jeszcze przemawiał przez niego typowy antykwarisz tamtych czasów, nazywający średniowiecze najbardziej niešťęśliwą epoką dla sztuk pięknych. Pelli daleki był od tego, by zajmować się przedmiotami o wątpliwej wartości, a nade wszystko, by ulegać rzymskiej modzie:

Gabinet Chrześcijański jest pomysłem bardzo rzymskim. [...] Nigdy nie zgodzę się na ten centon brązów, kości słoniowych, marmurów, obrazów, zszyty z kawałków, których liczba sięga 1300. Tablice, które zachowały żywość aż do ostatnich czasów, są obiektami sakralnymi, natomiast chrześcijańskie rzeźby nie są rzeczami o wielkiej wartości, dlatego też z takiego połączenia powstaje chaos, którego nie znosi nowoczesna subtelność⁹.

Zamiarem Pellego Bencivenniego była raczej kontynuacja linii, którą wyznaczył w 1773 r. Raimondo Cocchi, proponując stworzenie ekspozycji, ukazującej rozwój malarskiej szkoły Toskanii. Zdanie dyrektora Galerii przeważało, choć niewykluczone, że już wówczas zmieniły się także zapatrywania Lanzięgo. Powstał gabinet prezentujący dawne malarstwo tokańskie.

Pod tą nazwą [*pitture antiche*] nie rozumiemy wyłącznie tych [obrazów] pochodzących ze starożytności bardzo odległej [...], ale również te stworzone przez Greków, albo Włochów, zanim sztuka rysunku [*l'arte del disegno*] osiągnęła swoją doskonałość. Doprawdy wielkiej przyjemności dostarcza wiedza o tym, jakie zasady wzbudziły w Italii, a zwłaszcza w Toskanii ideę obalenia barbarzyństwa. Jak we Florencji, po Cimabuem, pojawiały się inne Talenty, dodając ten jedną, tamten drugą rzecz: Giotto rysunek i wdzięk, Taddeo Gaddi kolor, Paolo Uccello perspektywę i bliźsze prawdzie obrazy zwierząt, Masaccio symetrię i ekspresję, i tak również inni, aż ujrzenia Natury dościgniętej, w pewien sposób pokonanej przez Sztukę. Jeśli u Pliniusza z przyjemnością

⁷ L. Lanzi, *Notizie della scoltura degli Antichi e dei vari suoi stili dell'Abate Luigi Lanzi. Seconda edizione italiana dall'Editore corredata di note e rami e di alcuni cenni storici della vita e delle opere del medesimo*, Poligrafia Fiesolana MDCCCXXIV, s. 1. Przynależane w artykule cytaty, jeśli nie podano inaczej, w przekładzie M. Michałowicz.

⁸ List Lanzięgo do Pellego Bencivenniego z 25 VIII 1778, [w:] Barocchi, Gaeta Bertelà, *op. cit.*, s. 35–36.

⁹ List Pellego Bencivenniego do Lanzięgo z 25 VIII 1778, [w:] Barocchi, Gaeta Bertelà, *op. cit.*, s. 37.



Luigi Lanzi, nieokreślony malarz florencki, kon. XVIII w., Florencja, Galleria degli Uffizi

czyta się o postępach malarstwa wśród Greków i imionach tych mistrzów, którzy z biegiem czasu wzbogacali je nowym odkryciem, jeśli podobną historię mistrzów i nowoczesnego malarstwa czyta się z przyjemnością u Giorgia Vasariego, o ileż bardziej ukontentują się amatorzy Sztuk pięknych, w gabinecie, widząc te osiągnięcia ukazane stopniowo, nie w relacji, ale w rzeczywistości. Nie opisane, ale narysowane i namalowane. Nie zapośredniczone przez sąd innych, ale rozpoznane przez ich własny? Nie ukazę na razie, ile zrozumienia mógłby uzyskać dzięki takiemu Muzeum czy to dyplomata, historyk Wieków Średnich świętych albo pogańskich, czy też badacz potocznego języka tokańskiego, dla których wszystkie te monumenty są tym, czym malowidła Herkulanum albo Rzymu dla zajmujących się bardziej odległą starożytnością. Mówię jedynie, że takie tablice mogą bardzo wspomóc samo malarstwo¹⁰.

Kształt tego gabinetu i cele edukacyjne, jakie łączył z nim Lanzi, mają wielką wagę, dość dobrze bowiem pokazują jego sposób pojmowania historii sztuki. W cytowanym fragmencie pojawia się Vasariańska idea powolnej, ale nigdy niezatrzymującej się ewolucji sztuki, która stopniowo, *grado per grado*, wznosi się na coraz doskonalszy poziom, by w końcu osiągnąć doskonałość samą. Chociaż zatem średniowiecze jest owym *secolo infelice*, to jest przecież jednym ze stopni, którego nie można pominąć i który był tym, czym być musiał, to znaczy nieodzowną fazą rozwoju. Pragnienie ogarnięcia całości wiedzy, świadomość zależności łączących poszczególne epoki, przy równie zresztą silnej świadomości dzielących je różnic, nakazuje poświęcenie wytworom średniowiecza należytej uwagi i przeprowadzenie badań, które pozwolą uzupełnić wiedzę o sztuce tego okresu. A przede wszystkim wyzbyć się uprzedzeń oraz pokusy przykładania do dawnych czasów własnej miary. Tę myśl, obecną także u Vasariego, jasno wyraził jeden z najbardziej cenionych przez Lanzi intelektualnych partnerów, Guglielmo Della Valle¹¹: „Wartość Ludzi oraz ich dzieł jest związana z ich epoką i błędzi ten, kto stawia ich na szali razem z Ludźmi i dziełami z innych

¹⁰ L. L a n z i, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782, s. 16.

¹¹ Della Valle jako pierwszy zaproponował podział na sienneńską i florencką szkołę malarską. Autor m.in. *Lettere sanesi sopra le Belle Arti* (1782–1786) był bardzo cenionym znawcą, który poświęcił się poszukiwaniu dokumentów i świadectw historii artystycznej Sieny.

epok. Czas jest długą skalą, a epoki są na niej stopniami. Od Rafaela schodzi się po nich aż do Cimabue, tak jak od Cimabue wspina się do Rafaela¹². Gabinet dawnego malarstwa miał być zatem swego rodzaju uobecnieniem historii, układem, którego poprawność uczyni zeń samointerpretującą się całość. Ta poprawność opierała się na chronologii, prezentującej zarazem zmienność i ciągłość dziejów sztuki, oraz na kryterium geograficznym, szczególnie cenionym przez Pellego. Jednak podczas gdy Pelli, typowy przedstawiciel tokańskiej kultury oświeceniowej, postulował stworzenie nowej, krytycznej i filozoficznej archeologii, która służyłaby interpretacji dokumentów przeszłości przez formułowanie twierdzeń ogólnych, a idąc dalej, skłaniał się ku teorii, przeważnie dość abstrakcyjnej, archeologia bowiem była dlań domeną przypuszczeń, Lanzi – bogaty w rzymskie doświadczenia i praktykujący antykwariusz – nieporównanie większą uwagą obdarzał artystyczne przedmioty, a przede wszystkim był zdecydowanie bardziej wrażliwy na ich mowę.

Lanziański opis Galerii, *La Real Galleria di Firenze* (1782), powstający w wielkiej tajemnicy przed Pellim Bencivennim, który zaproponował zupełnie inną wizję jej deskrypcji, ukazuje strukturę florenckich zbiorów oraz kryteria, zgodnie z którymi zostały uporządkowane¹³, a ponadto daje świadectwo dojrzałej świadomości potrzeby ich ochrony i konserwacji. Natomiast Bencivenniego *Saggio storico della Real Galleria di Firenze* (1779) miało cel przede wszystkim propagandowy i panegiryczny. Przedstawiając galerię jako owoc kolekcjonerstwa i mecenatu medycejsko-leopoldyńskiego, autor wskazuje na zasługi wielkiego księcia oraz ich polityczną rangę. W dwa lata po publikacji opisu Lanzi Pelli odpowiedział rozprawą *Lettera filosofica sopra la R. Galleria di Firenze, nella quale si dà la descrizione della medesima in una maniera nuova*¹⁴. Bronił w niej swej koncepcji archeologii filozoficznej i wskazywał powody, dla których nie zgadza się z metodologią Lanzi. Drogi dostępu do przedmiotów artystycznych i ich interpretacji Pelli poszukiwał zatem w narzędziach filozoficznych, a przesadne, jak sądził, zajmowanie się konkretnymi, zwłaszcza sprawiającymi wrażenie obcości przedmiotami było dlań niegodną oświeconego umysłu pedanterią. Lanzi zaś jedyną możliwość poprawnego odczytania artystycznych świadectw przeszłości, jedyną możliwość zrozumienia i odtworzenia historii kultury widział w „nieuprzedzonym” zbliżeniu się do ich konkretnej rzeczywistości. Refleksja filozoficzna i krytyka mogą być zwieńczeniem badania, natomiast jego właściwą, czy może lepiej najbardziej podstawową fazę musi tworzyć rzetelna praca i namysł nad konkretnymi przedmiotami.

Uzupełnieniem opisu galerii Lanzi są *Notizie circa la scultura degli Antichi e suoi diversi stili*, będące w znacznej mierze aplikacją pomysłów połączenia antykwarycznej wiedzy z historią stylu, wywiezionych z pism Winckelmana i Mengsa. Organizuje je historyczno-stylowe kryterium szkoły, służące zilustrowaniu i klarownemu opisowi florenckich zbiorów, a w dalszej perspektywie historii starożytnej rzeźby¹⁵. Zarysowana w *Notiziach* koncepcja szkoły znajdzie pełne rozwinięcie w *Storia pittorica*; przynależności do niej nie konstytuuje narodowość, czy ogólnie pochodzenie, lecz warunkują ją edukacja i specyficznie artystyczne wybory, odzwierciedlające się przede wszystkim w stylu.

Po wywiązaniu się ze wszystkich zobowiązań wobec tokańskiego dworu uczony jezuita poświęcił czas przygotowaniu *Storia pittorica*, nad którą pracował do końca życia. Rozpoczął się długi etap podróży, gromadzenia i opracowywania zebranych materiałów. Dzieło w ostatecznym kształcie, jaki zyskało w latach 1795–1796, składa się z sześciu tomów – pięć pierwszych stanowi właściwą historię malarstwa,

¹² G. Della Valle, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, vol. 3, Roma 1786, s. 267, cyt. za Ch. Gauna, *La „Storia pittorica” di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003, s. 83.

¹³ Zbiory zostały rozmieszczone w korytarzowych przejściach oraz w dwudziestu tematycznych gabinetach, zorganizowanych wedle różnych kryteriów m.in.: gabinet etruski według kryterium geograficznego; brązy antyczne – mitologicznego; medale – geograficzno-chronologicznego; brązy nowoczesne, obrazy, ryciny, rysunki, portrety malarzy – historyczno-artystycznego; „Posiadamy wiele opisów Medycejskiej Galerii sporządzonych w różnych językach, przez różnych autorów. Każdą z nich można przeczytać, by dowiedzieć się, co włożyli w nią Książęta. Nieliczne oferują słuszną interpretację. Żadna nie służy temu, by stworzyć ideę dobrze zorganizowanego Muzeum”, L a n z i, *La Real Galleria...*, s. 2.

¹⁴ *Lettera...* została opublikowana w 1784 r. w wydawanych przez Marco Lastriego „*Novelle letterarie*”.

¹⁵ „Moim głównym celem jest zilustrowanie opisywanego tutaj zbioru: pragnę także, w miarę swych sił, pomóc Czytelnikowi zasmakować w innych. Nie wszyscy mogą albo chcą czytać długie traktaty; większość zadowala się zwięzłymi informacjami, wystarczającymi dla miłośnika. Kierując się tym zamysłem, wybrałem i przedstawiłem swoje obserwacje. Wiedza o sztukach pięknych oraz ich historii stanowi już część wykształcenia, wspomaga umysł w pojmowaniu wytworów wielkich artystów, daje podstawy ich docenienia, przyjemność ich oglądania czyni podwójną. Sprawdza się tutaj dawne powiedzenie, że wiedzący więcej jest szczęśliwszy”, L. L a n z i, *Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili dell'ab. Luigi Lanzi*, [w:] *Saggio di lingua Etrusca*, Roma: stamperia Pagliarini, 1789, vol. 2, s. 2–3.

szósty zawiera trzy indeksy: osobowy, bibliograficzny i przedmiotowy. W obszernej przedmowie Lanzi przedstawia źródła, plan, cele i teoretyczne założenia. Również tutaj posłużył się historyczno-geograficznym kryterium szkoły malarzkiej. Za Pliniuszem dokonał podziału na dolne i górne Włochy, wyróżniając szkoły: florencką, sieneńską, rzymską, neapolitańską oraz wenecką, szkoły lombardzkie (mantuańska, modeńska, parmeńska, kremoańska, mediolańska), bolońską, ferraryjską, genueńską i piemoncką. Księgi poświęcone poszczególnym szkołom podzielone są na kilka epok, od trzech do pięciu, ukazujących dzieje szkół od odrodzenia w trzynastowiecznej Toskanii po czasy współczesne. Lanzi pominął dzieła artystów żyjących. Przypisując malarza do konkretnej szkoły, brał pod uwagę przede wszystkim charakteryzujące jego obrazy styl, miejsca, w jakich tworzył, kształtujące jego artystyczną wrażliwość.

Wobec postulatu bezpośredniego kontaktu z dziełem, czy może po prostu wobec braku innych możliwości jego poznania, podróże stały się nieodzownym elementem pracy historyka sztuki. Nie do pomyślenia już była, tak bardzo krytykowana na przykład przez Winckelmanna, historia sztuki pisana zza biurka, opierająca się wyłącznie na literaturze i korespondencji. Guglielmo Della Valle rzucił hasło powtórzenia podróży Vasariego i weryfikacji tego, jak do realnych dzieł mają się przekazane przez niego opisy. „Pożądane jest, by podróżnik uzbroidł się w *occhio difficile*, rozpoczynając od rozpoznania defektów dzieł, nie dając zwieść się sławie, jaką cieszą się artyści, którzy je stworzyli”. Ta zwodniczość sławy dla wielu chyba nigdy nie przestała być instrumentem sterującym sądem. Podróżom Lanziego wyjątkowości na tle jego czasów nadaje przemyślana w szczegółach organizacja i systematyczność. Skoro tematem dzieła była historia malarstwa całych Włoch – autor, tak jak później podczas pisania, tak i podróżując, postępował wedle kryterium chronologiczno-geograficznego szkoły malarzkiej.

Zamiarem Lanziego było skonstruowanie *libro elementare*, która dzięki klarownemu podziałowi na epoki, określone stylistyczno-geograficznie szkoły oraz związane acz trafiające w sedno definicje stylów, uczyłaby historii i pomagała w zrozumieniu włoskiego malarstwa. *Il Genio filosofico della età nostra, che in ogni studio aborrisce superfluità e richiede sistema* – wyrażone tutaj osiemnastowieczne *credo* sprawiło, że Lanzi ograniczył do minimum liczbę omawianych prac oraz wszelkie odniesienia kulturowe, których całe mnóstwo oferują jego podróże notatniki, *Taccuini*. To w nich, po uważnym zwiedzeniu kościołów, kaplic, muzeów, galerii i prywatnych kolekcji, stworzył swoją bazę wiedzy i dał świadectwo poszukiwaniom jak najlepszego dostępu do malarstwa oraz adekwatnej metody jego opisu¹⁶. Przeprowadzone w *Taccuini* liczne analizy nie pojawiły się w *Storia pittorica*, ta bowiem zamierzona była jako synteza, w której mogły się znaleźć tylko precyzyjne, na ile pozwalała na to przedmiot badań, informacje i raczej związane rezultaty wnikliwych poszukiwań. Ponadto znacznie ograniczony był wybór malarzy i ich dzieł – tylko te najznakomitsze i najbardziej charakterystyczne mieściły się w ramach jego projektu. U źródeł *Storia pittorica* leży zatem dydaktyczne pragnienie uczynienia jej „podręcznikiem”, to znaczy książką, którą można mieć zawsze blisko, którą można ze sobą zabierać, która dzięki organizującej ją metodzie uzyska właściwe do tego proporcje, a ponadto stanie się swoistą wspomocicielką inteligencji i smaku, opowieścią zachęcającą idealnego czytelnika-myśliciela, czy wręcz czytelnika-filozofa, by odkrył zawarte w niej, albo lepiej, zawarte w historii samej, idee, i w umyśle łączył je ze sobą. Lanzi chciał dawać do myślenia i skłaniać do myślenia (*far pensare*), nie ma bowiem niczego gorszego od bezmyślności, zarówno kiedy dopuszcza się jej pisarz, malarz, czytelnik, jak i ktokolwiek inny.

Storia pittorica zbudowana jest na podstawie znajomości samych obrazów i opisujących je w przeróżny sposób tekstów. Z tych ostatnich niekiedy przywoływany jest tylko zasadniczy temat albo tytuł obrazu, niekiedy cytowany jest cały fragment, zdecydowana większość jednak stanowi tylko podstawę wiedzy, o której rozległości daje pojęcie składający się na ostatni, szósty tom, indeks. Lanzi stanął wobec mnóstwa źródeł pisanych, co mogło w równym stopniu zachęcać i zniechęcać. Chcąc zebrać i uporządkować wiedzę o malarstwie, zamierzał przedstawić zarazem swoistą syntezę poświęconej mu literatury i robił to niezwykle skrupulatnie, uwzględniając każdy tekst, w którym choćby jedno zdanie przedstawiało jakąś wartość. Z bezliku pism, począwszy od Vasariego i innych biografów, poprzez traktaty, przewodniki i listy, Lanzi starał się wydobyć to, co istotne i warte zapisania. Wszystkie te służące za bazę pisarską dzieła

¹⁶ Wydaje się, że analizy konkretnych dzieł, które Lanzi notował, z jednej strony stanowiły rozpoznanie składników danego stylu, z drugiej służyły jako narzędzie mnemoniczne, przydatne zwłaszcza w wypadku dzieł prymitywów, o których w literaturze nie można było jeszcze znaleźć niebudzących poważnych wątpliwości informacji. Lanzi, dzięki wstępnemu sprecyzowaniu kryteriów analizy i doskonale przemyślanym podróżom, zapewne stworzył w swym biegłym w zapamiętywaniu umyśle coś na kształt artystycznej mapy, czy tabeli, w której wizualne formy odnosiły się do pojęć i miejsc, i na odwrót.

świadczą o erudycji autora, którą określić możemy jako rozległą i jednocześnie, by tak rzec, skromną. Mierząc się ze swym wielkim edukacyjnym projektem, pobożny jezuita erudycję starał się wręcz ukryć, będąc jak najdalszy od chełpliwej demonstracji wiedzy. Usiłował postawić się w roli ponadosobowego, to jest wyzbytego indywidualizmu czy osobistych gustów, badacza i systematyka, który na historię malarstwa chce spoglądać tak obiektywnie, jak to tylko jest możliwe, i w taki też sposób ją spisać¹⁷. Lanzi programowo rezygnuje z indywidualizmu i osądu, zdając się na zrewidowane krytycznie opinie autorytetów. Nawet gdy zdarza mu się snuć bardziej ogólne refleksje, nie traci nigdy z pola widzenia konkretnego przedmiotu badań.

Kwestie metod – tej służącej prezentacji dziejów malarstwa, jak i tej odpowiadającej opisowi poszczególnych dzieł – były w 2. połowie XVIII stulecia szeroko dyskutowane, a wśród proponowanych rozwiązań projekt Lanziego zajmuje miejsce ważne przede wszystkim dlatego, że harmonijnie współlistnieją w nim historyczna wizja i malarska rzeczywistość. Innymi słowy, Lanzi proponuje taką historię malarstwa, w której diagnoza wszelkiej zmiany, ma, a przynajmniej stara się mieć, solidną podstawę w bezpośrednim spotkaniu z konkretnymi dziełami. Najważniejszym powodem, który sprawił, że były jezuita i ceniony antykwariusz zajął się malarstwem, nie było bynajmniej szczególne uwielbienie obrazów, choć zdaje się, że im dłużej pisał swoją *Storia pittorica*, a pisząc również oglądał obrazy, uwielbiał je coraz bardziej. Jak zaświadcza Onofrio Boni, jego pierwszy biograf, Lanzi miał niezwykle wyczucie piękna, a sądy smaku przezeń wydawane były tak celne, że odwoływali się do nich współcześni artyści. Jednak na początku lat 80. nie mniejsze było jego zainteresowanie inskrypcjami, literaturą, światem starożytnym, językami, czy wreszcie teologią, a dokładniej, było to zainteresowanie ich historią. Włochy nie miały historii malarstwa, takiej jak wówczas zaczynano ją rozumieć, wobec czego Lanzi włączył się w wielki osiemnastowieczny projekt, chcąc wypełnić jedną z przestrzeni ogromnego świata wiedzy, w której wbrew wszechogarniającemu pragnieniu porządku, nadal panował chaos.

W przedmowie, będącej w zasadzie traktatem, z wielką starannością i bardzo przejrzystym rysującym plan dzieła, Lanzi wskazuje na podstawowe źródła swej metody. Spoza literatury ściśle artystycznej wymienia Girolama Tiraboschiego, Charles'a Rollina i Adriena Bailleta, wyznając, że konstrukcja jego dzieła jest wzorowana na tekstach Jonathana Richardsona, Antona Raphaela Mengsa oraz A.J. Dézalliera d'Argenville'a.

Jonathan Richardson w traktacie poświęconym znanstwu¹⁸ jako umiejętności i dającym przyjemność zajęciu, które zalecał angielskim elitom, pisał, że nie istnieje historia sztuki, która mogłaby zadowolić zarówno przyszłych znawców, jak i miłośników, wobec czego życzyłby sobie, by ktoś ją napisał. Według niego w takiej historii sztuki podział na epoki odrodzenia, rozkwitu i upadku winien być uzupełniony podziałem na szkoły. W historii malarstwa włoskiego wyróżnił szkoły florencką, rzymską, wenecką, lombardzką i bolońską. Również Mengs¹⁹ w jednym z listów przedstawił zarys historii sztuki, w którym koncepcja szkoły spełnia ważną, porządkującą rolę. Z większym rozmachem wykorzystał ją d'Argenville, który w *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* dokonał podziału na trzy najważniejsze szkoły malarskie: włoską²⁰, francuską i flamandzką. Na czele każdej umieścił malarzy najbardziej wpływowych, a pozostałych omówił w porządku chronologicznym, pomijając żyjących, a co najważniejsze podziału na szkoły nie podporządkował (jak Richardson i Mengs) podziałowi na epoki. Podobnie uczynił Lanzi. W *Storia pittorica* ma to wielkie znaczenie: każda ze szkół rozpatrywana jest jako całość, w której przemiany niekoniecznie i nie zawsze są zgodne z tymi, jakie w tym samym czasie dokonują się gdzie indziej. Koncepcja *scuola pittorica*, której podstawę tworzy związek historii, geografii i stylu, staje się w dziele Lanziego podstawowym kryterium, odpowiadającym wielokrotnie już przywoływanemu wymogowi jasności i systematyczności. Po raz pierwszy pojawiła się ona w XVII w.²¹, między innymi w pismach Giovanniego

¹⁷ Pisarską „beznamiętność” Lanziego chwalił Stefano Borgia w jednym z listów wysłanych tuż po przeczytaniu pierwszej edycji *Storia pittorica*.

¹⁸ J. Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*, London 1719.

¹⁹ A.R. Mengs, *Lettera ad un amico Sopra il principio, progresso, e decadenza dell'arti del disegno*, [w:] *Opere*, vol. 2, Parma 1780, s. 89–131.

²⁰ A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. 1, Paris 1762, s. xix–xx. O szkole włoskiej powiada, że składa się z sześciu części: rzymskiej, florenckiej, weneckiej, lombardzkiej, neapolitańskiej i genueńskiej, jednak zamiast mówić np. szkoła rzymska, zaleca mówić malarze rzymscy.

²¹ C. Jannaco, M. Capucci, *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, ed. A. Balduino, Milano 1986, s. 95–97.

Battisty Agucchiego²², Giulia Manciniego²³ i Francesca Scanellego²⁴. W literaturze późnoosiemnastowiecznej kategorią szkoły posłużył się między innymi Francesco Milizia, który swoje *Dizionario delle belle arti*²⁵ wzorował na *Enciclopedia metodica* Pietra Zaniego²⁶ – dziele skonstruowanym jako alfabetyczny spis artystów, podający, w formie tabeli, daty ich urodzenia, aktywności twórczej i śmierci. Szkołę artystyczną definiuje Milizia, podobnie jak Winckelmann, jako wspólnotę narodową: „Szkoła w malarstwie oznacza jedność wszystkich artystów danego narodu. I tak wszyscy Malarze Europy, po przywróceniu (*ristabilimento*) sztuk, podporządkowani są podziałowi na szkołę florencką, rzymską, wenecką, lombardzką, francuską, niemiecką, flamandzką, holenderską”²⁷. Jedność tę konstytuować miały dość ogólne i stałe cechy stylistyczne. Dzieła Zaniego i Milizi bezpośrednio podejmowały encyklopedyczny wzorzec porządkowania wiedzy, a czyniły to w sposób dosłowny, co zdecydowanie różni je od *Storia pittorica*.

W powstającej w drugiej połowie Settecenta literaturze o sztuce ogromna rola przypadła „oku” i „patrzeniu”. Niektórzy z autorów mieli ambicje stworzenia czegoś w rodzaju podręczników widzenia, które przez analizę poszczególnych elementów sztuki oraz jak najbardziej precyzyjne wskazanie, co i w jakim zestawieniu jest warte docenienia, a wreszcie, co konstytuuje piękno w sztuce, miałyby dać czytelnikom podstawy właściwego dostępu do obiektów artystycznych. W literaturze włoskiej tego rodzaju pracą była wydana w 1781 r. rozprawa Milizi *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*²⁸. Francesco Milizia (1725–1798), zwany Diogenesem swoich czasów, miłośnik sztuki, w 1761 r. zamieszkał w Rzymie i znalazł się w kręgu wpływów Mengsa. Należący do tego środowiska uczeni i miłośnicy sztuki podejmowali wysiłki stworzenia czegoś w rodzaju racjonalnej gramatyki, która stanowić by miała klucz do analizy sztuki. Teksty Milizi, doskonale obeznanego z artystycznymi teoriami i ideami, dają pewną ich syntezę, podkreślając mało „klasyczną”, a w pojęciu autora istotną rolę własnych sądów oraz konkretnych dzieł, nie zaś abstrakcyjnych wartości²⁹. *Dell'arte di vedere*, oparte na koncepcjach Johanna Georga Sulzera³⁰ i Antona Raphaela Mengsa, wskazuje na wspólną pracę zmysłu wzroku i umysłu jako źródła i narzędzia gromadzenia wiedzy o sztuce. Co więcej, wedle Milizi, oko widza powinno zostać poddane edukacji tak samo starannej, jak oko artysty, tylko wtedy bowiem widz będzie mógł dostąpić udziału w odtwarzającym artystyczny akt estetycznym doświadczeniu. „Wiedzę o tym jak widzieć, zdobywa się ucząc się jak widzieć”³¹, a zatem nade wszystko za pośrednictwem dzieł samych, nie zaś tekstów o nich. Część poświęconą malarstwu autor podzielił na sekcje, analizując kompozycję (inwencję i dyspozycję), *chiaroscuro*, kolor oraz efekty malarskie. Swoje rozważania zakończył analizą malarstwa dawnego i współczesnego. Charakteryzując poszczególne składniki malarstwa, przyrównane zresztą do maszyny, w której wszystkie części muszą pracować tak, by powstała piękna całość, Milizia obficie czerpał z Mengsa.

Również Lanzi darzył Mengsa estymą, jednak z jego dzieł zrobił inny użytek niż Milizia. O *Dell'arte di vedere* miał zresztą nie najlepsze zdanie, widząc w niej dzieło zamierzające zrujnować starożytne idee i to z niezbyt szlachetnych pobudek³². Kategoriom analizy obrazów, wywiedzionym z pism niestrudzenie poszukującego doskonałości Niemca, Lanzi poświęcił kilka stron w notatniku z 1782 r. Wydaje się, że ma to wyjątkowe znaczenie, w notatnikach bowiem, przeznaczonych zasadniczo dla opisu i spisu dzieł, jest to jedyny fragment poświęcony językowi krytycznemu. Można zatem sądzić, że stworzony tam przez Lanzięgo schemat lektury obrazów posłużył mu także podczas pisania *Storia pittorica*, chociaż nie znajdziemy w niej

²² G. B. Agucchi, *Trattato della Pittura* [między 1607 a 1615], w którym wyróżnił szkoły lombardzką, wenecką, toskańską i rzymską.

²³ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, [między 1617 a 1621].

²⁴ F. Scanelli, *Microcosmo della pittura*, Casena 1657.

²⁵ F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, 1797.

²⁶ P. Zani, *Enciclopedia metodico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1794.

²⁷ Milizia, *Dizionario...*, vol. 2, Milano 1802, s. 246.

²⁸ Posługuję się wydaniem weneckim z 1798 r.: F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1798.

²⁹ *Nineteenth-century Theories of Art*, ed. J. Ch. Taylor, Berkeley–Los Angeles 1987.

³⁰ J. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771–1774; Milizia korzystał najprawdopodobniej z fragmentów we francuskim tłumaczeniu, które znalazły się w opublikowanym w 1777 r. suplemencie Wielkiej Encyklopedii francuskiej.

³¹ Milizia, *Dell'arte...*, s. 100–101.

³² Por. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. M. Capucci, vol. 1, Firenze 1968–1974, s. 11, przyp. 20. Posługuję się elektroniczną wersją tego wydania: www.memofonte.it [dalej cyt.: *Storia*, nr tomu, nr strony].

obszernych opisów obrazów, nie dałoby się bowiem ich pogodzić z formą kompendium. Styl ma tu jednak podstawowe znaczenie. Pierwsze wydanie dzieła z 1792 r. zatytułował Lanzi *La storia pittorica della Italia inferiore o sia della scuola fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti le cognizione de' professori e de' loro stili* (Historia malarstwa dolnych Włoch, albo o szkole florenckiej, sienneńskiej, rzymskiej, neapolitańskiej, streszczona i ograniczona do metody mającej ułatwić miłośnikom sztuki poznanie malarzy oraz ich stylów). Chociaż drugie wydanie zyskało znacznie większe rozmiary, to nadal pomyślane było jako kompendium, a definicje stylów pozostały jednym z kluczowych momentów narracji. Jak widzieliśmy, już na początku lat 80. Lanzi miał świadomość, że do opisu, a następnie do właściwej oceny obrazu niezbędna jest znajomość języka, który rzeczywiście by coś znaczył, który oddawałby specyfikę opisywanych przedmiotów, a zarazem potrafił ją wydobyć. Konsekwencja tej świadomości była doniosła: koncepcja obrazu jako szczególnego rodzaju przedmiotu, rządzonego przez specyficznie malarskie reguły, których zastosowanie powołać może przeróżne formy i efekty, pozwoliła na docenienie malarstwa samego w sobie, a jego historię pojęła jako historię stylu, czy też przemian języka artystycznego.

Lanzi, podobnie jak Mengs, nie miał wątpliwości, że znajomość stylów jest możliwa tylko dzięki szczegółowej analizie składających się na nie elementów: rysunku, koloru, światłocienia, perspektywicznych skrótów, zasad komponowania, sposobów prowadzenia pędzla czy kształtowania szat. W notatniku poświęcił kilka stron definicjom *disegno*, *chiaroscuro* i *colorito*, które w zasadzie są powtórzeniem definicji Mengsa³³. Lanzi szczególnie cenił sądy o malarstwie wydawane przez tych, którzy je tworzą, stąd między innymi wielkie uznanie dla pierwszego malarza hiszpańskiego króla. Wydaje się nawet, że cenił go bardziej niż Winckelmann, a jego wpływ był bezpośredni. W *Notizie* Lanzi, jako jeden z pierwszych i bardzo wtedy jeszcze nielicznych, uznał za Mengsem medycejską grupę Niobe za rzymską kopię³⁴.

José Nicolás de Azara, przyjaciel i wydawca pism Mengsa, wspomina, że malarz wyraził przed śmiercią pragnienie napisania rozprawy poświęconej sposobowi patrzenia na dzieła starożytne, która w przyszłości mogłaby uchronić je przed negatywną oceną, co wówczas wydawało się nie do pomyślenia. Otóż Mengs, dokładnie analizując dzieła starożytne takimi, jakimi były w swej fizycznej rzeczywistości, odkrył niedoskonałości, przedtem rzadko dostrzegane. Tym, co jego zdaniem powinno wyróżniać miłośników antycznej rzeźby, jest umiejętność odróżnienia w niej elementów łączących się z jakością stylu oraz tych, o których decyduje stopień doskonałości wykonania³⁵. Mengs, z wielką uwagą badający dzieła sztuki, oceną budowaną na kontakcie z rzeczywistym, konkretnym dziełem zastępował tę fundowaną na przekazach literackich i uświęconym przez Winckelmann kanonie. Dzięki tej niezwyklej wrażliwości na jakości fizyczne, a to znaczy jakości stylistyczne dzieł, mógł jako pierwszy, czy jako jeden z pierwszych, krytycznie podejść do artystycznego dziedzictwa starożytności i, narażając się na gniew współczesnych, przeprowadzić linię podziału między rzeźbą klasyczną a późniejszymi naśladownictwami.

W tekstach Mengsa ze spojrzeniem, czy raczej widzeniem typowo malarskim współbrzmiały stare kategorie *composizione*, *disegno*, *colorito* i *invenzione*. W studium³⁶ poświęconym twórczości największych jego zdaniem mistrzów malarstwa, Rafaelowi, Correggiowi i Tycjanowi, analizuje charakteryzujące ich dzieła rysunek, światłocień, kolor, kompozycję, draperie oraz harmonię. We wstępie do innego dzieła im poświęconego pisał: „By poznać znaczenie mistrzów jakiejś sztuki, albo nauki, konieczna jest dogłębna znajomość samej nauki, albo sztuki”³⁷, a dalej tę konieczną wiedzę skrupulatnie wykladał, rozważając składniki malarstwa oraz sposoby służące osiągnięciu zamierzonych rezultatów. Refleksje Mengsa dotyczące drogi artysty do doskonałości oraz jej mierników znalazły kontynuację w dziele Lanziego. I to kontynuację

³³ Zob. A. R. Mengs, *Regole per i Maestri affinché insegnino bene la Pittura, e per li Discepoli affinché la imparino a dovere*, [w:] *Opere*, vol. 2, s. 217–293.

³⁴ We wcześniejszym od *Notizi* (1789) tekście *La Real Galleria di Firenze* (1782), zgodnie z diagnozą Winckelmanna, uważał dzieło za oryginalne. Koncepcje Mengsa, poza antykwarecznymi kręgami Rzymu i Florencji, długo pozostawały niezauważone. Wcześniej pisał o tym już Richardson w *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London 1722, s. 125, jednak rozważania Richardсона, które również nie miały wówczas szerokiego oddziaływania, opierają się raczej na intuicji, brak w nich rozróżnień historycznych i stylistycznych. A. Potts, *Greek Sculpture and Roman Copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 43, 1980, s. 150–173.

³⁵ Por. Potts, *op. cit.*

³⁶ A. R. Mengs, *Riflessioni su la Bellezza e sul Gusto della Pittura. Parte Terza: Esempi del Gusto*, [w:] *Opere*, vol. 1, s. 45–74.

³⁷ A. R. Mengs, *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, Correggio e Tiziano e sopra gli Antichi*, [w:] *Opere*, vol. 1, s. 122.

wierną, jakkolwiek bowiem estetyczny ideał Mengsa i Winckelmanna był w zasadzie własnością całej epoki, a Lanzi nie stanowi tu wyjątku, to wielkie znaczenie ma fakt, że w *Storia pittorica* trudno znaleźć fragment, w którym piękno idealne sławione by było samo dla siebie, w oderwaniu od wcielających je dzieł i ich twórców.

W pojęciu Lanziego styl malarza kształtują studia natury i sztuki, umiejętności, które dzięki praktyce opartej na dobrych wzorach z czasem stają się coraz większe, oraz talent, czy też geniusz. Ten ostatni, a właściwie jego współpraca z inteligencją (jakkolwiek bez technicznych umiejętności niewiele mógłby zdziałać) ma kluczowe znaczenie. Malarz musi bowiem swój talent właściwie rozpoznać i tylko wtedy będzie mógł wybrać właściwą drogę twórczości. „[...] W tak różnorodnej historii znajdują się wielorakie przykłady odpowiadające różnym talentom studentów, którzy czasami tylko przez to nie czynią postępów, że nie obierają ścieżki, dla której stworzyła ich natura”³⁸.

To właśnie natura, która stwarza indywidualny talent, kryje w sobie także wzorce, mogące przyjąć różne formy artystycznej wielkości i doskonałości. Dlatego to malarz najpierw powinien zwrócić się przede wszystkim ku niej, jej strukturze i objawiającemu się w niej pięknu. „Przy wyborze stylu natura musi być przewodnikiem, a nie bezmyślnie naśladowanym wzorem; styl, tak jak przyjaciela, każdy musi wybrać, idąc za swym sercem”. Bezmyślne naśladowanie, zarówno natury, jak i sztuki, nie może dać dobrych rezultatów i jest jedną z istotnych przyczyn artystycznej dekadencji. Ilustracją doskonałej współpracy geniuszu z naturą niech będzie fragment opisu malarskiego charakteru Rafaela, owego *principe dell'arte*, będącego jednym z twórców, któremu Lanzi poświęcił najwięcej miejsca, zdradzając swój podziw dla niego.

Usposobienie tyleż czule i łagodne, ile szlachetne i wzniosłe wiodło go do piękna idealnego, do wdzięku, do ekspresji, najbardziej filozoficznej i najtrudniejszej strony malarstwa. By działać cuda tego rodzaju, nie starczą nigdy ani studia, ani sztuka. Naturalny smak w wyborze piękna, intelektualna zdolność wyabstrahowania doskonałej piękności z wielu poszczególnych przejawów, najwyższe uczucie, jakby natchnione pojmowanie wyglądków kształtowanych przez chwilowe oddziaływanie namiętności, łatwość wyrażenia pędzlem pomysłów wyobraźni – były to narzędzia, które mogła mu dać tylko natura. [...] Kto przypisywał sztukę Rafaela jego długim studiom, nie zaś szczęściu jego charakteru, nie znał darów, jakie wylało nań niebo³⁹.

Tym, „kto przypisywał sztukę Rafaela jego długim studiom”, był przede wszystkim Vasari. W jego wizji Rafael – w przeciwieństwie do Michała Anioła, który by osiągnąć przewyższającą wszystko doskonałość, nie potrzebował żadnych wzorów – stał się tak wielkim mistrzem dzięki kopiowaniu najznakomitszych dzieł starożytnych i współczesnych⁴⁰. A spośród tych ostatnich, najbardziej wedle Vasariego oddziaływały nań sykstyńskie freski Buonarottiego, które dzięki pomocy Bramantego miał ukradkiem zobaczyć – opowieść, z której historycznym nieprawdopodobieństwem rozprawia się Lanzi⁴¹. Rafael, tak jak dla Belloriego i Mengsa, jest dla Lanziego mistrzem niezrównanym. Niezrównanym nie dlatego, że bardziej niż inni udoskonalili jeden z elementów malarstwa – jak na przykład Correggio *chiaroscuro* – ale dlatego, że nikt inny nie opanował wszystkich jego składników tak dobrze jak on. Stąd w konfrontacji z największym choćby mistrzem rysunku, niech będzie to Michał Anioł, czy koloru, jak Tycjan, zawsze zachowuje prymat. Jest lepszym wzorem do naśladowania, wymusza bowiem na imitatorach, chcących jak najbardziej przybliżyć się do jego stylu, studiowanie wszystkich elementów malarstwa z równie wielką uwagą. Postępowanie odwrotne, skupienie tylko na jednym z nich, jak to pokazał przykład naśladowców *disegno* Buonarottiego, prowadzi według Lanziego do artystycznej degeneracji, którą jako pierwszy mianował manieryzmem.

³⁸ *Storia...*, I, s. 7; W podobnym tonie pisał Vasari w Żywocie Rafaela: „Każdy winien się zadowolić tym, do czego czuje się instynktownie skłonny, a nie powinien zabierać się do tego, co nie jest mu danym z natury, aby nie trudzić się na próżno, co często kończy się wstydem i szkodą. Poza to, co można uczynić, nie należy piąć się wyżej między tych, którzy dzięki wielkiej pomocy natury, a zwłaszcza dzięki darom od Boga, dokonują lub dokonali cudów na polu sztuki. Jeżeli ktoś nie ma zdolności, może się trudzić ile tylko zechce, a nie dojdzie tam, gdzie drugi łatwo z pomocą natury dochodzi”. G. V a s a r i, *Żywoty najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa 1989, s. 407.

³⁹ *Storia...*, II, s. 17.

⁴⁰ „Nie można zamilczeć, że po przyjeździe do Florencji Rafael, widząc dzieła znakomitych malarzy, zmienił i upiękniał swój styl tak dalece, że teraz jego prace nie były podobne do pierwszych, wcześniejszych. Wyglądały jak obrazy mniej lub więcej wybitnych mistrzów”; „W tym czasie Rafael zyskał w Rzymie ogromną sławę, ale chociaż stosował styl szlachetny, przez wszystkich uważany za doskonały, to dopiero od chwili gdy poznał starożytności Rzymu i przestudiował je, jego dzieła nabrały wielkości i majestatu, których dotąd mu brakło”, V a s a r i, *op. cit.*, s. 383 i 389.

⁴¹ Wcześniej również Bellori bronił Rafaela przed Vasariańskim oskarżeniem i poświęcił temu tekst *Se Raffaello ingrandi e miglior la maniera per aver vedute l'opere di Michelangiolo*.

Historyczna rola Rafaela jest tym większa, że jako dobry nauczyciel przyczynił się do oddziaływania sztuki wspartej na najlepszych podstawach. Również Bellori podkreślał istotną rolę Rafaela jako wychowawcy malarzy, których nie zmuszał do niczego, lecz jedynie dawał najlepszy przykład i wspomagał ich w artystycznych wyborach. Nadto był im oddany i zawsze przyjazny, dzięki czemu niewątpliwie lepiej nadawał się na ideał niż gniewny i zazdrosny Michelangelo.

Lanzi posługiwał się zarówno pojęciem stylu⁴², jak i Vasariańskim terminem *maniera*, który oznaczał indywidualny sposób artystycznej wypowiedzi, kształtowany przez umiejętności i talent. W osiemnastowiecznej teorii sztuki *maniera* stała się określeniem negatywnym, wskazującym na nadmierną swobodę oraz odejście od prawideł *mimesis*, wobec czego zastąpiono ją, przejętym z teorii literatury, terminem *stile*, który wcielił pierwotne, pozytywne znaczenie manieri. Lanzi nie definiuje żadnego z tych pojęć i niekiedy stosuje je zamiennie, jednak w pewnych fragmentach *Storia pittorica* rysuje się oddzielająca je granica. O stylu Lanzi mówi zawsze wtedy, gdy techniczna biegłość harmonizuje z rodzajem talentu, co powoduje, że obrazy wykonane w danym stylu dają wrażenie niepodobne do innych; tak pojętego stylu nie można naśladować. Tym, co nadaje się do naśladowania, jest właśnie maniera, określona przez warsztatowe umiejętności oraz ich różnorakie zastosowania. Stąd jeden malarz może tworzyć w kilku manierach, jak na przykład Guido Reni, i nie musi popadać przy tym w sztuczność, o ile tylko natura, ta zewnętrzna i jego własna, pozostaną dlań ważnym punktem odniesienia. Maniera jest czymś sztucznym, wyuczonym, technicznym, styl natomiast wzbogacają nieuchwytnie, genialne elementy.

Podsumowując, Lanzi traktował koncepcję *scuola pittorica* jako kryterium bardzo elastyczne i odnosił je przede wszystkim do tożsamości stylistycznej – szkoła oznacza manierę, język, styl, których rozwój dokonuje się w powiązaniu z jakimś terytorium. W pewnej mierze szkoły malarskie stały się odzwierciedleniem polityczno-administracyjnej i kulturowej geografii Włoch. Granice są jednak bardzo płynne. Malarze nie są niewolnikami swych miast, odmienne języki artystyczne spotykają się ze sobą, a ze spotkań tych, bardzo różnorodnych przeciwieństw, wypływają ważne impulsy prowadzące do przemian stylistycznych. Tym, co w ujęciu Lanzi konstytuuje charakter *scuola pittorica*, jest styl⁴³, a zatem nie to, co wobec sztuki zewnętrzne, jak ważne skądinąd kategorie narodowe czy geograficzne, ale to, co łączy się z nią wprost i stanowi jej istotę. Istotę poszukiwaną przez Winckelmanna, którego Lanzi przywołuje jako jednego z patronów *Storia pittorica*, a którego koncepcje jednak w pewnych bardzo istotnych punktach modyfikuje. *Geschichte der Kunst des Altertums*, przetłumaczona na język włoski w 1783 r.⁴⁴, a której oddziaływanie rozpoczęło się jednak już wcześniej, przyjęta została z ogromnym entuzjazmem. Entuzjazm ten, także w wypadku Lanzi, wzbudzała przede wszystkim struktura dzieła oraz proponowana tam metoda. Winckelmann, posiłkując się całą dostępną literaturą traktującą o sztuce starożytnej i językiem o wielkiej sugestywności, napisał systematyczną historię sztuki znanego wówczas antycznego świata. Historię informującą o początkach, wzroście i upadku sztuki, różnych stylach i okresach, a w końcu historię, w której nie tyle interesowali go pojedynczy twórcy, ile sztuka sama. Przez „istotę sztuki” Winckelmann rozumiał naturalne i kulturowe uwarunkowania, które tłumaczą szczególny charakter sztuki każdego narodu oraz linię, według której dokonuje się jej rozwój. Przede wszystkim jednak Winckelmann pokazał, a Lanzi świetnie zrozumiał jego naukę, że o sztuce pisać można w sposób zupełnie inny niż dotychczas. To właśnie sztuka może i powinna być tego pisania właściwym przedmiotem. Sztuka, która nie jest tylko rezultatem twórczej pracy tego czy innego przedstawiciela dawnych albo nowych czasów, ale jest czymś zawsze ze sobą tożsamym, tym, co przybierając różne zmysłowe kształty, odznacza się jednak trwałością, a jako taka ma swoją historię.

⁴² O pojęciu stylu: J. Białościcki, *Styl i 'modus' w sztukach plastycznych*, [w:] i d e m, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 230–252.

⁴³ Dobrze pokazuje to przykład Caravaggia i caravaggionistów, którzy działali w Rzymie, jednak ich styl tworzyły jakości odmienne od tych, które rządziły *scuola Romana*. Dlatego Lanzi pisze o nich, że byli „w”, ale już nie „ze” szkoły rzymskiej [*furono nella scuola romana, non già della scuola, Storia...*, II, s. 30].

⁴⁴ *Storia delle arti degli Antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'Abate Carlo Fea Giureconsulto*, Roma MDCCLXXXIII; wcześniej, w roku 1779, w Mediolanie ukazał się przekład *Geschichte*, jednak bogata w objaśnienia i uzupełnienia edycja Fei była szerzej wykorzystywana; do niej odsyła również Lanzi.

LUIGI LANZI – ANTIQUARIAN AND HISTORIOGRAPHER

Abstract

This article is devoted to Luigi Lanzi (1732–1810), one of the key cultural figures of the late Italian Enlightenment, yet almost totally unknown in Poland, and in any case never discussed in print. The author focuses on the most important aspects of his antiquarian and historiographic activities. Both Lanzi's biography and his interests seem to portray him as a typical exponent of his time, but the results of his research and his perseverance in implementing it transform this typicality into uniqueness. This is especially true of his life's work *Storia pittorica della Italia* (Bassano 1795–1796, 1809), one of the most important texts in the history of art historiography.

This article invokes the concepts, personalities and texts which best define the mature aspects of Lanzi's research. In his intellectual biography, the moments which shaped his attitude towards art are essential. On the one hand, he belonged to the Roman circle of scholars, with Cardinal Stefano Borgia at its head, on the other he became an antiquary at the Florentine court of Pietro Leopoldo, where he played an important role in creating a new concept for the Uffizi Gallery.

Lanzi wrote *The History of Italian Painting* as art historian who wished to be objective. He tried to maintain his objectivity by using the style criterion which allows description of a work of art as it is, regardless of the biography of the artist. He thus proposed a history of painting understood as a history of changes in artistic language. In his view, the role of an art historian is to show without bias the whole picture, and provide the foundation upon which to build historical, and in the case of painting aesthetic, assessments. Images are objects which can be read; objects, which not only give pleasure, but also inform and tell their story. They do so by the language of painting, which Lanzi had learned, and he wrote in order to teach it to others. He refused, however, to teach by rote – the ideal reader for him is the reader-philosopher, who makes an independent effort to reflect on the history and purpose of art.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)