

IRENA MARIA LASKOWSKA

Warszawa

### OBRAZ MATKI BOŻEJ RÓŻAŃCOWEJ FEDERICO BAROCCIEGO KONTROWERSJE WOKÓŁ AUTORSTWA

Wydobyty przed laty na światło dzienne i opracowany przeze mnie obraz *Matki Bożej Różańcowej* z Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>1</sup> (il. 1) stał się ostatnio obiektem zainteresowania badaczy włoskich. Na podstawie szczegółowych badań, tak samych obrazów jak i rysunków Federico Barocciego, skłoniłam się do przypisania Madonny warszawskiej mistrzowi z Urbino.

Pragnę w tym miejscu przedstawić stanowisko historyków sztuki, z którymi konsultowałam się w początkowej fazie badań, a którzy – w większym czy mniejszym stopniu – poparli moją hipotezę. Zdaniem M. Mrozińskiej, kustosza Działu Rysunku Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie, specjalizującej się w rysunku włoskim, obraz *Matki Bożej Różańcowej* nosi wszelkie znamiona rysunku Federico Barocciego. G. G. Bartelà, autorka katalogów rysunków Barocciego<sup>2</sup>, nie znając obrazu z autopsji, a jedynie na podstawie kolorowego diapozytywu, uznała, że jest to niewątpliwie *barocco*. Jednoznacznie poparł moją hipotezę Profesor Dr Antoni Maśliński, którego opinia zdecydowanie zaważyła na ostatecznej decyzji uznania przeze mnie obrazu *Matki Bożej Różańcowej* za dzieło samego mistrza z Urbino – Federico Barocciego<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, Katalog zbiorów pod red. J. Białostockiego, M. Skubiszewskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, nr 7; I. M. L a s k o w s k a, *Nieznany obraz Matki Bożej Różańcowej i jego domniemany twórca – Federico Barocci*, [w:] *W kręgu badań nad sztuką polską*, pod red. K. Majewskiego, Lublin 1983, s. 9-25.

<sup>2</sup> G. G. B e r t e l à, *Disegni di Federico Barocci*, Firenze 1975; A. E m i l i a n i, G. G. B a r t e l à, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna 1975.

<sup>3</sup> I. M. L a s k o w s k a, *Obraz Matki Bożej Różańcowej i jego twórca – Federico Barocci* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, III (w druku).

Innego zdania był prof. F. Zeri, który złączył obraz ze szkołą florencką i uznał za bliski twórczości Jacopo Coppi<sup>4</sup>. Ostatnio P. Leone de Castris uznał nasz obraz za dzieło Teodoro d'Errico vel Dirk Hendricksz<sup>5</sup>. Wzrost zainteresowania w ostatnich latach twórczością tego flamandzkiego malarza zaowocował we Włoszech szeregiem publikacji. Na podstawie dostępnego materiału dowiadujemy się, że Teodoro d'Errico przybył do Neapolu około roku 1573 i działał tam przez wiele lat – co najmniej do 1615 – w grupie malarzy tzw. *fiamminghi*, zyskując duże uznanie i wziętość jako specjalista w malowaniu wielkich obrazów ołtarzowych, w tym z przedstawieniami Madonn Różańcowych<sup>6</sup>.

P. Leone de Castris w opublikowanym artykule, nie przeprowadziwszy w zasadzie wnikliwej analizy porównawczej, zaliczył obraz *Matki Bożej Różańcowej* z Warszawy do wczesnego okresu twórczości wspomnianego malarza: „[...] e in primo luogo proprio le più antiche composizioni di Hendricksz con la «Madonna del Rosario», come ad esempio questa notevole ed ignorata pala del Museo di Varsavia [...]»<sup>7</sup>, łącząc nasz obraz z grupą, którą określa mianem „primitive” – w znaczeniu: bardzo wczesne. Punktem wyjścia dla tej grupy są malowidła sufitu San Gregorio Armeno w Neapolu (il. 4); zalicza do niej m.in. obrazy: *Św. Michała Archaniola* (il. 7) z kościoła Santa Maria la Nova w Neapolu, *Zwiastowanie* z Santa Maria della Sapienza również w Neapolu oraz *Marię Magdalenę*<sup>8</sup>. Zestawienie powyższych obrazów jako dzieł jednego autora ma niewątpliwie swoje uzasadnienie, chociaż nie w każdym wypadku zgadzalbym się z ich datowaniem. Nie jest jednak moim zadaniem bliższe zajmowanie się tymi obrazami. Pragnę natomiast, poprzez szczegółową analizę formalną, wykazać zespół różnorodnych cech dzielących obraz *Matki Bożej Różańcowej* od dzieł Teodoro d'Errico. Ograniczę się w zasadzie do dwóch pozycji tego malarza, z którymi P. Leone de Castris zestawiał bezpośrednio nasz obraz, a mianowicie do malowideł sufitu w San Gregorio Armeno i obrazu *Madonna del Rosario* z Muzeum Capodimonte w Neapolu<sup>9</sup> (il. 2, 4).

Na wstępie moich rozważań pragnę złożyć hołd pamięci mojego Mistrza Profesora Dra Antoniego Maślińskiego, którego dzieło *Humanizm w sztuce* stało

<sup>4</sup> *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, s. 24.

<sup>5</sup> P. Leone de Castris, *Teodoro d'Errico: i quadri 'privati'*, „Prospettiva”, 1989-1990, nr 57-60, s. 122.

<sup>6</sup> G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nei vicereame*, Torino 1978, s. 100-102; Leone de Castris, dz. cyt., s. 121-130 i literatura tam podana.

<sup>7</sup> Leone de Castris, dz. cyt., s. 122.

<sup>8</sup> Tamże, s. 122, 124, 129 (przyp. 11), il. 2, 4.

<sup>9</sup> Składam serdeczne podziękowania Panu N. Spinosa, Dyrektorowi Muzeum Capodimonte za udzielenie mi fotografii obrazu *Madonna del Rosario* Teodoro d'Errico (Neg. nr 34033).

się dla mnie punktem wyjścia dla podjętej analizy powyższych obrazów. Po szczególne sformułowania Profesora odnośnie do malarstwa renesansowego i manierystycznego, jak i wykazanie podstawowych różnic zachodzących między nimi, są tak adekwatne dla podjętego tu zagadnienia, że będę czerpała obficie z Jego przemyśleń<sup>10</sup>.

Uczeni włoscy zgodnie kwalifikują twórczość Teodoro d'Errico jako przynależną do nurtu malarstwa manierystycznego, w którym elementy włoskie łączą się wyraźnie z flamandzkimi. W ostatniej ćwierci XVI wieku ten typ malarstwa rozpowszechnia się na południu Włoch, w związku z przybyciem do Neapolu grupy malarzy z Niderlandów, którzy tworzą tu kolonię tzw. *fiamminghi*. W malarstwie tym krzyżują się wpływy różnych ośrodków włoskich: rzymskiego, parmeńskiego, florenckiego, a także nurtu *baroccesco*<sup>11</sup>.

Do tego typu malarstwa należą niewątpliwie malowidła sufitu San Gregorio Armeno w Neapolu, jedno z pierwszych udokumentowanych i zarazem zachowanych dzieł Teodoro d'Errico, wykonane w latach 1580-1582<sup>12</sup>. Reprodukowany przez P. Leone de Castris ich fragment ukazuje postacie Aniołów i małych cherubinów, okalających umieszczoną w owalu małą scenkę (św. Benedykt i Totila). Fragment ten przywodzi na pamięć inne malowidło – wspaniałe freski w Casino Pio IV w Ogrodach Watykańskich (por. il. 4, 5). Omawiane poniżej ich fragmenty pochodzą z lat 1561-1583 i są dziełem Federico Barocciego<sup>13</sup>. Jakaż jednak przepaść dzieli obydwie malowidła – już w samej kompozycji dają się zauważyć zasadnicze różnice. Rzymskie Postacie Alegoryczne – odpowiedniki Aniołów neapolitańskich – usytuowane są po bokach dużych malowideł – obrazów o kształcie leżącego prostokąta, ujętego w bogate, architektonicznie rozbudowane obramienia. Ich siedzące postacie, podtrzymujące rękami zwisające girlandy, wyłaniają się jakby z głębi, spoza owych ram; podbudowują tym samym główne malowidło, stanowiąc jednocześnie ważny element dekoracyjny. Alegorie, pełne kobiecego wdzięku i naturalności, mimo że pozy ich są wyszukane, emanują swoistą radością i bujną żywotnością. Lekki skręt ich ciał wokół swych osi, uchwycony jakby w jego momencie, wraz z odpowiednimi skrętami głów i ułożeniem rąk, ustawionych w harmonizujących z korpusem liniach kierunkowych, zgodne są z prawami natury<sup>14</sup>. To wręcz doskonałe

<sup>10</sup> A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Lublin 1993.

<sup>11</sup> P. Previtali, dz. cyt., s. 93 n.

<sup>12</sup> Tamże, s. 100, 133 (przyp. 14), 134 (przyp. 15); Leone de Castris, dz. cyt., s. 122.

<sup>13</sup> H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962, s. 142-144, il. 7, 12 a-b; Emilian, Bertelà, dz. cyt., s. 57-59, noty 3-16.

<sup>14</sup> Maśliński, dz. cyt., s. 39.

wyważenie sił i kierunków wynika z wyraźnie ukształtowanego kontrapostu, którego szczególnie konsekwentnym rysem jest element równowagi. Są to wspólne cechy dla wielkich mistrzów renesansowego malarstwa włoskiego. „Zachwianie równowagi – to jedna z cech manieryzmu”, jak zauważa A. Maśliński<sup>15</sup>. Cytat ten można w pełni zastosować do Aniołów w Neapolu. Już w ramach kompozycji malowideł w San Gregorio Armeno daje się zauważyć zachwianie równowagi między poszczególnymi jego elementami, których role zostały tu jakby zamienione; służebna funkcja Alegorii rzymskich została sprowadzona w Aniołach z Neapolu do roli pierwszorzędnej, dominującej. Ich masywne postacie, ustawione plecami do małego, ujętego w owal środkowego malowidła o figurach raczej rachitycznych, wchodzą potężnymi skrzydłami na jego obrzeża, tworząc nimi rodzaj obramienia. Uzupełniają je od dołu skrzydełka poniżej siedzących dziecięcych cherubów. Wertykalne ustawienie wszystkich elementów malowidła wprowadza nastrój pewnej monotonii. Potęgują ją postaci samych Aniołów – widoczne jedynie do nasady nóg, niczym kariatydy (które jednak niczego nie dźwigają), ustawione są w identycznych pozach, o jednakowych gestach rąk, sprawiając wrażenie zastygłych w bezruchu posągów. To samo można odnieść do cherubinów, banalnych w swych pozach i skrótach. Owa monotoność, a zarazem pretensjonalność omawianych postaci, pozbawionych jakiegokolwiek ekspresji, wynika niewątpliwie z nieuwzględnienia czy też fałszywego rozumienia przez malarza prawideł kontrapostu, który „[...] uruchamia cały mechanizm kośćca i mięśni, ustawiający automatycznie całe ciało w pozycji naturalnej, swobodnej i harmonijnej”<sup>16</sup>. Tych cech wyraźnie zabrakło u naszych Aniołów. W ich miejsce natomiast wkradł się pewien dysonans; nieprawidłowość w potraktowaniu poszczególnych partii ciała, których linie kierunkowe są rozbiegane, niespójne, spowodowała zachwianie równowagi i brak między nimi harmonijnej relacji. W miejsce naturalnego poruszenia ich figur mamy jedynie jego pozory, a w ogólnym oglądzie – wrażenie martwoty i nudy (por. il. 4, 6).

Tak więc należy wyraźnie podkreślić zasadnicze różnice formalne zachodzące między Aniołami z Neapolu a Alegoriami w Rzymie. Mamy tu do czynienia z dwoma przeciwstawnymi sobie nurtami stylistycznymi – typowo manierystycznym i późnorenansowym, nawiązującym do najlepszych tradycji renesansu włoskiego.

Wybitnym przykładem kontynuacji tych tradycji jest niewątpliwie obraz *Matki Bożej Różańcowej* z Muzeum Narodowego w Warszawie, przypisany mistrzowi z Urbino – Federico Barocciemu. Nie jest sprawą przypadku, obok

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 34.

<sup>16</sup> Tamże, s. 32.

zasygnalizowanych pewnych zbieżności kompozycyjnych między obydwoma malowidłami – z Neapolu i Rzymu – poświęcenie tak wiele uwagi Alegoriom rzymskim. Jedna z nich bowiem wykazuje silne związki z postacią Madonny Różańcowej, a nawet zdaje się być dla niej źródłem inspiracji (por. il. 1, 6). To zagadnienie już omówiłam<sup>17</sup>. Niemniej słuszne jest jeszcze raz podkreślić zbieżności w ustawieniu obydwu postaci i szczególne, wspólne im walory, wpływające z mistrzowskiego potraktowania zasad kontrastu. Obydwie postacie pełne są naturalnego wdzięku w ich delikatnych poruszeniach, a także swoistej harmonii linii kierunkowych tak w układzie poszczególnych partii ciała, jak i współgrających z nim szat. Przytoczone cechy formalne są wspólne wszystkim postaciom występującym w obrazie warszawskim. Trudno więc zgodzić się z sugestią P. Leone de Castris o jakichkolwiek relacjach między *Matką Bożą Różańcową* i Aniołami z San Gregorio Armeno.

To samo stwierdzenie należy odnieść do sugerowanych przez wymienionego wyżej autora zbieżności między obrazem *Matki Bożej Różańcowej* z Muzeum Narodowego w Warszawie a *Madonną del Rosario* z Muzeum Capodimonte w Neapolu (il. 1, 2)<sup>18</sup>. Już w samej kompozycji tych obrazów widoczne są podstawowe różnice. O ile bowiem w obrazie warszawskim panuje zasada koordynacji, gdzie wszystkie elementy podporządkowane są grupie centralnej, tworząc z nią jednocześnie harmonijną jedność, to w obrazie z Neapolu panuje swoisty chaos. Gdy w pierwszym, przy pozornej statyczności układu, wyczuwa się atmosferę specyficznego poruszenia, wręcz „drzemiącą” pod powierzchnią warstwy malarskiej dynamikę rysunku, to w drugim – „nadmiar”, ale jakże pozorowanego ruchu. Już samo to wskazuje na dwa odmienne światy, tak w sensie formalnym jak i duchowym. Podczas gdy z obrazu warszawskiego, poprzez kształt materialny, emanuje nastrój autentycznej duchowości, sprowadzonej nieomal do stanu kontemplacji, obraz z Neapolu pełen jest patosu, żeby nie powiedzieć pozerstwa.

Poczynione wyżej uwagi ponownie prowadzą do podstawowego probierza, jakim staje się w ocenie obrazów zagadnienie prawidłowości kontrastu. Tam, gdzie jest on przestrzegany – w obrazie warszawskim – zauważamy szlachetność pów i gestów o swoistej melodyjności ich rytmiki; w przeciwnym wypadku – w Neapolu – występuje zachwianie tych wartości. Ustawienie postaci jest nienaturalne, a w niektórych przypadkach – jak np. w Dzieciątku – karykaturalne. Nawet najlepiej, zdawałoby się, namalowana postać św. Katarzyny Sieneńskiej wykazuje błędne ustawienie; silne pochylenie korpusu do

---

<sup>17</sup> Zob. L a s k o w s k a, *Nieznany obraz Matki Boskiej Różańcowej*, s. 19, il. 24, 25; t a ż, *Obraz Matki Bożej Różańcowej*, gdzie przeprowadziłam szczegółową analizę formalną.

<sup>18</sup> L e o n e d e C a s t r i s, dz. cyt., s. 129 (przyp. 11).

przodu jest niezgodne z prawami statyki – nie mogłaby więc długo wytrwać w tej nieco afektowanej pozycji. Należy dodać, że pewne – nikłe zresztą – podobieństwo z naszą Katarzyną jest jedynie pozorne; występuje tu inna typika twarzy, odmienne jej ujęcie (w naszej od dołu, nieco spłaszczona) oraz sposób modelowania. Różnice zauważamy również w ogólnej typice twarzy przedstawionych postaci obu obrazów; ponadto – gdy w obrazie warszawskim mamy ich wyraźne zróżnicowanie, to w Neapolu powtarzanie tych samych typów, szczególnie niewiast. Występuje tu także brak relacji między osobami, uderzający zwłaszcza brak kontaktu Dzieciątka z Madonną, która wydaje się prezentować widzom swoją Osobę. Podobne wrażenie sprawiają i inni święci. Jakże inaczej ujął podobną scenę twórca obrazu warszawskiego. Wewnętrzne skupienie malujące się na twarzy naszej Madonny, kierującej wzrok ku Dzieciątku – mistrzowsko „wkomponowanemu” w Jej postać – współgra z pełnym ufności gestem uniesionej ku Matce główki. W tę uczuciową orbitę zdaje się być włączony również św. Dominik, adorujący Madonnę. Łączność tę podkreśla układ rąk Matki Bożej: lewa, podtrzymująca rączkę Dzieciątka, zakreśla linię kolistą, opadającą wzdłuż Jego ramion, aby ostatecznie spłynąć lekkim ukosem prawej rączki niemal do uniesionej ręki św. Dominika, ustawiona równolegle do tego układu prawa ręka Madonny spuszcza Dominikowi różaniec. Jakże w tym zestawieniu nieszczera jest w swym wyrazie postać św. Dominika z obrazu w Neapolu, który miast autentycznego uwielbienia prezentuje raczej powierzchowną dewocję. Obok powyższych uwag należy poświęcić parę słów niebiańskiemu otoczeniu Madonny; to najślabszy fragment obrazu – cała przestrzeń wypełniona jest szczelnie postaciami aniołków, małych cherubów, malowanych wręcz nieudolnie, oraz różnymi drobnymi akcesoriami w postaci różańców, gałązek róż – istne „horror vacui”.

Wśród ogólnych uwag należy również podkreślić pewien szczegół, występujący w obrazie *Madonna del Rosario* z Neapolu, a mianowicie charakterystyczny tu punkt widzenia pierwszoplanowych postaci – wyraźne patrzenie na nie z góry, co powoduje pewne skrócenie sylwetek. W warszawskim obrazie natomiast jest odwrotnie – spojrzenie od dołu, czego wynikiem jest ich uwysmuklenie. Pierwszy wariant występuje także w rysunku przypisanym Teodoro d'Errico, przedstawiającym również Madonnę Różańcową, który P. Leone de Castris niedwuznacznie łączy z obydwoma omawianymi tu obrazami Madonn Różańcowych (por. il. 1, 2, 3)<sup>19</sup>. Wydaje się, że studium to bliższe jest raczej obrazowi *Madonna del Rosario* w Santa Maria a Vico, na co zwróciła uwagę

---

<sup>19</sup> Tamże.

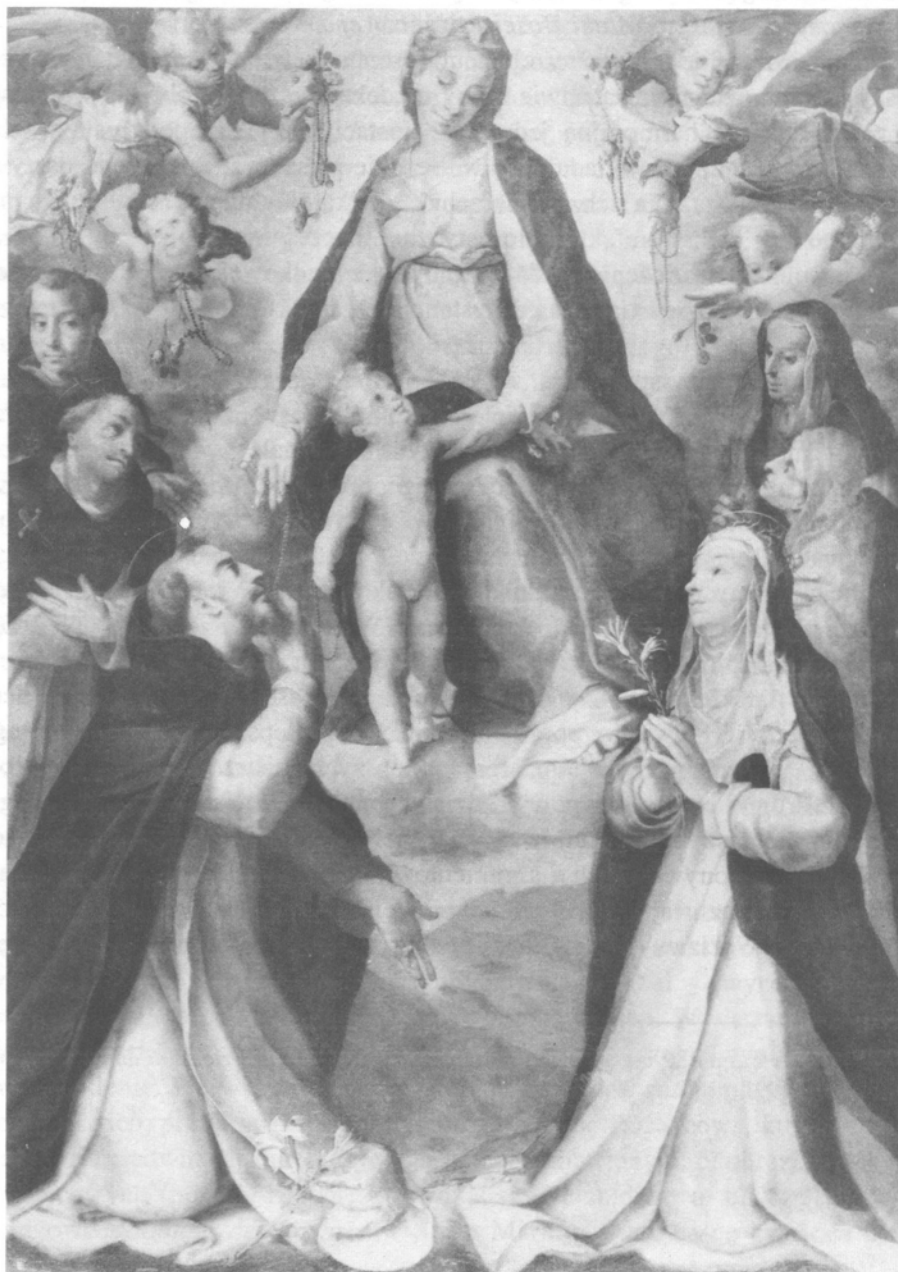
N. Barbone Pugliese w swoim artykule<sup>20</sup>. Według mnie studium to nie może być wiązane z obrazem *Matki Bożej Różańcowej* z Warszawy.

Istnieje jeszcze jeden ważny element formalny, dzielący omawiane wyżej obrazy, a mianowicie niewątpliwie różny modelunek szat. W obrazie warszawskim szaty tworzą harmonijną jedność z postaciami, jakby podkreślają szlachetność tych ostatnich. Układają się w szerokie płaszczyzny, są nieco usztywnione, niczym tafta. Na ich powierzchni, delikatnie mnącej się, ślizga się światło, co daje ciekawe efekty kolorystyczne. Inaczej wyglądają szaty na obrazie z Neapolu – ich ułożenie wydaje się być przypadkowe, nie dodające urody postaciom, które odziewają, ich konsystencja z gatunku raczej ciężkiej, lejącej się tkaniny.

Reasumując należy stwierdzić, że obraz *Matki Bożej Różańcowej* z Muzeum Narodowego w Warszawie to dzieło wysokiej klasy, niewątpliwie mistrza dużego formatu, o własnym obliczu stylowym, doskonale nawet w szczegółach. Nie można niestety powiedzieć tego samego o obrazie *Madonna del Rosario* z Muzeum Capodimonte; wydaje się on być typowym, seryjnym dziełem warsztatowym, w którym daje się zauważyć wiele rąk, często bardzo nieudolnych. Jeśli chcielibyśmy uparcie doszukiwać się jakichkolwiek relacji między nimi, to jedynie można by dopuścić, że obraz z Warszawy w jakiś sposób mógł być źródłem inspiracji dla autora obrazu z Muzeum Capodimonte. Od strony warsztatu malarskiego dzieli je jednak wielka przepaść, zgodna z ich odmiennym obliczem stylowym – porafaelowskim, w najlepszym rozumieniu tego określenia, a więc owianym atmosferą najlepszych mistrzów renesansu włoskiego, i z drugiej strony – typowym dziełem manieryzmu międzynarodowego, i to w nie najlepszym, delikatnie mówiąc, jego wydaniu. Wobec powyższych – myślę, że przekonujących – argumentów, wynikających z przeprowadzonej analizy formy, pozostają przy dotychczasowej hipotezie, że obraz *Matki Bożej Różańcowej* z Warszawy jest dziełem mistrza z Urbino – Federico Barocciego.

---

<sup>20</sup> N. B a r b o n e P u g l i e s e, *A propositio di Teodoro d'Errico e di un libro recente*, „Prospettiva”, 1991, nr 62, s. 89, il. 11.



1. Federico Barocci, *Matka Różańcowa*, Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. K. Breymeyer 1975.





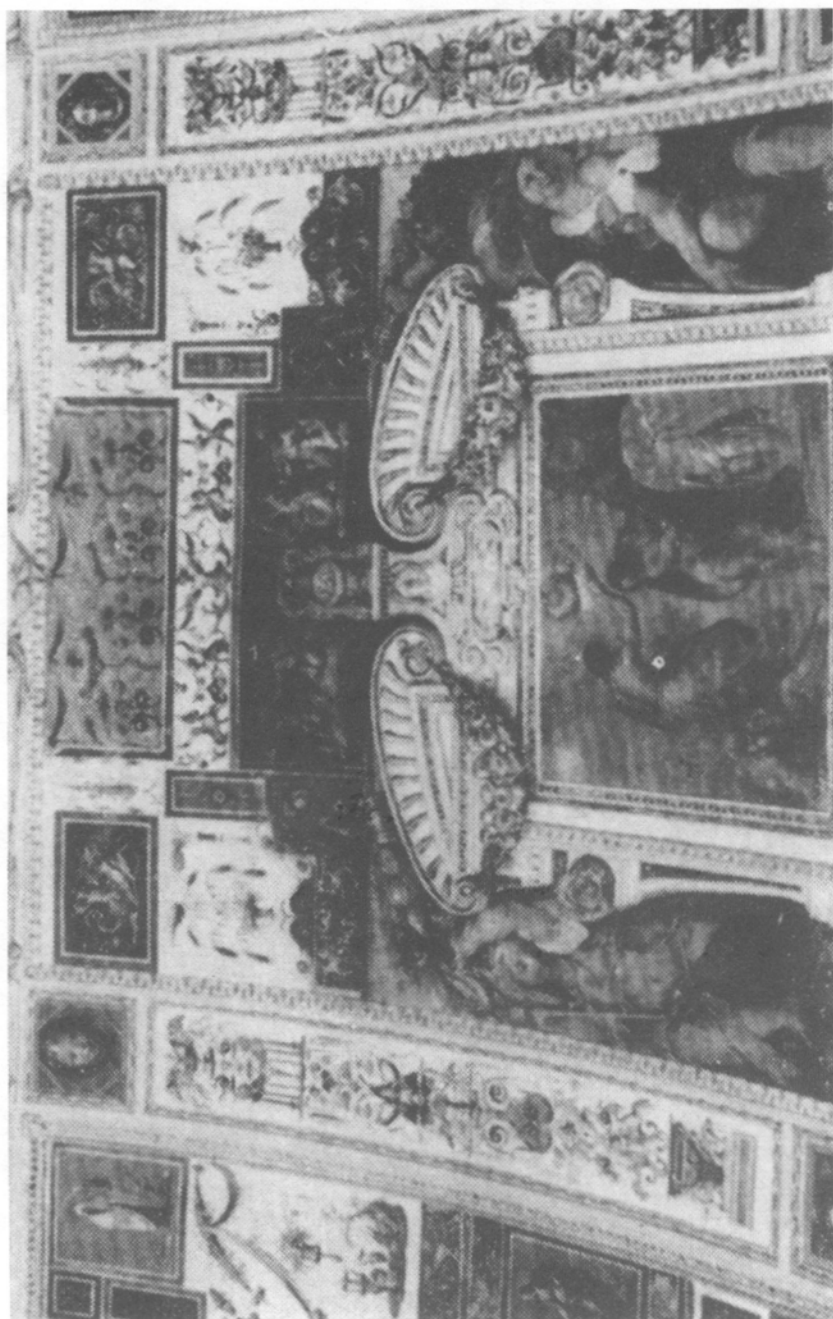
2. Teodoro d'Errico, *Madonna del Rosario*, Neapol, Museo di Capodimonte. Fot. Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici – Napoli. Neg. nr 34033.



3. Teodoro d'Errico, *Madonna del Rosario*, Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



4. Teodoro d'Errico, Św. Benedykt i Totila, fragment malowidła sufitu, Neapol, San Gregorio Armeno.



5. Federico Barocci, *Postacie alegoryczne*, Rzym, Ogrody Watykańskie, Casino di Pio IV.



6. Federico Barocci, *Alegoria*, Rzym, Ogrody Watykańskie, Casino di Pio IV.



7. Teodoro d'Errico, *Św. Michał Archanioł*, Neapol, Santa Maria la Nova.