

MONIKA MICHAŁOWICZ

VASARI, BELLORI, LANZI TRZY FILARY WŁOSKIEJ HISTORIOGRAFII ARTYSTYCZNEJ

W nowożytnej włoskiej historiografii artystycznej kluczowe punkty wyznaczają trzy wielce wpływowe dzieła, będące szczytowymi osiągnięciami epok, w których powstały. Są to kolejno, w wieku XVI *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*¹ Giorgia Vasario, w wieku XVII *Żywoty nowoczesnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*² Giovana Pietra Belloriego, a w wieku XVIII *Storia pittorica* Luigiego Lanzi. W niniejszym tekście chciałabym prześledzić najważniejsze idee organizujące dzieła wymienionych autorów, a w szczególności wypracowaną przez nich koncepcję sztuki. Wywodzi się ona oczywiście z historiografii antycznej, jednak w każdym z trzech wariantów zyskuje nieco inny wymiar i to właśnie te, nawet jeśli tylko subtelne, to jednak wielkiej wagi różnice chciałabym tutaj pokazać.

Opublikowane po raz pierwszy w 1550 roku, następnie uzupełniane i poprawiane, wydane ponownie osiemnaście lat później *Żywoty* Giorgia Vasario, malarza i architekta, są pierwszym nowożytnym tekstem poświęconym

Dr MONIKA MICHAŁOWICZ – asystentka w Katedrze Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych Instytutu Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin.

¹ Pierwsze wydanie dzieła ukazało się w 1550 r. pod tytułem *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*; drugie w roku 1568 pod nieco zmienionym tytułem *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore ed Architetto Aretino di nuovo ampliate, con i ritratti loro, et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567*. W niniejszym tekście pomijam zupełnie wielokrotnie podejmowaną i dość dobrze znaną kwestię różnic dzielących obie edycje i odnoszę się przede wszystkim do tej ostatniej.

² J. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

w całości historii sztuk pięknych. Model Vasariańskiej historiografii, jakkolwiek sam autor i jego partykularne cele spotkały się z natychmiastową krytyką, na niemal dwa stulecia zdominował sposób pisania o sztuce. W zamierzeniu autora *Żywoty* miały przedstawiać prawdziwe dzieje sztuki, mówiące „uczciwie i z przekonaniem o prawdzie opisywanych wypadków i spraw”³. Oczywiście jest jednak, że *Vite* były pomyślane nie tylko jako obiektywna historia, tak jak ją wtedy rozumiano, ale także jako wielka pochwała Florencji, ukazująca jej rolę w odrodzeniu sztuk. Była to zarazem pochwała florenckiego rodu Medyceuszy, mecenasów Vasariego, a zwłaszcza Księcia Kosmy, któremu dzieło było dedykowane. Panegiryczny charakter *Żywotów* zadecydował o tym, że Vasari bardzo pobieżnie traktuje artystów lombardzkich i weneckich, by nazbyt szczegółowymi informacjami, zwłaszcza o bezsprzecznie wielkim Tycjanie, nie podać w wątpliwość prymatu tych działających w Toskanii.

Jak podkreślał Julius von Schlosser⁴, Vasariego koncepcję sztuki i sposób przedstawiania jej historii, należy zawsze rozpatrywać w ścisłym związku z jego epoką, w żadnym zaś razie *Żywotów* nie należy próbować zrozumieć mając za punkt wyjścia perspektywę współczesną. Tylko wówczas uniknąć można zbyt pospiesznej, nadto powierzchownej krytyki, która jego wielkie dzieło życia chciałaby pomieścić pośród bajecznych nieomal opowieści. Niewątpliwe zresztą jest to opowieść – historia w oczach Vasariego, tak jak w oczach innych renesansowych uczonych, zgodnie z tradycją wywodzącą się z antyku, pojmowana jako sztuka, i to sztuka o szczególnie doniosłej roli, charakteryzowanej przez cyceroniański topos *magistra vitae* – nauczycielki życia. To posłannictwo wypełniać miało zawarte w opisywanych zdarzeniach, funkcjonujących jako *exempla*, najgłębsze prawdy dotyczące ludzkiej natury. Sednem i legitymizacją takiej wizji historii było głębokie przekonanie o niezmienności natury – ponieważ człowiek w swej istocie jest ten sam w każdym czasie, stąd wiedza o przeszłości może być dlań przestrożą, wskazówką albo zachętą przedstawiającą realną wartość i ważność. Jakkolwiek zainteresowaniem historyków renesansu były pojedyncze, konkretne zdarzenia, to w ich opisie dopuszczalne, a nawet wskazane były elementy bezpośrednio z nimi niezwiązane, owe *bugie*, które jednak oświeślały je, w pewnym istotnym sensie czyniąc narrację pełniejszą, a jej oddziaływanie bardziej skutecznym.

³ G. V a s a r i, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, oprac. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 6.

⁴ J. v o n S c h l o s s e r, „Vasari” from *Die Kunstliteratur*, przeł. Karl Johns, „Journal of Art Historiography” 2010, nr 2, s. 5-51.

To samo odnosi się do powstających w tym czasie pism poświęconych sztuce, w szczególności zaś interesujących nas tutaj *Żywotów*.

Zamiarem Vasariego nie była zatem prosta kompilacja biografii. Chciał by stały się one moralnie budującymi przykładami, ujawniającymi najbardziej podstawowe prawdy o ludzkiej naturze, które przekazać miały wzory nauczające, jak tworzyć i żyć. Chcąc sprostać wymogowi sugestywności, ukazać motywy kierujące artystami, wskazać istotne punkty, w których w artystycznej praktyce dokonał się jakiś przełom albo zmiana kierunku, pisał biografie artystów wszystkich epok tak, jak gdyby im towarzyszył i miał o ich życiu absolutną niemal wiedzę. Stąd też, dokładnie jak antyczni retorzy, wybierał i wydobywał te informacje, które mogły oddziaływać jak najlepiej i jak najsilniej. To właśnie temu pożądanemu przez Vasariego oddziaływaniu na czytelnika służyć miały zastosowane przezeń retoryczne zabiegi.

W *Vite* spotykają się cztery tradycje pisania o sztuce⁵: żywoty artystów wzorowane na żywotach sławnych ludzi (Plutarch); ekfrastyczny opis dzieła (Homer, Filostrat, Lukian); wprowadzenia do każdej z części tekstu ukazujące rozwój stylu (*Brutus* Cycerona); wstęp zawierający informacje techniczne (Witruwiusz). Dzieło poprzedzone jest wprowadzeniem, które oprócz zarysu dziejów sztuki starożytnej (*età antica*) i średniowiecznej (*età vecchia*), zawiera informacje dotyczące technicznych podstaw malarstwa, rzeźby i architektury. Tekst podzielony jest na trzy części, odpowiadające wyróżnionym przez Vasariego etapom rozwoju sztuki – od odrodzenia do czasów jemu współczesnych (*età moderna*). Każdą z nich rozpoczyna wstęp ukazujący jej specyfikę i rangę. Poprzez ten trójstopniowy podział Vasari, w analogii do Pliniuszowego opisu sztuki starożytnej („w malarstwie i rzeźbie w innych czasach wydarzały się rzeczy tak podobne, że gdyby zamienić nazwiska, mielibyśmy do czynienia z tymi samymi przypadkami”), ukazuje rozwój sztuki nowoczesnej, w którym kryterium oceny artystycznej doskonałości stanowi przede wszystkim mimetyczna biegłość, zgodnie z postulatem Kwintyliana (*Institutio oratoria*, 6.2.29-30), mająca za zadanie tak bardzo zbliżyć się do natury, by to, co realnie nieobecne, ukazać w sposób, który czyni je obecnym, przedstawiając się przed naszymi oczami jak żywe. Vasari opisał proces odradzania się sztuki na wzór życia organicznego: „le arti come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare ed il morire”⁶. Otwiera go zatem okres

⁵ Por. S. A l p e r s, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's «Lives»*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 23(1960), nr 3/4, s. 190-215; H. B e l t i n g, *Vasari and His Legacy. The History of Art as a Process?*, Chicago 1987.

⁶ V a s a r i, *Le Vite...*, Firenze 1846, s. 214.

dzieciństwa (*Trecento*), który ma tylko umiarkowaną godność artystyczną, bowiem popełniano w nim jeszcze mnóstwo błędów, jednak to właśnie wtedy artyści wyznaczyli kierunek właściwego rozwoju sztuki, zatem jego znaczenie oceniać trzeba także inną miarą:

[...] wszystkie trzy sztuki były dalekie od doskonałości, a jeśli nawet zawierały coś dobrego, towarzyszyło temu tyle niedoskonałości, że nie zasługiwały z pewnością na zbyt wielką pochwałę. A jednak, ponieważ epoka ta dała początek i drogę, i sposób na to jak sztukę ulepszyć, co nastąpiło później [...], nie można nie mówić o niej dobrze i nie przyznać jej nieco więcej chwały, niżby na to zasługiwały same jej dzieła, gdyby się je oceniało wedle doskonałej zasady sztuki⁷.

Okres młodości (*Quattrocento*), przynoszący znaczny postęp w stosowaniu artystycznych środków, wciąż jednak daleki od zupełnej poprawności, odznaczający się pewną nieporadnością, stylową sztywnością (*maniera secca*), za którą winę ponosi zbyt dosłowne, błędnie pojęte jako cel sam w sobie, naśladowanie natury i, zwłaszcza, artystycznych wzorów.

Brakło im tylko ostatecznego wykończenia i całkowitej doskonałości stóp, rąk, włosów, bród, choć wszystkie członki przedstawiane były w zgodzie z wzorami antycznymi i choć miały poprawną zgodność w proporcjach. [...] A tego właśnie wykończenia i tego czegoś, czego brakło, nie umieli tak szybko urzeczywistnić, bo studium nadaje manierze suchość, gdy się go używa w ten sposób, by uzyskać wykończenie⁸.

Po przezwyciężeniu wszystkich artystycznych trudności (*difficoltà*), w czym znaczną rolę odegrało odnalezienie antycznych rzeźb, Grupy Laokoona, Apolla i Torso Belwederskiego oraz Wenus Medycejskiej, rozpoczyna się okres dojrzałości (*Cinquecento*), zapoczątkowany przez Leonarda da Vinci, będący czasem doskonałości, to znaczy spełnienia celu sztuki, konstytuowanego przyjętą przez Vasariego normą mimetyczną. Vasari, ogłaszając to spełnienie, stanął wobec pytania o dalsze losy sztuki, w której, jak się rzekło, zdobyto wszystko, co było do zdobycia. „...Sztuka dokonała tego, co wolno dokonać naśladowczyni natury, [...] zaszła ona tak wysoko, iż raczej należy obawiać się jej upadku, niż spodziewać się jeszcze większego wzrostu”⁹.

⁷ T e n ę e, *Wstęp do Żywotów*, przeł. Z. Ważbiński, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975, s. 235-236.

⁸ Tamże, s. 294.

⁹ Tamże, s. 236.

Istnieje zatem niebezpieczeństwo artystycznego schyłku i zupełnego upadku, po którym, tak jak po długim średniowieczu (*secolo infelice; secolo tenebre*), sztuka ponownie może się odrodzić, to znaczy powrócić na właściwą drogę naśladowania.

Jakkolwiek Vasari, w przytoczonym wyżej fragmencie, upadek rysuje jako prawie nieuchronny, to przecież jednym z celów *Żywotów*, najbardziej może doniosłym, było zapobieżenie powrotowi do artystycznego barbarzyństwa. Dlatego należy go może widzieć raczej jako jeden z zabiegów służących podkreśleniu przewyższającej wszystko, co dotychczas dokonało się w sztuce, roli Florencji, medycejskiego mecenatu, a przede wszystkim niezrównanego mistrzostwa Michała Anioła. *Żywoty* to w zamierzeniu Vasariego skarbnica wzorów osobowych, w szczególności zaś dzieło przekazujące wiedzę o tym, czym jest *perfetta regola dell'arte*, a zatem wiedzę wskazującą artyście, co robić, a czego nie robić, by dzięki doskonałości reguły powoływać doskonałe dzieła. Hans Belting wskazuje na zbieżność Vasariańskiego celu z tym, który przyświecał artystycznym akademiom – wszakże autor *Vite* był jednym z ojców założycieli florenckiej Accademia del Disegno.

Wedle Vasariego dzieje sztuki są procesem stopniowego opanowywania i coraz doskonalszego stosowania środków służących naśladowaniu natury. W epoce, której Aretyńczyk nadaje miano nowoczesnej (*moderna*), proces ten zainaugurował Cimabue, a do absolutnej doskonałości, której ważnym znamieniem jest przewyciężenie natury samej, doprowadził Michał Anioł. Drugim, obok natury, kluczowym pojęciem, zarówno w koncepcji Vasariego, jak i w praktyce artystycznej, jest sztuka antyczna jako wzór stosunku tworzącego artysty do natury, a zarazem wzór do naśladowania sam w sobie.

W Vasariańskiej wizji sztuki wyraźna jest dwutorowość jej postrzegania. Vasari wierzył w los sztuki i jej wzrost na wzór żywego organizmu, ale sam mechanizm rozwoju pojmował bardzo indywidualnie: to praca i wynalazczość w naśladowaniu natury, napędzane współzawodnictwem, pchają sztukę wzwyż, a później zadaniem reguł i wzorów jest chronić ją przed upadkiem. Ponadto, ujawniając historyczne wyczucie i odrobinę historycznego relatywizmu, Vasari podkreślał, że artystów różnych epok, czy też różnych manier, nie można mierzyć jedną miarą, bowiem nie mogą oni przewyciężyć ograniczeń swoich czasów. Dlatego należy oceniać ich dokonania w ramach, jakie narzuciła im współczesność – zarówno w ogólnym sensie epoki, jak i środowiska – oraz szczególnej atmosfery (*aria*), w jakiej rozwijała się ich twórczość:

Jak to się mówi, brałem w rachubę czas i miejsce i tym podobne okoliczności. Na przykład Giotto, który w swej epoce jest jak najbardziej godny pochwały, nie

byłby już takim, gdyby ktoś chwalił jego i w ogóle dawnych mistrzów w czasach Buonarroti. Z drugiej strony, artyści obecnego stulecia, osiągnąwszy doskonałość, nie byłiby doszli tak wysoko, gdyby nie ci, co byli przed nimi. W sumie podkreślam, że moje pochwały czy nagany nie pochodzą ze złej woli, ale z chęci powiedzenia prawdy lub powiedzenia tego, co za prawdę uważam¹⁰.

Chociaż dzieło Vasariego składa się z wielu obfitujących w anegdoty i nieprawdopodobne niekiedy szczegóły biografii, to tym, co Aretyńczyka interesowało przede wszystkim, nie byli artyści jako twórcze indywidua – poza jednym wyjątkiem uczynionym dla prawdziwie przezeń uwielbianego Michała Anioła – ani specyfika ich dzieł, lecz o wiele bardziej ogólna historia rozwiązywania całej serii artystycznych problemów, będąca zarazem historią doskonalenia się sztuki. Pojedynczy artysta¹¹, zamknięty w polu możliwości wyznaczonym przez swoje czasy, nie może dokonać radykalnej zmiany: w tej wizji świat sztuki funkcjonuje i rozwija się tak, jak świat natury i dokładnie tak, jak w świecie natury, wszystko ma w nim swój wyznaczony nadrzędnym planem czas.

Vasariego postrzegać możemy jako *quasi*-teoretyka, w *Żywotach* za najistotniejszą uznać koncepcję stopniowego doskonalenia się sztuki, a klucza do nich poszukiwać przede wszystkim w teoretycznych wstępach. Takie podejście zdecydowanie przeważa w badaniach nad jego dziełem. Inną drogą poszła Svetlana Leontief Alpers. W swym klasycznym już tekście proponuje interpretację, której zasadniczym polem dociekań i przedmiotem zainteresowania są Vasariańskie opisy obrazów. Miejsce centralne w opisach zajmują ich elementy narracyjne¹² – sytuujące się w retorycznej tradycji *ekphrasis*, a zatem werbalnego przywoływania obrazów w sposób, który sprawi, że czytelnik

¹⁰ *Żywoty...*, s. 605.

¹¹ Według interpretacji S. Alpers, styl poszczególnych artystów łączy Vasari z ich charakterystyką psychologiczną, co dodatkowo legitymuje sensowność pisania historii sztuki w formie żywotów jako swoistego objaśnienia tworzonej przez ich bohaterów sztuki. Zdaniem Schlossera natomiast informacje dotyczące charakteru i szczególnie wyrazistych cech poszczególnych artystów nie są niczym więcej niż anegdotami, które niekiedy, raczej przez przypadek niż dogłębne przemyślenie, okazują się znaczące także w kontekście ich twórczości.

¹² S. Alpers wskazuje na obecną w *Żywotach* kwestię różnic ujawniających się w porównaniu opisów, w których najważniejszą rolę odgrywa *istoria*, narracyjna zdolność malarza, z wyartykułowaną w części teoretycznej, pomijającą jakości narracyjne, doskonałą regułą sztuki (*perfetta regola dell'arte*), na którą składają się *regola*, *ordine*, *misura*, *disegno* oraz *maniera*. Alpers dowodzi, że według Vasariego, który spoglądał na sztukę z perspektywy praktykującego artysty, cel sztuki jest niezmienny, a jest nim narracja, zmieniają się natomiast i doskonałą w sprzężeniu, w odkrywaniu i właściwym stosowaniu reguł oraz postępie technicznym, środki służące jej osiągnięciu.

zamieni się w widza. Ekfrazja jest wywodzącym się z późnej starożytności sposobem opisu ludzi, miejsc albo dzieł sztuki, będących przedmiotem podziwu. Jej prehistorię tworzy homerycki, poetycki opis Tarczy Achillesa, składający się z szeregu sugestywnych obrazów, których przedmiotem jest przede wszystkim opowiedziana historia, a nie rzeczywisty wygląd tarczy. Podobnie Vasari nie czyni rozróżnienia na historię dziejącą się w obrazie i tę przez siebie opowiadaną. Porównanie Vasariańskich opisów tej samej sceny namalowanej przez różnych malarzy, także różnych epok, pokazuje, że właściwie nie różnią się one między sobą, bowiem nie interesował go w tym kontekście indywidualny charakter obrazu, ale raczej jak najlepsze scharakteryzowanie i przekazanie historii, niekoniecznie zresztą jej całości, lecz wybranych elementów, które składają się na interesujące go znaczenie przedstawionej sceny.

Kluczowymi pojęciami w *Żywotach* są *disegno* i *invenzione* oraz łącząca je *istoria*. Rysunek i inwencję nazywa Vasari ojcem i matką sztuk, jednak w jego dziele odnoszą się przede wszystkim do malarstwa. W wydaniu z 1550 roku Vasari definiuje *disegno* jako kontur obiektów, zwłaszcza nagich postaci, których wzorem jest dzieło sztuki albo natura, a dalej, jako warunkującą wysoką jakość obrazu, umiejętność naśladowania środkami artystycznymi form istniejących w naturze, a zatem rysunek w sensie technicznym. W drugiej edycji *Vite* Vasari łączy *disegno* z ideą, treścią i osądem – *disegno* jest wyrażoną w dziele artystyczną ideą, którą artysta stworzył w swym umyśle w wyniku obserwacji i wyboru stosownych elementów. Alpers przestrzega przed traktowaniem tego fragmentu jako teoretycznej deklaracji, dowodząc, że Vasari pisał zawsze z perspektywy artysty, stąd jego charakterystykę *disegno* należy interpretować raczej na poziomie artystycznej praktyki, w której percypujący i przetwarzający widzianą rzeczywistość umysł współpracuje z techniczną czynnością przekładania jej na język sztuki. *Invenzione* natomiast łączy się z tematem i pomysłem na jego ujęcie – rozmieszczeniem figur, ich wzajemnym stosunkiem oraz elementami tworzącymi ozdobę sceny, a także z zasadą *decorum*. *Disegno*, którego niezrównanym wedle Vasariego mistrzem jest Michał Anioł, oparte jest na dających się sprecyzować i zrjonalizować zasadach, stąd jego ideał, oznaczający przewyżczenie wszelkich artystycznych trudności i doprowadzenie do absolutnej perfekcji zdolności mimetycznej, jest jeden. Inaczej *invenzione*, ceniona zwłaszcza w obrazach Rafaela, w której wielką rolę odgrywa różnorodność, może osiągnąć doskonałość na wiele sposobów. Vasari, przyznając ostatecznie sztuce Rafaela miano doskonałej, a tym samym przynajmniej teoretycznie zrównując ją ze sztuką Michała Anioła, prawdopodobnie bardziej niż w jakimkolwiek innym miejscu swego dzieła, okazał się być pisarzem dbającym o prawdę, a przede wszystkim

o samą sztukę. Jako uważny obserwator świata artystów – ale zdaje się, że już nie jako malarz *in pratica* – zdawał sobie sprawę, że twórczość Buonarrotiego nie dla wszystkich może się okazać najlepszym wzorem, oraz że dla nikogo nie jest wzorem wystarczającym.

Vasari nie był teoretykiem we właściwym sensie, a tym bardziej filozofem, w którego pismach szukać by można odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka i co stanowi jej istotę. Tym, co oferują nam *Żywoty*, jest wizja dziejów malarstwa, którą Vasari prezentuje jako konieczną, tak jak konieczne są procesy zachodzące w naturze; nieustający i złożony proces doskonalenia się sztuki, w którym interesuje go przede wszystkim jego apogeum, to znaczy twórczość Michała Anioła z jednej i Rafaela z drugiej strony. W historii malarstwa zajmują Vasariego pouczające, przede wszystkim samych artystów, *exempla*, a w szerszej perspektywie, zgodnie z tradycyjnym celem historiografii i klasycznym toposem *historia magistra vitae*, także *exempla* moralne i prezentujące je osobowe wzorce, ważne także dla szerszej publiczności.

W wieku XVII zaproponowany przez Vasariego model uprawiania artystycznej historiografii był inspiracją, wzorem i przedmiotem krytyki jednocześnie. Dość powiedzieć, że *Żywoty* pozostawały dla piszących o sztuce jednym z podstawowych punktów odniesienia. Szczególnie wpływowe okazać się miały koncepcja powolnego, ale stałego rozwoju sztuki wraz z wprzężoną w nią teorią cykliczności oraz przekonanie o tym, że w hierarchii intelektualnej i społecznej artyści zajmują już należne im miejsce, równe z tym, jakie od dawna przyznawane było pisarzom¹³. Jakkolwiek w ogólnych zarysach XVII-wieczna teoria i historiografia artystyczna nie są bardzo odległe od poprzedzających je koncepcji i nie wprowadzają wielu nowych elementów, to istnieje pomiędzy nimi ogromna różnica – przede wszystkim zmienia się przedmiot badań, to znaczy sama sztuka, zmieniają się relacje pomiędzy elementami teorii, a wraz z nimi zmieniają się znaczenia.

Wyraźnie zarysowują się dwa nurty pisania o sztuce. Pierwszy stanowi literatura artystyczna, tworzona przez autorów traktatów, moralistów, miłośników sztuki, kolekcjonerów, zainteresowanych przede wszystkim teorią; drugi historiografia we właściwym sensie, to znaczy pisma zajmujące się sztuką w jej powiązaniu z historią, zinterpretowaną po vasariańsku. Giovana Pietra Belloriego należałoby może umieścić na skrzyżowaniu tych dwóch tendencji. Z jednej bowiem strony Bellori ogłasza się kontynuatorem dzieła Vasariego,

¹³ Por. C. J a n n a c o, M. C a p u c c i, *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, red. A. Balduino, Milano 1986.

z drugiej w swej słynnej i wpływowej *Idei malarza, rzeźbiarza i architekta* daje wykład teorii sztuki, z którym pod względem bogactwa treści i klarowności wykładu nie może się równać żaden inny tego rodzaju tekst XVII-wieczny¹⁴. Bellori przedstawia tutaj doskonały obraz – zinterpretowanych zgodnie z pryncypiami akademickiego klasycyzmu – artysty, procesu twórczego i dzieła sztuki. Przede wszystkim jednak uświadamia samym artystom intelektualną rangę ich aktywności. Tym, co w kontekście niniejszego tekstu interesuje nas najbardziej, są wydane w 1672 roku *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* – sposób, w jaki dzieło zostało zorganizowane oraz zaprezentowana w nim wizja dziejów sztuki. Otwiera je, przedstawiony po raz pierwszy na posiedzeniu Accademia di San Luca w 1664 r. wspomniany już tekst *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*. Mimo oczywistego związku z platonizmem, teoria Belloriego zdecydowanie odróżnia się od tych zaproponowanych przez Lomazza (*Idea del Tempio della Pittura*, 1590) czy Zuccariego (*Idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607), przede wszystkim dlatego, że jest uwarunkowana i powiązana z historycznym momentem zjawienia się i tworzenia opisywanych w głównej części dzieła artystów. Idea Belloriego jest nie tyle ideą metafizyczną, czystą abstrakcją, ile aktywnym pryncypium konstytuującym znaczenie i harmonijny rozwój form, którymi posługuje się artysta: *originata dalla natura supera l'originale e fassi originale d'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine*. Idea jest ponadto kryterium oceny, strażniczką i cenзором piętnującym to, co sprzeniewierza się prawdziwemu celowi artystycznej twórczości, jej właściwemu stosunkowi do natury. Bellori krytykuje manierystów oddalających się od natury, postępujących za swoją własną *fantastica idea* [*fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e parve abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri*], naturalistów, będących natury niewolnikami [*fingono larve in vece figure*], oraz architektów baroku [*frenetico no angoli, sprezzature...con frottole di stucchi, tritumi e sproportioni*]. Sławiona przez Belloriego Idea piękna przewyższa piękno natury, a dzieła tworzone w zgodzie z nią, tak jak dzieła antyczne, stanowią doskonałą mieszankę imitacji natury i jej idealizacji. Według Belloriego, z czym zgodzi się później również Lanzi, rola odnowicieli greckich i rzymskich idei w wieku XVI przypadła Rafałowi i Giulio Romano, zaś w XVII Carraccim.

¹⁴ Por. M. B a r a s c h, *Theories of Art I*, New York–London 2000.

Bellori, w przeciwieństwie do Vasariego i Lanziego, dokonał rygorystycznej selekcji artystów. W 1672 roku zaprezentował dwanaście biografii twórców najwyższej miary, działających przede wszystkim w Rzymie (poza Pousinem wszyscy zmarli przed połową XVII wieku). Selektywność Belloriego odpowiada podejściu Carraccich do tradycji z jednej, a wezwaniu Agucchiego do zajmowania się jedynie artystami najznakomitszymi z drugiej strony. Układ biografii zorganizowany jest przez kryterium chronologiczne, powiązane z historyczno-stylistycznym rozwojem. *Żywoty* rozpoczynają zatem biografie fundatorów nowej epoki, Annibale i Agostina Carraccich. Po nich następują biografie Domenico Fontany, Federico Barocciego i Caravaggia – artystów poprzedzających albo współczesnych działalności Carraccich w Italii. Dalej Bellori opisuje tych, którzy odegrali największą rolę w zreformowaniu sztuki obcej – Rubensa i Van Dycka oraz, bardziej chyba przez narodowość niż znaczenie, Francesca Duquesnoy. Dzieło zamykają biografie znakomitych uczniów i naśladowców Carraccich – Domenichina, Giovanniego Lanfranco, Alessandro Algardiego oraz Poussina. W Przedmowie Bellori zapowiada drugą część z biografiami Francesco Albaniego, Guida Reniego i kilku innych, których nazwisk nie wymienia. Pośmiertnie, w 1731 roku ukazała się biografia Maratty, a w roku 1942 Reniego i Sacchiego. Każdy z żywotów poprzedza winieta i graficzny portret. Podobnie jak Vasari, Bellori podaje informacje biograficzne, zamieszcza obszernie opisy najważniejszych dzieł oraz komentarze dotyczące stylu i wpływów. Zdecydowanie inne są jednak proporcje: w tekście Belloriego najwięcej miejsca zajmują obserwacje techniczno-stylistyczne i opisy dzieł; właściwe biografie i powiązane z nimi anegdoty znajdują się na dalszym planie. Moshe Barasch wskazuje, że Bellori wybierając artystów o odmiennych temperamentach i manierach, przedstawił ich jako pewne typy, reprezentujące całą klasę artystów. *Vite* należałoby widzieć zatem także jako klasyfikację stylów¹⁵.

Niewątpliwie Belloriańskie *Vite* mają walor zdecydowanie inny niż te spisane przez Vasariego, jednakże zawarta w nich wizja historyczna jest w zasadzie ta sama, chociaż pewne przesunięcia nadają jej jednak inny wymiar. Historia rozwija się zatem jak organizm, mechanizm jej działania odzwierciedla biologiczne procesy natury, narodzin, rozwoju i nieuchronnej śmierci. Bellori podejmuje wezwanie Vasariego i opisuje czwarty z etapów tego rozwoju, we wstępie do biografii Annibale Carracciego przedstawiając artystyczne tendencje poprzedzające dokonaną przezeń reformę. Rzym podnie-

¹⁵ Tamże.

siony zostaje do rangi najwyższej, jako miasto predestynowane do tego, by stać się miejscem odrodzenia sztuki, zgodnie zresztą z intuicją Vasariego:

[...] Cieszę się, że podczas jego [tj. Juliusza III] rządów sztuka doszła do najwyższego stopnia doskonałości i że Rzym zdobiony jest przez tylu i tak znakomitych artystów. Spodziewam się, że oni właśnie, wraz z artystami florenckimi, popieranymi ciągle przez Waszą Wysokość, znajdą po mnie następcę, który napisze czwartą część tych ksiąg, dodając dzieła sztuki i mistrzów nie opisanych przeze mnie; ze swej strony zaś usilnie zabiegam, aby nie być wśród nich ostatnim¹⁶.

Wedle Belloriego, największym mistrzem dawnych epok jest nie ubóstwiany przez Vasariego Michelangelo, lecz Raffaello, stawiany przezeń, jako dorównujący mistrzom starożytności, wzór twórczości. Po śmierci Rafaela wielu artystów porzuciło drogę zrównoważonej twórczości, opartej na selektywnym naśladowaniu natury i wielkich dzieł przeszłości, zwracając się w dwóch przeciwnych kierunkach, którym ton nadawali Cavaliere d'Arpino [manieryzm] oraz Michelangelo Merisi da Caravaggio [naturalizm]. Zbawienie zgubionej sztuce przyniósł największy, zdaniem Belloriego, artysta od czasów Rafaela, Annibale Carracci oraz założona przezeń i jego krewnych Akademia. W Belloriańskich *Żywotach* opis postaci Annibale Carracciego łączy w sobie idee, które w dziele Vasariego charakteryzowały dwóch malarzy różnych epok, mianowicie Cimabuego i Michała Anioła – Annibale jest odnowicielem czy fundatorem i największym, to znaczy panującym w pełni nad wszystkimi elementami sztuki, mistrzem swej epoki jednocześnie. Zatem Vasariański schemat odrodzenia i upadku ma zastosowanie tylko ogólne, charakteryzujące całą epokę, a nie jej szczegółowe dzieje, pojęte jako powolny postęp, w którym doskonałość splata się z chronologią.

W dziele Belloriego, podobnie zresztą jak w dziele Lanziiego, wszechobecne są porównania opisywanych artystów do ich wielkich poprzedników: Annibale jest nowym Rafaelem, Caravaggio nowym Giorgionem, Van Dyck nowym Tycjanem. W ten sposób Bellori legitymuje wiek XVII jako w niczym nieustępujący Vasariańskiej trzeciej epoce.

Bellori, jako jeden z niewielu w swoich czasach, w swą historię w jej ostatecznej redakcji włącza rzeźbę i architekturę, również w ten sposób zbliżając się do przedsięwzięcia Vasariego. Jest to dosyć niezwykle, bowiem od kilku już dziesięcioleci historię czy lepiej teorię sztuki, łączono przede wszystkim z malarstwem. Powodem, jak sugeruje Tomaso Montanari, była

¹⁶ V a s a r i, *Żywoty...*, s. 7.

prawdopodobnie potrzeba ustosunkowania się do twórczości i statusu Berniniego. Tradycyjny problem *paragone*, rozpatrywany dawniej na gruncie teoretycznym, umieszczony zostaje w kontekście historycznym, którego kluczowym momentem jest reforma Carraccich, na polu twórczości rzeźbiarskiej nieznajdująca odpowiednika, jakkolwiek Bernini pretendował do tego, by uchodzić za odnowiciela miary Annibale i wcielenie artysty uniwersalnego, nowego Michała Anioła¹⁷. Wiemy, że Bellori za największego mistrza *Cinquecenta* uważał Rafaela, wielkiego poprzednika Carraccich i Poussina. Rafael i Poussin mogliby być świetnymi rzeźbiarzami i architektami, sugerował Bellori, jednak poświęcili swe siły malarstwu, najdoskonalszej ze sztuk, ale już sama ich zdolność wystarcza, by uznać ich za nieprześcignionych mistrzów sztuki w sensie absolutnym.

Storia pittorica ma wiele elementów wspólnych z *Żywotami*, tak Vasariego, jak i Belloriego. Z dziełem Vasariańskim, w sensie najbardziej oczywistym, łączy ją rozległość spojrzenia, szeroka perspektywa, która obejmuje całe mnóstwo artystów różnej miary, a wypływa z zamiaru napisania historii całej sztuki. Z dziełem Belloriańskim natomiast wiąże ją odrzucenie biografii jako takiej i skupienie się na twórczości opisywanych artystów. Wspólny jest ponadto estetyczny ideał Belloriego i Lanzi, choć ten ostatni nigdy wprost nie mówi o własnych upodobaniach. Bowiem podczas gdy Bellori pisał jako krytyk, Lanzi pisał jako historyk, który chce być obiektywny. Obiektywność tę chciał zachować posługując się kryterium stylu, a zatem kryterium, które pozwala opisać dzieło, takim, jakim rzeczywiście jest, niezależnie od życiorysu. Rolą historyka jest, zdaniem Lanzi, wyzbycie uprzedzeń, ukazanie całości dającej fundament, na którym można budować oceny historyczne, a w przypadku malarstwa także estetyczne. Obrazy są dokumentami, które można odczytać, przedmiotami, które nie tylko dają przyjemność, ale także informują, opowiadają swoją historię; a opowiadają ją językiem malarskim, którego Lanzi się nauczył i pisał po to, by nauczyć go także innych.

Storia pittorica powstawała u schyłku XVIII stulecia, które wielu – także Lanzi – postrzegało jako epokę zmierzchu świetności sztuki włoskiej, pozwalającą wątpić w jej długo niekwestionowaną, absolutną wielkość. Właściwie mało kto tak naprawdę interesował się współczesnymi dziełami, a odbywający przepisową *Grand Tour* miłośnicy sztuki kierowali całą swą uwagę, chyba zresztą coraz mniej uważną, a coraz bardziej „turystyczną”, na sztukę dawną.

¹⁷ Por. T. M o n t a n a r i, *Introduction*, w: G. P. B e l l o r i, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, przeł. A. Sedgwick Wohl, Cambridge University Press 2010.

Wydaje się, że ukazując odrodzenie malarstwa w szkole florenckiej i jego długą, różnorodną, ale zawsze nieomal znakomitą historię, Lanzi zamierzał dowieść, że nie ma większych mistrzów malarstwa ponad mistrzów włoskich, i jeśli sztuka malarska rzeczywiście znalazła się w kryzysie, to musi pojawić się mistrz, który przywróci jej dawną świetność i niewątpliwie będzie to ktoś wykształcony w Italii. Koniec XVIII wieku to również czas, kiedy włoskie piśmiennictwo o sztuce jest już bogate i bynajmniej nie brakuje w nim takiej samej liczby pochwał oryginalności i sztuki malarzy włoskich. Jednak, jak przekonuje Lanzi, brakuje w nim zwięzłego, na ile to możliwe przy tak rozległym zagadnieniu, całościowego ujęcia dziejów malarstwa, narracji pozbawionej zbędnych szczegółów przede wszystkim biograficznych, bo „cóż może przynieść nam wiedza o zazdrości artystów florenckich, kłótności rzymskich albo chętności bolońskich?”¹⁸ – i błędnych informacji, krótko mówiąc, historii opracowanej zgodnie z wymogami jak najlepiej pojętej naukowości, która byłaby zarazem interesującą opowieścią, powiedzianą przez równie obiektywnego, co wrażliwego badacza. Warto zacytować w całości otwierający Przedmowę fragment, bowiem można go uznać za swego rodzaju *credo* badawcze, wskazujące zarówno genezę, jak i nadrzędny cel *Storia pittorica*:

Kiedy poszczególne historie stają się tak liczne, że nie da się ich z łatwością ani zebrać, ani przeczytać, wówczas w publiczności budzi się potrzeba pisarza, który by je wszystkie zgromadził, uporządkował, nadał im formę historii powszechnej. Już nie referując skrzątnie tego, co w nich odnajdzie, ale wybierając z każdej to, co najbardziej interesujące i pouczające: w ten sposób stanie się jasnym, że po stuleciach długich historii następuje stulecie kompendiów. Jeśli to silne pragnienie

¹⁸ „Chi forma idea della pittura italiana scorrendo cert'istorici de' secoli già decorsi, e alcuni anche del nostro, pieni d'invettive e di apologie per innalzare i lor professori sopra ogni scuola; e soliti a colmar di elogi quasi ugualmente il maestro del primo seggio, e quello del terzo e del quarto? Quanto pochi si curano di sapere ciò che de' pittori troviam descritto con tante parole nel Vasari, nel Pascoli, nel Baldinucci; le lor baie, i loro amori, le loro stravaganze, i lor privati interessi? Chi diviene più dotto leggendo le gelosie degli artefici di Firenze, le risse di quei di Roma, le vociferazioni di quei di Bologna? Chi può gradire i testamenti riferiti a parola fino al rogito del notaio, come farebbesi in una scrittura legale, o la descrizione della statura e de'lineamenti della faccia, come appena fecero gli antichi in Alessandro o in Augusto? Né io invidio certe di queste particolarità a' primi lumi dell'arte: in un Raffaello, in un Caracci par che anche le picciole cose prendan grandezza dal soggetto; ma in tanti altri, qual figura fa il piccolo, ove anche il grande par mediocre? Svetonio non tratta in ugual maniera le vite de' suoi Cesari e quelle de' suoi Gramatici; i primi gli fa ben conoscere al lettore, i secondi gli addita e tace”, L. L a n z i, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, t. I, red. M. Capucci, Firenze 1968, s. 2 (wszystkie tłumaczenia tekstów Lanzięgo pochodzą ode mnie – M. M.).

dominowało w innych czasach, tworzyło prawie i tworzy charakter naszego wieku. Z jednej strony żyjemy w bardzo szczęśliwych dla kultury ludzkiego ducha czasach: granice nauk poszerzyły się bardziej, niżby można mieć na to nadzieję, poszukujemy metod, które pomogą nam je osiąść, jeśli nie wszystkie (co jest niemożliwym), to przynajmniej dostatecznie wiele. Z drugiej strony, poprzedzające nas stulecia, które po odrodzeniu kultury [*lettere*] zajmowały się raczej słowami niż rzeczami, podziwiając to, co dla większości współczesnych czytelników zdaje się mało istotne, wydały historie, które chciałyby się widzieć zjednoczonymi i skróconymi. Jeśli jest tak w innych gałęziach historii, o ileż bardziej w tej dotyczącej malarstwa¹⁹.

Ta wstępna deklaracja dobrze oddaje, będącą jednym z najbardziej doniosłych osiągnięć *secolo dei lumi*, zmianę w postrzeganiu historii, która jeszcze do połowy XVIII stulecia nie była tożsama z historią „samą w sobie”, czy też dziejami „w ogóle”. Historia była dotąd opowieścią, zdaniem relacji z jakiegoś wydzielonego obszaru przeszłości, niepowiązanego ściśle z innymi jej obszarami. Historia była instancją moralną, najlepszą nauczycielką życia, a wreszcie dziełem Boga, w którym ludzka rola była bardzo ograniczona. Wiek XVIII odkrył historię, która łączy w sobie zarówno rzeczywiistość historyczną, jak i refleksję o niej. Historię, której podmiotem jest człowiek, nie będący samą tylko naturą, ale także elementem i twórcą kultury: tak oto dzieje ulegają denaturalizacji, natura i historia oddzielają się pojęciowo²⁰. Nie wszystkie konsekwencje tego wielkiego przełomu znalazły swe odzwierciedlenie w dziele Lanziego, jednak tym, co niewątpliwie się w nim uobecnia,

¹⁹ „Quando le storie particolari son giunte a un numero che non si posson tutte raccorre né leggere facilmente, allora è che si desta nel pubblico il desiderio di uno scrittore che le riunisca e le ordini e dia loro aspetto e forma di storia generale; non già riferendo minutamente quanto in esse trova, ma scegliendo da ciascuna ciò che possa interessare maggiormente e istruire: così avviene d’ordinario che a’ secoli delle lunghe istorie succeda poi il secolo de’ compendi. Se questa brama ha dominato in altra età, è stata quasi ed è il carattere della nostra. Noi ci troviamo per una parte in tempi favorevolissimi alla coltura dello spirito: dilatati i confini delle scienze oltre quanto poteano sperare, non che vedere, i nostri antichi, non cerchiamo se non metodi che agevolino la via a possederle, se non tutte (ch’è impossibile), molte almeno a sufficienza. Dall’altra parte i secoli che ci precedono dopo risorte le lettere, occupati più nelle parole che nelle cose e ammiratori di certi oggetti che a gran parte de’ leggitori ora sembran piccioli, han prodotte istorie, delle quali non meno si desidera la unione perché separate che l’accorciamento perché prolisse. Che se ciò è vero in altri rami d’istoria, in quello della pittura è verissimo”, *Storia...*, I, s. 2.

²⁰ O nowym sposobie pojmowania historii: R. K o s e l l e c k, *O dysponowalności dziejami*, w: t e n ż e, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2001.

jest świadomość, że czas historyczny nie jest zgodny z przynależną naturze chronologią.

Według Lanziego historyk malarstwa staje przed takim samym zadaniem, jak historyk literatury, państwa – właściwie, jak historyk czegokolwiek²¹. Jeśli nie odniesie się do miejsc, czasu i związanych z nimi zdarzeń, czyniąc tym samym zasadnym podział na epoki, które nie będąc nigdy doskonale jednolitymi, jawią się przecież jako odrębne całości, wówczas będziemy mieć do czynienia nie z historią, ale z jej rozrzuconymi bez namysłu i zamysłu fragmentami. Te rozproszone fragmenty stanowiły ogromną, gotową do użycia część materiału, którą Lanzi zamierzał wykorzystać w swoim przedsięwzięciu. Nie tylko podróżował i uważnie oglądał, ale także bardzo uważnie czytał. Teksty samych malarzy, literaturę biograficzną, słowniki sztuk, przewodniki miejskie, katalogi kolekcji – Lanzi starał się wydobyć z nich wszystko to, co najcenniejsze, czy po prostu posiadające jakąś wartość ze względu na cel, który sobie wyznaczył.

Historia malarstwa swoje materiały ma już przygotowane w licznych żywotach malarzy każdej ze szkół. Ponadto ma do tych żywotów suplementy zawarte w spisach alfabetycznych, listach poświęconych malarstwu, przewodnikach miejskich, katalogach galerii malarstwa oraz w innych opublikowanych w Italii broszurach poświęconych tym i owym artystom. Jednak informacje te są nie tylko rozproszone, ale jako całości, także nieużyteczne dla większości czytelników²².

Czytelnicy bardzo interesowali Lanziego, także ci nieszczególnie samodzielni, a stanowiący niewątpliwie ową *maggior parte de' leggitori*, dla których w świecie sztuki najbardziej powabne okazywały się możliwe niezwykle i skandaliczne opowieści o artystach, od zawsze chyba fascynujących, jednak wzmianki o morderstwach, ucieczkach, ślubach, zazdrości i powodowanym nią trucicielstwie są bardzo nieliczne. Idealnym partnerem jest bowiem *lettore pensatore*:

²¹ „E veramente la storia pittorica è simile alla letteraria, alla civile, alla sacra. Ell'ancora ha bisogno di certe faci di volta in volta; di una qualche distinzione di luoghi, di tempi, di avvenimenti, che ne divisi l'epoche e ne circoscrive i successi; tolto via quest'ordine, ella degenera, come le altre, in una confusione di nomi più conducente a gravar la memoria che ad illustrare l'intendimento”, *Storia...*, I, s. 3.

²² „La storia pittorica ha i suoi materiali già pronti nelle tante vite che de' pittori di ogni scuola si son divulgate di tempo in tempo; ed oltre a ciò ha de' supplementi a tali vite negli Abbecedari, nelle Lettere Pittoriche, nelle Guide di più città, ne' Cataloghi di più quadriere, ed in altri opuscoli pubblicati in Italia or su di un artefice or su di un altro. Ma queste notizie, oltre l'esser divise, non son tutte utili alla maggior parte de' leggitori”, *Storia...*, I, s. 2.

Należy mieć jednak wzgląd także na tę bardziej godną klasę czytelników, która w historii malarstwa nie przykłada wagi do studiowania człowieka, ale chce studiować malarza. Co więcej, nie tyle poszukuje w niej malarza, który wyizolowany i osamotniony niczego jej nie nauczy, ile talentu, metody, inwencji, stylu, różnorodności, zasługi, wartości wielu malarzy, skąd wywodzi się historia całej sztuki²³.

Pojawiająca się w powyższym fragmencie deklaracja jest w *Storia pittorica* jedną z najbardziej doniosłych. Otóż zamiar, by studiować nie człowieka, lecz malarza, wyraźnie ujawnia nowe pojmowanie historii i celu historiografii, bowiem dotychczas, nieprzerwanie od starożytności, jej celem najbardziej podstawowym było właśnie studiowanie ludzkiej natury. Tutaj, nieco rzecz wyolbrzymiając, historia malarstwa nie jest już podręcznikiem etyki, opowieścią o postępowaniu malarzy, których równie dobrze można by zastąpić garnarczami, gdyby tylko udało się zachować jej moralny sens. Jest opowieścią o talencie, metodzie, stylu, zasługach malarzy, z których każdy ma w niej swoje miejsce, na którym nikt inny nie mógłby go zastąpić.

Storia pittorica ma być także książką użyteczną, skierowaną do szerokiego grona czytelników, a jako taka jest odpowiedzią na konkretne potrzeby epoki:

Książęcy entuzjazm dla sztuk pięknych, dzielona przez wszystkich chęć ich zrozumienia, zwyczaj podróżowania zbudowany na przykładzie wielkich władców, upowszechniony wśród osób prywatnych, sprzedaż obrazów, [która] stała się ważną dla Italii gałęzią handlu, filozoficzny duch naszej epoki, który w każdym przedmiocie odrzuca nadmiar i domaga się systemu. Co prawda ukazały się we Francji żywoty najśłynniejszych malarzy naszych szkół, napisane przez Pana d'Argenville'a w sposób bardzo sugestywny i pouczający, a także kilka innych kompendiów, w których mówi się wyłącznie o ich stylu, fałszując jednak rodzime imiona i przemilczając zdolnych Włochów, mimo że znalazło tam miejsce wielu przeciętnych [malarzy] z innych krajów. Żadna z takich książek (a o wiele mniej liczne inne, zorganizowane według alfabetu) nie daje systemu historii malarstwa, żadna z nich nie sprawia, że już na pierwszy rzut oka widzi się całe następstwo rzeczy: główni aktorzy sztuki umieszczeni w największym świetle, pozostali zgodnie ze znaczeniem, mniej lub bardziej zdegradowani i osłonięci, albo całkowicie pominięci. Jeszcze mniej miejsca zajmują tam te epoki i te przemiany sztuki, których przede wszystkim poszukuje czytelnik myśliciel: ażeby następnie zrozumu-

²³ „Si abbia però anche riguardo e si provegga a quella più degna porzione d'leggitori che nella storia pittorica non si cura di studiar l'uomo, vuole studiare il pittore; anzi non tanto vi cerca il pittore, che isolato e solitario non lo istruisce, quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito, il grado di molti pittori, onde risulti la storia di tutta l'arte”, *Storia...*, I, s. 2-3.

mieć to, co przyczyniło się do odrodzenia albo upadku. Dzięki takiemu układowi łatwiej zachować w pamięci ciąg i porządek opowiadań²⁴.

Obecne w Przedmowie deklaracje pojawiały się często w historiografii drugiej połowy Cinquecenta (Vasari, Armenini, Lomazzo), co nie dziwi, bowiem był to moment szczególnie intensywnych poszukiwań metody, która pozwoliłaby zebrać i uporządkować „niezmienne fundamenty sztuki”, szczególnie na użytek młodych adeptów malarstwa, przestraszonych, jak to ujmował Giovan Battista Armenini, nieznośnym prawie, długim i mozolnym procesem nauki. W swym traktacie *De' veri precetti della pittura* (1586) wzywał do jak największej zwięzłości (*maggior brevità*). Armenini posługuje się obrazem „lasu” – klasycznym toposem, XVI-wiecznym uczonym służącym za obraz chaotycznego świata wiedzy i sztuki, w którym tylko z wielkim trudem można dostrzec jakieś reguły. Zdefiniowana dzięki mozołowi łączenia i wydobywania metoda stać się miała kluczem, który umożliwiałby postrzeganie świata wiedzy jako przejrzystego, a zatem dającego się łatwo pojąć i przyswoić. Zaleceniem Armeniniego, wielokrotnie podejmowanym, jest zatem wykorzystanie najznakomitszych dzieł poświęconych sztuce i skonstruowanie na ich podstawie historii łączącej wszystkie ich zalety, będącej elastycznym narzędziem przystępu do malarstwa, zarówno dla samych malarzy, jak i jego miłośników. Podobnie metoda Lanziego zmierza do pogodzenia labiryntu wiedzy i jej historycznego uporządkowania wedle geograficzno-chronologicznego kryterium stylu.

Uznając anegdoty i legendy zbudowane wokół biografii malarzy za niepożądany element prawdziwej historii, jak niepożądana jest w niej zresztą

²⁴ „Il trasporto de' principi per le belle arti; la intelligenza di esse distesa a ogni genere di persone; il costume di viaggiare reso su l'esempio de' grandi sovrani più comune a' privati; il traffico delle pitture divenuto un ramo di commercio importante alla Italia; il genio filosofico della età nostra, che in ogni studio abborrisce superfluità e richiede sistema. Usciro-no, è vero, in Francia le vite de' pittori più celebri delle nostre scuole scritte da Mr. d'Argenville d'una maniera molto sugosa e istruttiva; e seguì appresso qualche altra epitome ove solamente si parla del loro stile. Ma dissimulando le alterazioni fatte quivi a' nomi nostrali, e trapassando sotto silenzio i bravi italiani omissi in quelle opere, che pur considerano i mediocri d'altri paesi; niuno di tai libri (e molto meno i tanti altri disposti per alfabeto) dà il sistema della istoria pittorica, niuno di essi espone que' quadri, per così dire, ove a colpo d'occhio si vede tutto il seguito delle cose: gli attori principali dell'arte collocati nel maggior lume; gli altri secondo il merito degradati più o meno e adombrati o lasciati nello sbattimento. Molto meno vi si trovano quell'epoche e que' cangiamenti dell'arte che sopra ogni cosa cerca un lector pensatore: perciocché quindi apprende ciò che ha contribuito al risorgimento o alla decadenza; ed è anco aiutato così a conservare nella memoria la serie e l'ordine de' racconti”, *Storia...*, I, s. 3.

biografia sama w sobie, Lanzi kontynuuje dawną w zasadzie tradycję, w historiografii artystycznej, jak widzieliśmy, wyraźnie wydobytą przez Belloriego, Winckelmana i Mengsa, w którym zwłaszcza Vasari budził nieprze-partą niechęć. Tym, czego Lanzi nie chciał ze swej *Historii* w zupełności wykluczać, byli wypędzeni z *Żywotów* Belloriego mierni malarze. Po pierwsze dlatego, że obraz bez nich byłby niepełny, a przez to nieprawdziwy, po wtóre po to, by spełnić życzenie niewątpliwie wielu czytelników, którzy oczekują jak największej liczby informacji. Tak jak Swetoniusz, „który nie w ten sam sposób przedstawia żywoty swoich Cesarzy i swoich Mówców – pierwszych pozwala czytelnikowi dobrze poznać, drugich tylko wymienia albo pomija”, Lanzi odnaleźć chce właściwe proporcje. Rzeczywiście, niektórym malarzom poświęca stosunkowo długie, angażujące czytelnika, bogate w porównania i ogólne spostrzeżenia fragmenty, innych tylko wymienia, wskazując ich miejsce na historycznej osi malarstwa.

Jakkolwiek Lanzi kontynuuje tradycję historiografii klasycznej oraz XVI-wiecznych traktatów, to ma do czynienia z nową publicznością. Jest to publiczność, spośród której każdy upoważniony jest do tego, by samodzielnie wydać sąd o artyście i jego sztuce, publiczność, której gusta kształtują nie tylko pisma o sztuce, ale także mające wielką wagę podróże oraz rozwijający się prężnie rynek sztuki. A wszystko to przenika „duch systemu”. Jeśli ów duch ma być zachowany, domaga się historyka, który zdobędzie się na obejmujące całość – chaotyczną całość – spojrzenie i wydobędzie z niej to, co sprawiło istotne zmiany, oraz to, co w różnych czasach i miejscach w istocie swej jawi się jako niezmiennie. Lanzi snuje swą na wskroś przemyślaną opowieść, roztacza przed swym idealnym czytelnikiem następujące po sobie obrazy, przedstawia mu ów nieprzenikniony, stawiający opór las wiedzy jako uporządkowany, niejako opatrzony instrukcją obsługi, chcąc by ten, znajdując wsparcie w swej inteligencji oraz w tym, co zobaczy, przyswoił sobie, czy lepiej odtworzył całą historię malarstwa i zapisał ją w pamięci. Tym, co proponuje Lanzi, nie jest jednak – i ma to wielką wagę – wiedza, która pretendować by miała do miana stałej; wręcz przeciwnie, wizja malarstwa w *Storia pittorica* jest wizją dynamiczną, jest historią przemian, schyłków i odrodzeń, których, podobnie jak żadnej innej dziedziny ludzkiej aktywności, nie da się skodyfikować, zapamiętać jako zbioru faktów o raz na zawsze ustalonym znaczeniu. Jednak istnieć musi przecież jakiś punkt wyjścia. W *Historii* Lanziego jest nim, zawsze w rozważaniach o sztuce obecne, zagadnienie naśladowania. Jednak i w tej kwestii Lanzi nie jest fanatycznym orędownikiem jakiegoś wzoru doskonałego *mimesis*, przeciwnie, także tu różnorodność istnieje i źle by się stało, gdyby wszyscy obrali sobie jeden ustalony wzorzec.

Artystyczna maniera, której rdzeniem jest sposób naśladowania, zarówno natury, jak i wielkich mistrzów, by stać się wielką, musi współbrzmieć z talentem, specyficznym powołaniem malarza. Doskonale rozumieli to Carracciowie, ci odnowiciele malarstwa, jedni z „cesarzy” Lanzięgo – „pisać historię Carraccich i ich następców, to prawie jakby pisać historię malarstwa całej Italii dwóch minionych stuleci”. W ich słynnej Akademii „każdy był wolny w wyborze drogi, która najbardziej mu odpowiadała, a nawet był prowadzony ku temu stylowi, do którego wiodła go natura, stąd tak różne oryginalne maniery pojawiły się w jednym studio: jednakże każdy styl musiał mieć za podstawę rozsądek, naturę, imitację”²⁵. Koncepcja powtarzających się w czasie okresów świetności i upadku oraz stałości przyczynujących je zdarzeń, każe widzieć historię jako cykl powtórzeń, mogących stwarzać pozór zupełnej obcości, w istocie swej będących jednak tożsamymi. Na jej podstawie Lanzi przedstawia mnóstwo analogii, porównań i skojarzeń²⁶ akcentując, jak wielką wagę ma w historii przemian zupełne ich przeciwieństwo, to znaczy ciągłość (*continuità*).

Jednym z celów, jakie Lanzi sformułował w Przedmowie, jest przedstawienie historii malarstwa jako istotnego elementu dostojeństwa i sławy Italii (*fornire una storia alla Italia che interessa la sua gloria*), która byłaby zarówno potwierdzeniem tej sławy, jak i impulsem do kontynuowania i kultywowania tradycji Italii jako ojczyzny malarskiego geniuszu. Tiraboschi²⁷

²⁵ „Ciascuno era libero a tener quella via che più gli piaceva; anzi era incamminato ciascuno per quello stile a cui la natura il guidava, ragione per cui tante maniere originali pullularono da un medesimo studio: ogni stile però doveva avere per base la ragione, la natura, l’imitazione”, *Storia...*, V, s. 53.

²⁶ „Se Cimabue fu il Michelangiolo di quella età, Giotto ne fu il Raffaello”, *Storia...*, I, s. 18; „Giotto così fu in esempio agli studiosi per tutto il secolo XIV, come di poi Raffaello nel sestodecimo e i Caracci nel seguente”, tamże, s. 23; „Poussin – Raffaello dei francesi; se dee credersi alla storia, Lodovico è nella sua scuola come Omero fra’ Greci, «fons ingeniorum»”, tamże, s. 31.

²⁷ „Nie będą ukrywał, że autor *Historii literatury włoskiej* często zachęcał mnie do tego przedsięwzięcia jako kontynuacji jego własnej pracy. Wyrażał również życzenie, bym do opublikowanych już anegdot dołączył także te, które pozwolą zastąpić, liczne w naszych słownikach malarstwa, nieścisłości bardziej autentycznymi dokumentami”. „Al che fare non tacerò che ben più volte a voce e per lettere mi animò il predetto autor della „Storia della italiana letteratura”, quasi a un seguito della sua opera. Desiderò in oltre che si aggiugnesser notizie aneddote alle già divulgate; e alle scorrette, che risiedono negli Abbecedari massimamente, si sostituissero altre di miglior nota”, *Storia...*, I, s. 6. Zachęte i wytyczne do napisania historii malarstwa dane przez Tiraboschiego, oprócz Lanzięgo, choć projekty te nie były tak szeroko zakrojone, podjęli także Guglielmo Della Valle (*Lettere Sanesi di un socio dell’Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, t. I 1782, t. II 1785), Grappa di Vercy (*Notizie*

ukazał i przekazał wspaniałość włoskiej literatury, która w pewnych dziedzinach czy epokach przewyższa tę tworzoną gdzie indziej, w innych zaś stoi niżej. Inaczej rzecz się ma z malarstwem wspieranym przez geniusz, któremu żaden naród nie zdołał jeszcze dorównać, i dlatego tak ważne jest, by jego historię opowiedzieć jak najdoskonalej i jak najpiękniej, by, spełniając swoje kolejne dążenie, zwiększyć zainteresowanie sztuką²⁸, a także – jak się zdaje – pomóc współczesnym malarzom obrać właściwą drogę twórczości, bowiem najlepszym drogowskazem są przykłady, których oddziaływanie jest znacznie szersze niż wpływ jakichkolwiek nakazów czy zasad²⁹. Postępując śladem dobrze sobie znanych historyków antycznych, Lanzi nie poprzestaje na prostej narracji, opisie zdarzenia czy dzieła sztuki, ale sięga do ich źródeł i przyczyn. W szczególności interesują go te decydujące o postępie i schyłku świetności malarstwa w każdej ze szkół. Są zatem zachętą i przestrożą dla malarzy, ale nie tylko dla nich, bowiem nie sami artyści mają wpływ na zmienność losów sztuki.

Ktokolwiek pisze historię w oparciu o zasady starożytnych uczonych, nie może poprzestać na opisie zdarzeń, ale musi zbadać ich ukryte źródła. Wówczas przyczyny dla których w malarstwie dokonał się postęp, albo regres znajdują się w każdej ze szkół, a będąc zawsze takie same pouczą o tym, co czynić i czego unikać, by stymulować ich jak najlepszy rozwój. Spostrzeżenia te nie dotyczą samych tylko twórców, ale i innych jeszcze. Spostrzegłem, że w szkole rzymskiej, w drugiej epoce jej istnienia, rozwój sztuk uzależniony był od powszechnie wówczas przyjętych pryncypiów, zgodnie z którymi pracowali artyści, a publiczność wydawała osąd. Dzięki wydobyciu najlepszych zasad, historia powszechna może uczynić je znanymi i poważanymi. Odtąd artyści mogliby postępować zgodnie z zasadami, które nie budziłyby już wątpliwości i nie byłyby wywiedzione ze stylu konkretnej szkoły, ale pochodziły ze źródła zasady niezawodnej i ugruntowanej, wzmocnionej jednolitą praktyką wszystkich szkół i wszystkich wieków³⁰.

intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano, 1775), Giuseppe Vernazza, Carlo Giuseppe Ratti, Ireneo Affo', Alessandro Da Morrona, Séroux d'Agincourt.

²⁸ „Il second'oggetto ch'ebbi in mira fu in quanto potessi giovare all'arte”, *Storia...*, I, s. 7.

²⁹ „È antico dettato che ad ogni arte gli esempi maggiormente giovino che i precetti, ma ciò della pittura si verifica più espressamente”, tamże.

³⁰ „Chiunque ne scriva istoria su la norma de' dotti antichi dee non sol narrarne i successi, ma de' successi indagare le occulte origini. Or le cagioni onde la pittura si è avanzata, ovvero è tornata indietro si troveranno qui in ogni scuola; ed essendo sempre le stesse, insegneranno col fatto ciò che voglia farsi e schivarsi a promoverne l'avanzamento. Tali notizie non riguardano i soli artefici, ma gli altri ancora. Osservo nella scuola romana, alla seconda epoca,

Powyższy fragment ma wielką wagę, bowiem ukazuje istotne, a zarazem najbardziej tradycyjne, punkty Lanziańskiego sposobu widzenia historii. Po pierwsze zatem, historia malarstwa jest historią, z a w s z e w niej obecnej dialektyki odnowienia i schyłku, postępu i upadku, tego, co lepsze i tego, co gorsze. Spowodowane tym przemiany dokonują się w e w s z y s t k i c h szkołach, a u ich podstaw leżą z a w s z e te same przyczyny. Co więcej, schemat ten nie dotyczy samej tylko sztuki, ale daje się zastosować do historii kultury w ogólności, a to znaczy, że malarze postępują zasadniczo za zasadami znamionującymi ich epokę (*massime adottate universalmente dal secolo*). Widzimy zatem, że wizja Lanziego sytuuje się pomiędzy dawną, a nową epoką w dziejach myśli. Chociaż głęboko tkwi w tradycji pojmującej historię jako cykl, którego nadrzędnego porządku nic nie może naruszyć, podobnie jak nienaruszalna jest natura człowieka, to jednak nie ma złudzeń co do możliwości napisania obiektywnej historii wytworów ludzkiego ducha i intelektu, ani wyraźnego wskazania kierujących nimi zasad. „Historia nie mówi, a historyk nie jest jasnowidzącym. [...] Ten, kto zakłada jakiś system, często widzi i sądzi coś, czego inni nie mogliby ani zobaczyć, ani osądzić”³¹. Wiemy, że zupełne wyzbycie się założeń jest niemożliwością, jednak możliwe jest wyzbycie się uprzedzeń. Lanzi, a już sam postulat jest ważnym momentem kształtowania się teoretycznej samoświadomości badawczej, nie chce z góry zakładać żadnego schematu rozwoju dziejów malarstwa, ale ów schemat właśnie z nich chce wydobyć. Inna rzecz, że ostatecznie dawna wizja w swych ogólnych zarysach nie zostaje zmieniona. Włączając czytelnika w swą opowieść, spisaną pięknym językiem, o melodii mającej własne szlachetne brzmienie, którego nie zakłóca dydaktyczny cel, ani postulowany rys encyklopedyczny, wskazuje, zawsze wystrzegając się uprzedzeń i pustej argumentacji, na pewne powtarzające się w artystycznej praktyce zdarzenia, które sprawiają, że nadaje jej miano wspańiałej albo schyłkowej. Te jakże

che il progresso delle arti dipende sempre da certe massime adottate universalmente dal secolo, secondo le quali opera il professore e giudica il pubblico. A render comuni e ad accreditare le migliori massime assai è conducente una storia generale che le suggelli. Così e gli artefici in operare, e gli altri in approvare o in dirigere, avranno principi non incerti, non controversi, non dedotti dal gusto di una o di un'altra scuola, ma certi e sicuri e fondati su la esperienza costante di tanti luoghi e di tanti secoli”, *Storia...*, I, s. 7.

³¹ „La storia nol dice e un storico non è un indovino. [...] Chi è prevenuto da un sistema vede spesso ed opina ciò che altri non saprebbe né opinare né vedere”, *Storia...*, I, s. 18-19. Lanzi miał tu przede wszystkim na myśli kształt sporów toczących się wokół miejsca odrodzenia się malarstwa, w których uciekano się zarówno do historycznych nadużyć, jak i twierdzeń niemalże fantastycznych, a w każdym razie zupełnie niesprawdzalnych.

ważne kategorie renesansu, którego Vasariańskie sformułowanie nie przestało wybrzmiewać we włoskiej historiografii, i zmierzchu dekadencji, której to koncepcji nadał wielką moc oddziaływania niecytowany jednak przez Lanziego Gibbon, w *Storia pittorica* – jak wiemy – nie funkcjonują jednak jako narzędzia absolutnej waloryzacji, lecz jako instrumenty periodyzacji, których użycie jest jednym z dowodów na trwałość cyklicznego modelu rozwoju sztuki.

W historii włoskiego malarstwa Lanzi zauważa inną jeszcze prawidłowość, mianowicie opisaną przez Wellejusza Peterkulusa w I księdze *Historiae Romanae* kwestię równoczesnego, albo prawie równoczesnego, pojawiania się postaci, których genialność objawia się w jednej dziedzinie, po czym następuje nieuchronny upadek³². Wellejusz miał na myśli przede wszystkim gatunki dramatyczne, ale swemu spostrzeżeniu nadał znacznie szerszy wymiar:

Ktokolwiek z uwagą śledzi daty, dostrzega, że analogicznie rzecz się ma z malarzami oraz rzeźbiarzami w glinie lub w kamieniu. Szczytowy etap ludzkiej twórczości ograniczają bardzo wąskie ramy czasowe. [...] Choć zawsze rozmyślałem nad tym, nigdy nie odkryłem powodów, które mógłbym z całym przekonaniem przyjąć za prawdziwe³³.

Tym, co wedle Lanziego – a przekonanie to dzielił z wielkim gronem poprzedzających go historiografów – najprawdopodobniej wiedzie malarzy na ten szczyt doskonałości, jest, obok geniuszu, podążanie za najlepszymi zasadami oraz opieka mecenasa odznaczającego się jak najlepszym gustem. Natomiast winę za niemożność, czy nieumiejętność długotrwałego ich przestrzegania ponosi przede wszystkim właściwa człowiekowi niestabilność, nie zaś szczególnego rodzaju lenistwo, czy lepiej niechęć, jak to podejrzewał Wellejusz.

Wydaje się jemu [Wellejuszowi], że człowiek, znajdując najwyższe miejsca sztuki zajęte już przez innych, przestaje aspirować do czegoś więcej, upada na duchu i cofa się. Takie wyjaśnienie, jeśli się nie omyliłem, nie jest zupełnym. Pozwala ono zrozumieć dlaczego nie odrodził się [nowy] Michał Anioł albo Rafael, ale nie wystarcza by pojąć dlaczego ci dwaj i inni już wspomniani, zjawili się w tym samym wieku. Jeśli o mnie chodzi, to sądzę, że epoki zawsze kształtowane są

³² „È questa una ordinaria condotta della provvidenza che ci regge, che cert'ingegni sommi in ogni arte nascono e si sviluppano nel tempo stesso, o con poco intervallo fra l'uno e l'altro”, *Storia...*, II, s. 14.

³³ Cyt. za: L a n z i, *Storia...*, I, s. 15; por. też A l g a r o t t i, *Saggio sopra quella questione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti a un tratto e fioriscono insieme*, w: *Opere varie*, Venezia 1757.

przez pewne powszechne pryncypia, kształtowane tak przez twórców, jak i miłośników, które spotykając się w pewnym czasie okazują się być najbardziej prawdziwymi i najbardziej słusznymi. Wtedy to pojawia się wielu nadzwyczajnych twórców i bardzo wielu dobrych. [Nie na długo jednak]: przez ludzką niestabilność zmieniają się pryncypia i oto odmienia się epoka. Dodam jednak, że te szczęśliwe wieki nie zjawiają się nigdy, jeśli nie znajdzie się wielka liczba książąt i prywatnych osób, które rywalizują w zamawianiu dzieł według najlepszych upodobań: w ten sposób bardzo liczni angażują się [w sprawy sztuki], a wśród ich wielkiej liczby objawiają się zawsze pewne talenty [*geni*], które nadają ton sztuce. Historia rzeźby w Atenach, mieście, w którym wspaniałość i smak szły w parze, przemawia za moją opinią. A historia Italii w tym malarskim złotym wieku [druga epoka szkoły rzymskiej: *Raffaello e la sua scuola*], wzmaga jej znaczenie. Pozostaje mi jednak zostawić tę kwestię nierozstrzygniętą i spodziewać się rozwiązania od tych, którzy wiedzą więcej³⁴.

Lanziańska wizja historii jawi się jako paradoksalna, bowiem łączy w sobie przekonanie o istnieniu jakiejś nie do końca dającej się nazwać siły, której zadaniem jest zachowanie historycznego porządku, objawiającego się poprzez powtarzające się stałe elementy, które jednak, nie tracąc swego waloru „niezmienności”, są powodowane tym, co zmienne – niestabilność ludzka, publiczne nieszczęścia, różne przekonania artystów i zmienność gustu książąt oraz, *last but not least*, „ludzkie namiętności, które w każdej rewolucji są mechanizmem najbardziej aktywnym i najbardziej silnym” (*passioni degli uomini, che in ogni rivoluzione di cose son le macchine più attive e forti*)³⁵.

³⁴ „Verisimile nondimeno gli sembra che l'uomo, trovando già il primato nell'arte occupato da altrui, quasi a un posto preso, più non ci aspiri; si avvilita e dia indietro. Tale soluzione, se io non vo' errato, non corrisponde pienamente al quesito. Con essa rendesi ragione perché più non sia risorto un Michelangiolo o un Raffaello, ma non si rende ragione perché questi due e gli altri già rammentati si abbattessero a uno stesso secolo. Quanto a me io son d'avviso che i secoli sian formati sempre da certe massime ricevute universalmente e da' professori e da' dilettranti; le quali incontrandosi in qualche tempo ad essere le più vere e le più giuste, formano a quella età alquanti straordinari professori e moltissimi de' buoni: variano le massime, com'è forza per la umana instabilità; ed ecco variato il secolo. Aggiungo però che questi felici secoli non mai sorgono se non v'è un gran numero di principi e di privati che gareggino in gradire e ordinare opere di gusto: così vi s'impiegano moltissimi; e fra il loro gran numero sorgono sempre certi geni che dan tuono all'arte. La storia della scultura in Atene, città ove la magnificenza e il gusto andavan del pari, favorisce la mia opinione; e la storia d'Italia di questo aureo secolo pittoresco l'avvalora. Tuttavia resti per me sospesa la questione; e attendasene la decisione da quei che più sanno”, *Storia...*, II, s. 15.

³⁵ Przywołuję ten ważny fragment w całości: „Le belle arti, come le buone lettere, non durano mai lungamente in uno stato: chi vive fino alla vecchiezza non le lascia morendo quali nascendo le avea trovate. Molte cagioni concorrono a queste vicende: le calamità pubbliche, siccome notai dopo i tempi di Raffaello; la instabilità dell'umano ingegno, che come ne'

Nie sposób nie odnotować, że tym podkreśleniem roli ludzkich namiętności jako najważniejszego motoru historycznych przemian Lanzi nawiązuje do największego mistrza historiografii, Tukidydesa. „[...] Prawdą jest, że takimi samymi są namiętności, w każdej epoce i w każdym miejscu rozwijają się w ten sam sposób oraz powodują te same skutki”³⁶. Przekonanie o stałości ludzkiej natury oraz o wynikającej z niej powtarzalności historii, pozwalające skonstruować z perspektywy swoich czasów opis i interpretację, mające rzeczywisty walor, nie prowadzą jednak Lanzi do koncepcji historii jako nauki, której „naukowość” i obiektywizm fundować by miały właśnie te stałe i powracające jej elementy. Przeciwnie, Lanzi wkracza w historiozoficzne zawilości i aporie, które pozostają nierozwiązane.

Przegląd powracających w historii malarstwa okresów rozwoju, które po osiągnięciu najwyższego punktu doskonałości obracają się przeważnie w swoje przeciwieństwo, Lanzi rozpatruje zawsze z perspektywy współczesności, a zatem z perspektywy kogoś, komu przyszło żyć w czasach upadku. Upadek, tak w sztuce, jak i w każdej innej dziedzinie, nie jest wszakże nigdy absolutny. Ponadto nawet największy upadek jednej ze szkół, może rozciągać się w czasie, kiedy inna szkoła wkracza w swoją najlepszą epokę.

Jest jakby przesądzone, że ludzkie rzeczy nie trwają długo w tym samym stanie. W niedługim czasie po największym wyniesieniu trzeba spodziewać się upadku. Sława [posiadania] prymatu w jakiegokolwiek dziedzinie nie przypada na długo jednemu miejscu, ani jednemu narodowi. Zjawia się w różnych krajach: te, które wczoraj otrzymywały prawa od ludu, dzisiaj mu je nadają, a ci, którzy dziś są nauczycielami jakiegoś narodu, jutro zabiegać będą, by stać się przynajmniej jego uczniami. Mógłbym tę ideę uczynić jasną licznymi przykładami, ale to zbyt ciężkie. Kto ma chociaż pobieżną wiedzę o historii społeczeństwa albo kultury, komu nie

vestiti, così nelle arti applaude alle novità il credito degli artisti; il gusto de' grandi, che a' lavori scegliendo o permettendo che si scelgano certi professori, tacitamente additano il sentiero da premersi da chi vuol salire in fortuna. Queste ed altre cagioni fecero verso il fine del secolo XVII declinar la pittura in Roma, quando per altro venivano rialzandosi le buone lettere; prova chiarissima ch'elle non camminano sempre del pari con le belle arti. Vi contribuirono molto i tristi avvenimenti che circa alla metà di quel secolo inquietarono Roma e lo Stato: le discordie de' principi, la fuga de' Barberini, ed altre cattive circostanze che nel pontificato d'Innocenzio X, al dire del Passeri, resero assai rare le ordinazioni de' lavori; ma sopra tutto la orribile pestilenza del 1655 sotto Alessandro VII. Né già poca parte vi ebbono le passioni degli uomini, che in ogni rivoluzione di cose son le macchine più attive e più forti, e spesso nel migliore stato delle cose gettano i fondamenti di uno stato peggiore”, *Storia...*, II, s. 73.

³⁶ „[...] Tanto è vero che le passioni son le stesse in ogni età, e in ogni luogo battono le medesime vie, e vanno a riuscire agli stessi effetti”, *Storia...*, III, s. 66.

są obce zdarzenia tego wieku, w którym żyjemy, będzie miał gotowe na to dowody, nie potrzebując pisarza, który mu je uporządkuje i wskaże. Tę samą przemianę widzieliśmy w malarstwie dwóch szkół, florenckiej i rzymskiej, które wstąpiwszy na szczyt swojej sławy, upadły dokładnie w tym czasie, kiedy wznosiła się [szkoła] wenecka. Zobaczymy teraz rozpad tej ostatniej, który dokonał się w tym samym czasie, w którym [szkoła] florencka na nowo podnosiła głowę, a do swojego najwyższego szczytu wznosiła się [szkoła] bolońska, a co najbardziej niezwykle, czerpała wzory ze szkoły weneckiej. Tak to już jest. Carracciowie studiowali Tycjana, Giorgiona, Paola, Tintoretta i ukształtowali style oraz uczniów, którzy ozdobili cały wiek XVII. Wenecjanie studiowali te same przykłady i wyprowadzili z nich manieryzm zasługujący na naganę u nich, a jeszcze bardziej u ich uczniów. Ci [uczniowie], zrobiwszy pierwsze studia według malarzy bardziej klasycznych i zdobywszy pewne doświadczenie w stosowaniu rysunku i koloru, oddali się wypełnianiu wielkich płócien postaciami wziętymi nie z natury, ale albo z rycin i obrazów innych, albo z własnej fantazji. Wydawało im się, że zrobili [coś] lepiej, kiedy zrobili to szybko. Nie wątpię, że obrazy Tintoretta były w tym czasie przykładem bardziej szkodliwym niż użytecznym. Niewielu chciało doścignąć w nich głębię wiedzy, która w pewien sposób osłania jego niedostatki. [Natomiast] jego pośpieszność, niedbałość, gruntowanie płótna, naśladowali chętnie, a jego wielkie imię było obroną ich wad. Ci pierwsi, niezupełnie jeszcze zapomniawszy o teoriach dobrego wieku, nie uczestniczyli w niewątpliwej przesadzie [tamtych]. A nawet [...] utrzymali się lepiej niż manieryści florency i rzymscy. Jednak po nich przyszli inni, których szkoła bardziej niż kiedykolwiek oddaliła się od starożytnych zasad. Wszystko to zostało powiedziane nie czyniąc ujmy dobrym twórcom, którzy także rozwijali się pomyślnie w tym samym czasie. Rzadkością jest epoka, w której zupełnie wygasłby dobry smak [*il buon senso*]. Nawet wśród barbarzyństwa dawnych czasów odnajdujemy kilka marmurowych popiersi Cesarzy i kilka ich medalionów, które zbliżają się do najlepszego gustu. Także w epoce, którą opisujemy [trzecia epoka w szkole weneckiej: *I manieristi nel secolo XVII guastano la pittura veneta*] obecne są talenty, potrafiące albo zupełnie, albo w dużej mierze ustrzec się powszechnego zepsucia³⁷.

³⁷ „È quasi fatale alle umane cose non durar lungamente in un medesimo stato; e dopo la maggior elevazione dover fra non molte aspettarsi la decadenza. La gloria del primato in qualunque genere non si trattiene gran tempo in un luogo solo o presso una sola nazione. Ella cangia paesi: quei che ieri ricevean leggi da un popolo, oggi gliene impongono; e quei che oggi son maestri di una nazione, domani ambiranno di esserne almen discepoli. Potrei con molti esempi far chiara questa proposizione, ma saria superfluo. Chi ha qualche tintura di storia o civile o letteraria, anzi chi non è nuovo negli avvenimenti di questo secolo in cui viviamo, ne avrà pronte le prove senza bisogno di scrittore che gliene schieri e gliene additi. Lo stesso rivolgimento di cose abbiám noi veduto nella pittura delle due scuole fiorentina e romana, che venute al colmo di lor gloria decaddero appunto nel tempo che la veneta s'innalzava. Vedremo ora il decadimento di questa nell'età istessa in cui la fiorentina tornava a levare il capo e al suo più alto onore sorgeva la bolognese; e quel che reca più maraviglia sorgeva scorta dagli esempi della scuola veneziana. Così è. Studiarono i Caracci in Tiziano, in Giorgione, in Paolo,

Nie ma epok ani miejsc, przekonuje Lanzi, w których sztuka byłaby zupełnie zdegenerowana, tak jak nie ma epok, w których jedną miarę można by przykładać do wszystkich żyjących w niej osób i nadać im miano barbarzyńców albo geniuszy. Taka miara nie istnieje, a w każdym razie nie da się jej wyrazić pojęciowo, zaś w kwestii upodobań artystycznych nigdy nie uzyska się powszechnej zgody, zwłaszcza w przypadku twórców najbardziej oryginalnych³⁸. Nie oznacza to wszakże, że należy zaniechać wszelkich prób uchwycenia choćby najbardziej ogólnych zasad, czy może lepiej tendencji, leżących u podstaw niewątpliwej zmienności i nieskończonej, przynajmniej pozornie, zmienności sztuki. Tych zasad Lanzi poszukiwał przede wszystkim w samej praktyce malarskiej, a właściwie w jej efektach, jakimi są różne style w różnych obrazach, różnych autorów i czasów. Chociaż niewątpliwie miał świadomość tego, że sztuka nie powstaje w hermetycznym, wyizolowanym z całej reszty ludzkiej aktywności świecie, ale że przeciwnie, świat ten wpływa na jej kształt i znaczenie, to jednak nie nadszedł jeszcze czas na napisanie historii, w której sztuka usytuowana by była w rozległym kontekście społeczno-kulturowym. Wielkim historiograficznym przełomem, w którym uczestniczył Lanzi, jest natomiast wyzwolenie się, a przede wszystkim wyzwolenie samego malarstwa, z jakże wpływowej tradycji historii sztuki jako biografii. Zainteresowanie się konkretnym dziełem, skupienie uwagi na stylu było niezbędnym

nel Tintoretto, e formarono stili ed allievi che onorarono tutto il secolo XVII. Studiarono i Veneti in que' medesimi esemplari, e ne trassero un manierismo riprensibile in loro e più anche ne' lor discepoli. Costoro, fatto il primo studio ne pittori più classici e formatasi una tal qual pratica di disegno e di colorito, attendevano a riempire grandi tele di figure non tratte dal vero, ma o dalle altrui stampe e pitture, o dalla propria fantasia; e meglio pareva loro aver fatto quando avean fatto più presto. Non discredo che gli esempi del Tintoretto fossero più di pregiudizio che di utile a quella età. Pochi volean emularne la profondità del sapere, che fa in certo modo velo a' suoi difetti. La sua fretta, le sue negligenze, le sue imprimiture imitavano volentieri; e il suo gran nome era la difesa de' loro vizi. E i primi, non per anco immemori delle teorie del buon secolo, non precipitarono in certi eccessi; anzi collo spirito e colle tinte si sostenner meglio de' manieristi fiorentini e romani. Ma succedettero poi a loro degli altri la cui scuola tralignò più che mai dalle antiche pratiche. Tutto questo sia detto senza pregiudizio de' buoni artefici, che pur fiorirono in questo tempo. Raro è quel secolo in cui si spegnesse affatto il buon senso. Anco fra la barbarie de' bassi tempi troviamo alcuni busti in marmo di Cesari e alcuni lor medaglioni che si appressano al miglior gusto; e nell'età che descriviamo si trovan geni, che o interamente, o in gran parte seppero guardarsi dall'infezione comune", *Storia...*, III, s. 65.

³⁸ „Dispareri durano tuttavia sopra molti artefici, che secondo i vari gusti, non altramente che i cibi, piacciono ad uno, spiacciono a un altro. Trovare un mezzo che sia esente del tutto dalla riprensione di questo o di quel partito è tanto possibile quanto accordare i pareri degli uomini, che si moltiplicano a proporzione delle teste", *Storia...*, I, s. 11.

krokiem ku docenieniu dzieł bezimiennych, co dokonało się zresztą w sprzyjającej atmosferze fascynacji sztuką tak zwanych prymitywów i nowej oceny sztuki średniowiecza. Ta fascynacja, wskrzeszająca artystyczny dorobek kilku wieków, pomiędzy mistrzami starożytności a pojawieniem się Cimabue, nawet jeśli bardziej niż estetyczne upodobanie, częściej kierowało nią oświeceniowe pragnienie pełnego poznania, całościowej wizji, w której nie można było pominąć żadnego z elementów, jest kluczowym momentem w historii myśli.

Lanzi, dokonując periodyzacji i oceny, sięga zarówno do koncepcji Mengsa, jak i Winckelmanna, wykorzystując je także jako elementy swoich licznych porównań, które wskazywać mają na powtarzalność historii, regularność i tożsamość przyczyn powodujących przemiany:

Już inni poczynili spostrzeżenie, że ścieżki ludzkiego geniuszu w rozwoju sztuk pięknych są te same w każdym kraju. Kiedy człowiek nie jest zadowolony z tego, co otrzymał jako dziecko, systematycznie przechodzi od tego, co bardziej do tego, co mniej surowe, by później osiągnąć to, co dobrze opracowane i precyzyjne. Stąd wiedzie droga do tego, co wielkie i wybrane, a na końcu osiąga łatwość. Tak rzecz się miała z rzeźbą Greków, tak też z naszym malarstwem. Podobnie Correggio, by przejść od staranności do wielkości, nie miał potrzeby wiedzieć, że takiego kroku dokonał Rafael, ani nawet widzieć tego na własne oczy. Tak też miniaturzyści i malarze XIII i XIV stulecia nie musieli wiedzieć, jak Florentyńscy ulepszyli sztukę, ale tylko to, że sami podążali błędną drogą³⁹.

Widzimy, że w *Historii* powraca przywoływany już motyw natury stwarzającej talent artystyczny⁴⁰. By wstąpić na właściwą drogę twórczości, Correggio nie musiał widzieć obrazów Rafaela tak, jak Rafael nie musiał widzieć Kaplicy Sykstyńskiej. Jakże inaczej przedstawiał to Vasari, w którego wizji praktyka każdego artysty była jak najściślej sprzężona z praktyką wszystkich innych. Wizja, w której odosobniony twórca – poza absolutnie wyjątkowym Michałem Aniołem – jest w zasadzie bezsilny. Lanzi, uważny czytelnik Mengsa, witalny schemat rozwoju dziejów sztuki jako całości stosuje niekiedy

³⁹ „È osservazione fatta già da altri che le tracce dell'umano ingegno nel progresso delle belle arti son le stesse in ogni paese. Quando l'uomo è malcontento di ciò che apprese fanciullo, dà regolarmente i suoi passi dal rozzo al meno rozzo, e di poi si avvanza al diligente e al preciso; di qua si fa strada al grande e allo scelto; e finisce poi nel facile. Così è ita la cosa nella scultura de' Greci; così nella nostra pittura. Or come il Coreggio per passare dal diligente al grande non ebbe bisogno di sapere che Raffaello avea fatto tal passo, o almeno di vederlo co' suoi occhi; così i miniatori e i pittori del secolo XIII e XIV non ebbon bisogno di sapere come i Fiorentini avessero avanzata l'arte, ma solamente di conoscere sé aver camminato per via fallace”, *Storia...*, I, s. 22.

⁴⁰ Por. tamże, s. 58.

w odniesieniu do indywiduum. Wielki talent, także bez impulsów pochodzących ze świata sztuki, odnajduje właściwą drogę twórczości i w naturalny sposób coraz bardziej przybliża się do doskonałości. W *Storia pittorica* ramy tej doskonałości są dosyć jasno sprecyzowane i zgadzają się z ideałem neoklasycyzmu. Jednak to jakże częste podkreślanie wagi nie samych tylko reguł, ale również talentu i wyznaczającej jego ekstremum genialności, a to znaczy podkreślanie roli jednostki, w połączeniu z przekonaniem, że w kwestii smaku nie sposób znaleźć powszechnej zgody, zdaje się zdradzać pewne przeczucie, zgodne z którym historyczna zmienność tego ideału staje się możliwa; tylko przeczucie, nigdzie niewyrażone wprost, a którego spełnienia Lanzi na pewno by sobie nie życzył.

VASARI, BELLORI, LANZI
– THREE PILLARS OF ITALIAN ARTISTIC HISTORIOGRAPHY

S u m m a r y

From the middle of the 16th century, when the first edition of Giorgio Vasari's *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* appeared, until the threshold of modernity, the unusually influential conceptions concerning the development of art contained in the book, albeit criticized from various angles, were not in fact undermined as far as their foundations are concerned. Nevertheless, the 17th and 18th century Italian artistic historiography, as one that was formed in a different context and tried to describe and indicate the origin of art created by artists who started setting different goals, differed from the 16th century art in many details. They are shown in the article by confronting Vasari's ideas with the visions of art presented by his great successors: Gian Pietro Bellori in his *Lives of the Artists* (1672) and Luigi Lanzi's *History of Painting in Italy; From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century* (1796). Special attention is paid to the changing conception of art, the changing artistic ideas and the historical awareness that was being born, leaning towards reformulating the time-honored vision of history.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: historiografia, sztuka włoska, historia historii sztuki, piśmiennictwo o sztuce, żywoty, cykliczny model rozwoju sztuki.

Key words: historiography, Italian art, history of history of art, writing on art, lives, the cyclical model of art development.