

# Ważbiński, Zygmunt

---

## Zwiastowanie NMP z kościoła SS. Annunziata we Florencji : przyczynek do nowożytnego kultu obrazów

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186),  
159-177

---

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Zygmunt Waźbiński

## ZWIASTOWANIE NMP Z KOŚCIOŁA SS. ANNUZIATA WE FLORENCJI

(PRZYSZYNEK DO NOWOŻYTNEGO KULTU OBRAZÓW)

Zarys treści. Artykuł dotyczy genezy kultu średniowiecznego malowidła w epoce potrydenckiej i jego ewentualnych implikacji dla sztuki sakralnej nowożytnej.

Wilhelm Gumpfenberg, znany teolog i kaznodzieja, opublikował w 1657 r. *Atlas Marianus*, książkę, która przyjęta została z entuzjazmem przez katolicką część Europy<sup>1</sup>. O sukcesie wydawniczym bawarskiego jezuitę świadczy liczba wydań jego dzieła oraz liczne przekłady na różne języki europejskie<sup>2</sup>.

Pierwsze wydanie *Atlasu* zawierało reprodukcję i opisy 25 najbardziej znanych i czczonych obrazów Europy. Większość obrazów cytowanych przez Gumpfenberga pochodziła z terenu Niemiec, a jedynie dwa — *Matka Boska Loretańska* i *Matka Boska Śnieżna* z S. Maria Maggiore w Rzymie — z Italii<sup>3</sup>.

Gumpfenberg, pod naciskiem czytelników różnych krajów, rozbudowywał swój wykaz wizerunków w kolejnych wydaniach dzieła. Znalazły się tam nie tylko przeoczone przez niego obrazy z terenu Włoch, Francji i Hiszpanii, ale włączył także obrazy z Węgier, Czech i Polski<sup>4</sup>. *Atlas*

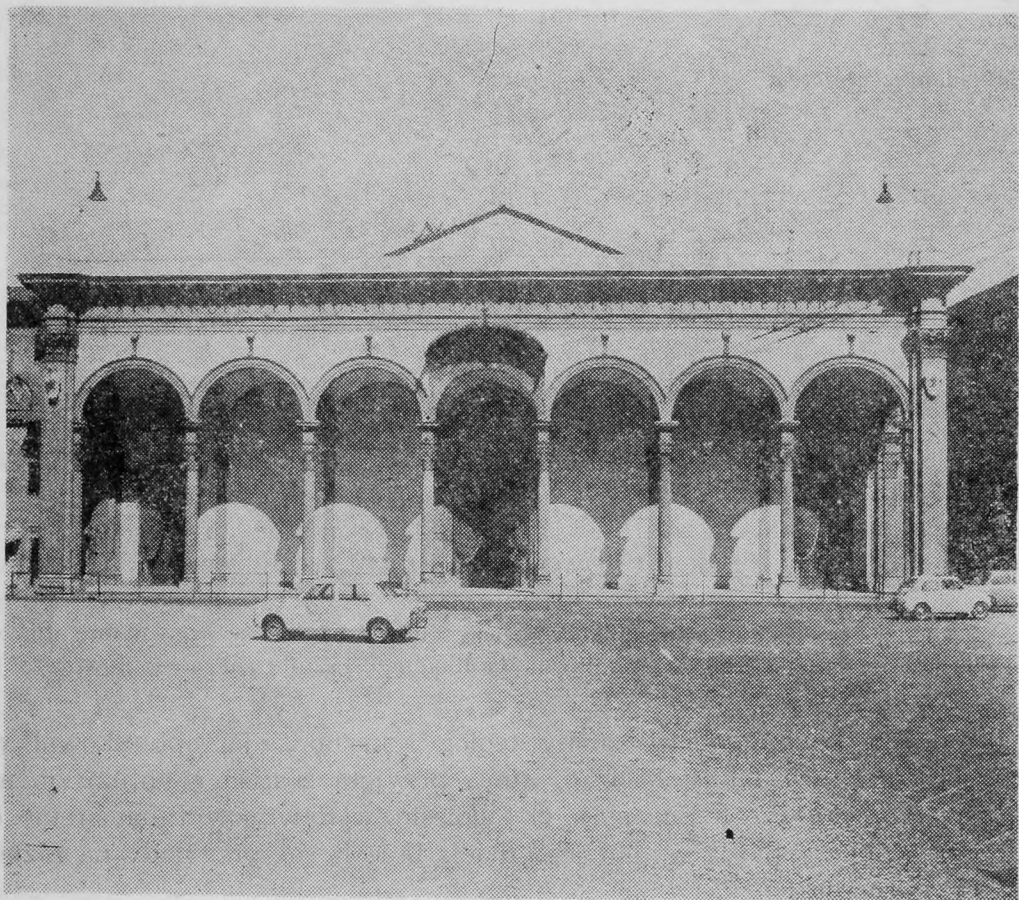
---

<sup>1</sup> W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae imaginum miracolosarum ordines Duodecim Historiam centuriis explicantur*, Monachium 1657 (BUJ).

<sup>2</sup> Na temat autora *Atlas Marianus* — Gumpfenberga, por.: E. Krausen, *Neue Deutsche Biographie*, 7, s. 311.

<sup>3</sup> W. Gumpfenberg, *Atlas* (ed. 1657), nr 1 i 2.

<sup>4</sup> Wydanie *Atlas Marianus* z 1672 r. zawierało informację o 1200 obrazach — w tym o 31 obrazach polskich. Informatorami Gumpfenberga byli jezuitę, a wśród nich najaktywniejszy ks. Kijałowicz. Por.: K. Estreicher, *Bibliografia Polska*, 17, Kraków 1899, s. 466—467 (n.b. Estreicher podaje wykaz obrazów w układzie alfabetycznym).



1. Fasada kościoła SS. Annunziata, ok. 1600, Florencja

z 1672 r. zawierał pięćdziesięciokrotnie więcej pozycji niż wydanie z 1657 r. Jednakże jego autor, pomimo najlepszych chęci, nie zdołał zrealizować swego ambitnego zamiaru — stworzyć pełnego wykazu cudownych malowideł maryjnych, ponieważ ich ilość, być może także pod wpływem jego publikacji, wzrastała lawinowo w drugiej połowie XVII w. Wystarczy przypomnieć tylko spis obrazów z terenu Polski sporządzony przeszło pół wieku później przez Benedykta Chmielowskiego<sup>5</sup>.

Otóż — pisał Chmielowski — masz w Koronie y na Litwie obrazów N. Maryi Cudownych, łaskami słynących wszystkich 78. Obrazy zaś różnych świętych, przy których cuda Bóg czyni w Polsce, wliczać był by *Hercules labor*; zaczym go się nie podejmuję...

Do obrazów, o których zapomniał Gumpenberg w pierwszym wydaniu *Atlasu*, należało m.in. *Zwiastowanie NMP* z kościoła SS. Annunziata<sup>6</sup>. Wizerunek ten pojawił się w tym spisie dopiero wówczas, kiedy kult

<sup>5</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, 2, 1746, s. 418—422. Spośród 75 wymienionych tam obrazów aż 14 przypisywanych było św. Łukaszowi.

<sup>6</sup> W. Gumpenberg, *Atlas* (ed. 1672), nr 284.

tego obrazu upowszechnił się w całej niemal Europie. Świadczyła o tym ilość kopii lub imitacji zawieszonych w głównych kościołach Monachium<sup>7</sup>, Krakowa<sup>8</sup>, Zamościa<sup>9</sup>.

W rozważaniach niniejszych chciałbym zająć się tylko obrazem florenckim, a ściślej wykazać przyczyny, jakie zdecydowały o jego niebywałym sukcesie.

#### DZIEJE WIZERUNKU Z XIV I XV W.

Malowidło z kościoła SS. Annunziata we Florencji, przedstawiające *Zwiastowanie NMP*, jest dziełem malarza florenckiego z pierwszej połowy XIV w.<sup>10</sup> Vasari przypisał je uczniowi Giotta — Pietro Cavalliniemu; inni pisarze wiązali go nawet z Giottem<sup>11</sup>.

Malowidło obrosło szybko w legendę, a jej twórcami byli serwici, do których kościół należał<sup>12</sup>. Świadczą o tym informacje zawarte w kronikach klasztoru, pisanych ex-post, z których wynikało, że: a — twórcą malowidła był malarz imieniem Bartolomeo, b — twarz Madonny, z którą artysta nie mógł sobie poradzić, namalował anioł, c — malowidło powstało nazajutrz po wybudowaniu pierwszego kościoła przez serwitów — w 1252 r.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Kopia *Zwiastowania* dla Frauenkirche (?) w Monachium znajduje się w Nationalmuseum w tymże mieście; por.: K. Stępowaska, *Obraz Zwiastowania NMP w zbiorach Gabinetu Sztuki UJ w Krakowie*, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki, 9, szp. CLX — CCXXXIX.

<sup>8</sup> Kopię (a raczej pastisz) florenckiego *Zwiastowania* dla kościoła Kapucynów w Krakowie wykonał Pietro Dondi w 1700 r.; por.: J. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 279—305 (ze źródłami i bibliografią).

<sup>9</sup> Kopia *Zwiastowania* dla kolegiaty w Zamościu, 1650 (dat.), *in situ*. Wg J. Kowalczyka, *Zamość, przewodnik*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 77 — została sprowadzona z Włoch przez Jana Zamojskiego Sobiepana; przypisywana jest C. Dolciemu (ibid., inne kopie). Na temat kopii *Zwiastowania* z klasztoru cysterskiego w Paradyżu, ok. 1676, obecnie w katedrze poznańskiej (od 1834 r.), por.: J. Nowacki, *Kościół katedralny w Poznaniu*, Poznań 1959 (podaje archiwa) oraz *Katalog zabytków sztuki w Polsce, 7, Miasto Poznań, 1*, Warszawa 1983, s. 43, il. 193. O innych kopiach *Zwiastowania* florenckiego (w sumie 7 obrazów) pisze J. Skrudlik, op. cit., s. 279—305.

<sup>10</sup> *Zwiastowanie NMP*, malowidło ściennie o wym. 280×228 cm., wiek XIV, SS. Annunziata, Florencja. Por.: W. i E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt a/M. 1940, s. 81 i 97.

<sup>11</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori* (1568), ed. Libro del Club, Milano 1962, 1, s. 425 (dotyczy kopii z S. Marco i S. Basilio). B. Varchi, *Storia fiorentina*, ed. L. Arbib, ks. IV, Firenze 1843, s. 239.

<sup>12</sup> Na temat florenckiego kościoła i klasztoru serwitów por.: E. Casallini, *II „Convento” dell'Annunziata di Firenze nel secolo XV*, oraz tenże, *II Santuario dell'Annunziata: devozione e arte nel secolo XV*, Quaderni di Monte Senario, 4, 1981, s. 101—128.

<sup>13</sup> M. Poccianti, *Chronicon Rerum totius sacri ordinis Servorum Beatae*

Dewocja ludowa przypisywała autorstwo tego obrazu nawet św. Łukaszowi. Być może, legenda ta pojawiała się u schyłku XIV lub XV w. w kontekście masowych odkryć wizerunków maryjnych na terenie Italii, malowanych przez Ewangelistę z Antiochii<sup>14</sup>. Odnotował ją po raz pierwszy w latach 40 XVI w. Benedetto Varchi w swej *Storia Fiorentina*<sup>15</sup>

Pisarze zakonni cofnęli o sto lat datę powstania malowidła, wiążąc je de facto z datą formalnego ukonstytuowania się zakonu. Z faktu tego płynął następujący wniosek: zakon sług Marii okrzepł i ukształtował się ostatecznie wokół cudownego obrazu. W ten sposób stał się on symbolem — dewizą zakonu. Cudowny obraz wykonany został przez malarza, ale przy pomocy sił nadprzyrodzonych<sup>16</sup>. Oto relacja, jaką opierając się na kronikarzach klasztornych upowszechnili pisarze drugiej połowy XVI w. — R. Alberti<sup>17</sup> i F. Bocchi<sup>18</sup>.

Zakon serwitów — pisał Bocchi — natychmiast po rozpoczęciu budowy wielkiej świątyni podjął decyzję o ufundowaniu malowidła z wyobrażeniem Matki Syna Bożego, której winien szczególną cześć. Mnisi zwrócili się tedy do malarza znanego ze swych dobrych obyczajów i ze wzorowego prowadzenia się, aby namalował Jej wizerunek. Artysta ten, zanim zabrał się do tak odpowiedzialnej pracy, wypowiedał się i przyjął komunię świętą. Wnet też wymalował dwie figury wielce udane; nie mógł sobie poradzić z głową Marii. Pewnego dnia, gdy siedząc na rusztowaniach rozmyślał nad tym, jak oddać Jej boskie oblicze, zapadł w głęboki sen. Jakież było jego zdumienie po przebudzeniu, gdy ujrzał twarz Madonny ukończoną. Jaśniała ona niezwykłym pięknem, onieśmielała majestatem i boskością...<sup>19</sup>

Na powstanie tej legendy o obrazie oddziaływało podanie o cudownych wizerunkach — tzw. acherotypach — powstałych bez udziału ręki ludz-

---

*Mariae Virginis [...] ab anno 1233 usque ad 1566, Firenze 1567, s. 14—15. Maestro Arcangelo Giani, Trattato della vera Origine dei Servi della Beata Vergine, Firenze, 1591, cap. 10, carta 10.*

<sup>14</sup> Por.: D. Klein, *Sankt Lukas als Maler der Maria. (Ikonographie der Lukas Madonna)*, Diss., Berlin-Hamburg 1933.

<sup>15</sup> B. Varchi, op. cit., 4, s. 239.

<sup>16</sup> P. Maestro Prospero Bernardi, *Apologia contro l'opinione di quelli dicono l'origine della Nunziata di Firenze essere stata dipinta da seguaci di Giotto*, Firenze 1680 — bronił tezy, wedle której twarz Madonny namalowana została przez anioła. Wcześniejszy autor — Paolo Attavanti, *Dialogus [...] De origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae*, rks Laurenziana — podawał imię mistrza Bartłomieja jako współtwórcy malowidła: „quod nulli dubium videri potest, cum illud per Anglicos manus fabricatum sit”. M. Poccianti, *Chronicon*, s. 14, pisze: „licet angelorum domina esset facta”. W ten sposób tłumaczono cudotwórcze właściwości obrazu (wg Pocciantiego — 700 ważniejszych cudów).

<sup>17</sup> R. Alberti, *Trattato della nobiltà della Pittura composto ad istanzia della venerabil Compagnia di San Luca e nobil Academia*, Roma 1585, [in:] *Trattati d'Arte del Cinquecento fra manierismo o controriforma*, 3, Bari 1962, s. 231—232.

<sup>18</sup> F. Bocchi, *Imagine miracolosa della SS. Vergine della SS. Nunziata*, Firenze 1592, s. 24—26.

<sup>19</sup> Ibid.



2. Zwiastowanie NMP, malowidło ścienne z poł. XIV w., kościół SS. Annunziata, Florencja

kiej<sup>20</sup>. Legenda ta, pochodząca ze źródeł wschodnich, była równie żywotna jak legenda o wizerunkach św. Łukasza. Co więcej: obie te legendy często splatały się. W XV w. w obrębie grupy malowideł przypisywanych św. Łukaszowi wydzielono grupę, której Ewangelista nie był w stanie dokończyć sam<sup>21</sup>.

We florenckiej redakcji legendy, w której nałożyły się aż trzy elementy, mistrz Bartłomiej został utożsamiony ze świętym Łukaszem.

Wyrazem rosnącego kultu malowidła florenckiego były jego kopie. Pierwsze z nich, przeznaczone dla kościołów miejscowych (S. Marco, Ognisanti)<sup>22</sup>, powstały jeszcze w XIV w. W XV w. kult jego wyszedł poza Italię. Świadczy o tym m.in. kopia obrazu przesłana w 1471 r. cesarzowi Fryderykowi III<sup>23</sup> na jego prośbę.

<sup>20</sup> Por. J. Gretser, *Syntagma De imaginibus manu non factis, deque alliis a Sancto Luca pictis* (1622), [in:] Codonus Curopalata, *Deofficis...*, Paris 1625, s. 115.

<sup>21</sup> Np. ikona Chrystusa ze Scala Santa w Rzymie; por.: J. Wilpert, *Acherotipa o sia l'immagine del Salvatore nella cappella Sancta Sanctorum*, L'Arte, 10, 1907, s. 161—177, 247—267.

<sup>22</sup> Por. czternastowieczne kopie malowidła z SS. Annunziata znajdujące się w kościołach florenckich S. Marco i Ognisanti; W. i E. Paatz, op. cit., 3, s. 25 i 4, s. 418.

<sup>23</sup> Por. E. Casallini, *Il Santuario dell'Annunziata*, s. 119.



Do upowszechniania obrazu florenckiego przyczynili się sami Medyceusze. Punktem zwrotnym w dziejach jego kultu było ufundowanie przez Piero de Medici okazałego tabernakulum<sup>24</sup>. W ten sposób rodzina panująca objęła patronat nad ołtarzem i nad klasztorem. Za ich przykładem (o czym świadczą kroniki) fundowali bogate ex-vota inni obywatele Florencji, a nawet dostojnicy przybyli spoza Toskanii i Włoch<sup>25</sup>.

Kościół serwitów stał się niebawem prawdziwym muzeum, w którym znajdowała się niezliczona liczba obrazów i rzeźb — w postaci ex-votów i portretów<sup>26</sup>.

#### PONOWNE ODKRYCIE WIZERUNKU

Kult malowidła nie osłabł bynajmniej, pomimo wypędzenia Medyceuszów z Florencji w latach 1494 i 1527 — „...la tavola, la quale con grandissima devozione si serba” — pisał o nim Varchi ok. 1540 r.<sup>27</sup> Jednakże kult tego obrazu, o czym świadczą dary i ex-vota medycejskie, osiągnął szczególne rozmiary za Cosima I<sup>28</sup>. O dewocji dla tego obrazu świadczy cytowany wyżej passus z Bocchiego<sup>29</sup>. Kult ten podtrzymał jego syn i następca Franciszek I, ponieważ dzień Zwiastowania NMP — 25 III — był dniem jego urodzin. Z jego inicjatywy, jak pisał Bocchi, wykonano kopie malowidła dla Karola Boromeusza i dla Filipa II<sup>30</sup>.

Szczególną jednak cześć dla obrazu żywił drugi syn Cosima I — ex-kardynał — Ferdynand I. Dał temu wyraz wybijając medale (1592) z wyobrażeniem *Zwiastowania* z kościoła florenckich serwitów<sup>31</sup>, fundując

<sup>24</sup> Por. E. H. Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art*, [w:] *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, s. 35—57, zwł. 48—49.

<sup>25</sup> Por. F. Bocchi, op. cit., s. 87.

<sup>26</sup> Patrz przyp. 73.

<sup>27</sup> Por. przyp. 15.

<sup>28</sup> Por. F. Bocchi, op. cit., s. 86.

<sup>29</sup> Por. przyp. 19.

<sup>30</sup> Kopia dla katedry mediolańskiej w Museo del Duomo, Mediolan; zawiera następujący napis: „Alexander Allorus Civ. Florent. Angelo Bronzini Alunus ex-primibat an sa. 1580”; por.: G. M. Biffi, *Le pitture, e sculture et architetture delle chiese, et altri luogi di Milano*, rks. Archivio Capitulare di Milano, s. 24<sup>v</sup>; S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano 1737—1738, I, s. 120 oraz E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, s. 24 i 33, przyp. 47, il. 13 (z bibliografią). Kopia dla Filipa II znajduje się w Escorialu, płótno, 277×333 cm, zawiera napis: „Admirabilem imaginem Divae annunciatæ de Florentia, Alexander Allorius, civis Florentinus, Angeli Bronzini alumnus, Mandato Magni Ducis Aetrueriae effingebat A. S. N. MDLXXXIII”; por. A. Perez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII en Espana*, Madrid 1966, s. 486. Na temat innych kopii wykonanych przez Alloriego por. P. Bagniesi, *Alessandro Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova*, *Rivista d'Arte*, 3, 1916—1918, s. 253—272, zwł. s. 260.

<sup>31</sup> Por.: Constantino Battini, *Illustrazione di una medaglia inedita e singolare rappresentante la Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze 1814.

srebrny ołtarz na miejsce marmurowego (1600)<sup>32</sup> oraz prawdopodobnie finansując publikację specjalnego informatora na temat obrazu *Della miracolosa imagine* Bocchiego (1592). Powodem tego kultu było cudowne ozdrowienie jego syna Cosima II<sup>33</sup>.

Ferdynand I nadał kultowi obrazu rangę, która wykroczyła daleko poza granice dewocji prywatnej: uczynił z niej sprawę o znaczeniu państwowym. I w tej formie przetrwał on bez zmian aż do połowy XVIII w., tzn. aż do wygaśnięcia dynastii medycejskiej (1737).

Do ugruntowania kultu malowidła florenckiego w XVI w. i to poza Florencją przyczyniły się w sposób istotny pielgrzymki dwóch wielkich ideologów dewocji potrydenckiej — Karola Boromeusza i Gabriele Paleottiego w latach 80 XVI w.<sup>34</sup>

## PRZYCZYNY ODNOWIENIA DEWOCJI OBRAZU

### PRZESŁANKI RELIGIJNE

Luter odrzucił ideę boskiego macierzyństwa Marii. Widział w niej jedynie kobietę, która dała życie Chrystusowi. Zaprzeczył tym samym wierze o niepokalanym poczęciu<sup>35</sup>. Luter potępił wszelkie wyobrażenia Marii. W tym sensie był on spadkobiercą poglądów, które, począwszy od Nestoriusza poprzez Wickliffa i Husa, były potępione przez sobory w Efezie (431) i w Konstancji (1414—1418)<sup>36</sup>. Kwestię Niepokalanego Poczęcia Marii podjęto na soborze trydenckim przy okazji dyskusji nad grzechem pierworodnym<sup>37</sup>. Teologowie hiszpańscy nalegali, aby sobór potwierdził dogmat o Niepokalanym Poczęciu. Sprzeciwili się jednak temu dominikanie. Sprawa była zbyt drażliwa — zwłaszcza w kontekście prób poszukiwania ewentualnego porozumienia z protestantami. Dlatego też zdecydowano wyłączyć ją z obrad: pozostawiono ją otwartą.

<sup>32</sup> Por.: V. Meini, *Notize storiche della basilica della SS. Annunziata*, Firenze 1852, s. 84 i n.

<sup>33</sup> Na temat późniejszych kopii malowidła florenckiego wykonanych przez Cristofano Alloriego (?), w kościele S. Pier Gattolini in via Romana we Florencji oraz Carlo Dolciego (?), Galleria Pitti Florencja (inv. Oggetti d'arte n. 839, płótno 136×155) por. Z. Ważbiński, *Il „modus” semplice nell'arte fiorentina del tardo Cinquecento*, [w:] *Atti del Convegno Nazionale in occasione del cinquecentenario della nascita di Raffaello*, Firenze 1984. Informację o dwóch ww. obrazach zawdzięczam drowi Marco Chiariniemu — za co składam Mu serdeczne podziękowanie.

<sup>34</sup> Ag. Lapini, *Diario fiorentino*, Firenze 1900, s. 205, 218, 219—220, 274. Pielgrzymki te miały miejsce w latach 1580—1584.

<sup>35</sup> Por. Ambrogio Catharino Politio, *Disputatio pro veritate immaculatae conceptioni Beatissimae Virginis et eius celebranda a cunctis fidelibus festiuitate ad sanctorum Synodum Tridentinum (1551)*, [w:] *Enrrationes...* Roma 1552. Por. także M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Karlsruhe 1977, s. 122 i n.

<sup>36</sup> Por. M. Stirm, op. cit., s. 17—129.

<sup>37</sup> Sesja V (17 VI 1546). Por. także H. Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, 2, Freiburg 1957, s. 117—138.



Za uchwaleniem dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Marii opowiadali się obecni na soborze tryndenckim teolodzy z zakonu serwitów<sup>38</sup>. Zakon ten powstał w połowie XIII w., a jego celem było propagowanie kultu Matki Boskiej oraz — eo ipso — walka z „heretykami” kwestionującymi ten kult<sup>39</sup>.

Znaczenie tego zakonu wzrosło niepomierne w pierwszej połowie XV w. w związku z wystąpieniem Wickliffa i Husa, zwiastunów wielkiej burzy religijnej, jaka wybuchnąć miała sto lat później.

Pozycja serwitów umocniła się jeszcze bardziej w XVI w. w związku z wystąpieniem Lutra, Melanchtona, Zwingliego i Kalwina. Zagrożenie kultu maryjnego na skalę dotąd nie spotykaną wywołało żywiołową reakcję mas wierzących, sprowokowaną przez umiejętną propagandę zakonów, a serwitów w szczególności.

Działalność Serwitów spotkała się z pełną aprobatą biskupów, których sobór trydencki obdarzył dużą władzą, czyniąc ich odpowiedzialnymi za realizację założeń reformy soborowej. Świadczą o tym cytowane wyżej pielgrzymki florenckie Boromeusza i Paleottiego. Dowodem na to jest także pierwsza seria kopii obrazu *Zwiastowania* z florenckiego kościoła serwitów, wykonanych dla katedr i kościołów Hiszpanii, Niemiec i Polski<sup>40</sup>.

\* \* \*

Źródłem florenckiego przedstawienia jest Ewangelia wg św. Łukasza (I, w. 26—38)<sup>41</sup>. Maria zgodziła się spełnić wolę boską, objawioną jej przez archanioła Michała. Jej zgoda oznaczała inkarnację — wcielenie słowa Bożego.

Maria, według przepowiedni Izajasza, wiedziała, że jej syn umrze, aby odkupić ludzkość<sup>42</sup>. Słowa wypowiedziane przez Marię: „oto ja służebnica Pańska. Niech się stanie wola Twoja” — mają wyjątkowe znaczenie

<sup>38</sup> Por. Sforza Pallavicini, *Dell'Istoria del Concilio di Trento...*, t. 1, Milano 1717; C. J. Hefele i H. Leclercq, *Histoire des Conciles d'après les documents originaux* (vol. IX par P. Richard), Paris 1930.

<sup>39</sup> Por. M. Poccianti, *Vite di sette beati fondatori dell'Ordine di Servi di Maria*, Firenze (1575) 1589, s. 125—129 oraz E. Casalini, *Ordine de' Servi di Maria*, Firenze 1970, s. 81 i n.

<sup>40</sup> A. Giani, *Annales OSM*, Firenze 1618, k. 144 i n. Por. A. M. Rossi, *I servi di Maria*, [w:] *Il contributo degli Ordini religiosi al Concilio di Trento*, Firenze 1946, s. 75 i n.

<sup>41</sup> Na temat ikonografii *Zwiastowania* NMP por: O. Bardendeuser, *Maria Verkündigung: ein Kommentar zu Lucas I, 26—38*, *Biblische Studien*, 10, 1905, s. 449—621, L. Rudrauf, *Le theme plastique de L'Annonciation*, Paris 1943, I. Reau, *L'Iconographie de l'art chretien*, Paris 1957, II/2, s. 1745 i in

<sup>42</sup> Izajasz, 9. 7 (hebr. 6).

dla ludzkości. Zwiastowanie było zatem zapowiedzią nowej ery w jej dziejach.

Maria, według teologów, była wolna od piętna grzechu pierworodnego, zaś inkarnacja dokonała się poprzez Ducha św. bez naruszenia jej dziewictwa. Maria uważana była za drugą Ewę: jeśli jednak pierwsza zamknęła wrota Raju przed ludzkością, to druga ponownie je otworzyła<sup>43</sup>.

Zwiastowanie było zatem wydarzeniem niezwykle doniosłym w religii chrześcijańskiej. Guelficka Florencja dała temu wyraz ustanawiając dzień 25 marca — święto Zwiastowania — początkiem roku<sup>44</sup>. Datę tę utrzymano, pomimo że Karol Boromeusz przeniósł w swej diecezji to święto na dzień 8 grudnia, łącząc je z wcieleniem Matki Boskiej<sup>45</sup>.

Florencki konwent serwitów był około połowy XVI w. ośrodkiem myśli teologicznej. Spośród teologów serwitów rekrutowali się wykładowcy wydziału teologicznego Uniwersytetu Florenckiego<sup>46</sup>. Oni też przyczynili się bezpośrednio do odbudowy kultu maryjnego, a pośrednio do ustanowienia dogmatu o niepokalanym poczęciu NMP w 1854 r.

#### PRZESŁANKI POLITYCZNE

Kult Marii pojawił się we Florencji bardzo wcześnie — Madonna uważana była za patronkę miasta; świadczy o tym wezwanie katedry — S. Maria del Fiore.

Data 25 marca jest datą ważną ze względów politycznych, i to w dwojakim tego słowa znaczeniu, ponieważ daty Zwiastowania i założenia miasta pokrywały się<sup>47</sup>. W ten sposób można wyjaśnić, dlaczego Medyceusze objęli patronat nad ołtarzem oraz dlaczego kult ten podjęła także młodsza linia Medyceuszów. Także powody, dla których Medyceusze objęli klasztor swą opieką, były natury politycznej. Konwent był zawsze ostoją guelfizmu florenckiego<sup>48</sup>, demonstrował swoje przywiązanie do papieżstwa oraz wolę uniezależnienia się od cesarza i jego ghibelińskich popieczników.

Elementy guelfickie są szczególnie widoczne w postawie Cosima I i je-

<sup>43</sup> Na temat Marii jako drugiej Ewy por. dedykację Ewangeliarza Bernarda z Hildesheim — cyt. za: M. Walicki, *Hans Memling*, 1980, s. 27.

<sup>44</sup> Por. N. Rubinstein, *Vasari's painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio*, [w:] *Essays in the History of Architecture*, presented to R. Wittkower, London 1967, s. 64—73.

<sup>45</sup> Por. L. Reau, op. cit., II/2, s. 1745 i n. Por. przyp. 43.

<sup>46</sup> Por. L. G. Cerracchini, *Fasti Teologici della sacra Università Fiorentina...*, Firenze 1738, s. 8—12.

<sup>47</sup> Por. list V. Borghiniego do Franciszka I de Medici dotyczący jego imprezy — cyt. w *Carteggio artistico inedito di V. B.*, ed. A. Lorenzoni, Firenze 1912, s. 79. Por. uwagi N. Rubinstein, op. cit., s. 64—73.

<sup>48</sup> Por. E. Casallini, op. cit., s. 102—105.

go synów — twórców monarchii medycejskiej — suwerennego państwa tokańskiego.

Serwici stali się zatem narzędziem ekspansji ideologicznej i politycznej monarchii tokańskiej na Italię i na Europę.

#### PRZESŁANKI ARTYSTYCZNE

Na jednym z malowideł z *chostro dei morti* znajduje się scena odsłonięcia cudownego wizerunku z SS. Annunziata<sup>49</sup>. Ilustruje ona kult obrazu florenckiego ze sceną Zwiastowania oraz emocje, jakie wzbudzał on wśród wiernych<sup>50</sup>.

Ikonografia *Zwiastowania* jest bardzo różnorodna: malarze odwoływali się do różnych źródeł — i to nie tylko kanonicznych<sup>51</sup>. Malowidło florenckie zgodne jest z treścią Pisma św. — z tekstem Ewangelii św. Łukasza. Jego prostota i oszczędność jest porównywalna z prostotą tekstu. Posiadał zatem te wszystkie zalety, jakie zwolennicy reformy katolickiej — w rodzaju Gilia<sup>52</sup> i Paleottiego<sup>53</sup> — szeroko reklamowali. Odpowiadał zaleceniom teologów, zwłaszcza tych, którzy posiadali pewną kulturę archeologiczną i historyczną, to znaczy opowiadali się za sztuką prostą, dawną, a nawet pierwotną<sup>54</sup>. Stawiali się oni w pewnym sensie rzecznikami rzuconego przez ideologów Reformacji hasła powrotu do źródeł — do kościoła prymitywnego. Orientacja ta przyczyniła się w znacznej mierze do powstania i ugruntowania kultu obrazów dawnych. Wizerunki Marii i Chrystusa „postarzano” do tego stopnia, że uważano je za współczesne portrety Zbawiciela i Jego Matki<sup>55</sup>. I w tym kontekście należy rozpatrywać olbrzymią grupę obrazów, których autorstwo przypisywano św. Łukaszowi. Jeśli kronikarze florenckiego klasztoru serwitów cofnęli datę powstania swojego malowidła o sto lat, to dewocja ludowa — wiążąc je za św. Łukaszem — o kilka stuleci.

<sup>49</sup> Donato Mascagni, *Odsłonięcie cudownego obrazu*, 1612, fresk, *chostro dei morti*, SS. Annunziata, Florencja; por. A. M. Tofani Petrioli, *Postile al Primato del Disegno*, Bollettino d'Arte, 13, 1982, il. 138; por. także notę Thieme i Becker, XXIV, 1930, s. 198.

<sup>50</sup> F. Bocchi, op. cit., s. 83—85.

<sup>51</sup> Por. przyp. 41.

<sup>52</sup> Gio. A. Gilio, *Due Dialoghi degli Errori de'pittori circa le istorie (1564)*, [w:] *Trattati d'Arte...*, s. 111: „...dipingere le sacre imagini oneste e devote, con que'segni che gli sono stati dati dagli antichi...”

<sup>53</sup> G. Paleotti, *Discorso alle imagini sacre e profane (1582)*, [w:] *Trattati d'Arte...*, s. 167. Na temat pielgrzymek Boromeusza i Paleottiego do cudownego obrazu we Florencji por. przyp. 34.

<sup>54</sup> O. Panvinio, *De ritu sepelendi mortuos apud veteres christianos et eorundem coemiteriis liber*, Köln 1568; tenże, *De Praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis quas septem ecclesias vulgo vocant*, Roma 1970.

<sup>55</sup> Por. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, London 1980, s. 60—86.

## PRZESŁANKI TEOLOGICZNE

O sukcesie malowidła florenckiego zdecydowała także jego zgodność z historią. Ten aspekt malowidła staje się szczególnie zrozumiały na tle krytyki różnych przedstawień tego tematu przez niektórych ideologów potrydenckich. Paleotti<sup>56</sup>, powołując się na autorytet arcybiskupa S. Antonina<sup>57</sup>, krytykował takie przedstawienia Zwiastowania, w których — wraz z promieniami św. Ducha płynącymi z nieba schodziło „un corpicciuolo picciolo in forma di bambino, che discende verso il ventre della gloriosa Vergine...”. Było to, ich zdaniem, przedstawienie heretyckie, ponieważ zakładało, że „il Cristo signor nostro avesse portato il corpo suo etereo dal cielo e non fosse stato formato del sangue purissimo della Madre”<sup>58</sup>. Molanus pokusił się nawet o nakreślenie wskazania dla malarzy, jak należy scenę taką przedstawiać: jest ono zbliżone (a może inspirowane) przez obraz florencki<sup>59</sup>.

## SŁOWO I OBRAZ

X. Birkowski, polski jezuita XVII w. — w ślad za Grzegorzem Wielkim oraz ideologami reformy trydenckiej — tak uzasadniał potrzebę wizerunków.

Co pismo czytającym, to prostaczkom patrzącym daje malowanie: patrząc na nie widzą, czego mają naśladować, na tym czytają, którzy czytać nie umieją. Bo gdy prostaczek obaczy historię Narodzenia Pańskiego, abo inney tajemnice Odkupienia malowanie, to stoi mu za doktora, za księgę i ta reprezentacja żywa więcej go uczy i porusza niżli słowa kaznodziejskie<sup>60</sup>.

W literaturze polemicznej XVI w. — i to począwszy już od J. Ecka (1523) — znajdujemy pełną argumentację na rzecz obrazów<sup>61</sup>. Doceniano nie tylko ich funkcję dydaktyczną, ale także i przede wszystkim dewocyjną — zdolność budzenia uczuć wzniosłych.

Także protestanci doceniali znaczenie obrazów dla propagandy wiary. Żywili jednak dużą nieufność do obrazów za ich wieloznaczność<sup>62</sup>. Aby

<sup>56</sup> G. Paleotti, op. cit., s. 227.

<sup>57</sup> B. Antonini Episcopi Fiorentini, *Summae Sacrae Theologiae*, Venezia 1581, ks. XV, rozdz. 10 i 13.

<sup>58</sup> G. Paleotti, op. cit., s. 227.

<sup>59</sup> J. Molanus, *De Picturis et Imaginibus sacris*, Louvain 1570, ks. II, rozdz. 13.

<sup>60</sup> Por. X. Birkowski, *Kazania* (ok. 1660), cyt. za: J. Skurudlik, op. cit., s. 128.

<sup>61</sup> J. Eck, *De non tollendis Christi sanctorum Imaginibus...*, Ingolstadt 1523. Por. także: Z. Ważbiński, *Engelhard de Pee: St. Luc of Bavaria*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (w druku).

<sup>62</sup> Por. J. Pokora, *Słowo i Obraz w programie ideowym protestanckich kazalnicy śląskich XVI i pierwszej połowy XVII w.*, [w:] *Słowo i Obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce*, Nieborów 1977, Warszawa 1982, s. 81 i n.; S. Michalski, *Widzialne słowa*, [w:] *Słowo i obraz*, s. 171 i n.

temu zaradzić, umieszczali na obrazach obszerne cytaty z Pisma św. oraz umoralniające komentarze.

Katolicy, przyznając obrazom tak wielką rolę w życiu religijnym chrześcijanina, roztoczyli nad nimi ścisłą kontrolę. Zadaniem tym sobór trydencki obarczył biskupów<sup>63</sup>. A jak z zadania tego się oni wywiązywali świadczą synody organizowane przez Karola Boromeusza<sup>64</sup>, Antonia Altovitiego<sup>65</sup> i Gabriela Paleottiego<sup>66</sup>. Uchwały synodu mediolańskiego z 1565 r. idą znacznie dalej aniżeli nazbyt ramowe zalecenia soboru trydenckiego. To samo możemy powiedzieć o aktach synodów florenckich z 1569 i 1573 oraz bolońskiego z 1586 r. Co więcej: i Boromeusz, i Paleotti czuli potrzebę szerszego i bardziej systematycznego ujęcia tej kwestii, publikując traktaty dotyczące dekoracji lub ikonografii świątyni<sup>67</sup>.

Boromeusz akcentował mocno potrzebę oświaty religijnej — i to nie tylko wśród mas, ale także wśród artystów. Proponował organizowanie dla nich kursów dokształcających<sup>68</sup>. Jego pomysł, choć w skali bez porównania szerszej, rozbudowanej, zrealizował jego bratanek — kard. Federico Borromeo, ustanawiając w Mediolanie w 1618 r. Akademię Ambrożyjską<sup>69</sup>. Można powiedzieć — mimo że zakres kształcenia artystycznego nie ograniczał się bynajmniej do sztuki religijnej — że była to pierwsza nowożytna szkoła sztuki sakralnej. Do dyspozycji uczniów oddał nie tylko

<sup>63</sup> Sesja XXV (4 XII 1563): „...ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit...”

<sup>64</sup> I Synod prowincjonalny mediolański dla wprowadzenia dekretów soboru trydenckiego odbył się w dniach 10 X—3 XI 1565 r. Por. E. Cattaneo, *Il primo Concilio provinciale milanese (A. 1565)*, [w:] *Il Concilio di Trento e la Riforma Tridentina, Atti del Convegno storico internazionale, Trento 2—6 IX 1963, Roma-Freiburg...*, 1965, s. 215—275.

<sup>65</sup> Por. *Diocesana synodus Florentiae celebrata terzio nonas maias, Firenze 1569; Decreta provincialis synodi Florentiae [...] 4—14 IV 1573, Firenze 1574*. Na temat Ant. Altoviti i jego działalności por: A. D'Addario, *Aspetti della Contro-riforma Firenze, Roma 1973*, s. 121 i n.

<sup>66</sup> Synod prowincji bolońskiej odbył się, dzięki staraniom G. Paleottiego, w 1586 r.; por. P. Prodi, *Teorica delle arti figurative, Archivio italiano per la storia della Pietà, 4, 1965*, s. 166 i n.

<sup>67</sup> C. Borromeo, *Instructiones Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, Milano 1977*; ed. wł. C. Castiglioni i C. Marcora, Milano 1952 (pt. C. B., *Arte sacra*). G. Paleotti, op. cit., ed. łac. *De imaginibus sacris et profanis [...] quibus multiplices earum abusus, iuxta Sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur, ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex Christiana disciplina restituendas porponuntur. Ad usum quidem Ecclesiae suae Bononiensis scripti, caeterum bono omnium Ecclesiarum nunc primum Latine editi, Ingolstadt 1594* (n.b. o sukcesie tego dzieła w Polsce świadczy liczba 4 zachowanych egzemplarzy). Do kwestii obrazów powrócił Paleotti po raz trzeci, rozsyłając w 1596 r. projekt monumentalnego traktatu na temat ikonografii: *De tollendis imaginum abusus novissima consideratio*, [w:] P. Prodi, op. cit., s. 194—208.

<sup>68</sup> Por. E. Cattaneo, op. cit., s. 215—275.

dobrych fachowców, bogate muzeum złożone z odlewów rzeźb i z malowideł, ale przede wszystkim okazała bibliotekę.

O funkcjonowaniu toposu ilustrującego siłę oddziaływania obrazów na wiernych świadczą opisy reakcji Boromeusza<sup>70</sup> czy Cosima I<sup>71</sup> na widok cudownego obrazu.

Moralną siłę sztuki dawnej uwypuklili dwaj siedemnastowieczni autorzy G. D. Ottonelli i P. Berettini.

Nastał potem srebrny wiek chrześcijaństwa, kiedy to najpierw św. Łukasz, a następnie malarze greccy i rzymscy zaczęli malować Madonny oraz inne postacie świętych pełne skromności i odpowiednio ubrane. Panuje przekonanie, że św. Łukasz, niejako na przekór tym, którzy swój talent i pędzel trwonili dla malowania wyobrażeń nieskromnych i niestosownych [...] malował postacie świętych i Madonne...<sup>72</sup>

### SERWICI I ICH MECENAT ARTYSTYCZNY

Wyrazem uznania serwitów dla sztuki był nie tylko kult cudownego obrazu, względnie jego propaganda. Wierni zgromadzili w kościele i klasztorze niezliczoną liczbę malowideł, rzeźb, masek i portretów<sup>73</sup>. Były to dowody wdzięczności, obrazujące w sposób szczególnie sugestywny powszechną dewocję dla malowidła. W ten sposób kościół i klasztor (krużganki) stały się prawdziwym muzeum—archiwum przechowującym ogromny zespół przedstawień i wizerunków<sup>74</sup>.

Wśród malowideł i rzeźb zrealizowanych dla SS. Annunziata znajdowały się dzieła o szczególnie wysokiej klasie artystycznej. Fakty te świadczą o mecenacie artystycznym serwitów. Powstawały one niejako w trzech etapach: około połowy XV w., w pierwszej połowie XVI w.<sup>75</sup> W XVI w. kościół stał się nekropolią artystów florenckich. Świadczą o tym pomniki Andrea del Sarto, Baccio Bandinello oraz kaplica akademicka<sup>76</sup>. Z kwater i lokali klasztornych korzystali artyści florency;

<sup>69</sup> Por. G. Nicodemi, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal Card. Federico Borromeo all'Ambrosiana*, [w:] *Studi in onore di C. Castiglioni*, Milano 1957, s. 653—696.

<sup>70</sup> F. Bocchi, op. cit. (ed. 1852), s. 83—85.

<sup>71</sup> M. Poccianti, *Vite di sette fondatori...*, s. 47.

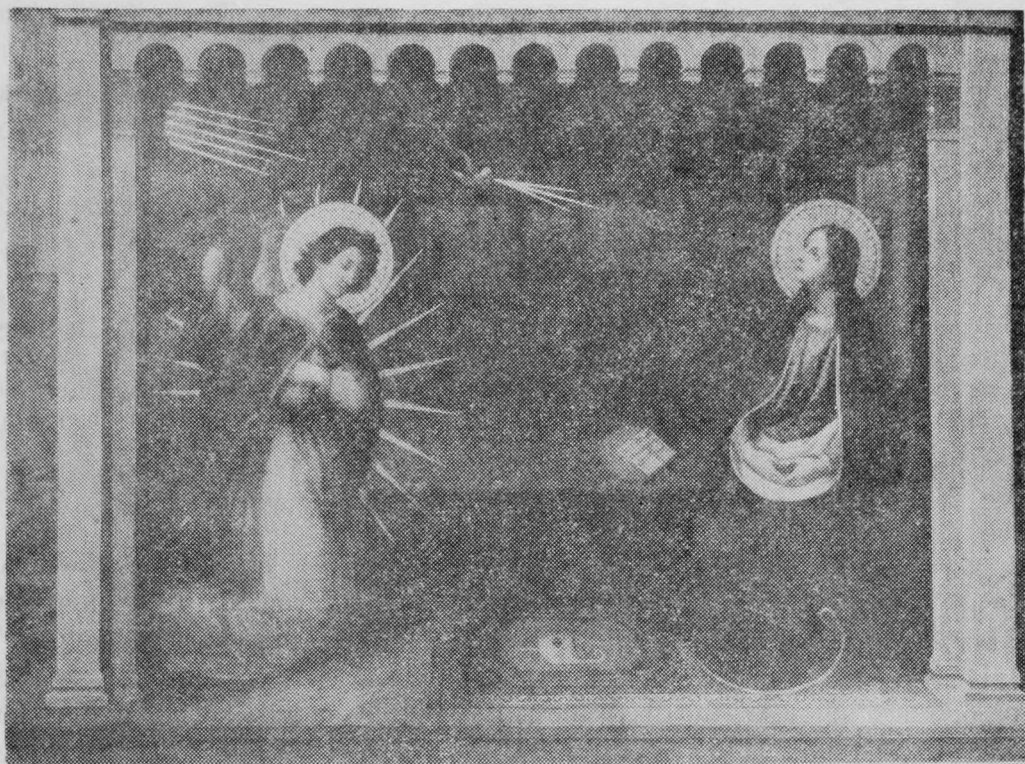
<sup>72</sup> G. D. Ottonelli i P. Berettini, *Trattato della Pittura e scultura*, Firenze 1652, s. 38 i 117.

<sup>73</sup> Por.: E. Casallini, *Le tele di Memoria ex-voto. Premessa storica ed elenco*, [w:] *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e convento*, Firenze 1971, s. 49—70.

<sup>74</sup> M. Poccianti, *Le vite* (ed. 1589), s. 176.

<sup>75</sup> Tenze, *Chronicon*, s. 325 oraz tenze, *Le vite di sette*, s. 175—178; P. Tonini, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1876, s. 8—250 i L. Bulman, *Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440—c. 1520*, Diss. London University 1971, Ann Arbor 1971.

<sup>76</sup> Por. Z. Waźbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Firenze 1987.



3. C. Dolci (?) *Zwiastowanie NMP*, kopia z opactwa w Paradyżu, ok. 1660, płótno, katedra w Poznaniu (fot. W. Wolny)

potwierdzają to biografie Vasariego i Allorigo. Vasari zamieszkiwał konwent dwukrotnie: w 1533 i 1536 r.<sup>77</sup> Alessandro Allori natomiast posiadał w konwencie swoją pracownię<sup>78</sup>.

Na uwagę zasługuje to, że wielu mnichów było artystami, że wspomnę kilka najważniejszych nazwisk: Montorsolego — fundatora kaplicy nagrobnej dla artystów i współtwórcy Akademii Rysunku<sup>79</sup>, Casaliego — dobrego rzeźbiarza, współtwórcy rzeźb w kaplicy akademickiej<sup>80</sup> oraz dwóch malarzy Arsenio Mascagniego i Giambattistę Stefanesciego — autorów licznych kopii cudownego obrazu<sup>81</sup>. Liczba artystów znajdują-

<sup>77</sup> Por. list Vasariego do Francesco Rucellaiego z dnia 25 (?) V 1536, cyt. przez C. Freya, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München 1923, s. 63.

<sup>78</sup> Por. A. Barsanti i S. Lecchini Giovannoni, *I santi Martiri dell'Allori. Osservazioni su documenti e disegni inediti*, [w:] *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, 2, Firenze 1976, s. 448.

<sup>79</sup> Por. E. Casallini, *Il Montorsoli e le statute*, [w:] *Santissima Annunziata di Firenze*, 2, Firenze 1978, s. 125—248 (z bibliografią).

<sup>80</sup> Por. J. D. Summers, *The Sculpture of V. Danti. A Study in the influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, Diss. Yale Univ. 1969, s. 240—251; tenże, *The sculptural Program of the Cappella di San Luca*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, 1969, s. 17 i n.

<sup>81</sup> Por. noty znajdujące się u Thieme i Beckera, XXIV, s. 198; XXXI, s. 524.



cych się w klasztorze upoważniałaby do postawienia tezy o istnieniu klasztornej szkoły artystycznej.

O wadze, jaką konwent przykładał do obecności artystów w swych szeregach, świadczy m.in. zapis w aktach klasztornych informujący o przebiegu dyskusji nad przyjęciem w jego poczet Montorsolego.

Przeor poinformował zebranych o chęci przystąpienia brata Angela [...] — czytamy pod datą 7 X 1530 — do wspólnoty zakonnej. Ojcowie biorąc pod uwagę pożytek, jaki mogą mieć z obecności w swym gronie kogoś, kto twierdził, że umie malować i tworzyć różne wizerunki, przyjęli go z aplauzem...<sup>82</sup>

#### SERWICI I AKADEMIA RYSUNKU

Wydaje się, że w tym kontekście — m.in. mecenatu konwentu SS. Annunziata — można rozpatrywać także udzielenie przez klasztor gościny najpierw dla Campagnia di San Luca (ok. 1560), a następnie dla Akademii Rysunku (1563)<sup>83</sup>. Co więcej, począwszy od drugiej połowy XVII w. kruzganki klasztorne stały się, z okazji święta Łukasza Ewangelisty i malarzy (17 X), miejscem ekspozycji artystycznych we Florencji — salonami sztuki, i to nie tylko akademickiej<sup>84</sup>.

Jeśli przy tym uświadomimy sobie, że Akademia Rysunku powstała w lutym 1563 r.<sup>85</sup>, a więc na kilka zaledwie miesięcy przed zamknięciem soboru trydenckiego, to nasuwa się pytanie, czy przypadkowo szkoła ta i związek twórczy zarazem nie miała służyć jako narzędzie propagandy religijnej, posługującej się — w przekonaniu ideologów trydenckich — najskuteczniejszym środkiem agitacji: sztuką.

Należy także pamiętać, że moment jej powstania był momentem szczególnego nasilenia sporów na temat obrazów<sup>86</sup>. Na ile zatem powołanie instytucji zawodowej zrzeszającej producentów sztuki — i to pod wezwaniem legendarnego twórcy sztuki religijnej — św. Łukasza — było swego rodzaju deklaracją ideologiczną na rzecz obrazów.

O znaczeniu, jakie serwici przywiązywali do obecności Akademii Rysunku w ich konwencie, świadczy chociażby obszerny passus, jaki powstaniu tej instytucji poświęcił w swej Kronice M. Poccianti. Autor podkreślał, że instytucja ta zawdzięcza swoje powstanie oraz swój rozkwit fundacji Montorsolego, rzeźbiarza-serwity, oraz poparciu, jakiego udzieli-

<sup>82</sup> ASF., Conv. Soppr., 119, vol, 53, fol. 16<sup>v</sup> — cyt. za E. Casallini, *Il Montorsoli...*, s. 127.

<sup>83</sup> Por. Z. Waźbiński, *L'Accademia Medicea*, j.w., s. 111 i n.

<sup>84</sup> Por. F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'Arte dal 1674 al 1767*, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 17, s. 1—166.

<sup>85</sup> Por.: Z. Waźbiński, *La Cappella Medicea e l'origine dell'Accademia del Disegna*, [w:] *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500*, I, Firenze 1983, s. 55—69.

<sup>86</sup> Por. M. Stirm, op. cit., s. 130 i n.



4. Sassoferato, *Zwiastowanie NMP*, płótno (?), ok. 1650, S. Maria Novella, Caspera (Włochy)

ła jego inicjatywie cała wspólnota zakonna. Widział w tym przejaw istniejącego od wieków klasztornego mecenatu wobec sztuki <sup>87</sup>.

#### VASARI JAKO NOWY ŚW. ŁUKASZ

W 1565 r. konwent podpisał z Akademią Rysunku kontrakt na użytkowanie kaplicy nagrobnej ofiarowanej artystom florenckim przez fra Montorsolego <sup>88</sup>. W 1567 r. opracowano ramowy program dekoracji, z którego wynikało, że udział brało w nim trzech malarzy i 8 rzeźbiarzy <sup>89</sup>. Wśród malarzy znajdował się m.in. Vasari, który otrzymał zadanie namalowania „storii” ze Starego Testamentu: była to prawdopodobnie *Budowa świątyni jerozolimskiej przez Salomona*. Inny malarz — Santi di Tito — otrzymał „storię” z Nowego Testamentu. Jest bardzo prawdopodobne, że scena jego przedstawiała św. Łukasza malującego Madonnę. Nie wiadomo dlaczego w 1569 r., a więc kiedy przystępowano do realizacji owego programu, wspomniani malarze zamienili się tematami: pierwszy z nich wziął temat drugiego i na odwrót <sup>90</sup>. Nie wiadomo, który z nich wystąpił z inicjatywą zamiany. Można jedynie domyślać się, że Vasari. Malowidło przedstawiające św. Łukasza malującego Madonnę było bezsprzecznie bardziej prestiżowe aniżeli scena starotestamentowa. Był to patron akademicki. Temat ten dawał okazję do spekulacji nad różnymi kwestiami: przede wszystkim do ukazania początków sztuki chrześcijańskiej <sup>91</sup>. Postarzały artysta mógł w ten sposób zademonstrować swoje credo artystyczne: pokazać się jako rzecznik nowej potrydenckiej dewocji, dla którego temat sakralny — a wizerunek Madonny przede wszystkim — stanowił przedmiot jego najwyższych aspiracji.

Chęć utożsamienia się z twórcą portretów Marii staje się dodatkowo umotywowana, jeśli zważyć, że w tym samym kościele czczone było malowidło przedstawiające jeden z najważniejszych epizodów z życia Matki Chrystusa — *Zwiastowanie*. Malowidło, którego powstanie wiązano po części z mitycznym mistrzem Bartłojem, po części z aniołem, ale także i ze świętym Łukaszem.

Nadworny malarz i architekt Medyceuszów u progu swej największej realizacji artystycznej — dekoracji kopuły katedry florenckiej <sup>92</sup>, a je-

<sup>87</sup> M. Poccianti, *Chronicon*, s. 325.

<sup>88</sup> ASF., Arti. f. 157, inserto 3 (kontrakt pomiędzy Akademią a konwentem serwitów); por. J. D. Summers, *The Sculptural program*, s. 71—72.

<sup>89</sup> Na temat prac nad programem kaplicy por.: H. Geisenheimer, *Gli affreschi nella Cappella dei Pittori (Vasari, Santi di Tiro, Al. Allori)*, *Arte e Storia*, 26, 1907, s. 19—20; J. D. Summers, *The Sculptural Program*, s. 90 i n.

<sup>90</sup> Por. Z. Ważbiński, *L'Accademia*, j.w., s. 113.

<sup>91</sup> Por. przyp. 72.

<sup>92</sup> Por. P. Barocchi, *Vasari Pittore*, Milano 1964, s. 73—33; C. Monbeig-Goguel, *Vasari et son temps*, Paris 1972, s. 177—284.



5. G. Vasari, *Św. Łukasz malujący Madonnę*, malowidło ścienne ok. 1570, kaplica akademicka św. Trójcy, SS. Annunziata, Florencja (fot. Spor. per i beni ambientali e arch., Firenze)

dnocześnie u schyłku swej kariery — nie mógł przepuścić takiej okazji: zademonstrowania swych katolickich poglądów. Więcej, chciał on pokazać się jako twórca religijnej odnowy — proponując dla potrzeby kultu nową wersję Madonny, która byłaby wynikiem połączenia wzorca bizantyjskiej Hodegetrii z Madonną Rafaela Santi <sup>93</sup>.

Te aspiracje nestora Akademii Rysunku stają się w pełni zrozumiałe jeśli zważyć, że Vasari mieszkał w tym konwencie, miał tutaj wypróbowanych przyjaciół <sup>94</sup> i był inicjatorem utworzenia nowej organizacji artystów florenckich, której konwent także udzielił gościny <sup>95</sup>.

ANNUNCIATION OF THE HOLY VIRGIN MARY  
FROM SS. ANNUNZIATA CHURCH IN FLORENCE

CONTRIBUTION TO THE MODERN CULT OF PICTURES

(Summary)

The cult of picture practiced by Servits had multiple consequences for religious life of the modern epoch. It also overgrew expectations and intentions of the creators of oecumenical council's reform, giving birth to the iconodulia, originating in XVII-th and XVIII-th century, unprecedented in history of Western civilisation. It can be compared only to the Eastern phenomena. This cult became the most characteristic trait of the religious and social life in the epoch preceding the Great French Revolution.

Development of modern art did not follow neither instructions of the Trident reform, nor the patterns proposed by adherents of the primitive style. However, the primitive conceptions became something like compass, if not for creators then for theologians. They served as catalyzers, qualms of conscience in the history of modern religionism and modern art.

<sup>93</sup> Por. Z. Waźbiński, *L'Accademia...*

<sup>94</sup> Por. panegiryk Vasariego na cześć konwentu serwitów jako mecenas: *Vite*, VI, s. 503 (konkluzja do *Żywota Montorsolego*): „E percioché non solo in questo buon padre Montorsoli, ma in altri ancora de'quali si è ragionato, si è veduto e vede continuamente che i buoni religiosi non meno che nelle lettere, ne i publici studii e ne i sacri concilii sono di giovamento al mondo e d'utile nell'arti e negl'esercizii più nobili che non hanno a vergognarsi in ciò dagl'altri..”

<sup>95</sup> Artykuł został złożony do druku w 1983 r.