

Ważbiński, Zygmunt

Giulio Romano (1499-1546) i jego wizja drugiego Rzymu : uwagi na temat wystawy w Mantui

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 19 (260), 129-138

1994

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Zygmunt Waźbiński

GIULIO ROMANO (1499—1546)
I JEGO WIZJA DRUGIEGO RZYMU

UWAGI NA TEMAT WYSTAWY W MANTUI

Wystawa mantuańska Giulia Romano (1499—1546) była dużym wydarzeniem artystycznym (1989). Złożyło się na to kilka przyczyn: po pierwsze — odbyła się w Mantui, gdzie ten wybitny uczeń Rafaela spędził większą część swego życia (1524—1546) i na której obliczu wycisnął niezatarte piętno; po drugie — do odnowionych (może nazbyt pospiesznie) budowli wzniesionych przez przybysza z Rzymu ściągnięto okazałą liczbę rysunków i projektów związanych z działalnością Giulia jako artysty nadwornego Gonzagów, dając tym samym możliwość porównania idei artystycznej z jej realizacjami; po trzecie — *last but not least* — zaoferowano zwiedzającym monumentalny katalog zawierający — oprócz not o wystawionych przedmiotach — obszernie studia na temat poszczególnych form działalności Giulia — architekta, malarza, dekoratora i kolekcjonera¹. Pod studiami tymi widnieją podpisy ekspertów tej klasy co: E. H. Gombrich, M. Tafuri, S. Ferino Pagden, C. L. Frommel, K. Oberhuber, K. W. Forster i H. Burns. Szkoda, że w gronie tym zabrakło F. Harta, autora pierwszej naukowej monografii Giulia Romano (1958)².

Sądzę, że Giulio Pippi, zwany Romano, był dzieckiem szczęścia. Po pierwsze — urodził się w Rzymie (a przejawem dumy z tego faktu był przymiotnik „Romanus”, którego używał zamiast nazwiska). Po drugie — spotkał Rafaela Santi (w Rzymie od 1508 r.), który zwrócił uwagę na jego talent jako rysownika i ukierunkował jego zainteresowania w stronę świata starożytnego. Po trzecie — Giulio, opuszczając Rzym przed katastrofą 1527 r., wyjechał bowiem do Mantui na zaproszenie Fryderyka Gonzagi w 1524 r., mógł zabrać ze sobą nie tylko okazały zbiór własnych studiów nad antykiem, ale także i tę część, którą odziedzyczył po Rafaelu — swoim mistrzu³. Po czwarte — Giulio, artysta liczący zaledwie 25 lat, znalazł w osobie władcy Mantui inteligentnego mecenasa, zaś jego *idée-fixe* stworzenia nowoczesnego miasta uznał za wyjątkową dla siebie szansę.

Giulio jednakże — jeśli wierzyć słowom Vasariego, który go tutaj odwiedził w 1541 r. — czuł się nieszczęśliwy⁴. Ale też ta nostalgia za miastem dzieciństwa umocniła w artyście poczucie wartości tego wszystkiego, co go z nim wiązało; w szczególności zaś zabytków rzymskich, względnie ich kopii, które z taką dumą pokazywał swemu biografowi podczas jego trzydniowej wizyty w Mantui⁵. W dziele tworzenia okazałego *museo chartaceo* pomagali mu jego dawni koledzy; m.in. wspomniany wyżej Vasari przysłał rysunki wykonane według figur z Sądu Ostatecznego Michała Anioła (1541).

Muzeum powyższe, którego rozmiarów nie znamy i znać nie będziemy nigdy, ale o którym Vasari pisał, że było imponujące, stało się oparciem dla jego wizji nowej Mantui — jako nowego Rzymu. Tak odczytali jego działalność Giorgio Vasari i Pietro Aretino; ten ostatni nazwał pomysły Giulia *anticamente moderni e modernamente antichi...*⁶

Symbolem tej wizjonerskiej postawy Giulia był jego własny dom (po 1540) w dzielnicy Unicorno; na jego ścianach, pośród których przechowywane było *musaeum chartaceum*, przedstawione były znane posągi antyczne Wiecznego Miasta. Tutaj właśnie mieściła się pracownia artysty, z której wyszły niezliczone projekty dla „nowego Rzymu”, realizowane przez jego liczną pracownię.

OKRES RZYMSKI GIULIA

Sylvia Ferino Pagden zgromadziła okazałe „dossier” dla rzymskiej działalności Giulia jako malarza i rysownika. Znalazły się tutaj takie dzieła malarskie jak Portret Joanny Aragońskiej z Luwru, Madonna della Perla z Prada w Madrycie, Portret młodzieńca ze zb. Thyssena w Lugano, które do niedawna uchodziły za niekwestionowane dzieła Rafaela. Podobna uwaga dotyczy sekcji rysunkowej: studia do Stanz watykańskich (Bitwa pod Ostią, Wypędzenie Heliodora), czy do Przemienienia Pańskiego z Pinakoteki Watykańskiej zmieniły swoje autorstwo.

„Dossier” Giulia Romano wykazuje stale tendencję rosnącą. I to nie tylko kosztem Gianfrancesco Penniego — dyrektora pracowni rafaelowskiej, czy Giovanniego da Udine (którego nie ominął zły los pomimo ukazania się monumentalnej monografii, napisanej przez spółkę autorską N. Dacos i C. Furlan, 1987)⁷, ale nawet samego mistrza. Przyczyną tych nagłych „odpisów” jest w dużej mierze tendencyjna lektura Vasariego, z której wynika, że Rafael w późniejszym czasie, a zwłaszcza od 1515 r., był zajęty tak różnymi sprawami, że praktycznie nie miał czasu na uprawianie malarstwa. Tak narodził się mit Giulia jako „nowego Rafaela”.

Giulio uznany został przez twórców wystawy mantuańskiej wybitnym architektem już w okresie rzymskim. C. Frommel wskazał na ewentualną rolę, jaką artysta odegrał w ukształtowaniu się Villi Madama. Badacz ten zrekonstruował także plan i elewację nie istniejącego dziś domu artysty na Forach imperialnych⁸. Za najważniejszą jednak realizację architektoniczną Giulia uznał Frommel, usytuowaną na Gianicolo, Villę Lante oraz Pałac Stati Macarani.

Giulio jako spadkobierca Rafaela (kończył niektóre z zaczętych przez mistrza budowli) nie zdołał jednak przejąć kierownictwa nad budowlą prestiżowej bazyliki Św. Piotra. Zadanie to otrzymał Antonio de Sangallo. Być może, że porażka ta przesądziła ostatecznie o jego decyzji opuszczenia Rzymu i udania się do Mantui. Zachęcał go do tego jego przyjaciel Baltazar Castiglione.

OKRES MANTUAŃSKI (1524—1546)

Giulio w Mantui staje się przede wszystkim architektem. Modernizuje stare budowle dworskie, kościoły i rezydencje prywatne. I to zarówno w Mantui i na obszarze księstwa, jak i poza jego granicami⁹. Są to realizacje tak zaskakujące swym konserwatyzmem, jak kościół opactwa benedyktyńskiego San Benedetto in Polirone (zwłaszcza nawa kościoła, gdzie na gotycką strukturę architektoniczną nałożono elementy antycznego i romańskiego ornamentu). Jakże wymowna jest renowacja zniszczonej przez pożar z 1545 r. gotyckiej katedry w Mantui, w wyniku której upodobniła się ona do starej bazyliki rzymskiej, wzniesionej przez Konstantyna — do Św. Piotra. Realizacja ta znakomicie ilustruje nostalgię artysty za Rzymem. Co więcej, obrazuje rozterkę świata chrześcijańskiego spowodowaną apodyktyczną decyzją Juliusza II o wybudowaniu nowego, okazałego kościoła na miejscu prestiżowej świątyni. Dramat ten — o czym świadczy słynna apologia Baroniusza — osiągnął punkt kulminacyjny za pontyfikatu Pawła V (1605—1621), kiedy podjęto decyzję o rozbiórce nawy starej bazyliki. Zmodernizowana przez Giulia katedra mantuańska jest jedynym zachowanym po dziś dzień śladem konstantyńskiej budowli.

Pałac książęcy w Mantui oraz Pałac Te, wybudowany tuż poza jego murami, są niewątpliwie najbardziej nowoczesnymi budowlami wzniesionymi przez Giulia Romano w Mantui. Zbudowane zostały one od podstaw: artysta miał zatem wolną rękę. Nawiązują one w swych strukturach architektonicznych do tradycji Bramantego i Rafaela. Natomiast na ornament decydujący wpływ wywarła archeologia antyczna. Użycie rustyki czy belkowania, z którego wypadają poszczególne elementy kamienne, i wreszcie kolumn surowo ociosanych, bądź o kształtach spiralnych, sprawia wrażenie, że artysta traktował bardzo swobodnie zalecenia Witruwiusza. Te wszystkie cechy zwróciły już w latach trzydziestych obecnego wieku uwagę E. Gombricha, który określił je jako manierystyczne¹⁰.

Pałac Te jest dziełem wyjątkowym: Giulio zaprojektował oprócz architektury także jego dekorację rzeźbiarsko-malarską. Większość tych projektów udało się zgromadzić organizatorom wystawy w przyległej do pałacu stajni. Rysunki te umożliwiają porównanie idei artystycznej z jej realizacjami. Giulio był znakomitym rysownikiem: tworzył za pomocą piórka, a niekiedy i piórka z tuszem, lekkie, spontaniczne szkice.

Hart, a ostatnio także Oberchuber starali się wyróżnić poszczególne ręce w *opus* malarskim obydwu rezydencji mantuańskich. Ten ostatni dopatrywał się ręki Giulia w dekoracji malarskiej poświęconej Amorowi i Psyche oraz Walce Bogów z Gigantami. Czy były to „próbki” — wzorce dla uczniów, czy raczej „korekty” ich prac? Wydaje się, że Giulio w okresie realizacji obydwu rezydencji mantuańskich był już tak zajęty, że nie miał czasu na malowanie. Jego sytuacja przypominała teraz sytuację, w jakiej znalazł się jego mistrz, Rafael Santi, po 1515 r. Giulio projektuje obok willi podmiejskich kościoły, wyposażenie mantuańskich rezydencji, na które składały się: meble, arrasy, zastawy stołowe; obmyśla dekoracje z okazji świąt dworskich i kościelnych (np. z okazji dwóch wizyt Karola V).

Dom Giulia staje się wielkim biurem projektowym. Ale autor tych projektów jest tak zajęty, że nie ma czasu na regenerację swych sił. Nie ma czasu na podróże. W ciągu swego przeszło dwudziestoletniego pobytu w Mantui nie odwiedził ani razu miasta, z którym łączyło go tak wiele. Być może, że sytuacja ta zmęczyła go: ukierunkowała rozmowę z Vasarim podczas jego krótkiej wizyty w 1541 r. Wówczas też raz jeszcze wyraził nadzieję na powrót do Rzymu.

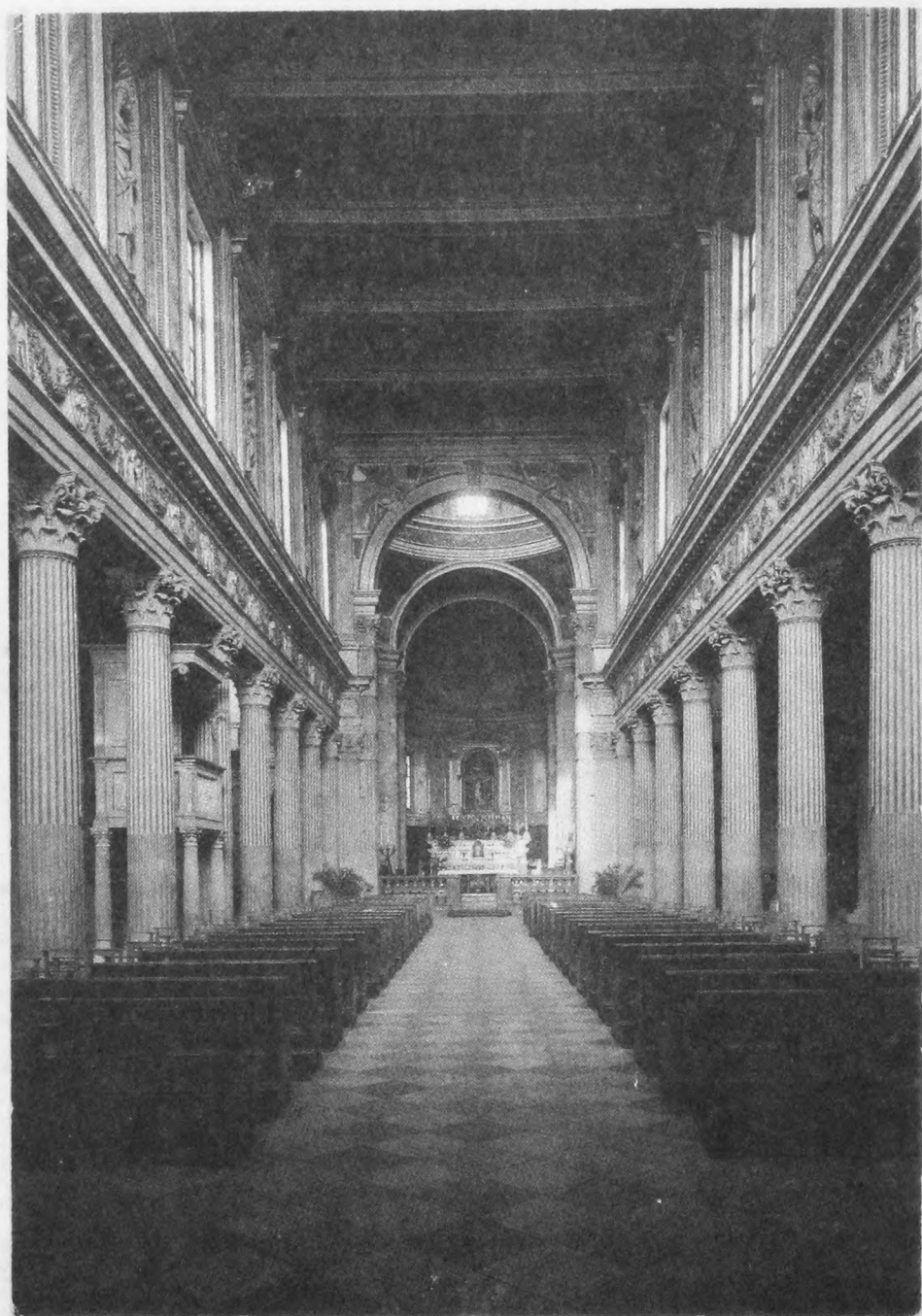
Okazja taka pojawiła się dopiero na krótko przed śmiercią (1 XI 1546), kiedy zmarł Antonio da Sangallo (28 IX 1546); odżyły w nim nadzieje na objęcie stanowiska architekta bazyliki Św. Piotra. Nadzieje te przekreśliła jednakże decyzja Pawła III mianującego Michała Anioła na to stanowisko.

Wnioski, do jakich doszli organizatorzy wystawy — a zwłaszcza Sylvia Ferino Pagden i Konrad Oberchuber, odpowiedzialni za twórczość plastyczną Giulia — są następujące: artysta ten był malarzem jedynie we wczesnym okresie swej kariery artystycznej (w okresie rzymskim), w późniejszym natomiast ograniczył się do działalności rysowniczej (okres mantuański).

Sądzę, że generalnie konkluzja powyższa jest do przyjęcia.

Chciałbym jednak zatrzymać się na moment nad kwestią, której organizatorzy poświęcili stosunkowo mało uwagi: mam na myśli dzieje spuścizny po Giulio Romano. Wiadomo, że jego zbiory — *musaeum chartaceum* — uległy szybkiemu rozproszaniu. Zawinił głównie Rafael Pippi, jedyny syn i spadkobierca wielkiego artysty. W chwili jego śmierci (1575) zbiory te już nie istniały. Wiadomo też, że znakomita ich część trafiła do rąk antykwarza Jacopo Strada¹¹. Zbiorami tymi interesował się jeszcze syn Jacopa — Ottavio. Nie wiemy natomiast, jaką drogą część tych zbiorów trafiła do najbardziej liczących się u schyłku XVI w. zbiorów rzymskich: kardynała F. M. Del Monte (1549—1626)¹² oraz kardynała Fryderyka Boromeusza (1564—1630)¹³. Być może, że rolę pośrednika pomiędzy Mantuą a Rzymem odegrał Ferdynando de Medici, twórca związku małżeńskiego pomiędzy Eleonorą de Medici a Vincenzo Gonzagą (1586).

Del Monte i Boromeusz odegrali, jak się wydaje, szczególną rolę w upowszechnieniu *oeuvre* rysunkowego Giulia Romano. I to z dwóch powodów: włączyli rysunki Giulia — pierwszy jako protektor rzymskiej Akademii Św. Łukasza, drugi jako fundator akademii mediolańskiej św. Ambrożego — do



Giulio Romano i zespół, nawa katedry mantuańskiej

Giulio Romano, Uczta Bogów





Giulio Romano, Uczta Bogów — fragment

Giulio Romano, scena z kąpieli Wenus i Marsa



repertuaru nauczania akademickiego; po drugie — tworząc kolekcje podobne do tej, jaką stworzył Giulio Romano, realizowali na skalę jeszcze większą jego ideę *musaeum chartaceum*, która stała się podstawą warsztatu dla archeologów nowożytnych.

Spadkobiercą tej idei był cavaliere Cassiano Del Pozzo¹⁴.

Konkludując powyższe rozważania możemy powiedzieć, że *Musaeum* Giulia Romano było nie tylko wzorem dla późniejszych inicjatyw tego rodzaju zbieractwa (rysunków). Była to prawdopodobnie największa kolekcja dotycząca archeologii rzymskiej, jaka powstała poza Rzymem w XVI w.

PRZYPISY

¹ *Giulio Romano, Mantua, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 IX—12 XI 1989*, 1989 Electa Milano, ss. 598. Główna część wystawy znajdowała się w Palazzo Te (rysunek i malarstwo) oraz w Palazzo Ducale (tkaniny i wyroby rzemiosła artystycznego wykonane wg projektów Giulia Romano; zbiory Gonzagów). W skład itinerarium wystawy weszły poza tym inne budowle wzniesione przez Giulia: opactwo San Benedetto in Polirone, Santa Maria delle Grazie (mauzoleum Baltasara Castiglione), katedra mantuańska itp. Wystawa mantuańska w zmienionej formie (powiększony dział rysunków i malarstwa) powtórzona została w Wiedniu na początku 1990 r., niestety nie widziałem jej.

² F. Hart, *Giulio Romano*, New Haven 1958. Tenże autor przygotowuje nowe wydanie monografii Giulia Romano.

³ Większość artystów, jak wiadomo, utraciła cały swój dobytek; tragedię tego pokolenia zilustrował Vasari na przykładzie biografii Parmigianina i Polidora de Caravaggio; por. ostatnio na ten temat: A. Chastel, *Sacco di Roma del 1527*, Roma 1987.

⁴ G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori (1568)*, ed. Milano 1964, V, s. 263—297.

⁵ Wrzesień 1541 r. podczas podróży do Wenecji; Vasari wspomina ten fakt w biografii Giulia Romano.

⁶ Pietro Aretino, *Il secondo libro delle lettere*, ed. F. Nicolini, Bari 1916, II, 2, s. 186: „Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi”.

⁷ N. Dacos e C. Furlan, *Giovanni da Udine, 1487—1561*, Udine Cassamassima 1987; E. Bartoli e I. Carquelutti są autorami dwóch tomów towarzyszących: bibliografii oraz dziennika artysty.

⁸ C. Frommel zbudował na dziedzińcu Palazzo Te makietę skromnego wymiarami domu Giulia Romano w skali 1:1.

⁹ M.in. pałac w Landshut w Bawarii (1536—1537); por. O. Hartig, *Ludwig X, der Erbauer der Landshuter Residenz*, [w:] *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik*, ed. E. Buchner i K. Feuchtmayer, Augsburg 1924, s. 263—266.

¹⁰ E. H. Gombrich, Giulio Romano als Architekt, Phil Diss., ms., Wien 1933 (Rzym, Bibliotheca Hertziana) oraz tenże: *Zum Werke Giulio Romanos*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, VIII, 1934, s. 79—104; IX, 1935, s. 121—150.

¹¹ Na ten temat liczne studia D. J. Jansena, a m.in.: *Jacopo Strada et le commerce d'art*, *Revue de l'art*, 77, 1987, s. 11—21.

¹² W inwentarzu kardynała Del Monte z 1627 r. (ASR, 30 N. C., Uff. 28, c. 574v—588v, opubl. C. L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, [w:] *Storia dell'Arte*, 9/10, 1971, s. 5—52) znajdują się 4 dzieła Giulia Romano: dwa kartony (un disegno 5,5 palmi; un altro disegno di 5 palmi) oraz dwa obrazy (Una Carità 5,5 palmi; Un Ganimede).

¹³ W zapisie kolekcji kardynała F. Boromeusza dla Ambrosiany z 1618 r. znajdują się dwa dzieła Giulia Romano; liczne rysunki zostały odkryte niedawno w trakcie inwentaryzacji ogromnej kolekcji mediolańskiej; por. A. J. Diamond, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and as Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Phil. Diss., University of California, Los Angeles, 1974, s. 38—64.

¹⁴ Najpełniejszy przegląd stanu badań nad tą kwestią zawierają materiały sesji naukowej: Cassiano Del Pozzo's Papper Museum, Colloquium 14—15 XII 1989, organized by The British Museum and The Warburg Institute (w druku).