

Ważbiński, Zygmunt

Studium modelu z natury w rzymskiej Akademii św. Łukasza w latach 1593-1632

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 25 (280), 11-33

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 Ważbiński

STUDIUM MODELA Z NATURY W RZYMSKIEJ AKADEMII ŚW. ŁUKASZA W LATACH 1593—1632 *

....Do obowiązków asystenta szkoły [pisał Federico Zuccari w propozycji statutu dla ustanowionej przez siebie w 1593 r. Akademii rzymskiej] będzie należało: czuwanie nad realizacją programu nauczania zgodnie ze stopniem zaawansowania każdego ucznia; jednemu powierzy on odrębne kopiowanie rysunków, innemu — skończone niemal kompozycje malarskie, innemu — płaskorzeźby, względnie rzeźby głów, stóp i rąk, jeszcze innemu każe skopiować znajdujące się na mieście antyki lub malowidła Polidora [da Caravaggio] zdobiące fasady rzymskich pałaców, jeszcze innemu zada kopiowanie widoków krajobrazowych wraz z budowlami, innemu znów — rysowanie zwierząt i tym podobnych rzeczy, a' we właściwym czasie, gdy osiągnie on znaczną biegłość ręki, poleci studiowanie nagich dobrze zbudowanych ciał ludzkich lub modelowanie niewielkich figur w glinie lub wosku, oraz pokaże im, jak nakładać na nie draperie; jeden z nich [nauczycieli] będzie nauczał podstaw architektury, inny zasad, na jakich opiera się perspektywa...¹

Studium modelu z natury było zatem przewidziane w programie Akademii św. Łukasza od samego początku jej istnienia: uczeń jednakże — zanim został dopuszczony do rysowania żywego modelu — musiał opanować podstawy rysunku poprzez system prostych ćwiczeń. Zuccari formułując swój program dla akademii rzymskiej wykorzystał doświadczenia florenckie (przebywał we Florencji w latach 1564 i 1575—1579). Ustanowiony przez niego program nauczania miał duże znaczenie dla włoskich i europejskich szkół artystycznych².

Należy jednak zastanowić się nad kwestią, co i kiedy zostało z programu Zuccariego zrealizowane. A przede wszystkim kiedy ustanowiono studium według żywego modelu. Pytanie to jest tym bardziej uzasadnione, że w protokołach posiedzeń akademickich z lat 1593—1599, sporządzonych przez sekretarza Akademii Romano Albertiego, a opublikowanych przez samego Zuccariego w 1604 r., brak jednoznacznych infor-

* Tekst niniejszy został wygłoszony w dniu 5 XI 1992 r. na Sympozjum z okazji 200-lecia wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych zorganizowanym przez Austriacki Instytut Kultury w Rzymie.

¹ R. Alberti, *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno... di Roma*, Pavia 1604, s. 8.

² Zob. N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982, s. 52—55.

macji na ten temat: mówi się ogólnie o ćwiczeniach rysunkowych przeprowadzonych pod kierunkiem prezesa Akademii pod koniec każdego zebrania (dyskutowano głównie kwestie teoretyczne).

*

Aby zatem odpowiedzieć na pytanie, kiedy i w jakiej formie pojawiło się studium według żywego modelu w Akademii św. Łukasza, proponuję uważną lekturę trzech współczesnych (lub prawie współczesnych) świadectw:

1) Piotra Pawła Rubensa — cytuje je angielski miniaturzysta Eduard Norgate w swym traktacie *Miniature or the Art of Limning* z 1648 r. (pierwsza wersja traktatu pochodzi z 1623 r.)³;

2) Gian Lorenzo Berniniego — cytuje je kawaler de Chantelou w swym *Dzienniku podróży kawalera Berniniego do Francji* w 1665 r.⁴;

3) Crispijna van der Passe Mł. — znajduje się ona w jego podręczniku dla artystów *Della luce del dipingere et disegnare* z lat 1643—1644 (zasadnicze elementy tego traktatu powstały prawdopodobnie na początku lat trzydziestych XVII w.)⁵

Robert Norgate (1581—1650), który odwiedził Italię w 1622 r., spotkał się dwukrotnie z Rubensem: po raz pierwszy w domu Lorda Arundela w Londynie w 1619 r., po raz drugi — w Antwerpii w 1639 r. Interesujący nas cytat pojawił się dopiero w drugiej wersji traktatu Norgata.

Upowszechnił się w Italii i Francji [pisze Norgate] wśród amatorów sztuki (*Leeffhebers*), zwyczaj studiowania rysunku w Akademii według żywego modelu: siedzi on lub stoi (zwisła) nieruchomo przez dwie lub trzy godziny pośrodku dużej sali. Wokół niego znajduje się grupa malarzy, która uważnie studiuje jego ciało. W ten sposób pragną oni nauczyć się anatomii oraz poznać mięśnie i inne szczególności nagiego ciała. Jednakże Rubens powiedział mi, że podczas swego pobytu w Italii (1600—1609) spotkał wielu z jego ziomków, którzy studiując przez 20 lat w Akademii, niczego lub niewiele się nauczyli...

Słabą stroną niniejszego cytatu jest jego ogólnikowość: nie jest bowiem jasne, czy Rubens miał na myśli studium aktu w rzymskiej Akademii św. Łukasza czy też w prywatnych akademiach artystycznych. Być może jedno i drugie. Flamand, który przebywał w Rzymie dwukrotnie w l. 1601—1603 i 1605—1609, miał okazję poznać to środowisko arty-

³ E. Norgate, *Miniature or the Art of Limning* (1648), maszyn., Oxford, Bodleian Library.

⁴ A. de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Notice de C. Lalanne, Notes de J. P. Guilbert, Aix-en-Provence 1981, s. 39.

⁵ C. C. van der Passe, *Licht der Teken en Schiderkonst*, Amsterdam 1643—1644, oprac. J. Bolten, Davaco Soest 1953 (reprint); J. Bolten, *Method and Practice. Dutch and Flamish Drawings Books 1600—1750*, Edition PVA 1985 — podaje analizę źródeł oraz pełną bibliografię.

styczne, a akademickie przede wszystkim⁶. Niejasna jest jednak postawa Rubensa u schyłku jego kariery wobec studium według żywego modelu; być może wiąże się to z odwrotem w latach 40-tych od naturalizmu (lub lepiej: od caravaggionizmu) w sztuce europejskiej.

Szczególne jednak znaczenie dla naszego wywodu ma wypowiedź wielkiego rzeźbiarza włoskiego Gian Lorenzo Berniniego skierowana w 1665 r. do przedstawicieli paryskiej Academie de Peinture et Sculpture, kiedy złożyli oni wizytę przebywającemu w Paryżu artyście.

Opowiedział im między innymi [odnotowuje w swym *Dzienniku podróży kawalera Berniniego do Francji* kawaler Chantelou], jak to jako chłopiec udający się na lekcję do Akademii [św. Łukasza], aby studiować akt z natury, spotkał Annibalego Carraccięgo, który też tam podążył. Kiedy znaleźli się w Akademii, zebrani, aby uczcić wielkiego artystę, poprosili go, aby zechciał ustawić modela. Annibale uczynił to bez wahania dając jedynie krótkie polecenia: ustawcie się tak a tak, przesuniecie ciężar ciała na tę nogę, podnieście rękę z tej strony, opuśćcie z drugiej, skierujcie [pochylicie] głowę w taki a taki sposób; kiedy model był ustawiony, artysta na równi z innymi wziął się do rysowania...

Wydarzenie musiało nastąpić przed rokiem 1609, datą śmierci Annibalego. Bernini, jak wynika to z kontekstu, miał na myśli Akademię św. Łukasza: artysta rzymski stawiał szkołę, do której uczęszczał w młodości, za wzór dla Akademii paryskiej. Być może rezultatem tej reklamy szkoły rzymskiej było połączenie się dwóch akademii w 1676 r. Jednakże forma, w jakiej została podana interesująca nas informacja, — retorycznego *encomium* — może wzbudzać podejrzenia, że mamy do czynienia z *amplificatio* wydarzenia dokonany dla celów propagandowych.

Wyjątkowe znaczenie dla naszych rozważań ma świadectwo Crispjana van der Passe. Jego dzieło *Della luce del dipingere et disegnare*⁷, powstałe w okresie późnego caravaggionizmu w sztuce europejskiej, stanowi *compendium* całej wiedzy, jaką artysta winien sobie przyswoić, aby uzyskać pełne wykształcenie artystyczne. Charakter kompilacyjny widoczny jest już w samej warstwie językowej traktatu; każdy problem został objaśniony w czterech nowożytnych językach i to w określonej hierarchicznej kolejności: po włosku — ponieważ włoski system akademicki stał się punktem wyjścia dla sformułowania zasad doskonałego nauczania artysty; po holendersku — ponieważ w zdominowanym przez italianistów holenderskim Utrechcie nauczył się podstaw sztuki⁸; po francusku — ponieważ w Paryżu, gdzie przebywał w latach 1617—1630, uzyskał pełniejsze

⁶ Zwłaszcza gdyby przyjąć jako udowodnioną moją hipotezę na temat relacji Rubens — Del Monte. Z. Waźbiński, *Un disegno per il ritratto del cardinale Montalto o Del Monte?*, [w:] *Dall'Italia all'Europa*, Vincenza 1992, s. 30—42.

⁷ Włoski tytuł dzieła jest na pierwszym miejscu, zob. niżej.

⁸ Van der Passe przebywał w Utrechcie do 1617 r. — daty wyjazdu do Paryża; zob. D. Francken, *L'oeuvre gravée de Van Passe...*, Paris 1881 (reprint Amsterdam 1975); J. Boltjen, op. cit., s. 10—25.

informacje o aktualnych tendencjach artystycznych panujących w środowisku rzymskim; po niemiecku — ponieważ z niemieckiej teorii sztuki (Albrecht Dürer, Sebald Beham) zaczerpnął wiedzę o systemie proporcji ludzkich oraz o geometrycznym sposobie konstruowania figury ludzkiej i figur zwierząt⁹.

System nauczania artystycznego proponowany przez van der Passe był dość bliski temu, jaki głosił Federico Zuccari. Umieszczenie na frontyspisie dzieła wyobrażającego Minerwę z pochodnią w ręku rozjaśniającą mroki oraz towarzyszących jej sześciu mistrzów niderlandzkich, którym nieobca była sztuka włoska¹⁰, znanej dewizy Apellesa *Nulla dies sine linea* dowodzi, że włoskie *disegno* było źródłem inspiracji dla jego koncepcji nauczania¹¹. Proponowana przez Holendra antologia wzorów detali anatomicznych — wyobrażenie ucha, oka, ust, głowy, ręki i nogi, jak i samej figury z jej gestami i układami — zaczerpnięta została z dzieł czołowych akademików włoskich: d'Arpino¹², Guercina i Caraccich. Najważniejsze jednak sformułowania dotyczące znaczenia włoskiego *disegna* umieścił autor podręcznika w drugiej i czwartej księdze. Są one wzorowane na zasadach stosowanych w Akademii rzymskiej („il vero uso del disegnare dell'Academia dell' Pittori di Roma”) a dotyczą studium aktu (II) oraz draperii na manekinie (IV).

Tytuł drugiej księgi traktatu van der Passe brzmi: „Przedstawia się sposób nauczania stosowany w Akademii rzymskiej, w szczególności zaś poucza się, jak ustawić modela, aby wyglądał on pięknie, oraz jak zawiesić lampę, aby cienie układały się właściwie na postaci nagiej i aby widoczna była karta, na której rysuje się postać modela...”. Wykład na powyższy temat został uzupełniony planszą przedstawiającą zaciemniony lokal z płonącej lampą zawieszoną u sufitu, oświetlającą nagiego człowieka siedzącego pośrodku sali, otoczonego przez jedenastu rysujących artystów pod nadzorem kierownika studium i jego asystenta. Jest też komentarz:

Uważam, że nie można ustanowić akademii lub szkoły rysowania bez właściwego ułożenia modela oraz właściwego jego oświetlenia [...] temat, na który nikt dotąd — poza Karelem van Manderem i Paolo Lomazzem — nie pisał; wszystko,

⁹ Ibid., s. 80.

¹⁰ Byli to wg D. Franckena, op. cit., s. 120, Abraham Bloemaert, Gerrit Honthorst, Crispijn van der Passe St., J. G. Bronckhorst, Roeland Savery, Michiel van Mierevelt, Paul Moreelse.

¹¹ R. Alberti, op. cit., s. 5: „Si ordina ancora che ogni tornata doppo l' hora del ragionamento, per osservare quel bel detto d'Apelle, nullus dies sine linea, il Sig. Principe ordinara alli giovani principianti a far' qualche cosa di lor mano, mentre lui sara là...”

¹² *Personifikacja Wieczności* cav. d'Arpino, szychowana przez F. Villamena; zob. H. Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino* (kat. wystawy Rzym Palazzo Venezia 1973), Roma 1973, pl. 2a.

co wiem na ten temat, nauczyłem się od moich mistrzów oraz doświadczyłem w ich pracowniach. A zatem lampa nie powinna wisieć wyżej aniżeli 12 stóp nad głową modelu, gdyż inaczej karta, na której rysują uczniowie, stanie się niewidoczna; lokal, zwłaszcza w zimie, winien być opalany węglem [...]; model winien być starannie dobrany, tak aby był zbudowany proporcjonalnie — tzn. aby nie był zbyt chudy ani zbyt gruby, aby nie miał zbyt wielkiego brzucha, a posiadał natomiast kształtne uda i piękne nogi...¹³.

Właśnie sztuczne światło wprowadzone do sali studyjnej uznał Holender za największe odkrycie Włochów: pozwalało ono, jego zdaniem, osiągnąć nowe, nieznane dotąd, efekty artystyczne. Innowację tę w pełni zrealizowała Akademia św. Łukasza w Rzymie. Sztuczne światło bowiem „pozwalalo młodemu adeptom sztuki opanować lepiej efekty cienia (*forza del ombre*), wyzyskać długie zimowe wieczory na lepsze poznanie natury oraz nabyć większą biegłość w rysowaniu...”.

Van der Passe poświęcił także dużo uwagi studium draperii przy użyciu manekina¹⁴:

...ponieważ model żywy nie byłby w stanie usiedzieć bez ruchu wielu godzin, mistrzowie włoscy wpadli na pomysł zastosowania drewnianego manekina; upiętą na nim naturalnie draperię mogli studiować bez liczenia się z czasem...

Obydwa te odkrycia przyczyniły się do pogłębienia wiedzy o naturze oraz do osiągnięcia większej biegłości ręki. Pozostaje jednak do rozstrzygnięcia kwestia bardzo istotna: wiarygodności informacji podanych przez Crispijna van der Passe Mł. Sprawa jest o tyle delikatna, że Holender nigdy w Italii nie był. Twierdził jednakże, że wszystkie wyżej wymienione informacje otrzymał z najlepszych źródeł: od artystów powracających z Italii.

„W młodości [pisze van der Passe] studiowałem wiele dyscyplin, a w szczególności wiedzę o rysunku; co więcej: czytałem wielu autorów piszących na ten temat oraz rozmawiałem z wieloma znakomitymi mistrzami, a między innymi z panem kawalerem Freminettem, malarzem nadwornym króla Francuzów, z panem Piotrem Pawłem Rubensem, z panem Abrahamem Bloemartem, z doskonałym Pawłem Moreelsenem. malarzem i architektem miasta Utrecht, oraz z panem van der Borgiem, który oprowadził mnie po akademiach najwybitniejszych mistrzów naszych czasów...”¹⁵

Van der Passe pozostawał zatem w kontakcie z najważniejszymi

¹³ C. v.d. Passe, op. cit., ks. II.

¹⁴ Na temat użycia manekina drewnianego por. E.F.v.d. Grinten, *Le cachalot et le manequin*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1962, t. 13, s. 149—179. Nb. układ draperii na manekinie siedzącym v.d. Passe jest identyczny z modelami polecenymi przez Leonarda da Vinci.

¹⁵ C. v.d. Passe, op. cit., (*Introduzione*). Jedyną zagadkową postacią wymienioną przez C. v.d. Passe jest pan van der Borg, który oprowadzał autora po akademiach najwybitniejszych mistrzów swoich czasów. Czy był to ówczesny kolekcjoner sztuki? Kwestię tę będą musiały wyjaśnić dalsze badania.

ośrodkami artystycznymi Europy północnej i zachodniej, zdominowanymi przez caravaggionistów, takimi jak Utrecht, Paryż i Amsterdam. W Utrechcie, gdzie kształcił się u swego ojca Crispijna van der Passe Starszego oraz Abrahama Bloemaerta, dowiedział się od swych przyjaciół: Pawła Moreelse (1573—1638), osiadłego w tym mieście po powrocie z Italii w 1596 r.¹⁶, oraz Hendricka Terbrugghena, powracającego z Włoch w 1614 r.¹⁷, o aktualnych tendencjach w sztuce włoskiej, a rzymskiej w szczególności. W Paryżu, gdzie przebywał jako nauczyciel rysunku w elitarnej szkole kadetów Antoine'a Pluvinela w latach 1617—1630, nasłuchiwał się opowieści o sukcesach Caravaggia i jego kontynuatorów od Martina Fremineta (powrócił z Włoch w 1602 r.)¹⁸, Piotra Pawła Rubensa (był w 1624 r. w Paryżu w związku z realizacją Galerii Henryka IV)¹⁹ oraz prawdopodobnie od Claude Vignona (powrócił z Włoch w 1624 r.)²⁰ i Simona Voueta (powrócił z Włoch w 1627 r.)²¹. W Amsterdamie (ok. 1631 r.) mógł nasz Holender zapoznać się z obrazami Caravaggia i jego kręgu przywiezionymi przez Abrahama Vincka (powrócił z Włoch w 1610 r.) i Louis Finsona (powrócił w 1617 r.)²².

Wartość świadectwa van der Passe jest wyjątkowa, ponieważ informuje on o wyobrażeniach na temat Akademii św. Łukasza, jakiej poza Italią rozpowszechniali powracający stamtąd artyści zaalpejscy, widząc w niej wzór godny naśladowania.

*

Źródła rzymskie dotyczące studium według żywego modelu w Akademii św. Łukasza są niestety — na skutek zniszczenia archiwum akademickiego — bardzo nieliczne i niejednoznaczne. Istnieją dwa typy dokumentów:

1) statuty z lat 1605—1607 (statut ten, gotowy w 1605 r., nieznacznie zmodyfikowany w 1607 r., opublikowany został w 1609 r.) i z 1617 r. (mss. Archiwum Akademii)²³,

¹⁶ Zob. C. H. de Jonge, *Paulus Moreelse Portret — en Genreschilder te Utrecht, 1571—1638*, Assen 1938.

¹⁷ Zob. B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, London 1958.

¹⁸ Zob. L. Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300—1626)*, Paris 1925, pl. 60, 61.

¹⁹ Zob. J. Thuillier, *La Galerie d'Henri IV*, Paris 1972 (?).

²⁰ Zob. W. Fischer, *Claude Vignon (1593—1670)*, Nederlands Kunsthistorischen Jaahrboek 1962, t. 13, s. 105—148; 1963, t. 14, s. 137—182.

²¹ Zob. J. Thuillier, *Vouet, Catalogue d'exposition. Le Grand Palais, Paris 6 XI 1990—11 II 1991*, Paris 1990, s. 108, 111.

²² Malarze ci przywieźli ze sobą dwa obrazy Caravaggia (lub ich kopie?): *Judytę i Holofernesa* oraz *Madonnę Różańcową*; zob. D. Bodart, *Louis Finson (Brugge avant 1580 — Amsterdam 1617)*, Bruxelles 1970, s. 28—31.

²³ *Ordinì dell'Accademia de' Pittori e Scultori di Roma*, Roma 1609; wersja statutu z 1617 r. znajduje się w Archiwum Akademii św. Łukasza.

2) opłaty za modela z 1632 r.²⁴ (późniejsze, bardzo liczne, pochodzą dopiero z 1663 r.).

W statucie z 1609 r. (*Ordini dell'Accademia de Pittori e Scultori di Roma*) jest mowa o istnieniu akademickiego studium otwartego dla artystów w każdą niedzielę („In ciascheduna domenica sara Ac[c]ademia e Studio”)²⁵. Nadzór nad studium sprawował asystent mieszkający w Akademii.

Do użytku młodzieży studiującej oddano duży zbiór rysunków, „kpii wykonanych według dzieł wybitnych malarzy dawnych i współczesnych” oraz „kolekcję odlewów gipsowych wykonanych według najbardziej wartościowych rzeźb znajdujących się na terenie Rzymu”. Obydwa te zbiory stale rozbudowywano dzięki powołaniu dwóch kopistów — malarza i rzeźbiarza. O funkcji dydaktycznej muzeum, akademickiego świadczą liczne sformułowania wspomnianego wyżej statutu (1609): „aby służyły studiom akademickim” (24), „ku pożytkowi Akademii” (42), aby „stymulowały studia nad sztuką i ułatwiały studiującym znalezienie dobrych wzorów”.

Statut z 1609 r. przyjął za punkt wyjścia w kwestii programu nauczania propozycje Federica Zuccariego:

Studia akademickie dotyczą rysunku, malarstwa, anatomii, rzeźby, architektury, perspektywy oraz wszystkich innych kwestii związanych z zawodem artysty, i to zarówno w teorii, jak i w praktyce; program ten realizują wybrani spośród grona akademickiego artyści... (41)

Cytat powyższy nie stwierdza jednak *explicite* istnienia studium według żywego modelu w Akademii św. Łukasza. Zwrot „...gli studii [...] di ogni altra cosa spetante alla professione...” — jest nazbyt ogólny i niewystarczający, abyśmy mogli dać odpowiedź twierdzącą na pytanie postawione w niniejszym artykule. Sądzę, że o wiele bardziej przydatny dla naszych rozważań jest postulat zawarty w statucie akademickim z 1617 r., gdzie wprowadzona została następująca klauzula: „Żaden student [akademicki] nie może uczęszczać do studium prywatnego ani też rysować według nagiej postaci we własnym domu pod karą grzywny...”²⁶.

Dwie wersje statutu — z 1609 r. i 1617 r. — odzwierciedlają zatem dwie postawy w kwestii ciała ludzkiego w Akademii św. Łukasza: jego założenia (o czym świadczy opowieść Berniniego z 1665 r.) były realizowane przed 1609 r. raczej sporadycznie. Akademia z powodu dużych

²⁴ ASA, vol. 43a, 116—117: modelem akademickim był niejaki Caporale; zob. D. Mahon, *Poussiniana*, Gazette des Beaux Arts 1962, nr 103, s. 1—131.

²⁵ *Ordini III*, s. 23 i 43.

²⁶ ASA, Statuti: „Nessun studente potra fare adunanze avanti loro ne tener huomini ignudi ped disegnare in Casa loro senza licenza del Principe sotto pena di una torcia di quattro libre...”

kosztów utrzymania modelu odnosiła się — o czym mogą świadczyć informacje Giovanniego Baglione na temat istnienia różnych prywatnych uczelni rzymskich — z dużą tolerancją do innych szkół artystycznych²⁷.

Ten typ akademii prywatnej ilustruje, jak się zdaje, obraz Adama Elsheimera, przedstawiający Królestwo Minerwy²⁸. Natomiast statut z 1617 r. odzwierciedla sytuację zupełnie nową: Akademia, która prawdopodobnie uporała się z problemami technicznymi i finansowymi, pragnie teraz — a na jej wzór robi to samo Akademia paryska²⁹ — zachować jeśli nie monopol, to przynajmniej kontrolę w zakresie studium aktu. W ten sposób można wyjaśnić rewindykacyjny charakter klauzuli wprowadzonej do statutu z 1617 r.

W tym kontekście należy spojrzeć inaczej na informację przekazaną nam przez Berniniego i Chantelou na temat istnienia studium aktu w akademii rzymskiej, uznając datę około 1609 r. za prawdopodobną. Informacja ta wyprzedza o przeszło 20 lat dokument z 1632 r.³⁰ pochodzący ze szczątkowo zachowanego archiwum akademickiego i upewnia nas, że studium nagiego ciała wprowadzono do tej ważnej szkoły rzymskiej prawdopodobnie jeszcze za życia Caravaggia (†1610), być może wkrótce po ucieczce artysty z Rzymu w maju 1606 r.³¹.

*

Decyzja Akademii św. Łukasza z ok. 1609 r. o wprowadzeniu do swego nauczania studium ciała ludzkiego z natury była spełnieniem postulatów dydaktycznego wysuniętego w 1594 r. przez Fryderyka Zuccariego. Reformator (jeśli nie twórca) rzymskiej szkoły artystycznej³² nawiązywał bezpośrednio do założeń programowych Akademii Medycejskiej a pośrednio do długiej, niemal dwuwiekowej, tradycji naturalistycznej w sztuce toskańskiej. Do najstarszych zachowanych studiów aktu należą rysunki Botticellego i Pollaiuola (pracowni) z około 1460 r.³³ Pionierzy studium człowieka z natury używali także sztucznego światła. Zarówno postacie całe, jak i ich fragmenty (zwłaszcza głowy, np. Benozzo Gozzolego czy Domenica Ghirlandajo) oświetlone były silnym światłem ustawionym z reguły z lewej strony. Jeśli prawa część postaci rozplywa się w tle ciemnego papieru, to lewa — dzięki użyciu bieli ołowiowej lub białej tempery — jaśnieje silnym blaskiem. Studium Domenica Ghir-

²⁷ G. Baglione, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti...*, Roma 1649, s. 114 (vita di N. Cordier) s. 164 (vita di Vespasiano Strada).

²⁸ A. Elsheimer, *Królestwo Minerwy, ok. 1605*, Ashmolean Museum, Oxford, zob. K. Andrews, *Adam Elsheimer, Werkverzeichnis...*, Wien 1985, nr 82.

²⁹ Zob. N. Pevsner, op. cit., s. 95.

³⁰ Zob. przyp. 24.

³¹ Zob. H. Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, p. 206.

³² Zob. N. Pevsner, op. cit., s. 60—61.

³³ Zob. *Il disegno fiorentino all'epoca di Lorenzo il Magnifico*, Katalog Wystawy, Ufficje maj—czerwiec 1992, Florencja 1992.

landajo twarzy starego człowieka ze zniekształconym przez nowotwór nosem należy do najbardziej wstrząsających przykładów toskańskiego naturalizmu lat siedemdziesiątych XV w.³⁴ Jednakże w wersji malarzkiej złagodzone zarówno drastyczny wyraz twarzy, jak i jej dramatyczne oświetlenie (artysta odszedł od „nokturnowej” wersji rysunku).

Doświadczenia Botticellego, Ghirlandaja i młodego Leonarda da Vinci wykorzystane zostały przez naturalistów toskańskich drugiej połowy XVI wieku. Świadczą o tym studia aktu wykonane przez tzw. malarzy „odnowy”: Santi di Tito, Girolama Macchettiego, Goro Paganiego, Ludovica Cigolego oraz Agostina Ciampellego³⁵. Filippo Baldinucci³⁶, siedemnastowieczny historiograf toskański, pozostawił nam opis takiego studia, z którego korzystała cała grupa młodych malarzy florenckich m.in. Macchetti, Pagani i Cigoli. Lokal, w którym znajdował się akt, był oświetlony sztucznym światłem oraz opalany w zimie. Akademia florencka natomiast wprowadziła studium aktu dopiero w XVII wieku³⁷. Jej uczniowie korzystali ze studiów prywatnych, w rodzaju tych, o których pisał Baldinucci³⁸.

Prywatne akademie typu toskańskiego upowszechniły się w Rzymie około 1600 r. Wzmiankuje je często rzymski historiograf Giovanni Baglione³⁹. Z jednej z takich pracowni korzystał Caravaggio⁴⁰. Bellori,

³⁴ D. Ghirlandajo, *Studium głowy starego człowieka, rysunek*, Museum National Stockholm oraz obraz *Portrait starca i wnuczka*, Louvre, zob. J. Laut, *Domenico Ghirlandajo*, Wien 1941. Charakterystyka typu modelu preferowanego przez caravaggionistów, jaką dał 200 lat później G. P. Bellori, *Le vite de Pittori...*, Roma 1672, (ed. krytyczna, Roma 1976, s. 230) mogłaby posłużyć za komentarz do rysunku Ghirlandaja: „Allora cominciò l'imitatione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità [...] con tutto lo studio sopra le rughe e difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate da morbi”.

³⁵ Na temat naturalistycznej odnowy w malarstwie toskańskim drugiej połowy XVI w. por. M. B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation, Vasari and the Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565—1577*, Oxford 1979. O rysunku Agostina Ciampellego (Ufficje 7189F) św. Praksedy w bazylice św. Piotra w Rzymie, por. recenzja A. M. Tofani, *Petroli*, z wystawy „Primato del Disegno” we Florencji w 1980 r.) *Bollettino d'Arte* 1982, s. 71—72.

³⁶ F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno...*, d. F. Ranalli, Firenze 1846, III, s. 37 (vita del Pagani), s. 240 (vita del Cigoli).

³⁷ Zob. Z. Ważbiński, *Accademia Medicea del Disegno nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Firenze 1987, s. 493.

³⁸ Na temat wpływu odnowy naturalistycznej we Florencji z lat siedemdziesiątych na sztukę Carraccich patrz: A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in the Art after the Council of Trent*, t. 2, 's-Gravenhage 1974, s. 74 i n. oraz Ch. Dembsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Gluckstadt 1977.

³⁹ Por. przyp. 27.

⁴⁰ Być może, Caravaggio studiował akt wg żywego modelu także podczas pobytu w Palazzo Madama, rezydencji kardynała Del Monte w latach 1595—1602. Na temat mecenatu artystycznego kardynała Del Monte przygotowuję inną pracę.

rzymski teoretyk sztuki o poglądach klasycznych, zarzucił uczniom Caravaggia, że dla uzyskania efektu wyszukiwali postacie pospolite i ułomne oraz potęgowali kontrast pomiędzy światłem i cieniem⁴¹.

Niewykluczone jednak, że doświadczenia Caravaggia, artysty faworyzowanego przez kardynała F. M. Del Monte (ten dostojnik Kościoła był protektorem Akademii św. Łukasza), przyczyniły się w znacznej mierze do wprowadzenia studium aktu do Akademii.

Być może, bodźcem dla podjęcia takiej decyzji były także względy moralne: Akademia, instytucja publiczna, miała sprawować kontrolę nad środowiskiem artystycznym Wiecznego Miasta.

Konkludując niniejsze uwagi należy stwierdzić, że choć nie wiadomo, czy Caravaggio należał formalnie do rzymskiej Akademii św. Łukasza, to jednak — na pewno — idee jego przyjęte zostały przez tę szkołę artystyczną⁴². Jest to szczególnie widoczne w drugim dziesięcioleciu XVII wieku, kiedy to zwolennicy Caravaggia opanowali Akademię rzymską: stała się ona wówczas głównym ośrodkiem promieniowania caravaggionizmu na Italię, a następnie na Europę. Dowodem triumfu Caravaggia było umieszczenie wkrótce po śmierci artysty w akademickiej galerii jego podobizny (il. 12)⁴³.

Idee Caravaggia upowszechniły się w sztuce Europy pozaalpejskiej w latach trzydziestych XVII w., a więc wówczas, kiedy Crispijn van der Passe Mł. zbierał materiały do swego podręcznika akademickiego. W ten sposób można wyjaśnić szczególny charakter dzieła Holendra, noszącego tytuł *O świetle dla malarzy i rysowników*. Wyrósł on z doświadczeń caravaggiowskich.

„Della luce del disegnare e dipingere” była — jak się wydaje — nie tyle wyrazem uznania dla samej Akademii co dla jej największego konstatatora i innowatora — Caravaggia⁴⁴.

⁴¹ G. P. Bellori, *Le vite... (1672)*, ed. G. Previtali, Torino 1976, s. 218: [Uczniowie Caravaggia] „...spogliano modellj ed alzando lumi; e senza più attendere a studio ed insegnamenti, ciascano trovava facilmente in piazza e per via il maestro gli esempi nel copiare il naturale...” i s. 231: „...così nell'allontanarsi dalla maniera, per seguir troppo il naturale, si scostarono affatto dall'arte, restando ne gli errori e nelle tenebre...”.

⁴² Na temat próby caravaggiowskiego przewrotu w Akademii św. Łukasza w 1606 r. (jeszcze przed ucieczką Caravaggia z Rzymu w maju 1606 r.) patrz L. Spezzaferro [w:] *Storia dell'Arte* 1971, nr 71, s. 20—25.

⁴³ Wzorem dla portretu akademickiego Caravaggia (przemalowany) stał się rysunek Ottavio Leoniego z ok. 1610 r., znajdujący się w zbiorach Biblioteki Marucelliany we Florencji. Por. Z. Waźbiński, *Caravaggio i Akademia św. Łukasza*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. J. Kowalczyka* (w druku).

⁴⁴ Informacja C. van Mandera, *Het Schilders Boeck*, Haarlem 1606, na temat Caravaggia, świadczy o tym, że artysta ten został bardzo wcześniej dostrzeżony przez artystyczną Północ; twórca późnoeuropejskiej historiografii sztuki przyczynił się zapewne do upowszechnienia Caravaggia w Niderlandach.

LIVE MODEL STUDIES AT THE ST. LUKE ACADEMY IN ROME

Summary

The decoration the Contarelli Chapel in St. Luigi dei Francesci realised around 1600 by Caravaggio the first public work of this artist, patronized by Cardinal Del Monte was acknowledged as a great event, the meaning of which certainly surpassed the borders of Rome and Italy. This is testified to by the information about the painter given in 1604 by the Netherlandhis historian and art theorist Carel van Mander saying that: "in Rome, there works Caravaggio, an unusual Painter..." Benedict Nicolson's book "The International Caravaggesque Movement", especially in its latest edition completed by Luisa Vertova (1991), shows the effect of that news on European arts the news whose meaning was hardly presumed by the founder of Netherlandish art historiography. The more, therefore must be disturbing the lack of any serious book on Cardinal Del Monte's patronage and his part in forming Caravaggio's personality, as also the dissemination of this painter's works in Italy and beyond. We still do not know what Caravaggio's relation towards St. Luke Academy was. This institution even if the mentioned Cardinal Lel Monte was also, since 1595—96, its patron has been reformed in 1593 by Federico Zuccari, who converted it or tried to convert it into a school of art. There is still no answer to the question of the part taken possibly by the Academy after the artist's tragic death (1610), in dissemination of Caravaggio's style. Furthermore, on the subject of the Academy's output, especially in its early period, we know only as much as was noted down by its first biographer Melchior Missirini, two centuries ago (1823).

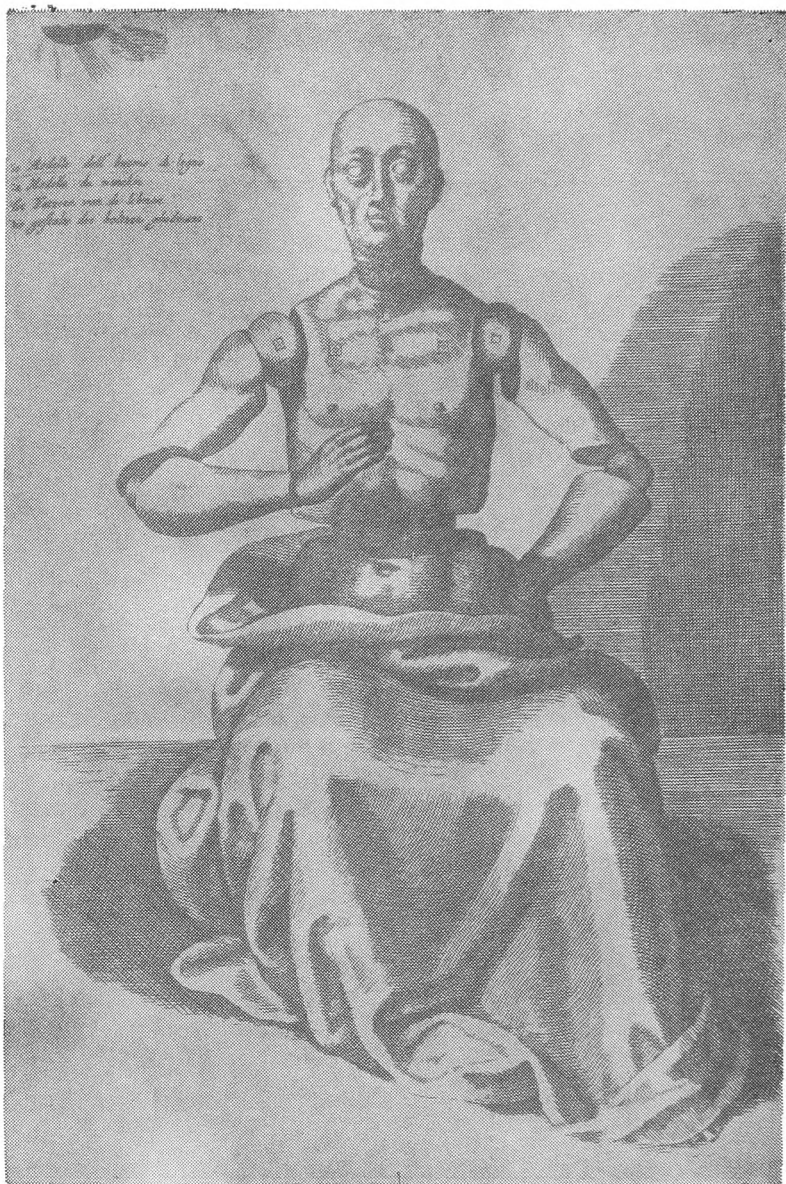
This papers intends a new or nearly look on the role of that important art teaching institution in its early period, basing on the contemporary, non-italian artists' and writers' witness. The evidence of Crispijn Van der Passe jr., the author of a four-language handbook for artists "Della luce del dipingere et disegnare" (1643), is very important for the problems discussed because it shows how the Roman Academy was perceived in three significant European artistic circles: Utrecht (where v.d. Passe was brought up), Paris (where he spent 13 years as a drawing teacher), and Amsterdam (here he published his handbook). The significance of this document in spite of the fact that its author has never been in Italy — isalsovery particular: the information inserted in it comes from artists returning from Italy, who attended the Roman Academy and had an opportunity to acquaint themselves well with the artistic circles of the Eternal City.



1. Crispijn v. d. Passe Ml., *Minerwa z pochodnią w otoczeniu mistrzów*, frontispis do *La luce del dipingere e disegnare*, Amsterdam 1643



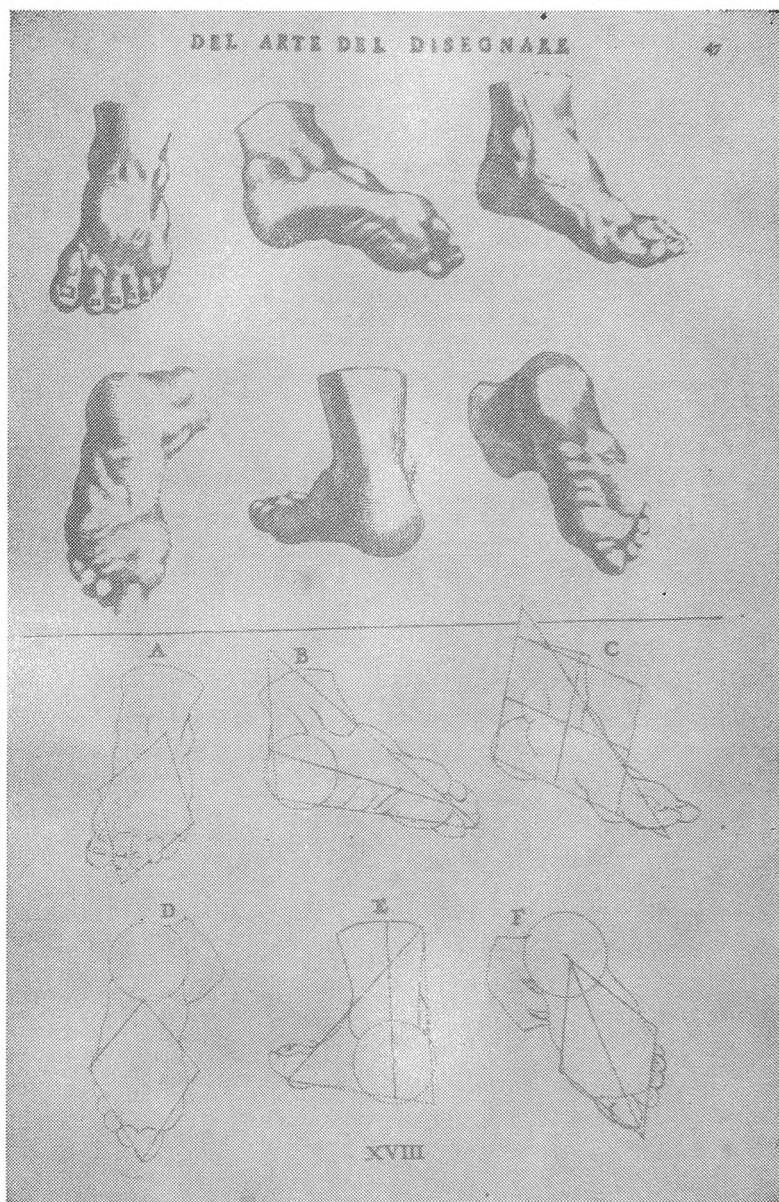
2. Crispijn v. d. Passe Ml., *Stadium aktu*, plansza z *La luce del...*



3. Crispijn v. d. Passe Ml., *Drewniany manekin z upiętą draperią* (à la Leonardo da Vinci), plansza z *La luce del...*



4. Crispijn v. d. Passe Ml., *Drewniany manekin z upiętą draperią*, wg Bloemaerta, plansza z *La luce del...*



5. Crispijn v. d. Passe MI., *Wzory stóp* (ze wzornika włoskiego), plansza z *La luce del...*



6. Crispijn v. d. Passe Mł., *Wzory dłoni* (ze wzornika włoskiego), plansza z *La luce del...*



7. Crispijn v. d. Passe M., *Personifikacja Wieczności* wg sztychu F. Villameny, rysunku cav. d'Arpino, plansza z *La luce del...*



8. Hendrick Terbrugghen, *Powołanie św. Mateusza*, 1620, Central Museum, Utrecht



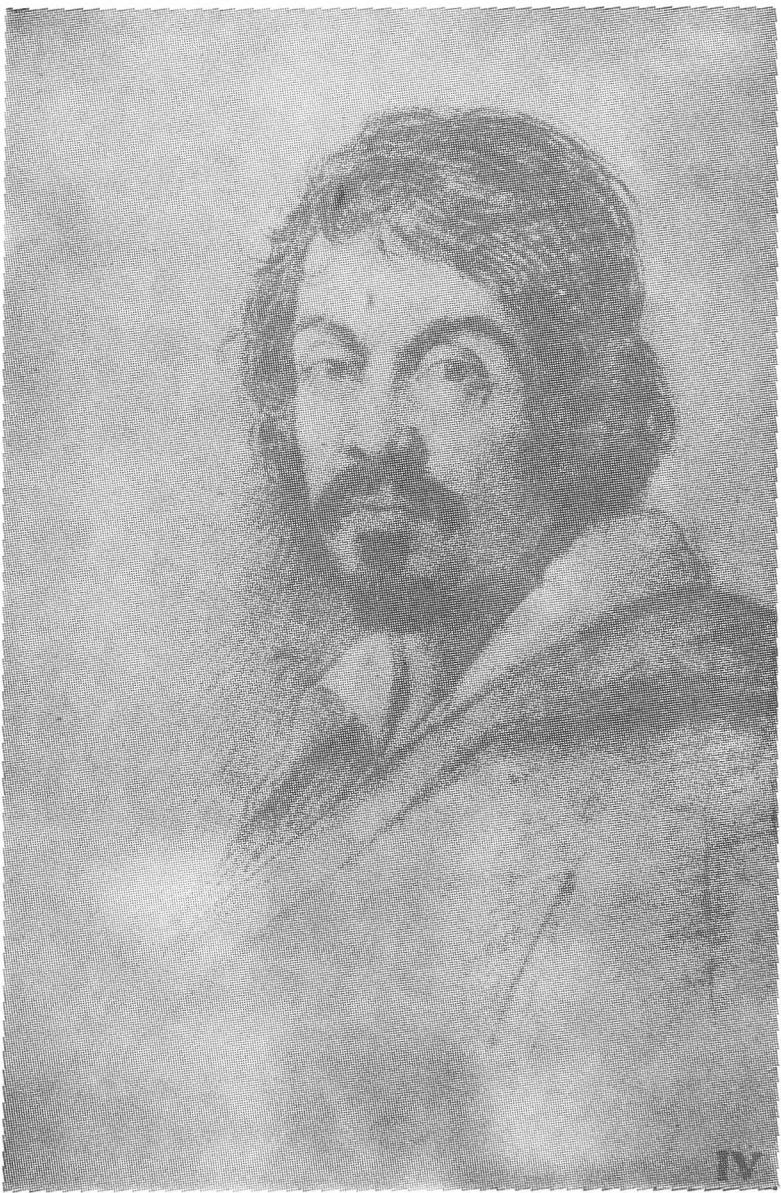
9. Domenico Ghirlandajo, *Studium głowy starca*, rysunek ok. 1475, National Gallery, Stockholm



10. Domenico Ghirlandajo, *Głowa dziadka i wnuczka*, ok. 1475, Louvre, Paris



11. Caravaggio, *Amor vincit omnia*, ok. 1602, Staatliche Museen, Berlin



12. Ottavio Leoni, *Portret Caravaggia*, rysunek, ok. 1610, Biblioteca Marucelliana, Firenze