

Rzym. Stolica sztuki nowoczesnej?

W niewielkim holenderskim kościele nieopodal Watykanu znajdziemy obiekt kluczowy dla rozważań o mobilności artystów w okresie oświecenia. Pomnik Antona Raphaela Mengsa (zmarłego w 1779 r.) w kościele Santi Michele e Magno (i wyryta na epitafium apologia, z której treścią zgodziłaby się większość jego współczesnych: „Pictor sui temporis primus”)¹ mogą symbolicznie otworzyć drogę do myślenia o „międzynarodowości” osiemnastowiecznych artystów, a także Rzymu jako ich „stolicy”: Mengs, niemiecki malarz pochodzący z Czech, poddany króla Polski i elektora Saksonii w Dreźnie, nosił m.in. tytuły oficjalnego malarza dworu neapolitańskiego, Burbonów w Madrycie oraz kardynała Albaniego i papieża w Rzymie, gdzie pozostawił swoje najśłynniejsze dzieła. Jego niewiarygodna kariera (a żył zaledwie pięćdziesiąt lat) wydaje się modelowa. Zatrudnienia oraz trasy podróży tego słynnego i wpływowego artysty i teoretyka — wybitnego obywatela „Republiki malarzy”, przyjaciela Johanna Joachima Winckelmanna i większości zagranicznych „Rzymian” tamtej epoki — obejmowały znaczne obszary Europy: od rodzinnego Aussig (Usti nad Łabą), przez Drezno, Neapol, Florencję i Madryt, aż po wielokrotne pobyty w Rzymie². Gdyby spróbować narysować mapę zamówień, które otrzymywał i hołdów, jakie mu składano, byłaby ona znacznie rozleglejsza³.

¹ Jak pisał z pobytu w Rzymie hr. August Fryderyk Moszyński: „To ostatni dobry malarz, jakiego miał Rzym”, zob. idem, *Dziennik podróży do Franji i Włoch 1784–1786*, red. i tłum. Bożena Zboińska-Daszyńska, Kraków 1970, s. 312. W innym miejscu, zwiedzając apartamenty na Watykanie, Moszyński pisał: „Trzeba rzucić kwiat na jego grób i kupić jego książkę o malarstwie. Od niego też uczyć się, jak cenić i osądzać wielkich mistrzów” (ibidem, s. 332). Epitafium jest dziełem Vincenza Pacettiego, jednego z najbardziej wziętych rzeźbiarzy w Rzymie przed przybyciem tam Antonia Canovy.

² Dodajmy jeszcze, że rodzina wywodziła się z Łużyc, jego ojciec Ismael Israel był ochrzczonym Żydem, urodzonym w Kopenhadze, a przed stabilizacją w Dreźnie uczył się w Meklemburgii.

³ Objęłaby np. wyspy brytyjskie i Warszawę. Przypomnijmy, że portretami Mengsa zachwycił się Stanisław August, o czym pisał do Tommasa Anticiego do Rzymu w 1778 r., zob. Ewa

Johann Joachim Winckelmann kilkanaście miesięcy po przyjeździe do papieskiej stolicy tak opisywał relację ze sławniejszym jeszcze wówczas od niego malarzem, który służył mu pomocą: „przedtem jadałem u Mengsa przez kilka kolejnych miesięcy, popołudniami i wieczorami, i to jadałem znakomicie, teraz sam muszę się zatroszczyć o moją kuchnię. Jeśli wszelako mam ochotę wypuścić się i popić sobie w towarzystwie, idę do Mengsa”⁴. Po latach, w lipcu 1763 r. złoży w ukończonej przedmowie do swojego dzieła o sztuce starożytności dedykację „Sztuce oraz Epoce, w szczególny zaś sposób panu Antonowi Raphaelowi Mengsowi”⁵. Niektóre zresztą z omawianych w jego dziele obiektów Winckelmann znał z gipsowych kopii w kolekcji Mengsa, co zresztą lojalnie przyznawał.

Sławny malarz rezydował przy strada Felice 82 (dzisiejsza via Sistina 72) – w dzielnicy zamieszkiwanej wówczas przez licznych artystów, w pobliżu Trinita dei Monti. Tam przyjął pod swój dach młodego przybysza z Wiednia, Antona Marona, pomagając mu następnie rozwinąć karierę w Rzymie. Miejsce istotnie było *felice* (szczęśliwe), Mengs zamieszkał bowiem w domu, w którym do 1749 r. tworzył jeden z najśłynniejszych rzymskich Francuzów, Pierre Subleyras⁶. Później w tym samym budynku rezydował szkocki malarz Gavin Hamilton, uznawany za jednego z pionierów surowej manieri antycznej i odkrywców Homera dla malarstwa. W 1782 r. pod tym samym adresem, w piętnastopokojowym apartamencie z ogrodem, zamieszka sławna Angelika Kauffmann, do której rzymskich lat jeszcze powrócę. Sąsiadem Mengsa, a przez pewien czas także jego współpracownikiem, był m.in. płodny twórca wielkich dekoracji w rzymskich siedzibach i świątyniach Państwa Kościelnego, przybyły z Trydentu Cristoforo Unterberger. Kilkanaście domów dalej znajdowało się ostatnie mieszkanie innego przybysza z północnych Włoch, Giovanniego Battisty Piranesiego, który tam zmarł. Obok niego w 1770 r. zamieszkał Tadeusz Kuntze i zapewne jego tamtejszym gościem został młody Hiszpan, Francisco Goya⁷.

Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 112.

⁴ List do przyjaciela Hieronymusa Dietricha Berendisa z 29 stycznia 1757 r., cyt. za: Johann Joachim Winckelmann, *Listy. Wybór*, red. i tłum. Ryszard Kasperowicz, Warszawa 2020, s. 70.

⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. Tadeusz Zatorski, red. Wojciech Bałus, Kraków 2012, s. 18.

⁶ Choć ten malarz zmarł tam przedwcześnie. Związek „lokalowy” można w tym wypadku jeszcze poszerzyć o wątek rodzinny: zarówno Subleyras, jak Mengs ożenili się z Włoszkami.

⁷ Kwestia ta od dawna jest rozważana i pozostaje nierozstrzygnięta przez badaczy. Zob. m.in. Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e l'Italia*, Roma 1992, s. 28; Zuzanna Prószyńska, *Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie*, [w:] *Między Polską a światem*, t. 1, red. Mieczysław Morka,

Siedziba Mengsa służyła także innym gościom z Północy – pracował tam i mieszkał przez kilkanaście lat jego wenecki uczeń Giovanni Battista Casanova⁸, a także szkocki starożytnik, kolekcjoner, okazjonalnie również architekt i malarz James Byres (domownik przy strada Felice w latach 1758–1761)⁹. Uczył się u Mengsa m.in. przyszły profesor akademii kopenhaskiej, Peder Als¹⁰, przyszły założyciel Zeichen-Akademie w Gocie, rzeźbiarz Friedrich Wilhelm Doell (autor m.in. pierwszych popiersi Mengsa i Winckelmanna). Z pomocy Mengsa korzystał również Hiszpan Jose Nicolas de Azara, kolekcjoner, starożytnik, dyplomata, który po śmierci malarza zaopiekował się spuścizną i napisał jego biografię¹¹. Zgromadzona przez Antona Raphaela wspomniana kolekcja gipsowych kopii dzieł starożytnych pełniła funkcję prywatnej akademii, służyła wielu artystom z różnych krajów, jak Francuz Laurent Pêcheux (zresztą jeszcze jeden sąsiad), ale nawet Włochom, jak Domenico Corvi¹².

Najbliższa relacja łączyła Mengsa w Rzymie właśnie ze wspomnianym Maronem, który w 1765 r. ożenił się z jego siostrą, Therese Concordią, cenioną malarką miniatur. Styl portretów Marona przez długi czas nawiązywał do popularnej manieri Mengsa i stanowiły one trafiającą idealnie w gust międzynarodowej klienteli propozycję. Portretował on m.in. w serii popiersiowych wizerunków dla Akademii św. Łukasza sławnych kolegów artystów, rzeźbiarzy Bartolomea Cavaceppiego i Vincenza Pacettiego, architekta Antonia Aspruccięgo, malarza Cristofora Unterbergera czy brytyjskich marszałków Jamesa Byresa i Thomasa Jenkinsa¹³. Dopiero w latach osiemdziesiątych

Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 87–93; Francesco Petrucci, *Tadeusz Kuntze, zwany „Taddeo Polacco”, między Rzymem, Colli Albani i Lazio*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2021, nr 2, s. 353–371.

⁸ Według zdecydowanie przesadzonej opinii Winckelmanna Casanova, który pracował dla niego we Włoszech, m.in. wykonując ilustracje do *Dziejów sztuki starożytnej*, „był największym rysownikiem rzymskim” (Johann Joachim Winckelmann, op. cit., s. 18).

⁹ Zob. Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779*, t. 2: *Leben und Wirken*, München 2003; Isabella Schmittmann, *Anton von Maron (1731–1808). Leben und Werk*, München 2013, s. 17–19; Brinsley Ford, *James Byres, principal antiquarian to the English visitors to Rome*, „Apollo” 99, 1974, s. 446–461. W późniejszych latach znajomym rzymskim Byresa był uczeń Marona, Franciszek Smuglewicz, autor jego znanego rodzinnego portretu. Maron również go portretował, podobnie jak Mengsa i Winckelmanna.

¹⁰ Ellen Poulsen, *Jens Juel*, t. 1, København 1991, s. 255.

¹¹ Zob. Steffi Roettgen, op. cit., t. 2, s. 260–261.

¹² Zob. Steffi Roettgen, *Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung*, [w:] *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, s. 129–148. Wcześniej, ale i przez cały wiek XVIII, korzystano z odlewów dostępnych w siedzibie filii francuskiej akademii w Rzymie.

¹³ Isabella Schmittmann (op. cit., s. 73–77) analizuje tę serię w kontekście wypracowanych w XVIII w., m.in. we Francji, formuł „portretu przyjacielskiego”.

jego popularność zaczęła słabnąć na rzecz nowszej mody w portretach, przywiezionej do Rzymu przez Angelikę Kauffmann (zresztą po części rodaczkę Marona). Wcześniej w tym gatunku w międzynarodowym środowisku rzymskim jedynym znacznieszym rywalem Mengsa i jego szwagra był Pompeo Batoni¹⁴.

Mengs, który swoje pierwsze imię Antonio zawdzięcza Allegriemu, czyli Correggio, drugie zaś Rafaelowi Santi (wielbiony był przez Winckelmanna jako „niemiecki Rafael”), po niesławnym eksperymencie neoantycznym w postaci archaizowanego fresku *Jowisz i Ganimedes* z roku 1758¹⁵, zarzucił podobne próby, szybko stając się orędownikiem kosmopolitycznego italia-nizmu. Jego malarska stylistyka *juste milieu* oddziaływała na wielu przybywających do Rzymu obcokrajowców¹⁶. Ten kult włoskiego renesansu, w tym zwłaszcza Correggia, obecny również w jego pismach, oraz stylistyka naśladowująca braci Carraccich, Domenichina, a także innych Bolończyków wieku XVII, ułatwiły mu odnalezienie się wszędzie, nawet na „francuskim” dworze w Madrycie¹⁷. Dalekie mu były wszelkie innowacje artystyczne, których narodziny mógł obserwować na swojej europejskiej trasie, zwłaszcza w Rzymie. Jego „innowacja” polegała jednak na świadomym historyzmie, narzuceniu międzynarodowej klienteli sztuki odwołującej się do wzorów uznawanych wciąż za najwartościowsze w historii. Wzorów włoskich, które zresztą „promowała” najwspanialsza wówczas kolekcja malarstwa, czyli doskonale znana Mengsowi galeria elektorska w Dreźnie, w której dwoma największymi byli Correggio i Rafael. W pewnym sensie był on emisariuszem tej galerii, a jego sławne rzymskie realizacje, poczynając od *Parnasu* w Villi Albani (1761), ilustracją

¹⁴ Na temat tej rywalizacji zob. m.in. Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma, Il Settecento*, t. 1: *Saggi, biografie, schede*, Roma 2010, s. 101–111.

¹⁵ Mengs naśladował w nim malowidło z Herkulanum, stosując archaizującą stylistykę – malowidło uznano za starożytny oryginał, w pułapkę atrybucji wpadł nawet sam Winckelmann i ujawnienie autorstwa poróżniło obu przyjaciół. Opis tej „afery” i najnowsze ustalenia zob. *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, kat. wyst. w Kulturstiftung Dessau-Wörlitz i w Winckelmann-Museum w Stendal, red. Max Kunze, Mainz 1998, s. 116–119; *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820*, kat. wyst. w Städel Museum i Liebighaus we Frankfurcie nad Menem w 2013, red. Maraike Bückling, Eva Mongi-Vollmer, München 2013, s. 38–39.

¹⁶ Syntetyczny, choć niewolny od uproszczeń zarys sytuacji i postawy Mengsa, szczególnie w Rzymie i pod patronatem kardynała Albaniego, przedstawia Albert Boime, *Art in an Age of Revolution 1750–1800*, Chicago–London 1987, s. 66–71, 74–76.

¹⁷ Gdy zaoferowano mu dyrekturę madryckiej akademii, znany z braku skromności malarz dość arogancko wyłożył swoją wyższość nad tamtejszym środowiskiem – uznawał, że przywozi do Hiszpanii uniwersalne wartości artystyczne. Zob. komentarz Matthew Craske, *Art in Europe 1700–1830. A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford 1997, s. 136.

systemu wartości, który został wyłożony w powstającej od 1750 r. publikacji promocyjnej zbioru drezdeńskiego¹⁸.

Moglibyśmy zastanowić się nad formułami kosmopolityzmu, transferami kulturowymi i spotkaniami w XVIII w., spacerując ulicami położonymi blisko centrum Rzymu, via del Babuino, via Sistina, Trinita dei Monti, w sąsiedztwie kościoła San Lorenzo in Lucina (z grobami Nicolasa Poussina, Adama Elsheimera i Pompea Batoniego), domu, w którym rzymska rodzina malarza warszawskiego Marcella Bacciarellego przyjęła saksońskiego architekta warszawskiego Jana Chrystiana Kamsetzera, a jeszcze niedaleko zamieszkał Franciszek Smuglewicz. Podjęty na zlecenie księcia Marcantonio IV Borghese w latach siedemdziesiątych XVIII w. wielki program dekoracji ściennych w podmiejskim wówczas, ale niedalekim od tej dzielnicy Casino Borghese jest być może najbardziej „międzynarodową” realizacją malarską epoki: wykonywali je m.in. Francuzi Bénigne Gagneraux i Pécheux, Szkot Gavin Hamilton, Polak Tadeusz Kuntze, Austriak Maron, Tyrolczyk Unterberger i wielu Włochów¹⁹. Ale międzynarodowy mecenat rozwijał się także w kręgu rodu Albanich czy kardynała Yorku, szkockiego banity księcia Henryka Stuarta, którego w Rzymie traktowano jak koronowanego władcę Wielkiej Brytanii (dla którego również m.in. pracowali Byres, Kuntze, Smuglewicz)²⁰.

Do końca stulecia wiara w to, że Rzym jest ośrodkiem mocy, trwała i przyciągała artystów z całej Europy. Rzeźbiarz Francis Chantrey utrzymywał, że dzieła tam stworzone przez sam ten fakt będą bardziej „meritorious” niż te powstałe w Londynie. Asmus Carstens „zdobywał” Rzym, by oczyścić się z rutyny akademii kopenhaskiej, w której studia porzucił, a także tej w Berlinie, na której zaproponowano mu profesurę. Wynajął dawną pracownię Pompea Batoniego, żeby przez ten fakt uwznioślić swoją sztukę²¹.

* * *

Szczególnie wiele nici międzynarodowej siatki artystycznej w Rzymie zbiega się w związku z bytnością tam pierwszej damy malarstwa epoki – Angeliki Kauffmann. Z samych tylko zapisów Johanna Wolfganga Goethego wyłania się

¹⁸ Na jego temat zob. rozdział poświęcony Dreznu.

¹⁹ Szczegóły tego wielkiego przedsięwzięcia omawia Carole Paul, *Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Aldershot 2017.

²⁰ Zob. Mariusz Smoliński, *Władcy bez królestwa. Stuartowie w osiemnastowiecznym Rzymie*, [w:] *Oświeceniowa republika władców. Rezydencje, kolekcje, mecenat*, t. 1, red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2016, s. 125–142. Księcia pretendenta portretował m.in. Mengs, którego opiece on z kolei polecał przybywających szkockich artystów. Król Prus, Fryderyk II zwracał się do niego o pośredniczenie przy zakupach obrazów współczesnych malarzy włoskich.

²¹ Wypowiedzi te przytacza i komentuje Matthew Craske, op. cit., s. 140.

bogata historia *sociabilité*, budowanej przez szwajcarsko-austriacką malarkę. Niezbyt zadowolony z własnego wizerunku jej pędzla Goethe podziwiał jednak na ogół dokonania malarki, korzystał z jej rzymskich znajomości. Wspomina o obiadach w domu Kauffmann, o wspólnych wizytach w galeriach miasta i dyskusjach, w tym także odnoszących się do jego ówczesnej pracy nad dramatem *Egmont*²². W kręgu tym spotykamy włoskiego malarza i męża malarki, Zucchiego, Anglików, m.in. malarza, znanego raczej jako starożytnik i agent w handlu antykami – Thomasa Jenkinsa²³. Goethe i Kauffmann wspólnie odwiedzili m.in. szkockiego pejzażystę Jacoba More'a, w którego rzymskiej pracowni podziwiali jego olbrzymi obraz *Potop*²⁴.

Jednym z najbardziej godnych uwagi faktów rzymskiego pobytu poety jest wizyta w Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie asystował przy wykonywaniu akwarelowych kopii fresków na zamówienie hrabiego Josepha Johanna von Friessa, austriackiego kolekcjonera wywodzącego się ze szwajcarskiej rodziny bankierskiej. Malowali je znajomi Goethego: Niemiec z Hesji, Fritz Bury i Szwajcar Johann Heinrich Lips, z którymi „spożył tam nawet kilka posiłków”²⁵. Goethe poznał również austriackiego portrecistę Antona von Marona. Pisarz pozostawił też wiele rysunków z pobytu w Rzymie i okolicach, do pracy tej zachęcał go bliski znajomy, malarz Jakob Philipp Hackert, rezydujący w Italii już od 1768 r. i praktykujący stale ten obyczaj²⁶.

²² Zob. wzmianki w: Johann Wolfgang Goethe, *Podróż włoska*, red. i tłum. Henryk Krzeczowski, Warszawa 1980, s. 146, 150, 185, 311–312, 326, 374, 403.

²³ W 1790 r. Kauffmann wykonała w formule bliskiej portretowi angielskiemu całopostaciowe przedstawienie Jenkinsa z jego siostrzenicą w krajobrazie włoskim (Londyn, National Portrait Gallery). W szerszym kontekście ukazują jego wieloletnią aktywność w Rzymie: Gerard Vaughan, *Thomas Jenkins and his international clientele*, [w:] *Antikensammlungen des europäischen Adels in 18 Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, red. Dietrich Boschung, Henner von Hesberg, Mainz 2000, s. 20–30; Ilaria Bignamini, *British Conquerors of the Marbles, Thomas Jenkins as Connoisseur*, [w:] Ilaria Bignamini, Clare Hornsby, *Digging And Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven 2010, s. 208–221.

²⁴ Opis Goethego w *Podróży włoskiej*, s. 323. Artystka podjęła później temat inspirowany tragedią Goethego *Ifigenia*. W 1788 r. rysowała *Hold Goethemu składany przez muzy Komedii i Tragedii*, który w graficznej interpretacji Lipsa trafił na frontysepis tomu dzieł pisarza, wydanego w Lipsku w 1789 r. W edycji tej zamieszczono też dwie sceny z *Egmonta* według jej rysunków. Zob. *Angelika Kauffmann*, kat. wyst. w Kunstmuseum w Düsseldorfie, Haus der Kunst w Monachium i Kunstmuseum w Chur w 1998–1999 r., red. Bettina Baumgärtel, Ostfildern 1998, s. 34–35, 320–336.

²⁵ Ibidem, s. 345. Lipsa, znanego już wtedy jako m.in. ilustrator *Physiognomische Fragmente* Johanna Caspara Lavatera, zatrudnił potem Goethe w Weimarze.

²⁶ Jego podróżnicze itinerarium jest zresztą imponujące: po studiach w Berlinie, pobycie na Pomorzu i w Szwecji, studiach u Verneta w Paryżu, gdzie miał kontakt z Johannem Georgiem Willem, podróży po Normandii, osiadł już na całe życie we Włoszech. W 1786 r.,

Powróćmy jednak do Kauffmann, pozostającej w Rzymie znacznie dłużej od Goethego i znacznie bardziej tam wpływowej. Podróżowanie miała niejako we krwi – w dzieciństwie, podążając za ojcem malarzem, wielokrotnie przeprowadzała się między rodzinnym Chur w Gryzonii, Lombardią i austriackim Vorarlbergiem. Szybko rozwinięta znajomość czterech języków pozwoliła jej odnajdywać się w kolejnych środowiskach²⁷, początkowo w Mediolanie (przyjęto ją tam do akademii w wieku dwudziestu lat) i Florencji (gdzie dostąpiła podobnego szczytu i poznała m.in. Gavina Hamiltona), następnie w Rzymie, od 1763 r., gdzie od razu nawiązała znajomości z aktywnymi kręgami Brytyjczyków. Krótki pobyt tamże, przerywany wizytą w Neapolu, w Bolonii, pozwolił jej przygotować pierwsze sceny o poważnej tematyce, które wysłane na wystawy do Londynu przygotowały grunt pod jej przyjazd do Anglii w 1766 r. Po spędzonych tam latach, sławna już na całą Europę, wróciła do Rzymu w 1781 r., gdzie pozostała do śmierci w 1807 r. Jak się często podkreśla, jej uroczysty pogrzeb, reżyserowany przez Antonia Canovę na wzór ceremonii sprzed stuleci, czyli pogrzebu Rafaela w Panteonie, stanowił tak spektakularne upamiętnienie, jakiego nie doczekał się żaden artysta XVIII w., i to mimo niewątpliwego już przeminięcia wówczas mody na stylizację jej obrazów. Canova miał nawet na tę okoliczność odkuć w marmurze dłoń malarki! Podczas tego rzymskiego ćwierćwiecza Kauffmann rezydująca we wspomnianym wielkim domu przy via Sistina lub w swojej letniej siedzibie w Castel Gandolfo otrzymywała zlecenia od wielonarodowej klienteli, zarówno przebywających w Italii obcokrajowców, jak i tych z daleka (np. króla Stanisława Augusta). Jako portrecistka zdobyła z czasem wyższe uznanie niż Batoni i Maron, konsekwentnie kultywując kilka formuł tego gatunku: całościowe wizerunki na tle krajobrazu w typie angielskim, portrety kobiece w kostiumie i roli mitologicznej (jako muzy, Lukrecja czy Wenus), popiersiowe studia psychologiczne, w szczególności dobrych znajomych. Dbała też umiejętnie o klientelę z rzymskiego świata sztuki, malując m.in. Jenkinsa, Johanna Friedricha Reiffensteina, Stanisława Kostkę Potockiego i Stanisława Poniatowskiego (osiadłego w Rzymie bratanka króla i znanego kolekcjonera), Giovanniego Volpato, rosyjskich mecenasów i kolekcjonerów, Szweda Carla Pipera. Wyprawiła się do Neapolu portretować rodzinę królewską, ale cesarza

przed przybyciem Goethego, został mianowany nadwornym malarzem króla Neapolu – tam zresztą spędził większość długiego włoskiego pobytu, realizując jednak także zlecenia z zagranicy. Na koniec życia, zmuszony przez okupację francuską, udał się do Florencji. Goethe był autorem pierwszej biografii malarza.

²⁷ Fakt ten podziwiał m.in. Winckelmann. Jak już w innym miejscu książki zwracałem uwagę, ten aspekt językowy umyka często naszej refleksji, nie mamy świadomości, jak np. porozumiewali się artyści w Wiedniu czy Sztokholmie.

Józefa II przyjmowała w swojej rzymskiej rezydencji. Miara jej sławy było zamówienie przez władcę dwóch obrazów o dowolnych tematach: artystka sama miała je wybrać.

W kategorii *peinture d'histoire* popularność zawdzięczała m.in. doborowi oryginalnych, często nawet zaskakujących tematów ze starożytności, rzadko albo nigdy dotąd nie podejmowanych jak np. *Odyseusz i Kirke*, *Euryklea budząca Penelopę*, *Praksyteles darowuje Fryne swój posąg Amora*, *Pliniusz młodszy z matką na przylądku Miseno w czasie erupcji Wezuwiusza*, *Wergiliusz na łożu śmierci spisujący w Brundisium własne epitafium* czy zamówiony właśnie przez władcę Polski w 1788 r. *Wergiliusz czytający Eneidę Augustowi i Oktawii*. Podejmowała jednak również tematy z modnej literatury współczesnej, m.in. z *Idylli* Salomona Gessnera, *Podróży sentymentalnej* Lawrence'a Sterne'a i *Bitwy Hermanna* Friedricha Gottlieba Klopstocka, a nawet *Historii Anglii* Davida Hume'a. Intensywnej twórczości towarzyszyło wystawne życie towarzyskie, luksusowe powozy dekorowane niczym królewskie, wino sprowadzane z Hiszpanii i Cypru, specjalne zamówienia drogich mebli i bogato zdobionych ram do obrazów. Dobrze znana w Rzymie była też jej kolekcja książek i obrazów, m.in. ze *Świętym Hieronimem* przypisywanym Leonardowi da Vinci²⁸. Sposób życia stanowił składową autemarketingu Angeliki Kauffmann, zresztą wybór domu naznaczonego sławą Mengsa również mieścił się wśród takich działań. Jako malarka kontynuowała ona eklektyczny styl Mengsa, wsparty na świetnie rozpoznanych wzorach szesnasto- i siedemnastowiecznego malarstwa włoskiego. Upowszechniony w obfitej produkcji graficznych interpretacji był to istotnie „styl międzynarodowy” Rzymu, a właściwie całej Europy. Nowe wydarzenia artystyczne w okolicy – takie jak słynna ekspozycja *Przysięgi Horacjuszy* Jacques'a-Louisa Davida w jego rzymskiej pracowni w 1784 r. – nie umniejszały sukcesu szwajcarskiej „dziesiątej Muzy”, jak ją z podziwem nazywano. Choć w 1793 r. włoski artysta Domenico Pellegrini donosił Canovie, jakoby Angelika była „już nie w modzie”²⁹, niezmiennie komplementowana artystka nadal utrzymywała stałą, bogatą klientelę i sieć znajomości. Jeszcze w 1797 r. wysłała obrazy na wystawę londyńskiej Royal Academy. Dopiero francuska inwazja w 1798 r., która wygnała z Rzymu dużą część klientów malarki, zwłaszcza brytyjskich, osłabiła jej pozycję³⁰.

²⁸ Zob. Angelika Kauffmann, op. cit., s. 32–33, 35–36.

²⁹ Cyt. za: G. H. Pilo, *Lettere di Pellegrini a Canova*, „Paragone” 185, 1965, s. 54.

³⁰ Ostatnie lata Kauffmann relacjonuje swojej beletryzowanej, ale gruntownie udokumentowanej biografii Angelica Goodden, *Miss Angel. The Art and World of Angelica Kauffmann*, London 2005, s. 287 i n.

* * *

Gdy mowa o dynamice rzymskiego życia artystycznego w XVIII w., w pierwszej kolejności pojawia się rola filii królewskiej akademii paryskiej, Académie de France. Była to jedyna, regularnie działająca zagraniczna instytucja artystyczna w Italii, ze stałą siedzibą w Palazzo Mancini przy via del Corso i utrwalonym systemem działania. Dzięki stypendiom Prix de Rome francuscy artyści tworzyli we Włoszech najliczniejszą grupę cudzoziemską. Akademia ta dawała niekiedy oparcie Francuzom przybywającym poza utartym systemem stypendialnym, a także obcokrajowcom. Palazzo Mancini służył jako szkoła i środowisko towarzyskie dla niefrancuskich malarzy (takich jak Szkot Allan Ramsay, Polak Tadeusz Kuntze czy Niemiec Lambert Krahe), a także rzeźbiarzy (Flamand Peter Anton Verschaffelt i Duńczyk Johannes Wiedewelt, który nawet tam mieszkał)³¹. Jednym z nauczycieli czynnych w akademii był sławny włoski malarz ruin i festynów, Giovanni Paolo Pannini, zresztą ożeniony z Francuzką. Organizowane przez pracowników filii i studentów festyny czy maskarady stawały się ważnymi wydarzeniami w życiu miasta. Z jednej strony Académie de France mogła być postrzegana jako strażniczka tradycji i konwencji, kultywowania zakonserwowanej wielkości Nicolasa Poussina, z drugiej plejada jej stypendystów musiała wносить do tego życia różne „powiewy” – skoro wśród nich byli np. Joseph-Marie Vien i wspomniany David, odpowiedzialni za dwie kolejne fale rewolucji klasycystycznej, Jean-Honoré Fragonard i jego kolega Hubert Robert. Niektórzy dyrektorzy filii otwierali się na rozmaite rzymskie bądź płynące z Francji nowości.

Piranesi wybrał na swoje studio via del Corso, naprzeciwko Académie de France: strategiczna decyzja, aby być blisko tego „centrum”. Emilie Beck-Saiello określiła Palazzo Mancini jako „miejsce przechodnie, miejsce wymiany i towarzyskości, otwarte na Rzym, Paryż i Europę”³². Choć oficjalnie zadaniem

³¹ Zob. m.in. Annie i Gabriel Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1666–1968)*, Dijon 2011. Książka Oliviera Michela *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle* (Rome 1996) przynosi dla tej problematyki wiele ciekawych informacji, jest jednak w zamierzeniu autora fragmentaryczna. Nie powstało dotąd syntetyczne opracowanie francuskich środowisk w Rzymie w wieku XVIII i ich umiejscowienia na mapie międzynarodowej kultury miasta.

³² Emilie Beck-Saiello, *Introduction*, [w:] *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792)*, red. Marc Bayard, Émilie Beck-Saiello, Rennes 2016, s. 11. Zob. też Martine Boiteux, *Le cosmopolitisme à Rome au XVIIIe siècle: définitions et pratiques festives*, [w:] *Entre Pologne et France. Le cosmopolitisme des Lumières. Colloque pour l'inauguration de «L'Archivio Piattoli» on-line*. Materiały z międzynarodowej konferencji w Rzymie, 23–24.06.2017, red. Anna Grześkowiak-Krwawicz et al., Rome 2018, s. 218–230.

fili paryskiej instytucji w Italii miało być przyczynianie się do utrzymywania przez całą akademię status quo w sztuce francuskiej, w rzeczywistości odegrała ona jedną z głównych ról w promowaniu rozmaitych aspektów kultury nowoczesnej. Wśród takich ważnych wkładów instytucji warto wydobyć wypromowanie nauki pejzażu podczas pozamiejskich, plenerowych wycieczek studyjnych, stanowiących wówczas całkowitą nowość, która z trudem będzie się jeszcze przez cały wiek przebijać w szkolnictwie europejskim³³.

* * *

Faktem doskonale znanym literaturoznawcom, ale na ogół niepamiętanym przez miłośników literatury grozy, jest geneza powiastki Williama Beckforda *Wathek: opowieść arabska*. Impulsem do jej stworzenia przez tego młodego arystokratę i ekscentryka miało być przeżycie wzniosłości w Alpach, okrzeplę w czasie postoju w Genewie. Warto jednak przypomnieć, że długi szwajcarsko-włoski Grand Tour przyszłego wielkiego kolekcjonera i budowniczego neogotyckiego zamczyska Fonthill Abbey obejmował również Rzym i Neapol, gdzie Beckford tę orientálną opowieść miał ukończyć. Warto to przypomnieć dla wprowadzenia innego brytyjsko-śródziemnomorskiego kontekstu: nie będzie bowiem przesadą stwierdzenie, że właśnie w Rzymie Szekspir i Milton zostali odkryci dla malarstwa, w obliczu doznań, jakich dostarczały tamtejsze starożytności, ale bardziej jeszcze potężna sztuka Michała Anioła. Doznania te stały się udziałem przede wszystkim Szwajcara Johanna Heinricha Füsslego, który przybył do Rzymu w 1770 r., po dłuższym pobycie w Londynie, gdzie podobno sam Joshua Reynolds miał mu wskazać artystyczną drogę i metody edukacji. Po drodze zwiedzał m.in. Florencję, w następnych latach także Wenecję i Neapol wraz z Pompejami i Herkulanum. W czasie trwającego dziewięć lat pobytu utworzył się wokół niego szeroki krąg artystów z Północy – byli to m.in. malarze: Duńczyk Nicolai Abraham Abildgaard, Szkot Alexander Runciman, Anglicy George Romney i James Northcote (przybyły pod koniec pobytu Füsslego), rzeźbiarze Anglik Thomas Banks i Szwed Johan Tobias Sergel³⁴. Füssli, niedoszły pastor luterański, zaproponował jako malarz samouk studia nad włoską sztuką renesansu, w tym nad kontynuatorami Michała Anioła i mało wówczas popularnymi manierystami.

Jean Starobinski, który – o czym warto pamiętać – nie był historykiem sztuki, uczynił z malarstwa i rysunków Szwajcara przeciwagę i jednocześnie

³³ Wątek ten rozwijam, wraz z dalszą bibliografią, w: *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, Warszawa 2021, s. 34–37.

³⁴ Choć fenomen ten pojawia się w literaturze historyczno-artystycznej na wielką skalę, dziwny pozostaje brak całościowego opracowania tego kręgu, także pod kątem towarzyskim.