

ANTYK W XV-WIECZNYCH RYSUNKACH I SZKICOWNIKACH

CLAUDIA LA MALFA

MODELE FIGURALNE

W 1427 r. malarz i medalier Antonio Pisano, znany jako Pisanello (przed 1395–1455), przejął po Gentilem da Fabriano (ok. 1370–1427) prace przy cyklu fresków przedstawiających Zbawiciela i św. Jana Chrzciciela, zlecone przez papieża Marcina V (1417–1431) w nawie głównej bazyliki św. Jana na Lateranie.



Pisanello przebywał w Rzymie do 1432 r. Z tego okresu pochodzi seria szkiców, sporządzonych na pergaminie, ukazujących antyczne płaskorzeźby. Jeden z nich odwzorowuje postacie Jazona, Medei i Kreuzy, skopiowane z sarkofagu z II w., znajdującego się ówczesnie na dziedzińcu bazyliki św. św. Kosmy i Damiana na terenie Forum Romanum¹. Inny rysunek przedstawia wizerunki Marsa i Rei Sylwii – matki Romulusa i Remusa z legendy o założeniu Rzymu – zaczerpnięte z sarkofagu datowanego na II lub III w., przechowywanego obecnie w rzymskim Palazzo Mattei². Na jednym z arkuszy widnieją dwie tańczące bachantki, podobne do tych z reliefu zdobiącego sarkofag Bachusa, który dzisiaj znajduje się w Amsterdamie, inny z kolei ukazuje nereidy, mitologiczne nimfy morskie, dosiadające trytonów, które przypominają figury z sarkofagu dekorowanego motywami morskimi, eksponowanego w XV-wiecznym Rzymie³.

1 Da Pisanello 1988, s. 149–150.

2 *Ibidem*, s. 93–95.

3 *Ibidem*, s. 152–154.

Wykonując powyższe rysunki, Pisanello i jego współpracownicy kopiowali bądź to pojedynczą postać, bądź to grupę dwóch lub trzech postaci wykonujących tę samą czynność, wyodrębniając je z narracyjnego kontekstu fryzu. W ten sposób szkice te stały się figuralnymi modelami, niekiedy dość ekstrawaganckimi jak na owe czasy: znajdziemy wśród nich nagą młodą kobietę dosiadającą morskiego potwora, nagiego mężczyznę leżącego na boku, kobiety grające na cymbałach w zawrotnych pozach, z wygiętymi plecami i głowami odchylonymi do tyłu. Artysta skupił się na układach, w jakich przedstawiono nagie ciała, a także gestach, za pomocą których wyrażono ich ruchy i emocje. Rysunki tematów zaczerpniętych ze sztuki antycznej stworzyły tym samym nowy repertuar figuratywny, oparty na obrazach, które przez wieki były pomijane przez twórców. Pisanello wykorzystał niektóre z nich, kiedy projektował monety i medale dla Leonella d'Este i Cecylii Gonzagi (zob. nr kat. 79). Podczas pobytu w Neapolu w 1449 r. artysta wykonał projekt medalu dla Alfonsa V Aragońskiego, którego umiejętności myśliwskie upamiętnił sceną młodzieńca atakującego dzika. Pisanello

[Il. 1]
Krağ Pisanello, *Postacie z sarkofagu Medei*.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, nr inw. I 523

[Il. 2]
Krağ Pisanello, *Scena polowania na dzika z Sarkofagu Adonisa*,
ok. 1431–1432. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett,
nr inw. KdZ 1358



inspirował się sarkofagiem z historią Wenus i Adonisa z II w. (zob. nr kat. 156) z dekoracją opartą na motywach mitu przytoczonego przez Owidiusza w *Metamorfozach* (X 525–560 i 708–739) [IL. 1–2]⁴.

Drugim źródłem natchnienia dla artysty i jego otoczenia było studiowanie klasycznych posągów. *Venus pudica* według *Wenus z Knidos* Praksytelesa, naszkicowana na pergaminowym arkuszu (obecnie w zbiorach Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie), inspirowana jest jednym z wielu marmurowych posągów nagiej Wenus (zob. nr kat. 159), znanych w Rzymie i Sienie, których istnienie potwierdza Lorenzo Ghiberti w swoich *Komentarzach* z lat 1452–1455⁵. Wspomniany prototyp natchnął już wcześniej Nicolò Pisana (ok. 1220 – ok. 1287), którego alegoria *Roztropności* nawiązuje do *Venus pudica* stojącej w XIII-wiecznej Sienie⁶. Pisanello wykonał również szkice jednego z dwóch Dioskurów z Monte Cavallo w Rzymie i brązowego pomnika konnego

Marka Aureliusza⁷. Monumentalne dzieła starożytnych cieszyły się ogromnym powodzeniem w szkicownikach i rysunkach XV-wiecznych twórców, a tym samym odegrały kluczową rolę w zrewolucjonizowaniu koncepcji aktu o tematyce mitologicznej oraz pomników konnych renesansowych kondotierów, które tym samym utraciły dworski i rycerski wymiar, typowy dla tradycji średniowiecznej.

Artyści działający w Rzymie od połowy XV w. do końca stulecia zwrócili też uwagę na repertuar klasycznych posągów, antycznych fryzów i późnoantycznych sarkofagów. Odnajdziemy wśród nich studium *Venus pudica* widzianej od tyłu, a także jednego z Dioskurów, oba autorstwa Benozza Gozzolego (ok. 1420–1497), który przebywał w Wiecznym Mieście w latach 1447–1449, gdzie wspólnie z Fra Angelico (ok. 1487–1455) dekorował prywatną ka-

4 *Ibidem*, s. 98–101; Bober, Rubinstein 2010, s. 69–70, nr 21.

5 Tolomeo Speranza 1988, s. 174–180.

6 *Ibidem*, s. 177.

7 Szkic *Dioskurowie* znajduje się w zbiorach Veneranda Biblioteca Ambrosiana w Mediolanie (nr inw. F 214 INF. N.10), zob. Da Pisa-nello 1988, s. 232–233, nr 61. Rysunek pomnika konnego Marka Aureliusza przechowywany jest w kolekcji Castello Sforzesco w Mediolanie (Civico Gabinetto dei Disegni, nr inw. B 878 SC, *recto i verso*), zob. *ibidem*, s. 232–233, nr 80; Roma di Leon Battista Alberti 2005, s. 263, 267–268, nr II.10.

[IL. 3]

Benozzo Gozzoli, *Orzeł z rozpostartymi skrzydłami w wieńcu dębowym z zawiązaną wstęgą*, ok. 1447–1449. Sztokholm, Nationalmuseum, nr inw. NMH 88/1863

plicę papieża Mikołaja V (*Cappella Niccolina*) w pałacu Watykańskim⁸. Sporządzone przez Gozzolego studium rzymskiej płaskorzeźby *Orzeł z rozpostartymi skrzydłami* [IL. 3], która pierwotnie znajdowała się pod amboną bazyliki św. Apostołów, a następnie przeniesiona została przez papieża Sykstusa IV (1471–1484) do portyku tejże świątyni, posłużyło za wzór dla imitacji płaskorzeźby namalowanej na ścianie powyżej wizerunku cesarza Waleriana w scenie *Skazanie św. Wawrzyńca* w kaplicy Mikołaja V⁹.

Artyści przerysowywali artefakty, które wcześniej były nieznanne lub nie cieszyły się wielkim zainteresowaniem. Znajdziemy wśród nich rysunki zaczerpnięte z motywów sarkofagowych przedstawiające korowody morskie, trytony i nereidy, a także centaury, bitwy morskie czy walki bohaterów mitologicznych. Napotkamy tu również szkice wzorowane na orszaku bachicznym z sarkofagu z czasów dynastii antonińskiej (ok. 170–180; obecnie w zbiorach Woburn Abbey) oraz monumentalnym sarkofagu z orszakiem triumfalnym Bachusa i Ariadny (II w., dziś w British Museum)¹⁰, które prawdopodobnie stanowiły inspirację dla figuratywnych scen pierwotnych polowań i mitologicznych stworzeń w obrazach Piera di Cosimo (1462–1522).

Jednym z wzorców, które fascynowały miłośników antyku w Rzymie, był marmurowy relief kolumny Trajana (110–113). W 1467 r. anonimowy florencki artysta skopiował sześć scen z dolnej części fryzu, widzianych z jednego punktu. Pełen fryz przerysował dopiero na początku XVI w. nieustraszony bolończyk Jacopo Ripanda (ok. 1465–1516), który odwzorował wszystkie bitwy Trajana, przedstawione wzdłuż

trzonu kolumny. Zamieścił on swoje szkice w cennym pergaminowym woluminie, przechowywanym obecnie w Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte w Palazzo Venezia w Rzymie (sygn. Ms. 254)¹¹. Odwagę artysty i zastosowaną przez niego pomysłową maszynę docenił humanista Raffaele Maffei w swoich *Commentarii Urbani* z 1506 r., w których znajdziemy opis sposobu, w jaki Ripanda opuszczał się w koszu z platformy okalającej wierzchołek kolumny¹².

Szczegółowa znajomość tego starożytnego fryzu umożliwiała twórcom i miłośnikom historii Rzymu korzystanie z bezprecedensowego repertuaru figuratywnego, związanego z okresem wojen dackich Trajana, w tym szczegółowych wyobrażeń militariów, inżynierii wojskowej oraz szerokiego spektrum gestów, mimiki i ruchów poszczególnych żołnierzy (zob. nr kat. 38). Z repertuaru tego czerpał inspirację także sam Ripanda (zob. nr kat. 37), który wraz z Baldassarrem Peruzzim i Cesarem da Sesto stworzył freski w sali pałacu biskupiego w Ostii (ok. 1511–1513) na zlecenie kard. Raffaele Riario. I tak np. fryz kolumnowy, którym inspirowali się artyści podczas pracy nad monochromatycznymi malowidłami, stanowił aluzję do wojny papieża Juliusza II z Ludwikiem XII, królem Francji¹³. Jak odnotował Giorgio Vasari (1511–1574), niedługo później również sam Rafael (1483–1520) umieścił cytat z reliefu kolumny Trajana we fresku *Wypędzenie Heliadora ze świątyni* (1514) w pałacu Watykańskim: „Są tam i inne konie niezwykle wspaniałe, a zwłaszcza ów bułany dzianet wstrzymany nagle przez jeźdźca, który odziany jest w kaftan z rybiej łuski. Jest to powtórzenie wzięte z kolumny Trajana, na której widzi się żołnierzy w tego rodzaju zbrojach. Sądzi się, że były one wykonane z krokodylej skóry”¹⁴.

8 Studium posągu Wenus znajduje się w Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum w Nowym Jorku, nr akc. 1901-39-2971, zob. Da Pisanello 1988, s. 137, il. 38 (przypisywany warsztatowi Gozzolego). Studium jednego z Dioskurów autorstwa Gozzolego przechowywane jest w British Museum w Londynie, nr ew. Pp,1.18. Roma di Leon Battista Alberti 2005, s. 230.

9 Bober, Rubinstein 2010, s. 237–238, nr 186.

10 *Ibidem*, s. 127–131, nr 81–83.

11 Da Pisanello 1988, s. 187–189.

12 Farinella 1992, s. 38, 124–132. Więcej o postaci Raffaele Maffei zob. Benedetti 2006.

13 Borghini 1981.

14 Vasari 2023; Vasari 1985–1990, t. 4, s. 144.

STUDIA NAD ARCHITEKTURĄ KLASYCZNĄ

Począwszy od XV w., architekci podróżowali do Rzymu, aby studiować starożytną architekturę. W swoich *Żywotach najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, opublikowanych w 1550 r. (oraz w poprawionym wydaniu z 1568), Giorgio Vasari wspomina, że Filippo Brunelleschi (1377–1446) sprzedał niewielkie gospodarstwo we Florencji, aby w towarzystwie swojego przyjaciela Donata di Niccolò di Betto Bardi, znanego szerzej jako Donatello (1386–1466), udać się do Wiecznego Miasta w celu studiowania antycznych zabytków:

Kiedy wykonanie drzwi powierzono Wawrzyńcowi Ghibertiemu, Brunelleschi i Donatello postanowili na kilka lat udać się do Rzymu, Filip, aby tam uczyć się sztuki budownictwa, Donatello zaś rzeźby. [...] Sprzedawszy swój folwark w Settignano, wyjechał z Florencji do Rzymu razem z Donatellem. W Rzymie, oglądając wielkość budowli i doskonałość świątyń starożytnych, stanął zdumiony tym, co zobaczył. Nakazał mierzyć gzymsy i zdejmować plany tych budowli. Razem z Donatellem byli przy tym niezmordowani i nie szczydzili ani czasu, ani kosztów, nie opuszczając żadnego miejsca w Rzymie i jego okolicy, którego by nie widzieli i gdzie nie pomierzyliby tego, co uważali za dobre. A ponieważ Filip nie miał żadnych obowiązków domowych, oddał się studiom, nie troszcząc się o to, co jadł ani gdzie spał. Jego umiłowanie stała się dawna architektura, mówię, ta oparta na dobrych porządkach starożytnych, a nie ta w stylu niemieckim i barbarzyńskim, w owym czasie często używanym. [...] W Rzymie wszystkie antyczne łuki opisywał i rysował, i ciągle je studiował. Jeżeli zaś przypadkiem obaj artyści odkopali ukryte w ziemi kawałki kapiteli, kolumn, gzymsów lub postumentów z budowli, kopali jeszcze głębiej, ażeby znaleźć fundament. Dlatego

kiedy szli przez Rzym ubrani roboczo, nazywano ich „tymi od skarbów”, gdyż lud wierzył, że oddawali się geomancji, chcąc odnaleźć ukryte skarby, zwłaszcza odkąd znaleźli wazę antyczną z monetami. Kiedy zabrakło Filipowi pieniędzy, zarabiał oprawiając kamienie swoim przyjaciółom złotnikom i dzięki temu pozostał jeszcze w Rzymie sam, ponieważ Donato wrócił do Florencji. Brunellesco z jeszcze większym niż pierwiej zapałem i trudem wrócił do ruin starożytnych budowli, jakie poprzednio ciągle studiował. I nie poprzestał, dopóki nie został przez niego odcyrowany każdy rodzaj budynku, okrągłe i prostokątne świątynie, ośmioboczne bazyliki, akwedukty, łaźnie, łuki, cyrki, amfiteatry i wszystkie świątynie¹⁵.

Chociaż według Vasariego obaj artyści zgłębiali architekturę starożytną i dokonywali jej pomiarów, nie zachowały się żadne szkice nawiązujące do antyku, których autorem byłby Brunelleschi bądź Donatello. Wpływ sztuki klasycznej można jednak odnaleźć nie tylko w procesie twórczym Brunelleschiego oraz inwencji Donatella jako twórcy płaskorzeźb i posągów – także XV-wieczne rysunki i szkicowniki dowodzą, że analizowanie, mierzenie i kopiowanie antycznych zabytków, ruin i elementów architektonicznych stało się powszechnym zwyczajem wśród architektów¹⁶. Zjawisko to dotyczyło nie tylko całego XV w., lecz również kolejnego stulecia (zob. nr kat. 13, 20).

Do architektów, których opracowania dotyczące starożytności są w dużej mierze udokumentowane, należał Giuliano da Sangallo (1445–1516). Oprócz licznych rysunków wykonanych na luźnych arkuszach był on autorem dwóch szkicowników – małego na papierze i dużego na pergaminie¹⁷. Szkicow-

15 Vasari 1985–1990, t. 2, s. 111–112.

16 Zob. Roma di Leon Battista Alberti 2005.

17 Borsi 1985.

nik sieneński, przechowywany obecnie w Biblioteca comunale degli Intronati w Sienie (sygn. S.IV.8), to kieszonkowy rozmiarów papierowy tomik rysunków sporządzonych przez architekta w różnych miejscach, które odwiedzał lub w których pracował, m.in. w Toskanii, Neapolu, Baje, Pozzuoli, a także Rzymie¹⁸. Zawiera on rysunki zabytków oglądanych z elewacji frontowej, w rzucie i przekroju, mierzonych w calach i stopach. Na niektórych stronach odnajdujemy szkice różnych typów kapiteli, kolumn, cokołów lub belkowań. Na innych znajdziemy opracowania klasycznych wielkich liter z rzymskich budowli czy nagrobków. W woluminie tym zgromadzono jednak nie tylko studia architektoniczne, ale również rysunki fresków i stiuków ze sklepień i ścian Złotego Domu (Domus Aurea) – położonego na obszarze wzgórza Oppius pałacu Nerona, odkrytego wśród gruzów term cesarza Trajana, który go wyłączył z użytkowania i zasypał. Praca da Sangalla dowodzi też, że renesansowi artyści po raz pierwszy dotarli do Złotego Domu Nerona pod koniec lat 60. lub na początku 70. XV w., korzystając z podziemnego systemu grot i tuneli¹⁹.

Drugi zbiór rysunków tego architekta – *Codex Barberianus*, znajdujący się w Bibliotece Watykańskiej (sygn. Barb. Lat. 4424) – jest okazałym pergaminowym kodeksem. Pierwsza strona księgi zawiera wyrytą wielkimi literami pseudoplakietę w języku łacińskim, zaprojektowaną przez da Sangalla. Według inskrypcji autor rozpoczął prace nad zbiorem w 1465 r.: „Niniejsza księga jest dziełem Giuliana di Francesco Giambertiego, architekta, od niedawna tytułowanego da Sangallo, i zawiera liczne rysunki zaczerpnięte z antyku i pomierzone. Roku Pańskiego

1465, w Rzymie”²⁰. Biorąc pod uwagę wysoki koszt sporządzenia wielkoformatowego woluminu na pergaminie, można założyć, że stanowił on portfolio artysty. Da Sangallo wykazuje się w nim wielką znajomością antyku, starannie odwzorowując plany i elewacje budynków, również tych, które popadły w ruinę. Nieobce są mu także zabytki starożytne poznane dzięki rysunkom innych mistrzów czy architektów, takich jak Cyriak z Ankony (1391–1452), który odwiedził m.in. Ateny i Konstantynopol²¹. Da Sangallo demonstruje ponadto swoje zamiłowanie do ruin – tematu, który na początku XV w. rozpałał dusze humanistów i pisarzy, od Poggia Braccioliniego po Leona Battistę Albertiego²².

Podobnie jak dwa opisane szkicowniki *Codex Escorialensis* znajdujący się dziś w zbiorach Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo w Eskuriale (sygn. 28-II-12) jest zbiorem rysunków wykonanych pod koniec XV i na początku XVI w. (do 1506), który zawiera szkice posągów, stiuków, płaskorzeźb marmurowych, malowideł i grotesek z Domus Aurea, a także rozmaitych artefaktów, takich jak wazy, przede wszystkim jednak rzuty i przekroje rzymskich zabytków oraz plansze z licznymi wersjami elementów architektonicznych²³ (zob. nr kat. 51). Cieszył się on dużą popularnością, o czym świadczy fakt, że większość jego arkuszy była chętnie kopiowana przez innych artystów, m.in. rysunki fasady i wnętrza Panteonu, płaskorzeźby z łuku Konstantyna Wielkiego bądź rzymskie wazy z alabastru, porfiru i granitu. Autor *Codexu* odnotowuje nazwy rysowanych przez siebie zabytków: *Choliseo* (k. 43 r.), *Santa maria rotunda*

18 Falb 1902; Sangallo a 2023.

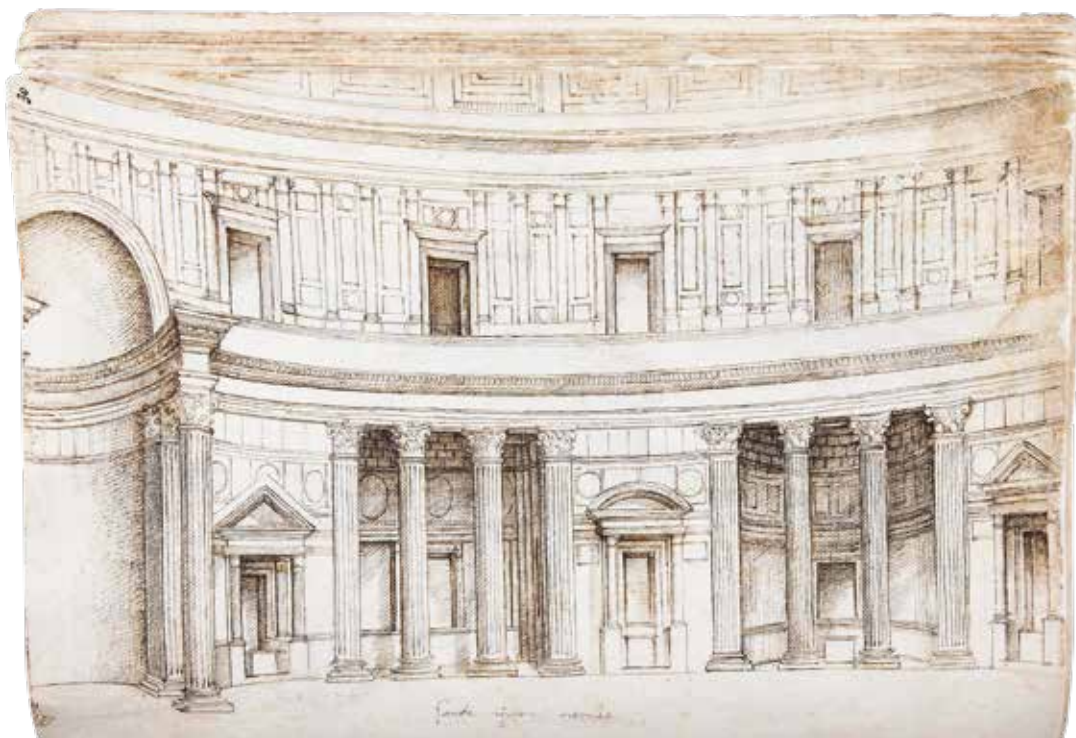
19 Datę odkrycia i odwzorowania Domus Aurea omówiłam szczegółowo w artykule opublikowanym w *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, La Malfa 2000. Zob. też: esej Marca Brunetiego w niniejszym katalogu (s. 38 i nn.).

20 QVESTO LIBRO / E DI GIULIANO DI FRANCESCO GIAMBERTI / ARCHITETTO NOVAMENTE / DA SANGALLO CHIAMATO / C[ON] MOLTI DISEGNI MISVRATI / ET TRAT[T]I DALLO ANTICHO / COMINCIATO – A.D.S. M.CCCCLXV / IN ROMA, zob. Hülsen 1910b, wersja cyfrowa w Sangallo b 2023.

21 Nesselrath 2005, s. 47–48.

22 Bianca 2005, s. 314–416.

23 Egger 1906 i Cod. Escorialensis 2023.



(Panteon, k. 30 r.) [IL. 4] czy *antonina* (reprodukcja kolumny Antoninusa Piusa z lat 161–162, k. 53 v.). W niektórych wypadkach da Sangallo wzmiankuje również miejsce, w którym znajdował się dany element architektoniczny, np. *di chastello santa agnolo* („z Zamku Świętego Anioła”, k. 25 r.), względnie podaje wskazówki topograficzne – *a presso a via Appia e ca(n)to a teatro* („w pobliżu via Appia i niedaleko od teatru”, k. 33 v.) – lub nazwę miasta: *a Thiboli* (w przypadku słupów pochówkowych, *cippi*) bądź *Anchona* (lokalizacja łuku triumfalnego Trajana, k. 27 r.). Autor zamieszcza też informacje dotyczące kolorów – np. przy rysunku słynnej Volta Dorata, tj. „złotego sklepienia”, którego nazwa stała się z czasem tożsama ze Złotym Domem Nerona (k. 10 r.) – czy technik dekoracyjnych – m.in. w notatce *tutto mosaico in santa ghoſtanza* („całość w mozaice w mauzoleum Konstancji”, k. 7 r.). Niekiedy da Sangallo wymienia również zastosowane materiały, jak w wypadku k. 3 v. i 4 r., na których dwa szkice waz opatrzone są

adnotacją *diaspro* („jaspis”) lub *diaspro chon chorniola* („jaspis z karneolem”) bądź *argento* („srebro”) i *argento dorato* („srebro złoczone”).

Sieneński architekt Francesco di Giorgio Martini (1439–1502) wykorzystywał rysunki według wzorców antycznych do ilustracji swoich traktatów o architekturze (*Trattati di architettura*)²⁴. Podobnie XV-wieczne rękopisy pierwszego traktatu Witruwiusza *O architekturze (De Architectura)* – niezbędni renesansowych architektów – czytano i opatrywano przypisami w postaci szkiców architektonicznych inspirowanych starożytnymi wzorami. Drukowane wydania Witruwiusza, począwszy od pierwszej edycji z 1486 r., wydanej w Rzymie, także ilustrowano akwafortami z reprodukcjami przykładów i pierwowzorów zaczerpniętych z antycznej architektury rzymskiej. Jak wynika z dokumentów archiwalnych Rafaela,

24 Roma di Leon Battista Alberti 2005, s. 218, 221–222, 255–256. Więcej na temat traktatów architektonicznych Francesca di Giorgio Martiniego zob. Francesco di Giorgio architetto 1994.

[IL. 4]

Artysta nieokreślony, *Widok wnętrza Panteonu*, ok. 1506–1508. Patrimonio Nacional, Colecciones Reales, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, *Cod. Escorialensis* 28-II-12, k. 30 r.