„STUDIA I MATERIAŁY", t. 2
STANISŁAW AUGUST I JEGO RZECZPOSPOLITA.
DRAMAT PAŃSTWA, ODRODZENIE NARODU

Redakcja naukowa
Angela Sołtys, Zofia Zielińska

Sztuka i dyplomacja. Kontekst rzymski kolekcjonerstwa Stanisława Augusta

EWA MANIKOWSKA
ORCiD: 0000-0001-6633-823X

Słowa klucze:
kolekcja artystyczna, Marcello Baciarelli, *Grand Tour*

ISBN 978-83-7022-199-7
ARX REGIA® WYDAWNICTWO ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE – MUZEUM
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE – MUZEUM 2015

Ewa Manikowska

Sztuka i dyplomacja

Kontekst rzymski kolekcjonerstwa Stanisława Augusta

Kolekcjonerstwo sztuki było jedną z największych pasji Stanisława Augusta, a zbiór ulubionych obrazów znalazł się wśród niewielu przedmiotów, które towarzyszyły królowi aż do śmierci. Starannie wybrane przy pomocy pierwszego malarza i najważniejszego doradcy w sprawach artystycznych, Marcella Bacciarellego, ozdobiły ściany Pałacu Marmurowego i stały się ważnym elementem życia towarzyskiego, jakie zdetronizowany monarcha prowadził w Petersburgu[1]. Obrazy pokazywane były podczas wizyt rosyjskiej arystokracji i wysokich dostojników dworskich. Wiele najcenniejszych dzieł posiadanych przez Stanisława Augusta zostało przeznaczonych na dary, jak para rzeźb zamówiona u karraryjskiego artysty Gioacchina Staggiego, którą król obdarował Katarzynę II w 1796 r., w rocznicę jej koronacji[2]. Wydatki kolekcjonerskie znajdowały się też wśród niewielu przyjemności, na jakie w tym ostatnim okresie życia pozwalał sobie poważnie zadłużony Stanisław August. W 1797 r. udało mu się zrealizować dawne marzenie i dwukrotnie pozować jednej z najmodniejszych malarek tamtych czasów, portrecistce Marii Antoniny, Élisabeth Vigée-Lebrun, która schroniła się w Petersburgu po wybuchu rewolucji francuskiej.

Kolekcja artystyczna była nie tylko świadectwem smaku Stanisława Augusta, ale również ważnym elementem budowania prestiżu zdetronizowanego monarchy. Dlatego właśnie odnowiony przez nadwornego architekta carskiego Vincenza Brennę Pałac Marmurowy został przeznaczony przez Pawła I na siedzibę Stanisława Augusta. Galeria obrazów, ważny element dekoracji rezydencji, musiała do królewskiej rangi przystawać, podobnie jak ostatnie zamówienie artystyczno-kolekcjonerskie: portrety Vigée-Lebrun ukazujące Stanisława Augusta w czerwonym monarszym płaszczu podbitym gronostajowym futrem i przepasanego błękitną wstęgą najwyższego polskiego orderu, Orła Białego, oraz w historycznym kostiumie ulubionego władcy – króla Francji Henryka IV[3].

---

[1] M. Ż y w i r s k a, *Ostatnie lata życia króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1975, s. 191–233.

[2] Fryderyk Bacciarelli do Tommasa Anticiego, 2 VIII 1797 r., Recanati, Archivio Antici-Mattei, t. XXII, nr 3.

[3] J. T r e y, A. S o ł t y s, *Portret Stanisława Augusta w płaszczu gronostajowym,* 1797, w: *Stanisław August, katalog wystawy*, s. 479–480.

Pobyt Stanisława Augusta w Petersburgu nie był dobrowolny, gdyż zaproszeniu Pawła I nie można było odmówić. Jeszcze w Grodnie, gdzie król mieszkał po opuszczeniu Warszawy i gdzie dokonał aktu abdykacji, Stanisław August zupełnie inaczej wyobrażał sobie i planował swoją przyszłość. Za pośrednictwem Marcella Bacciarellego zlecił Ignazio Brocchiemu, swojemu rzymskiemu agentowi do spraw artystycznych, wykonanie dokładnych pomiarów dwóch rzymskich pałaców – Palazzo Ruspoli przy jednej z ważniejszych ulic, Corso, oraz znajdującego się w niedalekiej odległości od Watykanu Palazzo Salviati[4]. Król wraz z Bacciarellim planowali wówczas siedzibę w Rzymie, mieście, w którym monarcha chciał spędzić ostatnie lata[5]. Wynajęta rezydencja również musiała odpowiadać randze królewskiej. Początkowo rozważano nawet położony u stóp wzgórza Gianicolo i otoczony rozległym ogrodem imponujący Palazzo Corsini alla Lungara, w którym po abdykacji mieszkała Krystyna Szwedzka. Pomiary Brocchiego były bardzo dokładne i drogie jak na ówczesne możliwości finansowe króla. Samo wymierzenie Palazzo Salviati kosztowało 25 dukatów[6], co świadczy o tym, jak poważnie traktowane były plany przeprowadzki do Rzymu. Na podstawie planu król zdecydował się ostatecznie na Palazzo Salviati i przy pomocy Bacciarellego sporządził listę przedmiotów artystycznych ze swoich kolekcji, które miały go udekorować. Dobierano je bardzo starannie, tak by zbiór nie tylko poświadczał wysoką rangę jego twórcy, ale także wyróżniał się na tle rzymskich kolekcji. Bacciarelli poradził więc królowi, by nie brać pod uwagę rzeźb (Stanisław August posiadał głównie dobrej jakości kopie statuarii antycznej lub dzieła nią inspirowane, które w Rzymie nie zrobiłyby większego wrażenia), z wyjątkiem biustów portretowych członków rodziny i osób blisko z monarchą związanych[7]. Z galerii obrazów zostały wybrane najlepsze i trudne do znalezienia w Rzymie. Bacciarelli sugerował królowi, by nie zabierał ze sobą ani *Andromedy* Tycjana, ani autoportretu Davida, ani płócien przypisywanych Rubensowi, podkreślając, że w Rzymie będzie można kupić dużo lepsze dzieła tych mistrzów. Płótna Rembrandta natomiast, które były w stolicy Państwa Kościelnego wielką rzadkością, radził uwzględnić w pierwszej kolejności[8].

Wybór Stanisława Augusta padł na Rzym nieprzypadkowo i wynikał z jego kolekcjonerskich i artystycznych pasji, dla których stolica Państwa Kościelnego była najważniejszym punktem odniesienia. Marcello Bacciarelli, związany z warszawskim dworem od 1766 r., pierwszy malarz króla, kierownik jego fabryk i twórca planu zakupów artystycznych, był rzymianinem, absolwentem Akademii Świętego

---

[4] Marcello Bacciarelli do Stanisława Augusta, 27 XII 1793 r., KSA 5b, s. 4. Por. też: T. M a ń k o w s k i, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 109–115.

[5] Do Rzymu wraz z królem wybierał się również Bacciarelli, który tak poważnie traktował te plany, że nawet organizował sprzedaż swojego ogrodu na Bagateli. Marcello Bacciarelli do Stanisława Augusta, 16 I 1796 r., KSA, s. 25.

[6] Marcello Bacciarelli do Stanisława Augusta, 26 XI 1796 r., KSA, s. 317.

[7] Marcello Bacciarelli do Stanisława Augusta, 27 XII 1793 r., KSA, s. 4.

[8] Marcello Bacciarelli do Stanisława Augusta, 30 XII 1795 r., KSA, s. 7.

Łukasza, a rzymskie kontakty były dla niego dużo ważniejsze od nawiązanych na dworze Augusta III w Dreźnie, gdzie pracował w latach poprzedzających angaż warszawski[9]. André Le Brun, pierwszy rzeźbiarz, związany z dworem Stanisława Augusta od 1768 r., był co prawda Francuzem poleconym przez Marie-Thérèse Geoffrin, jednak dla jego twórczości bardzo ważne były lata spędzone w Rzymie, gdzie uczył się w Akademii Francuskiej[10]. Rzym był też ośrodkiem, w którym pobyt Stanisław August najchętniej współfinansował artystom ze swojego dworu (korzystali z tego m.in. Bacciarelli, Le Brun, Mateusz Tokarski, Aleksander Kucharski, Jan Chrystian Kamsetzer, Franciszek Smuglewicz).

Sprawy artystyczne i kolekcjonerskie były jednym z głównych tematów korespondencji prowadzonej przez sekretarza do spraw włoskich i bliskiego współpracownika króla, Gaetana Ghigiottiego[11]. Znajdowały się one również wśród zadań przedstawiciela dworu warszawskiego przy Watykanie Tommasa Anticiego oraz agentów w Rzymie i w innych centrach Półwyspu Apenińskiego[12]. Duże znaczenie spraw artystycznych wyróżnia włoskie listy na tle korespondencji Stanisława Augusta i jest symptomatyczne dla epoki.

W 2. połowie XVIII w. ważnym zadaniem przedstawicieli dyplomatycznych przy Watykanie była animacja życia kulturalnego i pośrednictwo artystyczne świadczone dworom i arystokracji. François-Joachim de Pierre, kardynał de Bernis, przedstawiciel Francji w Rzymie, zwykł był określać swoją ambasadę mianem „zajazdu na rozdrożach Europy"[13], podkreślając, że Rzym nie jest już ośrodkiem, w którym załatwia się najwyższej wagi interesy, lecz miejscem spotkań europejskich elit[14]. Państwo Kościelne nie odgrywało wówczas ważnej roli w rozgrywkach europejskich dworów. Papieże, w szczególności Klemens XIV i Pius VI, postanowili więc opierać pozycję Watykanu również na znaczeniu Rzymu jako kulturalnej i artystycznej *caput mundi*[15]. Wiązało się to ze znaczeniem, jakie w tym okresie zyskała podróż do Italii, niezbędny element formacji europejskiego arystokraty. XVIII-wieczny *Grand Tour*

---

[9] O rzymskim środowisku M. Bacciarellego: A. S o ł t y s, *Genealogia i najwcześniejsze lata Marcella Bacciarellego w świetle akt Archiwum Historycznego Wikariatu Rzymskiego*, KZ 59–60, 2010, 1–2, s. 111–123; *eadem*, *La scalata sociale di Bacciarelli – nuovi dati nella sua genealogia – inventario postumo*, w: *Marcello Bacciarelli. Atti del Convegno 3–4 Novembre 2008*, red. L. Kuk, A. Wawrzyniak-Maoloni, Roma 2011, s. 50–67.

[10] K. M i k o c k a-R a c h u b o w a, *André Le Brun. Pierwszy rzeźbiarz króla Stanisława Augusta*, Warszawa 2010, t. I–II, s. 13–29.

[11] Zachowana częściowo w AGhig.

[12] O agentach artystycznych Stanisława Augusta w Italii: E. M a n i k o w s k a, *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007.

[13] *Une auberge au carrefour de l'Europe*, cyt. za: V. L a r r e, *Le cardinal de Bernis ambassadeur des arts à Rome*, *Collections et marché de l'art en France au XVIIIe siècle*, red. P. Michel, Bordeaux 2002, s. 35.

[14] *Rome n'est plus, comme autrefois, le centre des affaires, mais elle est le rendez-vous de toute l'Europe*, *ibidem*.

[15] J. C o l l i n s, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts*, Cambridge 2004.

miał inny charakter niż XVII-wieczna wyprawa edukacyjna na kontynent młodych Anglików. Rzym stał się metą podróży, w którą przynajmniej raz w życiu wyruszały elity od Londynu po Sztokholm i Petersburg. Uczestniczyły w niej również kobiety, a głównym celem było poznanie antycznych i nowożytnych zabytków i dzieł sztuki. Otwarcie dla publiczności zbiorów kapitolińskich, utworzenie i rozbudowa Museo Pio-Clementino, ścisła kontrola nad prowadzonymi na terytorium Państwa Kościelnego wykopaliskami oraz nad wywozem zeń dzieł sztuki należały do ważnych elementów polityki Papiestwa w tym okresie. Wytłumaczenie tej zmiany znajdziemy w zapiskach papieskich mistrzów ceremonii, którzy odnotowali, że w okresie od pontyfikatu Klemensa XIII (1758–1769) po Piusa VI (1775–1799) znacznie wzrosła liczba koronowanych głów odwiedzających Rzym[16]. Ich wizyty odbywały się zazwyczaj *incognito* i choć były związane z rokowaniami dyplomatycznymi czy powodowane względami religijnymi, niewiele różniły się w celach i charakterze od arystokratycznego *Grand Tour.* Muzea papieskie stały się więc jedną z najważniejszych i najwspanialszych przestrzeni ceremonialnych 2. połowy XVIII w., w której papież pokazywał swoje panowanie nad dziedzictwem kulturowym antyku, a dla koronowanych głów robił wyjątki od restrykcyjnej polityki ograniczającej wywóz znalezisk archeologicznych i dzieł sztuki[17]. Te zmiany znakomicie ilustruje płótno Bénigne'a Gagneraux, stypendysty Akademii Francuskiej w Rzymie, ukazujące Piusa VI oprowadzającego króla Szwecji Gustawa III po Museo Pio-Clementino w styczniu 1784 r.[18]. Podczas wizyty prowadzono rokowania dotyczące praw katolików w protestanckiej Szwecji. Gustaw III nie był katolikiem, stąd oficjalna audiencja udzielona mu przez Piusa VI stanowiła wyraźne złamanie zasad ceremoniału i jest jednym z wielu przykładów jego charakterystycznego dla epoki zeświecczenia. Co więcej, obraz wykonany na zamówienie Gustawa III tak spodobał się Piusowi VI, że papież zamówił jego replikę!

Do znaczenia Rzymu jako centrum towarzyskiego ówczesnej Europy oraz do nowego sposobu prowadzenia dyplomacji przy wykorzystaniu dziedzictwa kulturowego miasta musieli się przystosować rezydujący tu ambasadorowie. Wśród najbardziej wpływowych wysłanników czasów Klemensa XIV (1769–1774) i Piusa VI był wspomniany już kardynał de Bernis, ambasador Francji w latach 1769–1794. Jedną z jego pierwszych decyzji była zmiana tradycyjnej siedziby ambasadorów w Palazzo Cesarini jako zbyt surowej i nieprzystosowanej do współczesnych wymogów ceremoniału na Palazzo de Carolis. Budowla ta, niewiele wcześniej wzniesiona, spełniała wymogi najnowszego smaku. Był to jeden z najbardziej okazałych pałaców przy Corso, który w dodatku znajdował się naprzeciwko siedziby Akademii Francuskiej w Palazzo Mancini. Pałac francuskiego ambasadora stał się jednym z najważniejszych salonów Rzymu dzięki wystawnym obiadom, wieczornym przyjęciom (*serate*)

---

[16] Città del Vaticano, Archivio Ceremonie Pontifice, t. XXXIV, nr 47.

[17] M a n i k o w s k a, *op.cit.*, s. 146–146; V. C o l t m a n, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britan since 1760*, Oxford University Press 2009, s. 117–158.

[18] Obraz z 1786 r. przechowywany jest dziś w Narodni Galerie w Pradze, C o l l i n s, *op.cit.*, s. 52–54.

i okolicznościowym zabawom z muzyką, spektaklami teatralnymi oraz imponującą dekoracją. Codziennie w Palazzo de Carolis stołowało się 20 gości, a trzy razy w tygodniu aż 40. Kardynał de Bernis w organizowaniu uroczystości skutecznie rywalizował z ambasadorem Hiszpanii (najpierw był nim Girolamo Grimaldi, następnie José Nicolás de Azara), zyskując przydomek króla Rzymu. Jego siedziba przez wielu podróżników okrzyknięta została najwspanialszą w mieście[19]. Bardzo ważnym narzędziem polityki reprezentacji kardynała była sztuka, a w szczególności patronat, jaki objął nad adeptami sąsiedniej Akademii. Palazzo de Carolis stał się metą obowiązkową nie tylko dla podróżujących do Rzymu Francuzów, ale również dla najdostojniejszych gości z całej Europy: bawili tu m.in. wielki książę Toskanii Ferdynand III, król Szwecji Gustaw III, rosyjska para wielkoksiążęca, wielki książę Paweł i Maria Fiodorówna, a także wysocy rangą polscy podróżnicy, m.in. Stanisław Kostka Potocki i książę Stanisław Poniatowski. Ważnym elementem wystroju pałacu były dzieła sztuki, a jego gospodarz dużą wagę przykładał do eksponowania obrazów uczniów narodowej Akademii. Salon kardynała stał się ważnym miejscem eksportu sztuki i artystów francuskich na europejskie dwory. Wspomniany wyżej Bénigne Gagneraux został polecony Gustawowi III, za jego też sprawą Louis-Jean Desprez znalazł zatrudnienie w Sztokholmie, Paweł i Maria Fiodorowna skierowali zaś zamówienie do Jeana-François Peyrona po obejrzeniu francuskiej kolekcji obrazów w Palazzo de Carolis. Działalność dyplomatyczna i kulturalna głównego rywala de Bernis, José Nicolása de Azary, od 1766 r. agenta Karola III w Rzymie, a w latach 1784–1798 ambasadora Hiszpanii, miała duży wpływ na rozwój rzymskiego neoklasycyzmu oraz jego popularność w Hiszpanii[20]. Dyplomata był miłośnikiem kultury antycznej, przyjacielem wielu artystów i teoretyków neoklasycyzmu (Mengs, Visconti, Cavaceppi, Canova, Fea), promotorem i mecenasem wykopalisk prowadzonych w Rzymie i okolicach (Villa Negroni, Villa Pisoni, Villa dei Mecenati), liczącym się kolekcjonerem sztuki i literatury antycznej. Szczególne więzi łączyły go z jednym z najbardziej cenionych działających tam artystów, nadwornym malarzem Karola III Antonem Raphaelem Mengsem, którego pisma wydał pośmiertnie, poprzedzając je napisaną przez siebie biografią[21].

Stanisław August, oczekując od dyplomatycznego przedstawiciela Rzeczypospolitej w Rzymie nie tylko sprawnego załatwiania ważnych kwestii kościelno-państwowych, ale także w równej mierze godnego reprezentowania monarchy w życiu towarzyskim miasta oraz szerokich zeń relacji, dostosował się więc do nowych zasad prowadzenia dyplomacji w Państwie Kościelnym. Król miał być poniekąd „wirtualnym" aktywnym uczestnikiem i współtwórcą kosmopolitycznej kultury Rzymu.

---

[19] L a r r e, *op.cit.*, s. 32–33.

[20] J. J o r d á n d e U r r í e s y d e l a C o l i n a, *La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico*, w: *Roma y España*, red. J. Jordán de Urríes y de la Colina, Madrid 2007, s. 951–973.

[21] *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III*, t. I–II, Bassano 1783.

Przez cały okres panowania Stanisława Augusta stanowisko reprezentanta dworu polskiego w Rzymie piastował wywodzący się z rodziny arystokratycznej z Recanati Tommaso Antici[22]. Antici w różnych latach reprezentował nadto w Watykanie inne państwa (m.in.: Parmę i Piacenzę, Kolonię, Palatynat-Zweibrücken, Prusy, Bawarię) czy Franza Karla von Velbrücka, biskupa Lüttich[23]. Funkcja przedstawiciela Stanisława Augusta była jednak najbardziej reprezentacyjna – reprezentant dworu polskiego należał bowiem do ważniejszych dyplomatów rezydujących przy dworze papieskim. Antici, mimo iż nie dysponował ani majątkiem porównywalnym z zasobami kardynała de Bernis, ani funduszami, jakie mieli dyplomaci francuscy i hiszpańscy, po to by sprostać wymogom reprezentacji, wynajmował XVI-wieczny Palazzo della Valle, położony w jednej z centralnych dzielnic Rzymu, nieopodal kościoła San Andrea della Valle[24]. W 1789 r., gdy uzyskał nominację kardynalską, jego rezydencja otrzymała bardzo reprezentacyjny wygląd. Najważniejsze miejsce zajmowała w niej sala audiencjonalna, zwana baldachimową ze względu na przysługujący kardynałom baldachim nad tronem audiencjonalnym. Udekorowana została złoconymi meblami, tkaninami, francuskimi tapetami oraz portretami w złotych ramach aktualnego papieża i władców, których gospodarz reprezentował (wówczas byli to Stanisław August i Karol III August Wittelsbach – książę Palatynatu-Zweibrücken). W pałacu znajdowała się też galeria marmurowych popiersi, gabinet z obrazami i gipsowymi medalionami, gabinet do pracy z mapą Rzeczypospolitej w złotej ramie z herbem Stanisława Augusta oraz liczne serwisy z saskiej porcelany. Należy założyć, że ten wystrój wnętrz był raczej standardowy, a rezydencja Tommasa Anticiego nie mogła się równać ze splendorem i smakiem siedziby kardynała de Bernis. Rzadko bywały też w niej organizowane przyjęcia na taką skalę jak w Palazzo de Carolis[25]. Antici przyjął bowiem inną – tańszą i bardziej skuteczną – strategię reprezentacji, ukierunkowaną na najważniejszy dla jego kariery dwór papieski oraz wysokich rangą polskich podróżników[26]. Jej centrum stał się zarządzany przez brata Filippa pałac rodzinny, znajdujący się w Recanati, położonym nieopodal ważnego centrum pielgrzymkowego, Loreto, na jednym z głównych

---

[22] Najobszerniejszym opracowaniem na temat Tommasa Anticiego pozostaje: G. P l a t a n i a, *Tommaso Antici. Un diplomatico del* '700, Salerno 1980; por. też hasło E. Gencarelli w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. III, Roma 1961, s. 448–450; M. L o r e t, *Antici Tomasz*, PSB, t. I, Kraków 1935, s. 135; J. M i c h a l s k i, *Dyplomacja polska w latach 1764–1795*, w: *Historia dyplomacji polskiej*, red. Z. Wójcik, t. II, Warszawa 1982, s. 536–537, 597–598.

[23] Informacje i dokumenty potwierdzające sprawowane przez Anticiego funkcje i misje dyplomatyczne: Recanati, Archivio Antici-Mattei 14, nr 1.

[24] Recanati, Archivio Antici-Mattei 24, nr 7.

[25] Najważniejsza musiała być wizyta w maju 1783 r. Karola III Augusta Wittelsbacha, który *incognito* zatrzymał się w pałacu Anticiego. Na organizowanych tu wówczas przyjęciach bywali m.in.: kardynał de Bernis, de Azara, sekretarz stanu, kardynał Lazzaro Opizio Pallavicini.

[26] Pałac w Recanati odwiedziła większość polskich podróżników związanych z dworem Stanisława Augusta i najdostojniejszych polskich „grand turystów", m.in.: Andrè Le Brun, Marcello Bacciarelli, Gaetano Ghigiotti, książę Stanisław Poniatowski, Stanisław Kostka Potocki.

szlaków prowadzących z północy do Rzymu[27]. Co ważne, w okolicach Loreto pałac Anticiego nie miał sobie równych, podczas gdy rywalizacja w Rzymie z góry skazana byłaby na porażkę.

Rezydencję w Recanati przebudowywano wedle zamysłów Tommasa Anticiego od 1776 r. Jej najważniejszym elementem miała być reprezentacyjna galeria ozdobiona posągami, sztukateriami i freskami, odzwierciedlająca status i aspiracje przyszłego kardynała[28]. Przedsięwzięcie to miało rywalizować ze wspaniałymi galeriami rzymskich pałaców; świadczy o tym m.in. umieszczenie nazwisk artystów w widocznym miejscu[29]. Rzecz została starannie przemyślana i jak wynika z jednego z listów Anticiego, sporo kosztowała[30]. Do jej stworzenia zaangażowano renomowanych artystów pochodzących z Rzymu lub w ten czy inny sposób związanych ze szkołą rzymską. Projektantem galerii był Vincenzo Ferrarese, uczeń Francesca Milizii, architekt dworu neapolitańskiego[31]. Autorem 12 gipsowych posągów został jeden z pierwszych rzeźbiarzy w Anconie, pochodzący z Rzymu uczeń Camilla Rusconiego, Gioacchino Varlè[32]. Do dekoracji freskowych ściągnięci zostali malarze rzymscy: Ermenegildo Costantini i Gregorio Vacca. Costantini, uczeń Marca Benefiala, otrzymywał już wcześniej zamówienia związane z Polską: pracował wraz z Tadeuszem Kuntze-Koniczem przy dekoracji polskiego kościoła św. Stanisława w Rzymie, wykonał również kilka zleceń kardynała protektora Polski Giovanniego Francesca Albaniego. Najważniejszym elementem galerii było 12 posągów naturalnej wielkości umieszczonych w niszach na całej długości wnętrza, przedstawiających bóstwa mitologii rzymskiej oraz freski nawiązujące do odkrytych w Pompejach i Herkulanum malowideł i odwołujące się do historii rodziny Anticich. Dwa główne posągi, flankujące wejście do galerii, miały wedle początkowych zamysłów przedstawiać konsulów rzymskich o rysach twarzy władców, na których usługach był Antici. Rzeźbiarz otrzymał monety i szkicowy rysunek autorstwa André Le Bruna, na podstawie których miał uchwycić rysy Stanisława Augusta i Karola III Augusta Wittelsbacha. W czasie realizacji te plany się zmieniły, jednak wizerunki obu władców zajęły ważne miejsce w pałacu w Recanati. Po nominacji kardynalskiej Tommaso Antici zamówił reprezentacyjny portret ukazujący jego nową funkcję i status u modnego i drogiego malarza rzymskiego Carla Labruzziego. Był to konwencjonalny wizerunek w całej

---

[27] Rezydencja oraz opisywane w tym artykule elementy jej wystroju zachowane są do dzisiaj i znajdują się w rękach rodziny. Niestety, na potrzeby tego artykułu nie udało się pozyskać reprodukcji fotograficznych.

[28] Galeria została wybudowana, po tym jak Stanisław August zgłosił kandydaturę Anticiego do kapelusza kardynalskiego. *Dopo la nomina del beneficio mio Signore* [Stanisław August] *accordatami al Cardinalato* – pisał Antici do Ghigiottiego – *erressi* [*la galleria*] *e dedicai al medesimo nella mia casa a Recanati*. Tommaso Antici do Gaetana Ghigiottiego, 18 X 1786 r., AGhig. 25a, t. IV, s. 91.

[29] Recanati, Archivio Antici-Mattei 67, nr 12.

[30] *Col denaro speso in questa casa avrei potuto fare a Roma un'appartamento da Re*. Tommaso Antici do Filippa Anticiego, 8 V 1789 r., *ibidem*, 86 nr 29.

[31] Tommaso Antici do Gaetana Ghigiottiego, 18 X 1786 r., AGhig. 25a, t. IV, s. 91.

[32] Kontrakt Gioacchina Varlè, Recanati, Archivio Antici-Mattei 48, nr 2.

postaci ukazujący Anticiego w stroju kardynalskim, opartego o stolik. Miał to być jednocześnie wyjątkowy portret dyplomaty: w tle, po obu stronach kardynała zawieszone są dwa owalne portrety w złotych ramach ukazujące Stanisława Augusta i Karola III Augusta Wittelsbacha. Podobizny władców Labuzzi bez wątpienia wykonał na podstawie dostarczonych mu obrazów (w wypadku króla polskiego był to jeden z wczesnych portretów Marcella Bacciarellego, obraz w Recanati ukazuje więc stosunkowo młodego Stanisława Augusta). Portret Labruzziego nie jest wymieniony w inwentarzu pałacu rzymskiego, można więc z dużą pewnością przypuszczać, że od początku miał być przeznaczony do Recanati[33].

Pałace ambasadorów Hiszpanii i Francji w Rzymie były wynajmowane, dlatego splendor nadany im przez najemców zasadzał się na dobrach ruchomych: meblach, tkaninach, a przede wszystkim kolekcjach, które odwoływały się do kultury *Grand Tour*. Elementy splendoru zaplanowane przez Anticiego, którego rodowa rezydencja znajdowała się w granicach państwa rzymskiego, są charakterystyczne raczej dla rzymskiej arystokracji niż dla cudzoziemskich podróżników zafascynowanych tutejszą kulturą[34]. Galeria, choć odwoływała się do modnych nowinek artystycznych (jak pompejańskie nawiązania fresków), operowała barokowym językiem mitologii i alegorii, typowym dla galerii rzymskich pałaców. Charakterystyczne dla rezydencji francuskich i hiszpańskich ambasadorów nowinki związane z kulturą *Grand Tour* i fascynacją antykiem znalazły również, choć na małą skalę, swoje miejsce w Recanati. Uwieńczeniem przebudowy rezydencji Anticich miały być stajnie zaprojektowane przez rzymskiego architekta Carla Antoniniego jako wolno stojący neoklasycystyczny ceglany budynek umieszczony naprzeciwko fasady pałacu. W jego elewacjach znalazły się nisze i postumenty, które zgodnie z pomysłem architekta udekorowane zostały starożytnymi rzeźbami rzymskimi pochodzącymi z wykopalisk prowadzonych w obrębie Circo Flaminio – w niszach na fasadzie były to muzy i kapłanki Apollina, na elewacjach biusty cesarzy rzymskich i bóstw[35]. W ten sposób dekoracja stajni stała się oryginalną kolekcją „na wolnym powietrzu" wpisującą się w najmodniejsze nurty oraz nawiązującą do kultury rzymskich wykopalisk. Była to również jedyna tego typu kolekcja na terenie Recanati.

Przebudowa nie tylko związana była z aspiracjami kardynała i jego rodziny, ale spełniała również wymogi reprezentacji związanej ze stanowiskiem Anticiego. Oddalone o niemal 300 km od Rzymu miasto stało się ważnym centrum eksponującym kulturalne aspiracje, znaczenie i splendor warszawskiego dworu za czasów Stanisława Augusta.

---

[33] W liście z 29 VIII 1789 r. Antici zapowiada bratu Filippowi, że będzie zamawiał *ritratto in piedi per la casa di buon pennello*, co zdaje się potwierdzać to przypuszczenie. Recanati, Archivio Antici-Mattei 69, nr 75.

[34] Na różnice w strategiach podejścia do dziedzictwa starożytnego Rzymu i zamówień artystycznych między rzymską arystokracją oraz cudzoziemcami zwróciła uwagę S. N o r l a n d e r-E l i a s s o n, *Portraiture and Social Identity in 18th century Rome*, Manchester University Press 2010.

[35] Recanati, Archivio Antici-Mattei 189, nr 4.

W Rzymie te aspiracje realizowane były przede wszystkim poprzez nagłaśniane zakupy kolekcjonerskie Stanisława Augusta, których realizacja należała do zadań Tommasa Anticiego. Zamówienia u najbardziej wziętych artystów *Grand Tour*: Angeliki Kauffmann, Pompea Batoniego, Antona Raphaela Mengsa, Antonia Canovy, musiały być bowiem składane osobiście. Pracownie rzymskich malarzy, rysowników czy rzeźbiarzy były miejscem spotkań towarzyskich, w którym bywali ważni cudzoziemcy przebywający w Rzymie bądź agenci i ambasadorzy głów koronowanych z całej Europy. Zamówienie królewskie od razu stawało się więc tematem rozmów, które z pracowni przenosiły się na salony, a dzieła wykonane dla warszawskiego dworu opisywane były w rzymskich gazetach, takich jak „Diario Ordinario". Stanisław August był w pełni świadomy tego kontekstu, przykładał więc dużą wagę do listu zawierającego opis upragnionej kompozycji, który podczas wizyty przedstawiany był artyście przez Anticiego. W 1787 r. zdecydował się nawet na wysłanie do Rzymu Marcella Bacciarellego, tylko po to, by ten w imieniu króla wsparł Anticiego w negocjacjach prowadzonych w pracowniach najbardziej rozchwytywanych artystów (m.in. Angeliki Kauffmann i Antonia Canovy). Rzymscy artyści przebierali w zamówieniach. Canova odmówił Stanisławowi Augustowi wykonania kopii z Apollina Belwederskiego i Herkulesa Farnese, jako że nie zwykł był robić replik; Mengs natomiast w wyniku rozmów z Anticim diametralnie zmienił program kompozycji alegorycznej przedstawiającej apoteozę Piusa VI[36]. Canova, Mengs czy Batoni należeli do najbardziej wziętych i najdroższych artystów 2. poł. XVIII w., mogli więc sobie pozwolić na tego rodzaju kaprysy. Zamawiający i jego agent musieli natomiast znać się na sztuce, by móc podjąć pertraktacje.

Ważnym elementem zamówienia była jego unikatowość, np. niespotykany temat czy kompozycja. Stanisław August liczył, że o wykonanych dla niego rzeźbach czy obrazach będzie głośno na salonach i staną się one przedmiotem podziwu. Tego typu ambicje przyświecały niewątpliwie złożonemu Mengsowi zleceniu na dużą kompozycję przedstawiającą alegoryczną apoteozę rządów Piusa VI, wymyśloną i zaplanowaną przez króla w drobnych szczegółach. Monarcha życzył sobie nawet, by rysy Piusa VI uchwycone zostały *ad vivum*, tymczasem Mengs nigdy do tej pory nie portretował papieża. Zamówienie nie zostało niestety zrealizowane, ale można przypuszczać, że gdyby stało się inaczej, to przed wysłaniem do Polski obraz na kilka tygodni zostałby wystawiony na widok publiczny bądź w pracowni Mengsa, bądź w rezydencji Anticiego, przynosząc chwałę zarówno artyście, jak i zamawiającemu. Pokazy w Rzymie zakupów artystycznych głów koronowanych czy ważniejszych przedstawicieli europejskiej arystokracji nie były rzadkością i świadczą o tym, jak ważnym elementem kolekcjonerstwa w tym okresie była prezentacja gustu, możliwości finansowych i wyborów zamawiającego w świecie kulturalnym Rzymu. Urządzone z przepychem i odwiedzane licznie przez elitę towarzyską miasta oraz przez znajdujących się w nich dostojnych cudzoziemców rezydencje ambasadorów

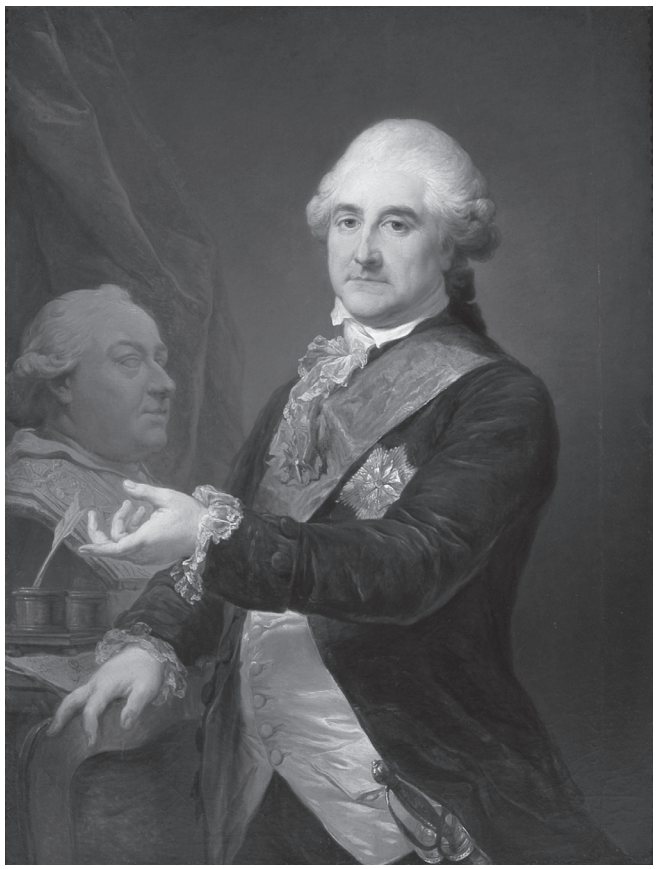
[36] E. M a n i k o w s k a, *Stanisław August i Mengs*, w: *Mowa i moc obrazów*, red. W. Baraniewski *et. al.*, Warszawa 2005, s. 393–397; L. B a r r o e r o, *Mengs, Batoni e Stanislao Augusto in Polonia. Una controversia „regale"*, w: *Intorno a Batoni*, red. L. Barroero, Lucca 2009, s. 203–215.

1. Angelika Kauffmann, *Portret księżnej Giuliany Santa Croce*, ol., pł., 1791, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

świetnie nadawały się na takie pokazy. Kardynał de Bernis udostępniał swój pałac nie tylko Francuzom, ale też np. Gustawowi III na wystawienie wspomnianego wyżej płótna Gagneraux.

Znaczenie Rzymu i dyplomatycznych koneksji dla opinii o smaku artystycznym i randze kolekcjonerstwa doskonale ilustruje inne dzieło ze zbiorów Stanisława Augusta (il. 1). Pochodzący z 1791 r. portret Giuliany Falconieri Santa Croce jest obrazem powstałym wedle zasad rzymskiej gry salonowej. Księżna Santa Croce utrzymywała bliskie kontakty z Anticim i Ghigiottim oraz z ważniejszymi Polakami przebywającymi w Rzymie, pełniła również nieformalną funkcję *cicerone* polskich podróżniczek, wprowadzając je na najważniejsze salony, organizując wycieczki po Rzymie i jego okolicach, towarzysząc w audiencji u papieża[37]. W kontaktach z dworem

[37] Życiorys Santa Croce: A. S o ł t y s, *Portret księżnej Santa Croce. Dzieje sprowadzenia obrazu do galerii Stanisława Augusta*, KZ 47–48, 2004, 1–2, s. 33–50.



2. Marcello Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta z popiersiem Piusa VI*, ol., pł., 1789, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie

warszawskim upatrywała szans na karierę dla jednego z braci, Lelia, liczyła wręcz na jego nominację na warszawską nuncjaturę. Dla Stanisława Augusta zaś liczyło się to, że Santa Croce była blisko związana z kardynałem de Bernis i José Nicolásem de Azarą, a zatem mogła przedstawiać królewskie zamysły w dwóch ważnych salonach Rzymu. Portret, o którym mowa, miał być darem dla króla antycypującym przyznanie bratu księżnej Orderu Orła Białego[38]. Zamówiony został u Angeliki Kauffmann, a księżna wybrała konwencję alegoryczną, typową dla XVIII-wiecznych wizerunków rzymskich arystokratek, ukazującą ją w kostiumie Lukrecji, mitycznej postaci z historii antycznego Rzymu. Nie tylko nawiązywano zatem do starożytnego pochodzenia rodu Santa Croce od Publiusa Valeriusa Publicoli, który wraz z Lukrecjuszem poprzysiągł pomścić Lukrecję, ale również czyniono wyraźną aluzję do dyskusji o wydarzeniach rewolucji francuskiej. W alegorycznym stroju

[38] *Ibidem*, s. 42.

księżna Santa Croce demonstrowała swoje republikańskie sympatie[39]. W podziękowaniu skierowanym na ręce Anticiego Stanisław August zgodnie z salonową konwencją w barwnym *ekphrasis* portretu umieścił również siebie jako powstrzymującego rękę księżnej przed zadaniem ostatecznego ciosu.

Portret Stanisława Augusta z biustem Piusa VI z 1789 r. (il. 2), wiszący w gabinecie monarchy, jest przykładem dzieła, które choć powstało w Warszawie, odwoływało się do kontekstu rzymskiego. Eksponując biust Piusa VI autorstwa Le Bruna, król nawiązywał do sukcesu odniesionego u Piusa VI – uzyskania przez kandydata polskiego władcy, Tommasa Anticiego, nominacji kardynalskiej.

Stanisław August nigdy nie był w Italii, a mimo to elementy związane z kulturą *Grand Tour* zajmowały najważniejsze miejsce w jego kolekcjach. Najbardziej upragnione i najdroższe płótna zamawiał u słynnych malarzy rzymskich. Kompletował luksusowe edycje graficznych zbiorów sztuki i starożytności (takich jak *Etruria pittrice*, wydawnictwa Museo Pio-Clementino, serie widoków Rzymu Giovanniego Battisty i Francesca Piranesich). Zamówienia pełnoformatowych kopii marmurowych najsłynniejszych rzymskich rzeźb antycznych należały do najdroższych wydatków kolekcjonerskich króla. Płótna takich mistrzów, jak Rafael i Tycjan, były przez długie lata poszukiwane przez włoskich agentów Stanisława Augusta. Monarcha dużą wagę przywiązywał również do dzieł sztuki, które powstawały specjalnie na rynek *Grand Tour*, takich jak malowane widoki wybuchu Wezuwiusza.

Przykład Stanisława Augusta pokazuje, że znaczenie kultury *Grand Tour* należy rozpatrywać nie tylko w kontekście podróży i pobytów europejskiej arystokracji w Rzymie. Stanisław August, choć w nim nie był, stał się ważnym współuczestnikiem życia kulturalnego Wiecznego Miasta. Stało się tak dzięki działalności kolekcjonerskiej i mecenatowi artystycznemu. Obecność króla zaznaczona była w rezydencjach Tommasa Anticiego, w zamówieniach artystycznych i w dyskusjach o nich na rzymskich spotkaniach salonowych. Uwieńczeniem aspiracji kolekcjonerskich i artystycznych Stanisława Augusta miał być rzymski pałac dostosowany do rangi zdetronizowanego monarchy, ozdobiony królewskimi zbiorami artystycznymi. Ich wartość i znaczenie objaśniałby gościom Marcello Bacciarelli. Rola, jaką odegrały obrazy i kolekcje w ostatnim okresie życia Stanisława Augusta w Petersburgu, jest również dowodem na znaczenie kulturalnych wpływów Rzymu nawet na tak odległe ośrodki jak stolica Rosji[40].

---

[39] Na ten aspekt portretu zwraca uwagę S. N o r l a n d e r, *Claiming Rome. Portraiture and Social Identity in the 18th Century*, Uppsala 2003.

[40] O znaczeniu Rzymu dla kultury Rosji czasów Katarzyny Wielkiej por. m.in.: L. T e d e s c h i, *Roma, la „madre comune delle belle arti", l'Italia, i pensionnaires russi e l'antico*, w: *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica,* red. N. Navone, L. Tedeschi, t. I, Mendrisio 2004, s. 143–173.