

Walerii Tarnowskiej fascynacja włoską rzeźbą w podróży po Italii 1803–1804

Katarzyna MIKOCCA-RACHUBOWA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0001-7293-7490>

ABSTRAKT Artykuł dotyczy podróży po Włoszech, którą hrabina Waleria Tarnowska odbyła w latach 1803–1804 i jej stosunku do oglądanych tam dzieł rzeźby. W prowadzonym wówczas dzienniczku, będącym podstawą przedstawionych tu rozważań, notowała opisy zabytków i zbiorów sztuki, zamieszczała wzmianki o poznanych artystach i o zakupach robionych w ich pracowniach, a także swoje wrażenia i oceny. Pierwszoplanową pozycję w tych zapisach zajmowała twórczość Antonia Canovy, z którym Tarnowska nawiązała bliskie stosunki. Podczas pobytu w Rzymie nabyła za ogromną sumę jedno z jego najsłynniejszych dzieł – posąg Perseusza (obecnie w zbiorach The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku), będący najpewniej nie repliką, jak się powszechnie sądzi, ale pierwszym egzemplarzem statui stojącej w Watykanie. Tarnowska rzeźbą interesowała się mniej niż malarstwem, ale obejrzała i uwzględniła w swoich zapiskach imponującą liczbę rzeźb, dążyła do podania możliwie pełnej o nich wiedzy i notowała odczucia, jakie w niej wzbudzały. Jej dzienniczek, interesujący przykład dokumentowania doświadczeń z włoskich wojaży przez przedstawicieli ówczesnych europejskich elit, jest cennym i oryginalnym świadectwem podróżopisarstwa końca XVIII i początków XIX w.

SŁOWA-KLUCZE Waleria Tarnowska, Antonio Canova, podróże do Włoch, rzeźba włoska, podróżopisarstwo

ABSTRACT *Waleria Tarnowska's Fascination with Italian Sculpture during Her Journey to Italy, 1803–1804.* The article concerns the journey to Italy which Countess Waleria Tarnowska made in 1803–1804 and her attitude to the works of sculpture she saw there. In the diary she kept during her travels, which on the considerations presented here are based, she noted down descriptions of monuments and art collections, included references to artists she met and purchases made in their studios, as well as her own artistic impressions. The principal place in these notes is held by the oeuvre of Antonio Canova, with whom Tarnowska established a close relationship. During her stay in Rome, she acquired, for a huge sum of money, one of his most famous works: a statue of Perseus (now in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York), which is probably not a replica, as is commonly believed, but a prime version of the statue now at the Vatican. Tarnowska was less interested in sculpture than in painting, but she viewed, and included in her records, an impressive number of sculptures, aiming to give as complete an information on them as possible and noting the feelings that their viewing aroused in her. Her diary is an interesting example of the documentation of experiences gained during Italian sojourns by members of the European elite of the time and a rarity in the context of late 18th- and early 19th-century travel writing.

KEYWORDS Waleria Tarnowska, Antonio Canova, journeys to Italy, Italian sculpture, travel writing

HRABINA Waleria ze Stroynowskich Tarnowska (1782–1849; il. 1)¹, miłośniczka sztuki, rysowniczką i miniaturzystką amatorką², w latach 1803–1804 podróżowała po Italii w towarzystwie swojego męża, Jana Feliksa Tarnowskiego³, oraz ojca, Waleriana Stroynowskiego⁴. Tarnowscy udali się w podróż, finansowaną najpewniej przez ojca Walerii, niedługo po śmierci

pierwszego synka, Kazimierza. Kilkumiesięczną córeczkę Rozalię zostawili pod opieką rodziców Jan Feliksa⁵. Stroynowski był już we Włoszech w końcu XVIII w., natomiast dla młodego małżeństwa była to pierwsza podróż do Italii, do której przygotowywali się odpowiednimi lekturami⁶ oraz korespondencją z Julianem Antonowiczem, dawnym wychowawcą Jana Feliksa⁷.

1. O niej: Mikołaj Getka-Kenig, „Tarnowska ze Stroynowskich Waleria”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 52 (Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 2018), s. 369–371. Też: Lucjan Siemieński, *Wspomnienie pośmiertne dwóch matron polskich: Anny hrabiny Małachowskiej i Walerii hrabiny Tarnowskiej* (Kraków: Drukarnia Czasu, 1852), s. 11–19; Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3 (Warszawa: Drukarnia S. Orgelbranda, 1857), s. 423–425; Teodor Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. 6 (Poznań: Jarosław Leitgeber, 1884), s. 367–368.
2. Uczyła się w Horochowie i Dzikowie u Costantina Villaniego (1796–1799), Wincentego Lesseura (1800–1803), Domenica del Frate (1805–1806) i Filippa Giacoma Remondiniego (ok. 1806), też w Rzymie u Antonia Cherubiniego (1804), a w latach 1824–1826 kształciła się w Paryżu w zakresie malowania złotem na pergaminie. Pozostawiła znaczny zbiór miniatur. Jej prace znajdują się m.in. w zbiorach muzealnych w Warszawie, Krakowie, Pszczynie, Tarnobrzegu i Rapperswilu oraz w kolekcjach prywatnych, były wystawiane m.in. we Lwowie (1894, 1912) i w Warszawie (1991). Por.: K. Z. [Krzysztof Załęski], „Waleria Tarnowska”, w: *Artystki polskie. Katalog wystawy*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991), s. 344–345; *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu*, kat. wyst., oprac. Halina Kamińska-Krassowska (Warszawa: Zamek Królewski, 1994).
3. O Janie Feliksie Tarnowskim (1779–1842), późniejszym senatorze-kasztelanie Królestwa Polskiego, właścicielu Dzikowa, por.: Mikołaj Getka-Kenig, „Tarnowski Jan Feliks Amor”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 52, s. 475–478. Też: Kajetan Koźmian, *Rys życia Jana Felixa hrabiego Tarnowskiego* (Lwów: Drukarnia Józefa Schnaydera, 1842); Żychliński, *Złota księga*, s. 365–367. Tarnowscy małżeństwo zawarli 7 września 1800 r. w Horochowie, mieli siedmioro dzieci (według: Getka-Kenig, „Tarnowski Jan Feliks”, s. 478 – dziewięcioro), z których dwoje zmarło w dzieciństwie.
4. O Walerianie Stroynowskim (1753–1834), podkomorzym buskim, późniejszym senatorze rosyjskim, por.: Ewa Zielińska, „Stroynowski Walerian”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 44 (Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 2006–2007), s. 409–414. Też: Kazimiera Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957), s. 13–15. Waleria Tarnowska była jedyną córką Stroynowskiego i jego pierwszej żony Aleksandry Tarnowskiej.
5. O podróży: Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 34–54; Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1 (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001), s. 112–117.
6. Według Kazimierzy Grottowej lekturą przygotowawczą do tej podróży były opisy Włoch Charlesa Du Paty, *Lettres sur l'Italie en 1785* (Paris: Desenne, 1797) i Charlesa de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* (Paris: Ponthieu, 1799). Tarnowscy znali też prawdopodobnie pracę Giorgia Vasariego, którą mieli w dwóch wydaniach, dzieła Antona Raphaela Mengsa (*Opere*, Bassano: Remondini, 1783), a może też Lalande’a; por.: Joseph-Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie*, wyd. 2 (Paris: Veuve Desaint, 1786); Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 36.
7. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie (dalej: BJ), Przyb. 129/51: *Listy księdza Jana Juliana Antonowicza do Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich z podróży po Włoszech, 1802–1803*, listy pisane od 31 sierpnia 1802 r. w języku francuskim. O Julianie Antonowiczu (ok. 1750–1824), bazylianinie zaangażowanym przez Tadeusza Czackiego, wuja Jana Feliksa, na jego nauczyciela, który pozostał w domu Tarnowskich do śmierci zob. Józefat Skruteń, „Antonowicz Julian”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935), s. 142; Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 20–24.

Antonowicz, który podróżował po Włoszech w latach 1802–1803 ze swoim wychowankiem Michałem Tarnowskim, bratem Jana Feliksa, poświęcał w listach znacznie więcej uwagi malarstwu niż architekturze i rzeźbie, a wyrażany w nich podziw dla sztuki starożytnej wynikał z jego zainteresowania antykiem⁸. Co do rzeźby, to bezwzględne pierwszeństwo przyznawał rzeźbie starożytnej, nowożytną nie interesował się zbytnio z wyjątkiem twórczości Canovy, którego był zdeklarowanym entuzjastą, a w liście z 10 kwietnia 1803 r. opisywał Tarnowskim z zachwytem swoją wizytę w pracowni artysty⁹. Pisał także o rzeźbach i wazach, które nabywał dla Tarnowskich w Rzymie i Florencji¹⁰, przesłał im listę dzieł kupionych we Florencji w magazynie Pisanich, z podaniem ich cen (były to małe alabastrowe odwzorowania dzieł antycznych), wspominał też o wykonanej przez Pisaniego urnie nagrobnej zmarłego w marcu 1803 r. synka Tarnowskich¹¹, którą wysłano z Florencji dopiero latem z powodu konieczności poprawienia błędów w napisie¹².

Podróż rozpoczęto w październiku 1803 r. Trasa wiodła z Dzikowa przez Tarnów i Kraków do Wiednia, dokąd podróżnicy dojechali 16 października. Następnie przez Salzburg (29 października), Innsbruck i Trydent (4 listopada) udali się do Wenecji i przebywali tam od 8 do 17 listopada. Stamtąd, jadąc przez Padwę, Vicencję, Weronę, Mantuę, Bolonię, Ankonę, Rimini i Loreto, przybyli 5 grudnia do Rzymu. Bawili tam do 28 grudnia, a następnie wyjechali do Neapolu, gdzie dotarli wieczorem 31 grudnia 1803 r. Po dwumiesięcznym pobycie w Neapolu, podczas którego odbyli 14 stycznia wycieczkę do Portici, Herkulanum i Pompejów, a 22–24 lutego do Noli, Salerno i Paestum, opuścili to miasto 1 marca, i 4 marca wrócili do Rzymu. W początkach kwietnia Stroynowski rozstał się z Tarnowskimi i udał się na kurację do wód w Plombières we Francji. Tarnowscy wyjechali z Rzymu 15 kwietnia 1804 r. Drogą przez Ronciglione i Sienę dojechali do Pizy, gdzie 23 kwietnia Waleria spotkała się z ojcem. Wówczas zapadła decyzja, że Stroynowski będzie podróżował dalej, a Waleria, ze względu na sprawy rodzinne, wróci do kraju. Tarnowscy



1 Domenico Del Frate, *Waleria ze Stroynowskich Tarnowska*, 1805–1806, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XII-A-580. Fot. zbioru.mnk.pl

przez Lukkę i Livorno udali się do Florencji, dokąd przybyli 28 kwietnia, wyjechali stamtąd 15 maja. Następnie podróżowali przez Bolonię, Modenę, Parmę, Piacencję, Genuę (gdzie bawili od 25 do 30 maja) i Pawię, a 1 czerwca dotarli do Mediolanu. Opuścili to miasto 9 czerwca, następnie przez Varese, Como, Brescię, Weronę i Vicencję pojechali do Wenecji. Przybywszy tam 17 czerwca, otrzymali wiadomość o śmierci córeczki, która zmarła 4 kwietnia. Przez Klagenfurt udali się do Wiednia, gdzie byli 29 czerwca, a w lipcu wrócili do kraju.

Waleria Tarnowska przez całą podróż prowadziła dzienniczek zatytułowany *Mes voyages, à Rosalie*, przeznaczony dla pozostawionej w kraju córeczki¹³.

8. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 26–33.

9. BJ, Przyb. 129/51, k. 207–207v; Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 1, s. 111.

10. Por. BJ, Przyb. 129/51, k. 215v–216v: list z 24 kwietnia 1803 r.

11. BJ, Przyb. 129/51, k. 216v: list z Florencji 26 kwietnia 1803 r., k. 228: list z Mediolanu 19 maja 1803 r.

12. BJ, Przyb. 129/51, k. 243: list z Mediolanu 11 czerwca 1803 r., k. 255v: list z Mediolanu 10 lipca 1803 r.

13. BJ, Przyb. 121–122/52: Waleria Tarnowska, *Mes voyages, à Rosalie*, t. 1–2, 1803–1804. Dzienniczek, pisany w języku francuskim, pozostawał od 1952 do 2015 r. w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, a od maja 2022 r. znajduje się w zbiorach prywatnych Marii i Jana

Notowała w nim opisy zwiedzanych zabytków i zbiorów sztuki oraz swoje artystyczne wrażenia, zamieszczała też informacje o poznanych artystach i o zakupach robionych w ich pracowniach. Po powrocie do kraju uzupełniła dzienniczek przypisami, poszerzając i uściślając niektóre spostrzeżenia¹⁴. Oboje Tarnowscy swoje wrażenia z podróży notowali też w listach wysyłanych z Włoch do rodziców Jana Feliksa, Jana Jacka i Róży Tarnowskich¹⁵. Również Walerian Stroynowski robił zapiski podczas wojażu po Italii¹⁶, a w listach wysyłanych do córki z Francji kilkakrotnie wspominał o kupowanych we Włoszech dziełach sztuki¹⁷.

Program zwiedzania Włoch był obszerny: podróżnicy pragnęli obejrzeć wszystko, co w mniemaniu ówczesnych było godne widzenia. Tarnowskich interesowała głównie sztuka antyku i sztuka neoklasycyńska, ale cenili

też dzieła artystów Cinquecenta i mistrzów baroku, przy czym rzeźbą interesowali się znacznie mniej niż malarstwem. W zapisach robionych przez Walerię Tarnowską podczas podróży pierwszoplanową pozycję zajmował Antonio Canova, z którym ona i jej mąż nawiązali bliskie stosunki. Oboje darzyli go najwyższą estymą i uwielbieniem – widzieli w nim nie tylko największego rzeźbiarza, który doskonałością swych dzieł dorównał starożytnym, lecz także szlachetnego człowieka. Już w Wenecji podziw Tarnowskiej wzbudził – oglądany 14 listopada w Arsenale – pomnik admirała Emo, dzieło Canovy (il. 2). Zwróciła też uwagę na nagrobek tegoż admirała w kościele Santa Maria dei Servi, wykonany przez nieznanego jej rzeźbiarza, którego określiła jako „ucznia” Canovy¹⁸. W przypisie zrobionym później, już po zawarciu bliższej znajomości z artystą, sprostowała to, pisząc, że Canova

Tarnowskich; por. Bożena Mazurkova, „Przywołania i deskrypcje ruin w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej do Italii”, *Tematy i Konteksty* 17, nr 12 (2022), s. 242 przypis 8. Tekst był publikowany przez Jerzego Mycielskiego: Georges Mycielski, „Une jeune Polonaise en Italie à l'époque du Premier Consul. Journal du voyage de la comtesse Valérie Tarnowska (1803–1804)”, *La Revue de Pologne* 2, nr 1 (1924/1925 avril–août), s. 1–53, nr 2–3 (1924/1925 octobre–décembre), s. 149–178, 484–513; 3, nr 1–2 (1925/1926 octobre–mars), s. 61–114, nr 3 (1925/1926 avril–juillet), s. 281–339, i przez Marię Wilczyńską: Maria Wilczyńska, „Valérie Tarnowska, Mes voyages (1804). Deuxième partie”, *Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej* 39, nr 1–2 (1989), s. 35–75. Ostatnio ukazała się publikacja: Waleria Tarnowska, *Moje podróże: dla Rozalii*, tłum. Monika Chwałek-Oczkowska (Tarnobrzeg: Towarzystwo Przyjaciół Tarnobrzega, 2019), będąca tłumaczeniem tekstu dzienniczka Tarnowskiej z języka francuskiego, nie spełnia ona jednak kryteriów edycji naukowej. W niniejszej pracy, opartej na oryginalnym tekście Tarnowskiej, wykorzystane zostały wyłącznie jej zapisy odnoszące się do rzeźby. W cytatach zachowano oryginalną pisownię (nie uwspółcześniając zapisu niektórych słów zgodnie z obecnymi zasadami) i interpunkcję, jaką swoim zapisom nadała Tarnowska, wyrażając subiektywny stosunek do opisywanych rzeczy i zjawisk.

14. Przypisy do tekstu dzienniczka Tarnowska zaczęła robić, na prośbę męża, w końcu października 1805 r. (por. BJ, Przyb. 112/52: Waleria Tarnowska, *Mon journal. Volume 1* (dziennik od 9 października 1804 r. do 22 września 1810 r.), s. 66: „25 8bre. Je me suis misé ce soir à corriger mon journal d' Italie, et à y ajouter quelques notes – Jaś m'a demandé de le faire”). Tarnowska po powrocie do kraju prowadziła przez wiele lat dziennik, w którym nawiązywała wielokrotnie do włoskiej podróży i do oglądanych tam dzieł sztuki, zachowany w dziewięciu tomach pisanych w latach 1804–1838 (BJ, Przyb. 112–120/52: Waleria Tarnowska, *Mon Journal*, vol. 1–9, zapiski od 9 października 1804 do 7 listopada 1838 r.).

15. BJ, Przyb. 136/52: *Listy Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich do rodziców, Jana Jacka i Róży Tarnowskich, z podróży po Włoszech, 1803–1804 r.*

16. Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), Archiwum Dzikowskie Tarnowskich (dalej: ADzT), rkps 325: *Papiery Waleriana Stroynowskiego, 1805, 1811 i b.d.*, tu plik *Notatki z podróży do Włoch W. Stroynowskiego*.

17. Por. ANK, ADzT, rkps 318: *Korespondencja Walerii Tarnowskiej z lat 1801–1834*, s. 112: list z Lyonu 17 maja 1804 r., s. 206: list z Paryża 5 października 1804 r., s. 217: list z Paryża 15 listopada 1804 r., s. 313–314: list z Paryża 1 stycznia 1805 r.

18. BJ, Przyb. 121/52, k. 13v–14: „14 9bre [novembre]. [...] A l'église des Servi, le tombeau et la statue couchée de l'amiral Emo, bel ouvrage d'un élève de Canova, le sculpteur par excellence, le Phidias de notre siècle. Je viens de voir à l'Arsenal un monument consacré au dit amiral, ouvrage de Canova lui-même, le buste d'Emo, est couronné par un génie, vraiment céleste, tandis qu'un autre, à ses pieds, grave son nom sur le Piédestal”.



2 Antonio Canova, pomnik admirała Angela Emo, 1792–1795, Wenecja, Museo Storico Navale. Fot. Katarzyna Mikoćka-Rachubowa

nie miał uczniów i nigdy nie chciał ich mieć¹⁹. W prawdziwy zachwytyt wpadła, oglądając następnego dnia canoviańskie posągi – *Hebe* (il. 3) w Palazzo Albrizzi i *Psyche* (il. 4) w pałacu hrabiego Mangilli²⁰. Wspominała też o antycznych statuach i biustach oglądanych tegoż dnia w Palazzo Grimani i o kolekcji odlewów

najsłynniejszych antycznych rzeźb przechowywanych w Palazzo Farsetti²¹. Po wyjeździe z Wenecji Tarnowska odnotowała w Padwie w bazylice Sant'Antonio marmurowe reliefy w kaplicy tegoż świętego, a w bazylice Santa Giustina – stojącą w ołtarzu marmurową grupę *Pietà*, dzieło Filippa Parodię²². Kilka dni później,

19. BJ, Przyb. 122/52, k. 61, przypis 12: „Je ne sçais pas quel est l'auteur de cette belle statue, très bien travaillé, surtout les dentelles qui sont d'un fini minutieux et rare – mais je sçais qu'elle ne sçaurait être l'ouvrage d'un élève de Canova, pour une bonne raison, c'est que Canova n'a jamais eût d'élève, et n'en veut point avoir, çe qui n'est pas bien, car il vaudrait mieux laisser à la posterité un homme comme lui, que dix statues de plus”. Oglądany przez Tarnowską w kościele Santa Maria dei Servi w Wenecji nagrobek admirała Angelo Emo (1731–1792) wykonał przed rokiem 1797 Giovanni Ferrari zwany il Torretti (1744–1826), siostrzeniec Giuseppe Bernardiego zwanego il Torretti, pierwszego nauczyciela Canovy; nagrobek ten (sygnowany) po zniszczeniu świątyni przeniesiono do kościoła San Biagio, obok Arsenalu, gdzie znajduje się do dziś. Marmurowa stela admirała Emo, dzieło Canovy z lat 1792–1795, przeznaczona pierwotnie do Sala delle Quattro Porte w Pałacu Dożów, została umieszczona w weneckim Arsenale (obecnie tamże, w Museo Storico Navale).

20. BJ, Przyb. 121/52, k. 14v; Tarnowska zanotowała pod datą 15 listopada 1803 r.: „15 9bre [novembre]. Les as-tu vûs, ma Rosalie, çes êtres imaginaires, çes perfection idéales, qu'une imagination ardente, se forge à plaisir, comme modèles de la beauté et des grâces? Telle est l'Hébé de Canova, au palais Alberigi; elle s'élance, et verse le nectar aux Dieux; son pied léger fait à peine plier le nuage qui la soutient, et sur lequel elle semble balancer; je n'ai encore rien vû d'aussi beau en sculpture. La Psyche du même artiste, au Palais Mancini, enlève moins qu'Hébé, mais plaît également, simple comme la nature même, et belle autant que simple, elle tient d'une main un papillon qu'elle pose sur l'autre, et le considère; rien n'est plus attachant que cette douce et tranquille figure”. Chodzi o pierwszą z czterech wersji *Hebe* Canovy, z 1796 r., wysłaną z Rzymu do Wenecji w grudniu 1799 r. „al Signor Albrizzi” (Giuseppe Giacomo Albrizzi, który zamówił ją w końcu 1795 r.), gdzie znalazła się w lutym 1800 r. Rzeźba, którą Tarnowska oglądała 15 listopada 1803 r. w weneckim pałacu Albrizzi (mylnie określonym przez nią jako „Alberigi”), została kupiona w 1830 r. przez króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III, obecnie znajduje się w Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen w Berlinie. Druga z rzeźb to statua *Psyche*, wykonana przez Canovę w latach 1793–1794, nabyta przez hrabiego Giuseppe Mangilli, w którego weneckim pałacu (nie w „palais Mancini”) Tarnowska oglądała ją tego samego dnia; Mangilli sprzedał posąg w 1807 r. Napoleonowi, a ten podarował go królowej Bawarii (rzeźba obecnie w Kunsthalle w Bremie).

21. BJ, Przyb. 121/52, k. 14v: „J'ai vû au Palais Grimani, meublé dans l'ancien stile, mais avec goût, un petit Musée de statues et bustes antiques, qui est vraiment un bijou en çe genre; çe que çe Palais possède de mieux en sculpture c'est une statue d'Esculape, et une autre d'un Orateur Romain parfaitement drapée [...]. Le Palais Farsetti, a une collection assez complète de modèles des meilleures statues antiques; mais cela est enfoui dans un si mauvais trou, que les curieux ne sont pas payés de leur peine”. Kolekcja 253 odlewów antycznych rzeźb ze zbiorów rzymskich i z galerii florenckiej, a także 178 rzeźb w terakocie, brązie, marmurze oraz kopii arcydzieł rzeźby nowożytnej, zgromadzona przez opata Filippa Vincenza Farsettiego (1703–1774) w jego pałacu, Ca' Farsetti przy Canal Grande, została udostępniona publiczności w 1755 r. Po śmierci Farsettiego część zbiorów przewieziono do Rosji (obecnie w zbiorach petersburskiego Ermitażu), niektóre obiekty pozostały w Wenecji (obecnie w Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), a odlewy rzeźb antycznych zakupił w 1805 r. cesarz Austrii i ofiarował do Galleria dell'Accademia w Wenecji. Por. Sergej Androsow, „La collezione Farsetti”, w: *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, kat. wyst., Fondazione Memmo Palazzo Ruspoli Roma, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro Venezia, red. Sergej Androsow (Venezia: Marsilio, 1991), s. 15–21.

22. BJ, Przyb. 121/52, k. 15v: „Padoue, 18 9bre [...]. Notre première course a été pour le fameux St Antoine de Padoue, qu'on nomme ici tout court il Santo [...]; son église n'a rien de bien remarquable, la chapelle où reposent ses cendres, a été dit-on immensément riche; dépouillé par les Français, il ne lui reste aujourd'hui que quelques bons bas-reliefs en marbre. Une messe entendue, nous avons été à l'Église de Ste Justine fort grande et fort belle; [...] et un groupe en marbre de Carrare, de Parodi, représentant une Vierge, soutenant d'un bras défaillant le corps du Christ expiré; toutes les douleurs maternelles sont rendues au vif sur çe visage déchirant! Hélas, j'ai



3 Antonio Canova, *Hebe*, 1795–1799, Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen. Fot. Katarzyna Mikocka-Rachubowa



4 Antonio Canova, *Psyche*, 1793–1794, Brema, Kunsthalle. Fot. domena publiczna

przejeżdżając 26 listopada przez Bolonię, zwróciła uwagę na stojącą na placu fontannę z kolosalnym brązowym posągiem Neptuna, dziełem Giovanniego da Bologna²³.

Zachwyty obojga Tarnowskich dla twórczości Canovy wzrosł jeszcze w Rzymie, gdzie poznany przez nich

malarz i antykwariusz Giorgio Fidenza, dawny agent artystyczny króla Stanisława Augusta, zaprowadził ich do pracowni artysty (il. 5). Hrabina Tarnowska odnotowała tę wizytę w diariuszu 5 grudnia. Pisała z entuzjazmem o „wielkim” Canovie, którego ujrzała w pełni

éprouvé tout ce que ce marbre paraît sentir! que de souvenir douloureux il m’a rappelé!”. Marmurowa grupa *Pietà*, flankowana przez posągi Marii Magdaleny i św. Jana, stojąca w Capella della Pietà w bazylice Santa Giustina w Padwie, to pochodzące z 1698 r. dzieło Filippa Parodiiego, projektanta kaplicy oraz jej dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej.

23. BJ, Przyb. 121/52, k. 18v–19: „26 9bre. [...] sur la place, on remarque la belle fontaine en bronze, que termine un Neptune colossal, ouvrage très estimé de Jean de Bologne”. Posąg Neptuna w fontannie na Piazza del Nettuno w Bolonii, dzieło Giovanniego da Bologna (Jean de Boulogne, rzeźbiarz pochodzenia flamandzkiego urodzony w Douai) z lat 1563–1564.



5 Francesco Chiarottini, *Pracownia Antonia Canovy w Rzymie, 1786*, Udine, Musei Civici. Repr. wg *Canova e l'Antico*, s. 164

chwały, w otoczeniu jego własnych arcydzieł. Skromny, wydawał się ignorować fakt, że stał się nieśmiertelny. Wymieniła oglądane w pracowni rzeźby: grupę Herkulesa i Lichasa, mauzoleum arcyksiężny Marii Christiny,

posąg Hebe, grupę Amora i Psyche – dzieła, dla zobaczenia których, jak napisała, warto byłoby wybrać się na koniec świata²⁴. Fidanza wprowadził Tarnowskich do rzymskiego świata artystycznego, zaznajamiając

24. BJ, Przyb. 121/52, k. 21v–22: „Rome, 5 10bre [décembre]. Je suis toute fière de dater de Rome ma Rosalie [...] Un hasard heureux nous a fait faire tout en débarquant la connaissance de Fidanza, fameux paysagiste, dont les beaux ouvrages sont si connus dans nôtre Patrie; il nous comble d'honnêtetés; nous a montré sa galerie de peintures à vendre qui est une des belles qu'on rencontre en ce genre; m'a recommandée pour écolière en miniature à Mme Maron, soeur de Mengs, et enfin il nous a menés à l'atelier de Canova! Je l'ais vû ce grand Canova! Je l'ais vû au milieu de sa gloire, entouré de ses chef-d'oeuvres, simple, modeste, paroissant ignorer qu'il s'est rendu immortel! Vénise est sa Patrie. Malheurese Venise; si c'est ton dernier titre de gloire, que d'avoir produit Canova; du moins il n'est pas médiocre. Un Hércule précipitant Licas, comble de hardisse, de force et de grandeur, un mausolée de Christine Princesse de Saxe Teschen, ordonné par Albert son époux, Prince Royal de Pologne, composé de plusieurs figures qui respirent, et font sentir tout ce qu'elles sentent, une Hébé, pour Mme Buonaparte, plus belle encore que celle d'Alberigi, une Psyché caressée par l'Amour, ouvrage inspiré par l'Amour même, voilà ce que j'ai vu aujourd'hui de Canova, et ce qu'on devrait aller voir fût-ce au bout du monde! J'étais ravie, enchantée, en contemplant ces chef-d'oeuvres de sculpture; et mes yeux s'en détournaient souvent pour s'arrêter sur la main magique qui a travaillé tout cela; on ne la fixe point sans enthousiasme”, oraz późniejszy przypis Tarnowskiej do wzmianki o mauzoleum arcyksiężny Cristiny (BJ, Przyb. 122/52, k. 63 przypis 25): „Ce monument superbe, vient d'être placé à Vienne par Canova

ich z malarzami: Angeliką Kauffmann, Teresą Maron (siostrą Antona Raphaela Mengsa) i z Domenico Del Frate, u którego zamówili wiele obrazów, i skłonili go do przyjazdu do Polski, do Dzikowa. Poznali także Gaspare Landiego, który namalował portrety obojga Tarnowskich i Waleriana Stroynowskiego. Waleria Tarnowska zapisała w dzienniczku 9 grudnia, że poprzedniego

dnia zawarła interesującą znajomość z Angeliką Kauffmann i z Massimigliano, bardzo dobrym rzeźbiarzem, który „bez wątpienia daleko zajdzie”, choć wydawał się jej zbyttnio wzorować na Canovie²⁵. Wymieniony tu „Massimigliano” to znany rzymski rzeźbiarz Francesco Massimiliano Laboureur. Tarnowscy zamówili u niego wiele rzeźb²⁶.

lui-même dans l'église des Augustins. Il est composé de 7 ou 8 figures d'une perfection achevée – surtout je me rappelle avec transport un génie, admirable, presque aussi beau que celui du Vatican, et un groupe bien intéressant, composé d'une jeune femme guidant d'une main son vieux père aveugle, et de l'autre sa fille, jeune enfant de 9 ou 10 ans – elle conduit au tombeau de la bienfaitante Christine le malheur et l'innocence, qui pleurent en elle une protectrice”. Elena Bassi „Spigolature d'arte negli archivi polacchi”, w: *Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo. Atti del convegno tenutosi a Roma 21-22 maggio 1975* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979), s. 162, podaje błędną datę tej wizyty („5 ottobre 1803”). Wymienione przez Tarnowską rzeźby to m.in. grupa *Herkules i Lichas*, obecnie w Galleria Nazionale d'Arte Moderna w Rzymie, datowana na lata 1795–1815, którą artysta zaczął odkuwać w marmurze w 1801 r., a ukończył prawdopodobnie w 1802 r.: Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova* (Milano: Rizzoli Editore, 1976), s. 106–107 poz. 131, tabl. XXIX. Posąg *Hebe*, zaczęty przez Canovę w 1800 r., w 1802 r. kupiony przez Józefinę Beauharnais (w 1815 r. nabyty przez cara Rosji, obecnie w Ermitażu w Sankt Petersburgu) to druga wersja rzeźby oglądanej przez Tarnowską w Wenecji, według badaczy ukończona w marmurze przed 1805 r.: Pavanello, *L'opera completa del Canova*, s. 102 poz. 100; *Canova Thorvaldsen: la nascita della scultura moderna*, kat. wyst., Gallerie d'Italia – Piazza Scala Milano, red. Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca (Milano: Edizioni Gallerie d'Italia/Skira, 2019), s. 377 poz. XIII.1 (Sergej Androsow) i il. s. 266–267; *Canova e l'Antico*, kat. wyst., Museo Archeologico Nazionale di Napoli, red. Giuseppe Pavanello (Milano: Mondadori Electa, 2019), s. 327 poz. 62 (Sergej Androsow) i il. s. 226–227; informacja o oglądaniu posągu przez Tarnowską w pracowni artysty w grudniu 1803 r. może być istotna dla jego historii. Wymieniana przez Tarnowską „une Psyché caressée par l'Amour, ouvrage inspiré par l'Amour même” to zapewne przedstawienie Amora z pólleżącą Psyche, nie wersja znajdująca się obecnie w Luwrze w Paryżu, bo ta była już wówczas we Francji, ale zapewne ta w zbiorach Ermitażu w Sankt Petersburgu, wykonana w latach 1794–1796 dla księcia Jusupowa, o niej por.: Pavanello, *L'opera completa del Canova*, s. 100 poz. 84, bez daty opuszczenia atelier artysty; *Canova all'Ermitage: le sculpture del museo di San Pietroburgo*, kat. wyst., Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli Roma (Venezia: Marsilio Editori, 1991), s. 140, il. s. 141–143. Mauzoleum arcyksiężny Marii Cristiny von Habsburg, zamówione przez Alberta di Sachsen-Teschen w sierpniu 1798 r., zostało ustawione w kościele Augustianów w Wiedniu w październiku 1805 r.; ukończony model wystawiono w pracowni Canovy w sierpniu–wrześniu 1800 r., a figury marmurowe ukończono w początkach 1805 r.; zob. Selma Krasa-Florian, „Antonio Canovas Denkmal des Erzherzogin Marie Christine in des Augustinenkirche in Wien”, *Albertina-Studien* 5–6 (1967–1968), s. 67–134; Pavanello, *L'opera completa del Canova*, s. 107–108 poz. 134, tabl. XXXVI; Giuseppe Pavanello, *Dentro l'urna confortate di pianto: Antonio Canova e il monumento funerario di Maria Cristina d'Austria* (Verona: Scripta Edizioni, 2012); Tarnowska, zapewne bezpośrednio po rozmowie z Canovą, określa w swoim dzienniczku figury alegoryczne jako „le Malheur” i „l'Innocence” (określenia niewymieniane przez badaczy zajmujących się tym dziełem).

25. BJ, Przyb. 121/52, k. 22v–23: „9 10bre. [...] J'ai fait hier des connaissances intéressantes; celle d'Angelica Kauffmann, généralement connue par son mérite en peinture, et qui me paraît devoir être douce et bonne à l'excès; de Massimigliano, déjà très bon sculpteur, et qui sans doute ira loin, grâce à l'émulation, car ou je me trompe fort, ou Canova occupe souvent ses pensées”.

26. Francesco Massimiliano Laboureur (1767–1831) nazywany był niekiedy „Massimiliano” lub „cavaliere Massimiliano” (był bowiem kawalerem papieskiego orderu Złotej Ostrogi), co spowodowało pewien zamęt w informacjach dotyczących jego biografii i dzieł, odnoszonych niekiedy do jego ojca Massimiliana Laboureura (1739–1812) lub syna Alessandra Massimiliana Laboureura (1794–1861), będących także rzeźbiarzami. O nim m.in. Federico Trastulli, „Laboureur

Uwielbiany Canova obdarzył Tarnowską, jak pisała, zaszczytem, który spotykał jedynie nielicznych – podczas wizyty w jego pracowni 27 grudnia 1803 r. pokazał jej swoje obrazy. Zdaniem hrabiny nie osiągały one wprawdzie niezrównanej perfekcji jego rzeźb, niemniej utrzymane były „w tym samym stylu” i przejawiały ten sam geniusz; jednak – co ją dziwiło – miały częste błędy rysunku²⁷. Z przypisu, jaki zrobiła do tej kwestii już po powrocie do kraju, wynika, że oglądając w czasie tej wizyty obraz Canovy przedstawiający „une jeune fille charmante sortant de son lit” (chodziło najpewniej o obraz *La sorpresa*, il. 6)²⁸ podzieliła się z artystką pomysłem wykonania według niego rzeźby w marmurze. Sugestię tę Canova wykorzystał, tworząc

wkrótce posąg *Venus wychodząca z kąpieli* (*Venere Italica*, il. 7), o czym powiadomił Walerię malarz Domenico Del Frate²⁹. Tego samego dnia Tarnowska odwiedziła także atelier Angeliki Kauffmann i opisała kolekcję księcia Stanisława Poniatowskiego, w której były obrazy, kamee „et quantité d'autres choses précieuses”, odnotowała znajomość z Vincenzem Camuccinim, wspomniała też o Gianlorenzo Berninim i o jego fontannie na Piazza Navona, jednej z najpiękniejszych w Rzymie³⁰.

Już w pierwszych dniach pobytu w Rzymie Tarnowscy zwiedzili Kapitol³¹. Waleria podziwiała tam konną statuę Marka Aureliusza i inne antyczne rzeźby: grupę lwa rozdzierającego konia, sławną brązową

Francesco (Francesco Massimiliano)”, w: *Dizionario biografico degli italiani*, t. 62 (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004), s. 802–804; Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), t. 2, s. 320–323 (tam wcześniejsza literatura).

27. Tarnowska opisała tę wizytę w swoim dzienniczku, BJ, Przyb. 121/52, k. 32: „Canova m'a fait une faveur, qu'il n'accorde que très rarement; celle de voir ce qu'il appelle le sue ore di ozio (ses heures de loisir), c'est-à-dire ses peintures; sans atteindre à beaucoup près l'inimitable perfection de ses statues, ses tableaux sont du même stile et prouvent le même génie, mais ce qu'est très étonnant le dessein en est souvent fautif; trois Grâces, demi-figures, gracieuses au possible, et une jeune fille charmante sortant de son lit, m'ont fait le plus grand plaisir”.

28. Olej, płótno, 100 × 75,5 cm, sygn. „A. Canova Sc. 1799”, Gypsotheca e Museo Antonio Canova w Possagno, n. inv. 48. O obrazie: *Venezia nell'età di Canova 1780–1830*, kat. wyst., Venezia Ala Napoleonica Museo Correr, red. Elena Bassi et al. (Venezia: Alfieri, 1978), s. 93 poz. 124 (Giuseppe Pavanello); *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, kat. wyst., Musei San Domenico Forlì, red. Sergej Androsow, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci (Cinisello Balsamo–Milano: Silvana Editoriale, 2009), s. 328–329 poz. VIII.16 (Alessandro Malinverni); *Canova Thorvaldsen*, s. 365 poz. X.1, s. 232 il. (Mario Guderzo).

29. BJ, Przyb. 122/52, k. 64v przypis 37: „J'ai conseillé à Canova, de travailler en marbre cette figure si gracieuse, et j'apprends par del Fratte, qu'il a suivi mon conseil, et en a fait une Vénus sortant du bain, qui ne peut manquer d'être jolie au possible”. Według ustaleń Hugh Honoura: „Canova's Statues of Venus”, *The Burlington Magazine* 114, nr 835 (1972, October), s. 658–670, Canova w kwietniu 1803 r. otrzymał odlew posągu *Venus Medici*, który miał kopiować, w październiku blok marmuru na ten posąg umieszczono w jego pracowni; w grudniu, gdy studio artysty odwiedziła Tarnowska, zaczynał zapewne obmyślać koncepcję posągu, który nie byłby kopią, a rodzajem rekonstrukcji antycznej statui. Model posągu „własnej inwencji”, według którego Canova później odkuł w marmurze trzy posągi i zaczął czwarty, powstał przed jesienią 1804 r. (19 października artysta pisał o nim do Tommasa Pucciniego, dyrektora Galleria degli Uffizi). Jest zatem bardzo prawdopodobne, że to właśnie sugestia hrabiny Tarnowskiej, wyrażona w końcu grudnia 1803 r., miała decydujący wpływ na artystyczną koncepcję tego dzieła. Por. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 66–68.

30. BJ, Przyb. 121/52, k. 31v–32: „27. Mme Angelica Kauffmann m'a montré son atelier, il y a de beaux ouvrages [...]. En fait de petites collections, rien de plus choisi, rien de plus parfait, que celle du Prince Stanislas Poniatowski, neveu de notre dernier Roi [...]. Il a de plus une très belle collection de camées, et quantité d'autres choses précieuses. [...] J'ai fait la connaissance de Camuccini, dessinateur si parfait, qu'on dit que depuis Raphael, il est le premier de cette force en ce genre. [...] J'aime assez le Bernin, ainsi je n'oublierais pas de nommer ici un de ses meilleurs ouvrages, la fontaine de la place Navonne [sic]; c'est une des plus belles de Rome”.

31. Museo Capitolino, mieszczące się w Palazzo dei Conservatori i w Palazzo Nuovo, otwarte dla publiczności w 1734 r., za pontyfikatu papieża Klemensa XII, było pierwszym muzeum publicznym na świecie.



6 Antonio Canova, *La sorpresa*, 1799, Possagno, Gypsotheca e Museo Antonio Canova. Repr. wg *Canova Thorvaldsen: la nascita della scultura moderna*, s. 232

→7 Antonio Canova, *Venere Italica*, 1804–1811, Florencja, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.
Fot. <https://www.thearkofgrace.com>



wilczycę karmiącą Romulusa i Remusa, inną wilczycę, marmurową głowę Meduzy, przedstawienie umiераjącego gladiatora, fauna w *rosso antico*, brązową wazę Mitrydatesa, słynną antyczną mozaikę z gołębiami oraz liczne biusty³². Kilka dni później, 10 grudnia, hrabina odnotowała w dzienniczku wizytę w Villa Borghese, gdzie zachwycała się wspaniałością i bogactwem tego

32. BJ, Przyb. 121/52, k. 22v: „7 10bre. J'ai été hier au Capitole, il sera toujours grand de son ancienne grandeur; les Français l'ont beaucoup dépouillé, mais qu'il est riche encore! Quel trésor que la statue en bronze de Marc-Aurèle à cheval! [tu przypis zrobiony po powrocie do kraju: „C'est à ce cheval que Michel-Ange adressa ce mot fameux, qui vaut mieux que tous les éloges: il le contemplait longtemps: eh, marche donc, s'écria-t-il enfin, ne sais-tu pas que tu es vivant?”; BJ, Przyb. 122/52, k. 63 przypis 26] plus on le considère, et plus on est étonné que ce cheval n'avance pas! le groupe d'un Lion déchirant un Cheval parfait; [...] la fameuse Louve en bronze, allaitant Romulus et Remus, frappée de la foudre, lors des conjurations de Catilina; une autre Louve; ce que j'ai vû de plus vrai en gobelins; une tête de Méduse en marbre; un Gladiateur combattant avec le tronçon d'une épée; un Faune avec un Chien en Rosso antico, rare et beau; le vase en bronze de Mithridate, les Colombes du Capitole en mosaïque antique; plusieurs beaux bustes, entre autre un Egyptien portant d'un côté une vilaine tête d'Apis, et de l'autre une tête charmante d'Isis; voilà, entre un grand nombre de belles choses, ce qui m'a parû le plus beau”.

założenia oraz widocznym wszędzie „dobrym gustem”. Spośród mnogości statui, biustów, reliefów i innych cennych marmurowych dzieł wymieniła *Gladiatora Borghese*, uważanego przez znawców za „la plus savante de toutes les statues connues dans le monde”, antyczny posąg Hermafrodyty leżącego na materacu będącym dziełem Berniniego, przedstawienie Marka Kurcjusza rzucającego się w przepaść oraz dwie rzeźby Berniniego: grupę *Apollon i Dafne*, budzącą jej szczególny podziw, oraz posąg Dawida przedstawionego w kulminacyjnym momencie walki z Goliatem. Podziwiała też otaczający willę ogród, zdobiony rzeźbami, fontannami i świątyniami, szczególnie Świątynię Eskulapa³³. Tegoż dnia zwiedzała również rzymskie kościoły: bazylikę San Giovanni na Lateranie, gdzie zachwycała ją kaplica Corsini

i stojący tam nagrobek papieża Klemensa XII z porfirową urną mieszczącą dawniej prochy konsula Marka Agryppy, oraz Santa Maria Maggiore, gdzie zafascynowały ją bogato dekorowane kaplice Sykstusa V i rodziny Borghese (Cappella Paolina)³⁴. Obszerny opis miejsc zwiedzanych w Rzymie zamieściła w dzienniczku pod datą 15 grudnia. Odwiedziła tego dnia bazylikę św. Pawła za Murami, a po drodze obejrzała kilka antycznych zabytków, kolumny cesarzy Marka Aureliusza i Trajana, fontannę di Trevi, a także obelisk na Monte Cavallo, ze stojącymi przy nim posągami Dioskurów, Kastora i Poluksa³⁵, które wzbudziły jej zachwyty. W Villa Ludovisi podziwiała marmurowe antyczne grupy *Papiria i jej syn* oraz *Petus i Aria*³⁶, grupę Berniniego *Pluton porywający Prozerpinę*³⁷ oraz antyczne kolosalne popiersie Junony³⁸.

33. BJ, Przyb. 121/52, k. 23v–24: „10 10bre. Peu de souverains j’imagine, possèdent une maison aussi riche, aussi belle que la Villa Borghèse; les statues, bustes, bas-reliefs, les marbres précieux y sont prodigués partout; partout la magnificence regne et le bon goût n’est pas oublié; dans un grand nombre de statues, presque toutes belles, nommons d’abord le fameux Gladiateur Borghèse, que quelques connaisseurs disent être la plus savante de toutes les statues connues dans le monde. [tu przypis zrobiony przez Tarnowską po powrocie do kraju: „Puccini, directeur de la Galerie de Florence, m’a dit à ce sujet, qu’il avait plusieurs fois éprouvé qu’un modèle, ne pouvait pas tenir plus d’une minute la situation élancée du gladiateur Borghèse; cette épreuve donne une grande idée du mérite de l’artiste, qui a su saisir ainsi l’effet de la minute... Son nom était Agasias – il est gravé sur le tronc qui accompagne le pied gauche”]; BJ, Przyb. 122/52, k. 63v przypis 29], ensuite vient l’Hermaphrodite, statue antique, couchée sur un matelas moderne, du Bernin, de la plus grande vérité; un Curtius qui se précipite, si bien qu’on lui tend les bras sans y penser; Apollon poursuivant Daphné qui devient laurier entre ses bras, ouvrage parfait du Bernin; l’effroi de Daphné, sa métamorphose, l’étonnement, l’amour, la beauté divine d’Apollon, ne laissent rien à désirer dans ce joli groupe; enfin David lançant sa fronde contre Goliath, encore un ouvrage de Bernin, voilà ce qui nous a arrêté davantage. [...] Les Jardins publics entourant la villa sont jolis et très ornés, de fontaines, de statues, de temples; celui d’Esculape est charmant”.

34. BJ, Przyb. 121/52, k. 24–24v: „C’est une belle église que Saint Jean de Latran, et une plus belle encore, c’est Ste Marie Majeure; quelle grandeur, quelle noblesse d’architecture! Dans la première de ces deux églises est la belle et riche Chapelle Corsini, où nous avons admiré le beau sarcophage de Marc-Agrippa en porphyre, qui sert maintenant de tombeau au Pape Clément 12. [...] Dans l’église de Ste Marie Majeure, dont les Français durant leur séjour à Rome ont eût l’indignité de faire une écurie, la riche Chapelle de Sixte-Quint, et la magnifique Chapelle Borghèse, dont l’autel entier est en lapis-lazuli, sont superbes; encore ne finirait-on pas, si l’on voulait parler des mabres, bas-reliefs, bronzes, peintures et statues qui les décorent”.

35. BJ, Przyb. 121/52, k. 25–25v: „15 10bre. [...] J’ai vû aussi les fameuses Colonnes Antonine et Trajane, la belle fontaine de Trevi, et l’obélisque Égyptien de Monte Cavallo orné des deux superbes statues colossales, qu’on croit être Castor et Pollux; chaqu’un d’eux tient un cheval qui paraît bondir sous la main hardie qui l’arrête, chaqu’un est un chef-d’oeuvre, modèle des chef-d’oeuvres qui l’on suivi; on dit ces deux ouvrages travaillés par Phidias et Praxitèle; c’est douteux, mais toujours sont-ils parfaits”.

36. Pierwsza grupa bywa określana też jako *Papirius i jego matka* lub *Orestes i Elektra*, a druga jako *Gal zabijający żonę*; obie grupy, pochodzące z kolekcji Ludovisi, znajdują się obecnie w Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.

37. Gianlorenzo Bernini wykonał ją w latach 1621–1622 na zamówienie kardynała Scipione Borghese, który w 1622 r. podarował rzeźbę kardynałowi Ludovisi, a ten przeniósł ją do swojej willi; w 1908 r. grupa wróciła do Villa Borghese.

38. BJ, Przyb. 121/52, k. 26–26v: „La Villa Ludovisi a peu de choses; mais c’est du bon; d’abord le groupe antique de Papiria questionnant son fils sur le secret du Sénat; très beau et très

Opisała statuetkę św. Stanisława Kostki dłuta Pierre'a Le Gros, oglądaną w kościele Sant'Andrea na Kwirynale³⁹. W galerii w Palazzo Spada odnotowała antyczną statuetkę Pompejusza, u stóp której upadł Juliusz Cezar zabity przez spiskowców⁴⁰. W Akademii św. Łukasza, oprócz licznych modeli dzieł architektury, rzeźby i malarstwa, oglądała m.in. portrety członków akademii⁴¹. W Galleria Giustiniani, którą określiła jako „la plus riche de Rome”, wymieniła niektóre spośród znajdujących się tam marmurowych antycznych rzeźb, m.in. posąg siedzącego Marcellusa, statuetkę Ledy, głowę Aleksandra Wielkiego, przedstawienie fauna, wazę ozdobioną reliefem ze sceną

bachiczną, statuetkę Minerwy (*Minerva Medica*), głowy cesarza Witeliusza i Apollina oraz relief z wyobrażeniem Nimfy pojącej małego Zeusa z rogu kozy Almatei⁴².

W dniu Bożego Narodzenia Tarnowska pisała o oglądanej w kościele San Pietro in Vincoli statui Mojżesza Michała Anioła: „c'est une des plus fières et plus savants productions de la sculpture”. Spore wrażenie wywarły też na niej reliefowe przedstawienie św. Alojzego Gonzagi w kościele Sant'Ignazio, dzieło Pierre'a Le Gros, relief Algardi w krypcie kościoła Sant'Agnese z figurą młodej świętej oraz dwa lub trzy reliefy w kaplicy pałacu Monte di Pietà⁴³. Z okazji świąt Bożego

expressif; si celui-ci nous fait rougir pour une femme curieuse, indiscrete, peu sensée, commère enfin, combien ce beau groupe à côté nous relève et nous honore! C'est Aria et Pétus, qui se tue d'une main, et soutient de l'autre son épouse expirante, qui vient de lui donner l'exemple. Un groupe moderne de Pluton enlevant Proserpine, bon ouvrage du Chevalier Bernin; un beau buste antique et colossal de Junon”.

39. BJ, Przyb. 121/52, k. 27: „Quoi de plus joli, que la petite église de St André au monte Cavallo, charmant ovale de Bernini! Nous y avons honoré les cendres de St Stanislas Kostka, nôtre compatriot, qui y repose dans une bière, tout en lapis-lazuli; nous sommes montés à la Chapelle qui lui a servi de cellule; elle est orné de la statue couchée du Saint expirant; d'une main, il tient un tableau de la Vierge; de l'autre il presse contre son sein un Crucifix où s'attache son dernier regard; la piété, le calme et l'espérance règnent sur ce beau visage; le corps est en marbre blanc, la draperie est noire; le tout est d'une vérité triste et douce en même temps; cette belle statue est un ouvrage de Le Gros”. Wykonane w wielobarwnym marmurze przedstawienie św. Stanisława Kostki na łożu śmierci jest dziełem Pierre'a Le Gros Młodszego z 1703 r.

40. BJ, Przyb. 121/52, k. 27v: „mais la plus précieux c'est la belle et fameuse statue de Pompée, au pied de laquelle tomba César mourant sous les poignards des conjurateurs Romains; que de grandes idées réveille cette statue, témoin de ce grand événement! elle l'a vûe, cette action, méritoire et coupable! elle a vû César puni, et Brutus criminel! L'était-il en effet? Etait-il vraiment fils de César? Oh! Si ce marbre pouvait me dire que Brutus n'a point été parricide! comme je l'embrasserais!”. Kolosalna marmurowa statua Pompejusza Wielkiego, antagonisty Cezara, odnaleziona w 1553 r., znajduje się obecnie w Galleria Spada, w Sala di Pompeo.

41. BJ, Przyb. 121/52, k. 27v.

42. BJ, Przyb. 121/52, k. 28–29: „La Galerie Giustiniani est extrêmement riche; en marbres, nous avons admiré un Marcellus assis, une jolie Léda, une superbe tête d'Alexandre en pierre de touché, un faune charmant, un Vase représentant une Bacchanale, qui est un des plus beaux qu'on puisse voir; la statue si vantée de Minerva Medica, d'une bien belle draperie, un bouc parfait, une bonne tête de Vitellius, une autre d'Apollon, superbe, enfin, un bas-relief, du plus grand mérite, représentant une Nimphe donnant à boire à Jupiter enfant, dans la corne d'Amalthée; tout cela est antique. [...] J'ai trouvé cette Galerie Giustiniani la plus riche de Rome; c'est du moins celle qui m'a fait le plus de plaisir”.

43. BJ, Przyb. 121/52, k. 31–31v: „Quel chef d'oeuvre que le Moÿse de Michel-Ange dans l'église de San Pietro in Vincoli; cette statue fait partie du mausolée de Jules II et à sa barbe près qui me semble outrée, c'est une des plus fières, et plus savants productions de la sculpture; des morceaux remarquables en ce genre dans d'autres églises sont une statue charmante en bas-relief de St Aloïse Gonzague, par Le Gros dans l'église de St Ignace; un bas-relief de l'Algardi, dans la Chapelle souterraine de Ste Agnès; la figure de la jeune et jolie Sainte est d'une expression de douceur, d'innocence et de modestie parfait; et deux ou trois tableaux encore en bas-reliefs, dans la chapelle du mont de piété”. Marmurowy relief z wyobrażeniem apoteozy św. Alojzego Gonzagi (*San Luigi Gonzaga in Gloria*) w ołtarzu kościoła Sant'Ignazio to dzieło Pierre'a Le Gros Młodszego z lat 1697–1699; w ołtarzu krypty kościoła Sant'Agnese in Agone znajduje się marmurowy relief ze sceną męczeństwa św. Agnieszki, dzieło Giovanniego Burattiego (Alessandro Algardi jest autorem reliefów w ołtarzach we wnętrzu kościoła); w Cappella del Monte di Pietà (w pałacu Santacroce



8 Domenico Cardelli, *Amor i Psyche*, 1797–1804 (model przed 1797), Sankt Petersburg, Ermitaż. Fot. Katarzyna Mikocka-Rachubowa

Narodzenia Waleria dostała w prezencie od ojca marmurowy posążek przedstawiający chłopca płaczącego nad uduszonym ptaszkiem, dzieło Francesca Massimiliana Labourea⁴⁴. U Labourea Tarnowscy i Stroynowski zamówili wówczas wiele rzeźb. Jan Feliks Tarnowski wspominał w korespondencji z rodzicami o zamówionych u artysty w grudniu 1803 r. marmurowych popiersiach swoim i żony oraz teścia, Stroynowskiego, a także

o biustach Jana Jacka i Róży Tarnowskich, wykonanych na podstawie przywiezionych z kraju miniatur lub przerysów z malowanych portretów⁴⁵. Tarnowscy nabyli też u Labourea posąg Napoleona, będący zredukowaną repliką rzeźby ustawionej w Ajaccio, statwę Junony, dwie figurki Cerery oraz popiersia Jowisza, Homera, Wergiliusza, Horacego i Cyncerona, wszystkie w marmurze białym⁴⁶. U rzymskiego rzeźbiarza Cardellego,

Aldobrandini, należącym do archikonfraterni Monte di Pietà), ozdobionej bogatą dekoracją rzeźbiarską w stiuku i marmurze, Tarnowska oglądała zapewne dwa reliefy ze scenami ze Starego Testamentu, znajdujące się po bokach ołtarza, dzieła Pierre'a Le Gros Młodszeo i Jean-Baptiste'a Théodona.

44. Por. BJ, Przyb. 112/52, s. 116, zapis Tarnowskiej z 24 maja 1806 r., gdzie w opisie swojego apartamentu w pałacu w Horochowie wymienia: „un trepied en bois d'acajou et en bronze, sur lequel j'ai placé un enfant en marbre pleurant la perte de son oiseau qu'apparemment il vient d'étouffer: l'on ne peut mieux rendre la Nature et l'âge des vives et courtes douleurs ...; est un charmant ouvrage de Maximilien, d'autant plus précieux pour moi, que c'est un don que mon Père me fit à Rome pour cadeau du fêtes”. O rzeźbie: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 227–229 poz. 243; Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 340–342 poz. 264. Przedstawienie chłopca trzymającego w rękach ptaszka, stanowiące *pendant* do figurki dziewczynki trzymającej puste gniazdko, było bardzo popularne w końcu XVIII i początkach XIX w. (por. Alastair Laing, „A Bird in the hand ...”, *Antologia di Belle Arti*, nr 52–55 (1996), s. 154–165). Antyczna rzeźba *Chłopiec z gniazdkiem*, znajdująca się w Villa Borghese, cieszyła się dużą renomą od czasu, gdy skopiował ją na przełomie lat 50. i 60. XVIII w. Charles-Antoine Bridan. Model innego typu takiego przedstawienia wykonał w latach 60. XVIII w. Jean-Baptiste Pigalle.

45. BJ, Przyb. 136/52, k. 128, 180v, 196v–197. O rzeźbach: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 1, s. 218–223 poz. 229–233; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 330–335 poz. 250–254.

46. Por.: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 223–227 poz. 234–242; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 335–340 poz. 255–263. Kilkanaście lat później Jan Feliks zamówił u Labourea pomnik marszałka Stanisława Małachowskiego, brata swojej babki, wykonany w latach 1819–1823 i ustawiony w 1831 r. w katedrze w Warszawie (por.: Katarzyna Mikocka-Rachubowa,

zapewne Giuseppe Cardello, Jan Feliks Tarnowski zamówił w grudniu 1803 r. posąg swojego sławnego przodka, hetmana Jana Amora Tarnowskiego, o czym pisał obszernie w listach do rodziców⁴⁷. Posąg ten, wzorowany na figurze „Traiana na Kapitolium, w zbroi”, o twarzy oddanej na podstawie gipsowego odlewu zdjętego z nagrobka hetmana w katedrze w Tarnowie, miał zostać ukończony za dwa lata⁴⁸. Również Walerian Stroynowski zamówił u Cardello w grudniu 1803 r. mnóstwo rzeźb. Poza marmurową kopią posągu *Hebe* Canovy, robioną „za pozwoleniem” Mistrza, były to statuy: Stefana Czarnieckiego, Jana Zamoyskiego, Mikołaja Kopernika i Stanisława Żółkiewskiego oraz dwanaście marmurowych popiersi⁴⁹. Od Giuseppe Cardello Stroynowski kupił też grupę *Amor i Psyche* (il. 8), dzieło Domenica, młodo zmarłego brata Cardello, odkute w marmurze przez Pietra Marchetti. O tej grupie Jan Feliks Tarnowski pisał w listach do rodziców 3 stycznia: „Pomiędzy najpiękniejszymi dziełami, które zbliżyły się do Kanovy [...] jest statua Psyche i Kupidyna [...].

To nieszczęście, iż ten młodzieniec zrobiwszy tę statuę Psyche umarł, sam Kanowa oddawał mu sprawiedliwość iżby go mógł zrównać, a ta statua w jego atelier stać by mogła”⁵⁰ i 24 marca 1804 r.: „nasz Ojciec wysłał piękną bardzo statuę Psyché et l’Amour, którą tu oceniono za najwspanialszą terazniejszą”⁵¹. Również Waleria pisała o tej rzeźbie w swoim dzienniczku, myśląc zmarłego w 1797 r. Domenica Cardello z jego szwagrem Pietrem Marchettim: „zachwycająca grupa Amora i Psyche, którą mój ojciec kupił od rzeźbiarza Cardello (dzieło młodego człowieka o nazwisku Marchetti, zmarłego w wieku 24 lat), a której piękno zbliża ją do dzieł Canovy”⁵². U mieszkającego wówczas w Rzymie Pietra Marchetti, rzeźbiarza z Carrary, szwagra Cardello, Walerian Stroynowski nabył cztery marmurowe kopie posągów antycznych⁵³. Od Antonia D’Este, przyjaciela i ucznia Canovy, Tarnowscy kupili marmurowy biust Antinousa, o czym Waleria pisała w liście do teściowej, Róży Tarnowskiej⁵⁴, a także marmurowy medalion z portretem Canovy⁵⁵ (il. 9). Również w Rzymie, być

„Pomnik marszałka Stanisława Małachowskiego, dzieło Francesca Massimiliana Labourea”, *Biuletyn Historii Sztuki* 62, nr 3–4 (2000), s. 415–435; ead., *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 229–234 poz. 245; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 343–351 poz. 266). Popiersie Stroynowskiego i posąg Napoleona pozostają obecnie w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcut, popiersia Jana Jacka i Róży Tarnowskich w Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, figura Junony i jedno z przedstawień Cerery w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie, los pozostałych rzeźb nie jest znany.

47. BJ, Przyb. 136/52, k. 127v–128: list z 3 stycznia 1804 r., też k. 158v, 169v, 204v: listy z 27 stycznia, 14 lutego, 30 marca 1804 r.

48. Por.: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 163–164 poz. 70; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 246–247 poz. 148. Posąg wieziony do Polski drogą morską padł łupem Anglików i mimo wielu starań nie udało się go odzyskać.

49. Por.: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 164–168 poz. 71–76; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 247–250 poz. 149–154.

50. BJ, Przyb. 136/52, k. 128.

51. BJ, Przyb. 136/52, k. 196v. Giuseppe Cardello otrzymał zgodę na wywóz rzeźby z Rzymu 29 marca 1804 r.: Archivio di Stato di Roma (dalej: ASR), Camerale II: Antichità e Belle Arti, busta 15: *Esportazione di oggetti di antichità e belle arti*, filza 302 (1804), k. nlb.

52. BJ, Przyb. 122/52, k. 9v: „un groupe charmante d’Amour et de Psyche que mon Père a acheté du sculpteur Cardelli (ouvrage d’un jeune homme nommé Marchetti, mort à 24 ans), et dont la beauté approche de près des ouvrage de Canova”. O rzeźbie: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 160–162 poz. 69; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 240–244 poz. 147; ead., „Domenico Cardelli – rzeźbiarz króla Stanisława Augusta”, *Biuletyn Historii Sztuki* 80, nr 2 (2018), s. 288–291. Rzeźba obecnie w Ermitażu w Sankt Petersburgu.

53. ANK, ADzT, rkps 318, s. 112: list Stroynowskiego do Walerii Tarnowskiej z Lyonu 17 maja 1804 r. Rzeźby takie kupował też w pracowni Pisanich we Florencji (ANK, ADzT, rkps 318, s. 217: list Stroynowskiego do Tarnowskiej z Paryża 15 listopada 1804 r.). O rzeźbach: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 1, s. 117 i s. 169 przypisy 394–395; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 372–373 poz. 287–290, s. 458 poz. 389.

54. BJ, Przyb. 136/52, k. 187: list z 3 marca 1804 r. O rzeźbie: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 178–179 poz. 86; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 272–273 poz. 179.

55. O rzeźbie: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 179 poz. 87; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 273–274 poz. 180. Rzeźba obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

może u któregoś z rzeźbiarzy z kręgu Canovy, a może nawet w jego pracowni, Tarnowscy nabyli zredukowaną kopię posągu *Magdalena pokutująca* Canovy i marmurową kopię wyrzeźbionego przez Canovę popiersia Napoleona, a także marmurowe popiersie Zingarelli⁵⁶. W Rzymie kupili także marmurową grupę *Dzieciątka Jezus ze św. Janem Chrzcicielem* (il. 10), uważaną za dzieło Gianlorenza Berniniego, która miała być prezentem imienninowym dla Jana Jacka Tarnowskiego, ojca Jana Feliksa, przeznaczonym do kaplicy zamku w Dzikowie⁵⁷. W zbiorach Tarnowskich były dwie inne jeszcze rzeźby łączone z twórczością Berniniego: zredukowana kopia grupy *Miłosierdzie* w brązie oraz mały relief w kości słoniowej przedstawiający św. Katarzynę Aleksandryjską⁵⁸. Rzeźby te, podobnie jak cztery małe brązowe kopie rzeźb antycznych wykonane przez Giuseppe Boschiego: popiersia Brutusa i Scypiona, konny pomnik cesarza Marka Aureliusza oraz



9 Antonio D'Este, *Antonio Canova*, ok. 1798, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

56. O rzeźbach: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 77–79 poz. III.6/1, s. 58–60 poz. II.4, s. 54 poz. II.3/1; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 82–83 poz. 28, s. 62–63 poz. 14. Popiersie Napoleona obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

57. Por. BJ, Przyb. 136/52, k. 246–247v, list Tarnowskich z Genui 28 maja 1804 r.: „Znam nabożeństwo Papy do P. Jezusa y Sgo Jana; trafiło mi się w Rzymie kupić Statuy P. Jezusa z Sm Janem bawiącego się, jeszcze Dziećmi (wielkości naturalnej) – grupa ta z marmuru, piękne dzieło sławnego Berniniego – już wysłana na Gdańsk do Dzikowa – niech ona Papie służy – zdaje mi się, że pięknie by ozdobiła Kaplicę Dzikowską, ale zresztą Papa będzie wiedział co z nią zrobić [...]. Raczy Papa przyjąć od nas mały upominek naszego przywiązania, w Statuie P. Jezusa i S. Jana, roboty sławnego Berniniego, szczęśliwem trafem zdarzyło nam się ją kupić w Rzymie, od architekta jednego który ma kolekcję różnych statui, i miał komissa w różnych panujących i partykularnych skupować rzeczy różne w pięknych sztukach, jak dla króla Stanisława, a teraz dla Xcia Poniatowskiego, i wielu innych. Z ukontentowaniem i podziwieniem naszym, że rzecz Papy godną ofiarujemy, przekonaliśmy się w Florencyi, zastawszy jej kopią w Pałacu Pitti niegdyś W [sic] Xiążąt, teraz króla Etrurii, z bronzu zrobioną Soldaniego, musi bydz zatem warta tego gdy ją tak dobry snycerz w bronzie dla Medyceuszów kopiował, że zaś jest kopią o tem łatwo bronz przekona, i świadectwo Dyrektora Galleryi. Statua ta idzie na okręcie do Gdańska, [...] wyszła z Liwurna w czasie bawienia naszego we Florencyi”. Waleria Tarnowska, oglądając wiele lat później w Monachium grupę walczących amorków Alessandra Algardi, doszła do przekonania, że rzeźba w Dzikowie mogła być dziełem tego właśnie artysty (BJ, Przyb. 117/52: Waleria Tarnowska, *Mon Journal. Volume 6*, s. 3059, zapis z 9 września 1826 r.). Rzeźbę Tarnowscy kupili od Ignazia Brocchiego, szwagra Marcella Bacciarellego i dawnego agenta artystycznego króla Stanisława Augusta w Rzymie. Stała w kaplicy zamku w Dzikowie, od 1949 r. znajdowała się w zamku w Łańcucie, od 1954 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, obecnie jest własnością prywatną i jako depozyt pozostaje w Muzeum – Zamku Tarnowskich w Tarnobrzegu. O rzeźbie: Mycielski, „Une jeune Polonaise”, nr 3 (1925/1926), s. 294; Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 90 i il. na s. 39; Dariusz Kaczmarzyk, *Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1978), s. 26–27 poz. 19 i il. 50, z błędną atrybucją Berniniemu; *Ex collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa*, kat. wyst., Biblioteka Narodowa, oprac. Jacek Paulinek (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2008), s. XXVI–XXVII, il. 9, s. 71 poz. 139; Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 1, s. 130 przypis 46; Tadeusz Zych, *Kolekcja dzikowska: zbiory hrabiów Tarnowskich* (Tarnobrzeg: Muzeum Historyczne miasta Tarnobrzega, 2019), s. 176 (fot.). Por. też dalej przypis 143.

58. BJ, Przyb. 112/52, s. 114, 116.

figurka Merkurego⁵⁹, zostały najpewniej zakupione przez Tarnowskich podczas ich pobytu w Rzymie⁶⁰. U jednego z rzymskich rzeźbiarzy Waleria i Feliks Tarnowscy nabyli też kopię „Veau [?] de Medici” do ozdoby kominka⁶¹. Dzieła sztuki nabyte w Rzymie przez Stroynowskiego i Tarnowskich były wysyłane do kraju po uzyskaniu odpowiednich zezwoleń, koniecznych do wywozu obiektów poza granice Państwa Papieskiego, wydawanych przez urzędników papieskich (kardynałów kamerlingów). Jednym z takich dokumentów jest suplika Giuseppe Cardellego, który – jak wielu rzymskich artystów – zajmował się handlem dziełami sztuki, datowana na 27 marca 1804 r.⁶² Prosi on o zgodę na wywóz drogą morską z Rzymu dużego transportu rzeźb wykonanych w marmurze i brązie oraz innych artystycznych wyrobów. Spośród rzeźb wymieniono tam dwie marmurowe grupy: *Amor i Psyche* oraz *Dzieciątko Jezus ze św. Janem Chrzcicielem*, a także wykonane w marmurze białym: posąg Hermafrodyty, biust Antinousa, biust Diany, urna Scypiona z jego małym popiersiem oraz 32 współczesne brązowe statuetki, obok takich przedmiotów, jak wazy, urny, dekorowane stoliki, blaty stołów zdobione mozaiką, kolumny, postumenty czy misy. Całość spedycji określono jako dzieła współczesne (*oggetti di belle arti moderni*) i wyceniono na cztery tysiące piastrow, a licencję na ich wywóz wydano 29 marca.

Waleria Tarnowska zapisała w dzienniczku 27 grudnia 1803 r., że następnego dnia podróżnicy zamierzają opuścić Rzym i udać się do Neapolu⁶³. Dotarli tam 31 grudnia, po czterech dniach męczącej podróży, i wkrótce po przyjeździe wyruszyli na zwiedzanie miasta i jego okolic. Siódmego stycznia Tarnowska oglądała nagrobek Wergiliusza przy wzgórzu Posilippo i wrzucił ją widok stojącego nieopodal marmurowego nagrobka małego Anglika, przywołujący wspomnienie



10 *Dzieciątko Jezus ze św. Janem Chrzcicielem*, Muzeum – Zamek Tarnowskich w Tarnobrzegu. Fot. Andrzej Kaczorowski, Muzeum – Zamek Tarnowskich w Tarnobrzegu

59. O rzeźbach: Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 220–223 poz. 133–136. Popiersia Brutusa, Scypiona i posązek Marka Aureliusza obecnie w Muzeum – Zamku Tarnowskich w Tarnobrzegu.

60. W zbiorach Tarnowskich były też dwa krucyfiksy, w kości słoniowej na hebanie i większy w brązie, dzieła François Duquesnoy zwanego il Fiammingo, których pochodzenie nie jest znane (por. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 90).

61. AN w Krakowie, ADzT, rkps 287: *Korespondencja w sprawie zakupu książek i dzieł sztuki*, 1804–1823, s. 30: list Marina Torlonii do Jana Feliksa Tarnowskiego z Rzymu 1 marca 1806 r.

62. ASR, Camerale II: *Antichità e Belle Arti*, busta 15: *Esportazione di oggetti di antichità e belle arti*, filza 302 (1804), k. nłb.; dokument cytowany w: Katarzyna Mikocka-Rachubowa, „Włoskie rzeźby w wołyńskim Horochowie”, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2016), s. 415–416, aneks I.

63. BJ, Przyb. 121/52, k. 32.

o niedawno utraconym synku⁶⁴. W pobliskim kościele Santa Maria del Parto odnotowała nagrobek poety Sannazaro i zachwyliła się widokiem rozciągającym się z dziedzińca świątyni na dzielnicę Chiaia⁶⁵. Kilka dni później, 13 stycznia, hrabina oglądała u markiza Francesca Berio grupę Canovy *Wenus i Adonis* (il. 11) – jej szczególnie podziw wzbudziła figura Adonisa, którą uznała za dzieło doskonałe, godne Canovy⁶⁶. Następnego dnia Tarnowscy odbyli wycieczkę do Portici, Herculanium i Pompejów. W niewielkim królewskim muzeum

w Portici, skąd sporą część obiektów wywieziono do Palermo, Waleria oglądała antyczne dzieła pochodzące z wykopalisk w Herculanium, Pompejach i Stabiach: kilka statui w brązie i marmurze, biustów, waz, mozaik, obiektów „etruskich”, a także wiele malowideł freskowych, w większości nie najlepszej jakości lub uszkodzonych⁶⁷. Na dziedzińcach pałacu królewskiego w Portici podziwiała dwie marmurowe statuy konne Balbusów, ojca i syna, oraz posąg konia w brązie „nadmierzajnej piękności”⁶⁸.

64. BJ, Przyb. 121/52, k. 34–34v: „7 Janvier. [...] Nous avons vû [...] l'intéressant tombeau de Virgile, délicieusement situé sur le joli coteau du Pausilippe. [...] ce monument à jamais cher à tout amateur de la poésie, c'est-à-dire à tout homme sensible, se trouve enclavé dans le jardin d'un bon Paysan, qui nous en a fait les honneurs; il nous a montré un peu plus loin, un petit tombeau en marbre blanc d'un enfant Anglais, que ses malheureux Parents ont perdu et inhumé ici; ton Père et moi à qui tout enfant mort parle de notre cher Kazio, nous nous sommes occupés presque machinalement de celui-ci, et nous avons orné de fleurs sa pierre sépulchrale”. Rzymski grobowiec uważany za nagrobek poety Wergiliusza (70–19 p.n.e.) znajduje się przy wejściu do tunelu zwanego Crypta Neapolitana (Grotta di Posilippo, Grotta di Vergilio, Grotta Vecchia), wydrążonego w I w. p.n.e. we wzgórzu Posilippo (obecnie dzielnica Neapolu).

65. BJ, Przyb. 121/52, k. 35: „Près de Pausilippe, dans l'église S. Maria del Parto, est un assez beau mausolée en marbre du poète Sannazar; je ne connais de lui que ces jolis vers que j'aime tant [...]. La vûe de la cour de cette église, bâtie sur le Pausilippe, et dominant toute cette partie de Naples, nommée la Chiaia, qui s'étend le long de la mer, est superbe”. Stojący w kościele Santa Maria del Parto w Chiaia, nadbrzeżnej dzielnicy Neapolu, monumentalny nagrobek poety Jacopa Sannazaro (1457–1530) wykonali w latach 1537–1542 Giovanni Angelo Montorsoli i Bartolomeo Ammanati. O pomniku m.in. Cristiana Anna Adesso, „Un 'sepolcro di condissimi marmi, & intaglio eccellentissimi'. Sannazaro nelle 'guide' di Napoli”, *Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana* 3 (Pisa–Roma: 2005), s. 171–198.

66. BJ, Przyb. 121/52, k. 37v: „On nous a nommé Canova, et nous avons courû, chez le Marquis Berio, qui possède de lui un groupe de Vénus avec Adonis; la Vénus ne m'a pas paru avoir le mérite des autres ouvrages de Canova, mais l'Adonis est digne de lui, car il est parfait”. Grupa ta, ukończona w 1794 r. i kupiona przez Francesca Berio, markiza di Salsa, była eksponowana w specjalnie skonstruowanym *tempietto* w ogrodzie jego pałacu w Neapolu; po śmierci markiza w 1820 r. została nabyta przez Guillaume'a Favre i przewieziona do Genewy, dawniej tamże w Villa La Grange, obecnie w Musée d'Art et d'Histoire w Genewie; por. *Antonio Canova*, kat. wyst., Museo Correr Venezia – Gipsoteca Possagno, red. Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli (Venezia: Marsilio Editori, 1992), s. 242–249 poz. 123 (Giuseppe Pavanello).

67. BJ, Przyb. 121/52, k. 37v–38: „15 Janvier. Nous avons fait hier une tournée à Portici, Herculanium, Pompeia. [...] Le Musée royale de Portici, appelé Museo Ercolanese, n'est pas grand, et il est de plus très appauvri par les transports qu'on en a fait à Palermo, et qui sans doute l'auront privé de ce qu'il avait de mieux. Beaucoup de ses armoires sont vides, mais d'autres renferment encore des antiquités intéressantes trouvées à Herculanium, Pompeia, Stabia, etc... quelques bonnes statues en bronze et en marbre, quelques bustes, des vases, des mosaïques, des étrusques, dans un grand nombre de peintures à fresque, la plupart gâtées ou mauvaises”. Z muzeum w Portici (Museo Reale di Portici, Museo Ercolanese) dwór królewski wywiózł do Palermo w 1799 r. 60 skrzyń „starożytności”, a w 1806 r. 11 kolejnych; obiekty te przewieziono w 1818 r. z Palermo do Neapolu, gdzie dały początek obecnemu Museo Archeologico Nazionale.

68. BJ, Przyb. 121/52, k. 38–38v: „Le palais du roi à Portici est un grand et beau bâtiment, très mal meublé [...]. Dans les cours sont deux belles statues équestres en marbre, des deux Balbus, père et fils, et un Cheval de bronze de la plus grande beauté”. Zapis dotyczy konnych statui z 2. połowy I w. p.n.e., odkrytych latem 1746 r. w Herculanium (głowy obu z XVIII w., rzeźby obecnie w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu), które przedstawiają Marcusa Noniusa Balbusa, rzymskiego senatora i prokonsula z I w. p.n.e., ukazanego w różnym wieku – dawniej uważano, że są to przedstawienia dwóch osób o tym samym imieniu, ojca i syna; por. ostatnio: *Canova e l'Antico*, s. 330 poz. 72 (Ruggero Ferrajoli), il. na s. 242–243. Brązowa statua konia stojąca na dziedzińcu

Sporo miejsca w dzienniczku poświęciła Studi Reali i muzeum rzeźb „un des plus beaux d'Italie”, zwiedzanym 20 stycznia 1804 r.⁶⁹ Wymieniła budzące jej zachwyty antyczne arcydzieła: posąg przyklękającego Atlanta dźwigającego na barkach niebiański glob, dwóch młodych Bachusów, figurę Apolla z bazaltu, przedstawienie Wenus przykucającej, wychodzącej z kąpieli (*Venere accosciata*), rannego gladiatora, posąg Wenus oglądającej się za siebie (*Venus Callipygos*), brązowego Herkulesa wyobrażonego jako dziecko trzymające dwa węże, Bachusa z winnym gronem, posąg siedzącej Agrypiny, Bachusa

przytulającego Amora, biusty Karakalli, Wespazjana, Cezara, brązowy biust Antinouse⁷⁰. Najwyższy podziw wzbudził w niej posąg Herkulesa (*Herkules Farnese*)⁷¹ oraz *Antinous* (il. 12), o którym pisała z zachwytem: „Teraz zatrzymajcie wzrok na Antinousie, a zapomnicie o całej reszcie! Jego ramiona i nogi są współczesne, ale korpus, głowa i spojrzenie tak ekspresyjne! Niech mi wybaczą arcydzieła antyczne, przepraszam Canovę, ale nie widziałam jeszcze niczego, co równałoby się z tą głową”⁷². Natomiast posąg Flory (*Flora Farnese*) wzbudził w niej sprzeczne uczucia – wydawał się wyobrażać raczej

Palazzo Reale w Portici, budząca podziw Tarnowskiej, to tzw. *Cavallo Mazzocchi*, rzeźba zrekonstruowana w latach 1756–1759 z użyciem fragmentów kwadrygi z I w.n.e. znalezionych w Herkulanum, obecnie w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu, w Salone della Meridiana. Por. ostatnio: *Canova e l'Antico*, s. 330–331 poz. 73 (Valentina Consentino), il. na s. 241.

69. Zwiedzane przez Tarnowską Studi Reali to Palazzo degli Studi, budowla wznoszona od 1586 r., w latach 1616–1777 siedziba Uniwersytetu, następnie sukcesywnie przekształcana według projektu Ferdinanda Fugi w muzeum przeznaczone do pomieszczenia jednej z największych w świecie kolekcji starożytności, złożonej głównie z obiektów pochodzących ze zbiorów rodziny Farnese i z wykopalisk prowadzonych na terenach Kampanii i południowej Italii; w latach 1816–1861 znane jako Real Museo Borbonico, obecnie Museo Archeologico Nazionale na Piazza Museo w Neapolu. Gdy w styczniu 1804 r. Tarnowska je odwiedziła, muzeum było w trakcie aranżacji.

70. BJ, Przyb. 121/52, k. 39v–40: „20 Janvier. Qu'ils sont intéressants I Studi Reali! c'est une belle Maison où vous montez par un escalier superbe; [...]. La collection de vases étrusques est très jolie; mais placée pêle-mêle dans une chambre, elle n'est point encore arrangée, non plus que le Musée des Statues, qui est un des plus beaux d'Italie. Dans la grande Galerie qui contient tout le médiocre, nous nous sommes arrêtés pour un Atlas, fléchissant sous le poids du globe, deux jeunes Bacchus antique d'une grande élégance, un Apollon en basalte, une Vénus accroupie, un gladiateur blessé; respect maintenant nous arrivons au parfait ... comme elle avance cette Flore! quelle légèreté dans un tel Colosse! [...] le voilà en petit: cet enfant en bronze, qui étend ses petites mains, saisit deux serpents énormes et les étouffe en souriant, cet enfant sera l'homme que vous voyez: il sera, il est déjà Hercule; quel dommage de cette belle draperie antique en porphyre, pour ce mannequin moderne d'Apollon! Voilà cette belle Vénus Callipige, si connue, si vantée et si digne de l'être; le voilà ce terrible Carracalla, la pensée du crime est dans son farouche regard; quel beau buste colossal que ce Vespasien, celui de César est plus beau encore; j'aime mieux le voir ici qu'à Rome; à Rome mes regards s'en détournent: celui-ci en bronze d'Antinoüs, est bien beau encore; le Bacchus caressant l'Amour, cet autre tenant une grappe de raisin, cette Agrippine assise d'un naturel frappant, comme c'est beau, comme c'est parfait!”

71. BJ, Przyb. 121/52, k. 40: „Le voilà ce fameux Hercule Farnèse! comment l'expression réunie et parfait de cette force plus qu'humaine, a-t-elle été conçue par un homme? où le génie a-t-il été chercher le modèle de ce chef-d'oeuvre”. Marmurowy posąg znany jako *Herkules Farnese*, z początków III w., sygnowany przez Glykona z Aten (prawdopodobnie wykonany według greckiego oryginału brązowego, dzieła Lizypa z 2. połowy IV w. p.n.e.), odnaleziony latem 1545 r. w ruinach Term Karakalli w Rzymie i ustawiony w Palazzo Farnese, w lutym 1787 r. został przewieziony do pracowni Carla Albaciniego i po restauracji przetransportowany do Neapolu; początkowo stał w manufakturze porcelany w Capodimonte, od 1792 r. w Real Museo Borbonico, obecnie Museo Archeologico Nazionale.

72. BJ, Przyb. 121/52, k. 40: „Maintenant, fixez cet Antinoüs, et vous oublierez tout le reste; ses bras, ses jambes sont modernes, mais ce corps, cette tête, ce regard si expressif! pardon, chef-d'oeuvres antiques, pardon Canova, je n'ais encore rien vû d'égal à cette tête! que de vie, que de sentiment, que de noblesse! et ce marbre n'a point d'âme! la parfaite beauté n'existe donc pas”. Posąg Antinouse (*Antinous Farnese*), marmur, 130–138 r., odnaleziony podczas wykopalisk w Rzymie w 2. połowie XVI w., stał w rzymskim Palazzo Farnese do 1786 r., następnie przewieziono go wraz z innymi rzeźbami z kolekcji Farnese do Neapolu, obecnie w Museo Archeologico Nazionale.



11 Antonio Canova, *Wenus i Adonis*, 1789–1794, Genewa, Musée d'Art et d'Histoire. Fot. domena publiczna



12 *Antinous (Antinous Farnese)*, 130–138, Neapol, Museo Archeologico Nazionale. Fot. domena publiczna

Muzę Tańca niż Boginię Kwiatów, a bukiet włożony w jej rękę przez restauratora Carla Albaciniego, „sculpteur très mediocre”, przypominał, jej zdaniem, wiązkę siana⁷³.

O kościołach w Neapolu pisała, że nie można ich porównywać z rzymskimi, jednak kilka świątyń zwróciło jej uwagę, np. kościół San Filippo Neri czy mała kaplica

73. „Cette belle statue colossale, connue sous le nom de la Flore Farnèse, me paroît surnommée ainsi gratuitement; les fleurs qu'elle porte sont modernes – depuis peu Albagini, sculpteur très mediocre, que je ne sçais quel ignorant a choisi pour restaurateur du Musée Napolitain, lui a mis dans la main une espèce de botte de foin qu'on dit être un bouquet – mais son élan, sa démarche d'une si étonnante légèreté, semblaient peut-être plutôt désigner la Muse de la Danse que la Déesse des Fleurs” (przypis dodany przez Tarnowską po powrocie do kraju: BJ, Przyb. 122/52, k. 65–65v przypis 43). Marmurowy posąg zwany *Flora Farnese*, uważany za rzymską kopię greckiej statui Afrodyty z IV w. p.n.e., znaleziony przed 1550 r. w Rzymie, stał na dziedzińcu rzymskiego Palazzo Farnese obok posągu *Herkulesa Farnese* do czerwca 1787 r., kiedy to został przewieziony do pracowni Carla Albaciniego; ten dokonał jego restauracji i 28 lutego 1800 r. wysłał posąg do Neapolu, dokąd przewożono zbiory rodziny Farnese; obecnie znajduje się w tamtejszym Museo Archeologico Nazionale.

Sansevero z licznymi dobrymi posągami, jak figura spowita siecią (il. 13) czy zwłaszcza posąg leżącego Chrystusa okrytego przezroczystym całunem⁷⁴. Odnotowała też kolosalną statwę Giganta stojącą na Piazza Reale, która niezbyt jej się spodobała⁷⁵, natomiast jedną z fontann ze stojącym w niej brązowym posągami Neptuna trzymającego trójząb, z którego tryskają strumienie wody, uznała za „vraiment belle”⁷⁶. Inną fontannę,

z wyobrażeniem *Porwania Europy*, hrabina odnotowała na drodze prowadzącej do Portici⁷⁷. W dniu wyjazdu z Neapolu, 1 marca, Tarnowska opisała obszernie sławną antyczną grupę *Byk Farnese* (il. 14) stojącą pośrodku promenady w Villa Reale, przeciwstawiając ekspresję figury Dirce, będącej uosobieniem trwogi, pełnemu okrucieństwu bezruchowi Antiope, obserwującej ze spokojem swoją ofiarę⁷⁸.

74. BJ, Przyb. 121/52, k. 42: „27. Janvier. Il y a ici quelques belles églises, qui pourtant ne sont pas grande chose comparativement à celles de Rome. [...] L'église de St Philippe de Néri est très riche en marbres et fort belle. La petite chapelle San Severo a plusieurs statues assez bonnes, entre autres une figure enveloppée d'un filet, qui offre le mérite de la difficulté vaincue; et surtout un Christ mort, couché et recouvert d'une linge légère et transparente; à travers laquelle la physionomie et le corps ont conservé toute la justesse des contours, et même toute leur expression”. Kaplica Sansevero (dawniej Cappella di Santa Maria della Pietà) została przebudowana przez Raimonda di Sangro, księcia Sansevero, i ozdobiona na jego zlecenie rzeźbami; wśród nich znajdują się marmurowa figura leżącego Chrystusa nakrytego przezroczystym całunem, naturalnej wielkości (*Cristo velato*, dzieło Giuseppe Sanmartino, 1753 r.), oraz dwa marmurowe posągi, które fundator dedykował rodzicom: *Disinganno*, przedstawiający mężczyznę próbującego zrzucić okrywającą go sieć, symbolizujący człowieka uwalniającego się od grzechu (dzieło Francesca Queirolo, 1753–1754), oraz *Pudicizia* – kobieta okryta przezroczystą draperią (Antonio Corradini, 1752 r.).

75. BJ, Przyb. 121/52, k. 42: „En fait de monuments publics, il y a ici sur la place royale une Statue Colossale, trouvée à Cumes, appelée il Gigante, qui ne me plaît pas autant qu'à d'autres”. Antyczna statua zwana Il Gigante, znaleziona w 1670 r. w Cumae, od której wzięła nazwę usytuowana obok w XVII w. monumentalna Fontana del Gigante, stała obok Palazzo Reale, skąd ją w 1807 r. usunięto (obecnie w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu). Samą fontannę usunięto w 1815 r., w 1882 r. zmontowano (bez statui Giganta) obok Palazzo dell'Immacolatella, a w 1905 r. ustawiono w obecnym miejscu, na via Partenope.

76. BJ, Przyb. 121/52, k. 42: „en fontaines, il y en a une couronnée par un Neptune en bronze, qui de son trident fait jaillir trois jets d'eau; qui font un fort bel effet – cette idée m'a plu, et la fontaine est vraiment belle, puisqu'elle plaît, même après celles du Vatican”. Zapis Tarnowskiej dotyczy niewątpliwie Fontanny Neptuna (Fontana del Nettuno, Fontana Medina), dzieła Michelangela Naccherino (posąg Neptuna), Angela Landi i Pietra Berniniego, wykonanej pod kierunkiem Domenico Fontany w latach 1600–1601. Posąg Neptuna trzymającego wzniesiony trójząb został wykonany w marmurze, a nie w brązie, jak zapisała Tarnowska. Fontanna, usytuowana pierwotnie obok Arsenalu, była kilkakrotnie przenoszona, w czasie, gdy oglądała ją Tarnowska, stała na via Medina (tam do 1886 r., obecnie na Piazza Municipio).

77. BJ, Przyb. 121/52, k. 42v–43: „7. Février. [...] Sur le chemin de Portici est une jolie fontaine, représentant l'enlèvement d'Europe”. Zapis Tarnowskiej dotyczy fontanny z grupą rzeźbiarską *Porwanie Europy* (Fontana del Ratto d'Europa, dzieło Angela Viva z 1798 r.), która stała wówczas na via Marinella przylegającej do Castello del Carmine, po 1807 r. przeniesiona do Villa Reale (obecnie Villa Comunale).

78. BJ, Przyb. 121/52, k. 46–46v: „1. mier Mars. Je ne sais comment j'ai fait ma Rosalie, pour rester tant de temps à Naples sans t'avoir nommé ici un de ses monuments les plus intéressants, le fameux groupe du taureau Farnèse; il orne le milieu de la promenade de Villa Reale, au regret de tous le amateurs des beaux-arts, qui voient détruire peu-à-peu par l'humidité un des plus beaux chef-d'oeuvres de la sculpture antique. Le sujet représente les deux frères d'Antiope, attachant Dircé aux cornes d'un taureau fougueux. La figure de Dircé est d'une expression parfaite; on voit qu'elle va souffrir bien davantage, mais combien elle souffre déjà! c'est la crainte personnifiée. De l'autre côté voyez la barbare immobilité d'Antiope qui contemple tranquillement sa victime ... non, ce n'est point là une femme, c'est un marbre! pour ces deux jeunes gens, la colère, la soif de la vengeance leur donnent une force surnaturelle; ils ont dompté ce taureau ... et regardez-le ... il est indomptable: la force, l'invincible force coule dans tous les membres, et enfle tous les muscles de ce bel et terrible animal ... et toutes les figures sont si belles, si bien situées, si joliment drapés!”. Grupa *Byk Farnese* (*Il Toro Farnese*) przedstawia scenę ukarania Dirce, królowej



13 Francesco Queirolo, *Il Disinganno* (*Uwolnienie od grzechu*), 1753–1754, Neapol, kościół San Filippo Neri, kaplica Sansevero. Fot. domena publiczna

W dniu 4 marca 1804 r. Tarnowscy byli znowu w Rzymie. Już następnego dnia Waleria za namową Canovy obejrzała jedno z jego wcześniejszych dzieł, nagrobek Klemensa XIV w Basilica dei Santi XII Apostoli, który określiła jako „bien éloigné des derniers”. Canova pokazał jej także statwę Palamedesa stojącą w jego studiu, a nieoglądaną dotychczas przez nikogo (il. 15). Zapiisała w dzienniczku: „6 marca. [...] Canova zarzucał mi

wczoraj, że nie widziałam jeszcze nagrobka Klemensa 14 w kościele Apostołów – poszłam tam dziś rano; jest to jedno z pierwszych jego dzieł, dość różne od ostatnich – ale pokazał mi wczoraj statwę, której nikt jeszcze nie widział, Palamedesa, który wyszedł spod jego dłuta i jest piękny jak wszystko, co wykonał Canova. Szczególnie głowa jest zachwycająca”⁷⁹. Wzmianka w dzienniczku Walerii Tarnowskiej, która oglądała ukończoną statwę

Teb, przez przywiązanie jej do rogów byka przez synów Antiope (marmurowa rzymska kopia z III w. n.e. greckiej rzeźby z brązu z ok. 100 r. p.n.e., dzieła braci Apolloniosa i Tauriskosa z Tralles); odkryta w 1546 r. w termach Karakalli w Rzymie, stała w rzymskim Palazzo Farnese, skąd po konserwacji w latach 1786–1800 została przewieziona do Neapolu i ustawiona pośrodku promenady w Villa Reale (Real Passeggio di Chiaia, obecna Villa Comunale), od 1826 r. w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu.

79. BJ, Przyb. 121/52, k. 48–48v: „6 Mars. [...] Canova me reprocha hier de ne point connaître le tombeau de Clément 14. dans l’Eglise des Apôtres – j’y ais courû ce matin – c’est un de



14 *Byk Farnese (Il Toro Farnese)*, III w., Neapol, Museo Archeologico Nazionale.
Fot. domena publiczna

Palamedesa 5 marca 1804 r., wydaje się być istotna dla precyzyjnego datowania tej rzeźby, określanego na okres przed 2 maja 1804 r.⁸⁰ W zrobionym później przypisie

do tej kwestii opisała incydent z posągiem – spadł on z kawaletu, stojącego na podmytej wodami Tybru podłodze studia, i rozbił się, raniąc artystę⁸¹.

ses premiers ouvrages, bien éloigné des derniers – mais il me montra hier une Statue que personne n'a vûe encore, un Palamède qui sort du ciseau, et qui est beau comme tout ce que fait Canova. La tête surtout est charmante”. O rzeźbie tej Waleria wspomina też w liście do teściów: „Canova a fait une nouvelle statue, une Palamède parfait, comme tout ce qui sort de son magique ciseau” (BJ, Przyb. 136/52, k. 186v).

80. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, s. 105 poz. 125.

81. BJ, Przyb. 122/52, k. 66v przypis 52: „Cette malheureuse statue a manqué coûter la vie à nôtre moderne Phidias; après la forte inondation de Rome, de l'automne dernier, Canova en revenant visiter son atelier, voulût considérer cette statue, et la tourner sur son piédestal – apparemment que l'eau, en lavant le pavé de l'atelier, l'avait rendu moins solide – à peine remuée la statue tomba, se brisa en plusieurs pièces, et heureusement, mille fois heureusement, Canova en fût quitte pour de légères blessures au genou et à l'épaule”. Posąg Palamedesa Canova wykonał dla Giovanniego Battisty Somarivy. W lutym 1805 r. wylew Tybru poważnie zniszczył studio artysty i gdy 28 kwietnia Canova prezentował Vincenzo Camucciniemu posąg ustawiony na



W dniu 6 marca hrabina zwiedzała okolice dawnych term Dioklecjana. O fontannie z posągiem Mojżesza (Fontana dell'Aqua Felice), znajdującej się w pobliżu kościoła Santa Maria degli Angeli, pisała: „Statua pięknego w swojej godności Mojżesza uderzającego w skałę zdobi fontannę o takiejże nazwie, a jej woda została nazwana «acqua felice» na cześć Sykstusa V [Felice Peretti], dzięki któremu doprowadzono ją do miasta”⁸². Szczególną uwagę poświęciła grupie rzeźbiarskiej Gianlorenza Berniniego *Ekstaza świętej Teresy*, stojącej w pobliskim kościele Santa Maria della Vittoria, którą sam artysta uważał za swoje najlepsze dzieło. Tarnowska była jednak innego zdania – o wiele bardziej podobała jej się bowiem inna jego rzeźba, *Apollo i Dafne*, o tej zaś napisała: „ekspresja tej figury jest bez wątpienia wielka, ale nie jest ona dobra, bo nie jest prawdziwa”. Zastrzeżenia miała też do sposobu wyobrażenia przez rzeźbiarza postaci Anioła⁸³.

← 15 Antonio Canova, *Palamedes*, 1796–1804, Tremezzo, Villa Carlotta. Fot. domena publiczna

kawalecie, podmyta wodą drewniana podłoga zapadła się i rzeźba runęła, lekko raniąc skroń i ucho Canovy, który ze spokojem zauważył: „Poco e mancato la creatura schiacciasse il creatore”. Sommariva początkowo zażądał wykonania nowej statui, później zaś zwrotu części zapłaconej zań sumy 5000 skudów. Tymczasem posągiem zainteresował się pewien Polak, określany jako „un milionario polacco” lub „un magnate polacco”, który chciał nabyć statwę w stanie, w jakim ona była, i zapłacić o 100 luidorów więcej niż wynosiła ustalona cena za zgodę Mistrza na wykucie na podstawie słów „La creatura voleva uccidere il creatore”. Według Vittoria Malamaniego: *Canova* (Milano: Hoepli, 1911), s. 96–97, Polak ów zamówił u Camucciniego obraz upamiętniający całe zdarzenie; malarz wysłał do Sommarivy rysunek tej sceny z prośbą o zgodę na jej namalowanie, ale jej nie otrzymał. Natomiast D’Este podaje, że to Sommariva, który ostatecznie przystał na przyjęcie odrestaurowanej przez Canovę statui (ślady reperacji są widoczne na nogach, przedramieniu, nadgarstku i prawej ręce posągu), zamiast wyrzycia na niej motta sugerowanego przez Polaka chcącego nabyć posąg, zamówił u Camucciniego obraz przedstawiający całe wydarzenie; Camuccini je narysował, ale nie otrzymał zamówienia na malowidło: Antonio D’Este, *Memorie di Antonio Canova* (Firenze: Le Monnier, 1864), s. 133–134. Rzeźba została ustawiona w należącej do Sommarivy Villa Carlotta w Tremezzo nad jeziorem Como, gdzie znajduje się do dziś.

82. BJ, Przyb. 121/52, k. 48: „Elle est belle de fierté la statue de Moyse frappant le rocher, qui orne la fontaine de ce nom, dont l’eau a été appelée acqua felice, pour Sixte-quin qui l’a fait conduire à cinq mille de distance”.

83. BJ, Przyb. 121/52, k. 48–48v: „6 Mars. [...] Cette fontaine est entre l’église de Ste Marie des Anges et celle de Ste Marie de la Victoire, où j’ai vû le groupe du Bernin, si fameux parce-que lui-même le croyait son chef-d’oeuvre. Moi, je ne le pense pas – celui d’Apollon poursuivant

Podczas wizyty w Villa Albani 9 marca Waleria zauważyła, że pod względem bogactwa wyposażenia byłaby ona równa Villa Borghese, gdyby nie została ograbiona przez Francuzów. Jednak mimo wywiezienia stąd 235 antycznych rzeźb wiele zdobi nadal apartamenty i galerie willi, np. posąg Apolla w brązie, Amorek siedzący na ramieniu Bachusa, śmiejący się Faun, Marsjasz, biust Jupitera w czarnym bazalcie, Amor napinający łuk, statua Diany Efeskiej, statua siedzącej Faustyny, biusty Tytusa i Scypiona oraz szereg innych dzieł⁸⁴. W pałacu Braschi, ozdobionym licznymi rzeźbami, jej uwagę zwrócił kolosalny antyczny posąg Antinousa, niedawno

odnaleziony w Praeneste (Palestrinie)⁸⁵. W kościele San Gregorio Magno oglądała statwę św. Grzegorza, którą uważała za dzieło Michała Anioła⁸⁶, a w galerii Palazzo Colonna zachwyliło ją reliefowe przedstawienie Sądu Ostatecznego w kości słoniowej, wykonane – jak napisała – według modelu tegoż artysty⁸⁷.

Tydzień później odnotowała w dzienniczku rzeźby oglądane w Villa Pamphili: dwie grupy walczących dzieci i stiuki na sklepieniach, dzieła Alessandra Algardi, a także posąg Fauna w *rosso antico*, przedstawienie bogini Kybele siedzącej na lwie oraz grupę *Walka Jakuba z Aniołem*, podając błędnie jako jej autora Berniniego⁸⁸.

Daphné m'a fait beaucoup plus de plaisir. Ici, le sujet est une Ste Thérèse en extase d'amour divin; l'expression de cette figure est très grande sans doute, mais elle n'est pas bonne, car elle n'est pas vraie – pour cet Ange qui tient la flèche céleste, je ne conçois pas comment le Bernin, en voulant faire un Ange n'a fait qu'un joli libertin? comment la pureté angélique, et la frivole malignité de ce regard si prophane, ont-il pu s'allier dans l'imagination d'un artiste aussi supérieur? encore une fois, je ne le conçois pas”.

84. BJ, Przyb. 121/52, k. 48v–49: „9 Mars. La Villa Albani, le cède bien en élégance mais guère en richesses à la villa Borghèse et peut-être ne lui cédait-elle point avant d'avoir été pillée par les Français. Ces conquérants, amateurs éclairés des beaux-arts, n'auront sûrement pas manqué d'emporter ce qu'elle avait de mieux, mais elle est si riche encore, que l'étranger qui la parcourt bien loin de s'apercevoir de cette spoliation s'étonne de s'entendre dire qu'on a enlevé 235 pièces de sculpture antique à ces galeries multiplies qui semblent trop pleines encore. [...] En fait de sculpture, remarque sur l'escalier une belle main colossal; dans l'appartement un Apollon en bronze, un joli vase d'albâtre antique, enlacé de deux serpents, parfaitement travaillés en argent, un bas-relief portant une tête de Persée la Satirique, si beau que c'est plutôt un camée, le plâtre, triste reste d'un superbe bas-relief d'Antinoüs, un beau Jupiter. [...] Dans les galleries, arête-toi pour cet amour assis sur l'épaule de Bacchus, ce Faune riant, ce pauvre Marsias, ce beau buste de Jupiter en basalte noir, cet enfant qui fait sourire en sortant son joli petit bras de la gueule d'un masque effroyable, ce vase énorme et bien sculpté, ce Zodiaque antique, cet amour bandant son arc ... que son regard est spirituel! – ce Comédien, ce beau candelabre blanc avec la flamme en rouge antique, ce petit Satire, le Temple et la statue de Diane Ephésine, Faustine assise, le buste de Titus et celui de Scipion; considère cela, et parcours le reste”.

85. BJ, Przyb. 121/52, k. 49v: „L'escalier, seule partie de la maison qui soit terminée, égale en beauté ceux des Musées du Vatican, il est tout incrusté de marbres précieux, et toute la colonnade qui le soutient est de granit oriental. Entre plusieurs statues destinées à orner cette maison est un Antinoüs colossal, nouvellement trouvé à Preneste – c'est un nouveau chef-d'oeuvre, qui peut aller de pair avec tout ce qu'il y a de beau en sculpture”. Posąg zwany *Antinous Braschi*, odnaleziony w 1792–1793 r. w Praeneste (obecnie Palestrina) na terenie willi Hadriana, restaurowany przez Giovanniego Pierantoni, stał w Palazzo Braschi do 1844 r., później w pałacu Laterańskim, obecnie znajduje się w Muzeach Watykańskich.

86. BJ, Przyb. 121/52, k. 49v: „l'Église de St Grégoire le Grand qui a trois chapelles très intéressantes [...]. La troisième a une statue de St Grégoire par Michel-Ange”. Marmurowy posąg św. Grzegorza Wielkiego, stojący w jednym z oratoriów kościoła San Gregorio Magno (Oratorio di Santa Barbara, Oratorio del Triclinio), jest dziełem Nicolasa Cordiera z 1602 r. Podane przez Tarnowską autorstwo statui wzięło się stąd, że Cordier wykorzystał blok marmuru, który – ogólnie obrobiony w 1508 r. przez kamieniarza z Carrary na statwę papieża, przeznaczoną do nagrobka Juliusza II – pozostawał w studio Michała Anioła do końca jego życia.

87. BJ, Przyb. 121/52, k. 50: „Une des choses remarquables de cette Galerie, c'est une grande armoire en ébène ornée d'une quantité de bas-reliefs en ivoire, représentant des sujets tirés de l'histoire Sainte, entre autres Le Jugement dernier, exécuté sur le modèles de Michel-Ange – le bon dessin, très exact, et le fini de ce singulier ouvrage sont presque incroyables”.

88. Autorem grupy był Algardi, por. François Jacques Deseine, *Rome moderne, première ville de l'Europe...*, t. 4 (Leide: Pierre Vander Aa, 1713), s. 938.

Wspomniała o Fontana Paolina, największej z fontann Rzymu, opisała też znajdującą się w pobliżu Porta del Popolo willę księcia Stanisława Poniatowskiego, gdzie widziała olbrzymi antyczny biust Mariusza, wykonany w marmurze⁸⁹.

Następnego dnia hrabina spacerowała po kościołach. W Santa Cecilia na Trastevere oglądała posąg świętej Cecylii dłuta Stefana Maderny, a w kościele Santa Bibiana – statwę jego patronki dłuta Berniniego. Później odwiedzała pracownię malarzy⁹⁰. Spośród poznanych w Rzymie malarzy wymieniła młodego Dupaty'ego

zajmującego się również rzeźbą⁹¹. W przypisie do tej kwestii, zrobionym po powrocie do kraju, wspomniała o rzeźbiarzu Acquistim, u którego oglądała m.in. model zaledwie rozpoczętej grupy *Mars i Wenus*, i o Thorvaldsenie, twórcy Jazona – sława tego artysty była, jej zdaniem, niewspółmiernie wielka w stosunku do talentu⁹². Zapisła też w dzienniczku, że przy zwiedzaniu rzymskich pałaców nie można pominąć Palazzo Massimi, a to dla statui Dyskobola, jednej z najpiękniejszych w Rzymie⁹³.

Do bazyliki św. Piotra Tarnowska wybrała się 7 kwietnia. Stojące na moście św. Anioła (Ponte Sant'Angelo)

89. BJ, Przyb. 121/52, k. 51–51v: „17 Mars. J'ai fait un tour de promenade à la Villa Pamphili. [...] La maison a quelques statues, et quelques peintures mediocres: entre les premières, j'ai remarqué deux groupes d'enfants de L'Algarde, ses stucs sur les voûtes, un Faune en rosso antico, une Cibèle assise sur un lion, et un groupe de Jacob luttant contre un Ange, du Bernin. [...] Près de là, est la Fontaine Pauline, masse d'eau fort imposant, c'est la plus grande de Rome, et l'on y jouit d'un coup-d'oeil charmant sur la ville entière étendue à vos pieds. Non loin de la Porte du Peuple, est une Villa appartenant au Prince Poniatowski, elle a une jolie vûe de Jardin. [...] des colonnes de bois peintes en marbre, des piédestaux de même; de bons plâtres des bonnes statues, voilà les moyens qu'on a mis en oeuvre pour faire une maison de champagne élégante et jolie. Les seul marbres qu'il y ait là, sont un beau buste antique colossal de Marius, et une jolie baignoire en marbre pavonace”. We współczesnym opisie willi Poniatowskiego rzeźbę tę określono jako biust Krassusa, por. *Indicazione degli oggetti più interessanti esistenti nella villa posta fuori la Porta Flaminia spettante a sua altezza il signor principe Poniatowski* (Roma: De Romanis, 1821), s. 11: „un busto colossale della più ececellente scultura, che ha le sembianze di Crasso”; por. też: Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma* (Firenze: Editrice Edam, 1971), s. 316.

90. BJ, Przyb. 121/52, k. 51v–52: „18. Mars. J'emploie ordinairement la matinée des dimanches à courir les églises où, parmi un tas de médiocre, on trouve toujours un bon tableau, une jolie statue, etc. [...] A Ste Cécile, on voit une statue couchée de la Sainte, d'une grande élégance, ouvrage d'Etienne Maderno [...]. A Ste Bibiane, une statue de la Sainte, bon ouvrage du Bernin, et une grande urne d'albâtre oriental où elle repose. [...] Après les églises j'ai couru les ateliers de peintres”.

91. BJ, Przyb. 121/52, k. 52: „Le jeune Dupaty, fils de l'auteur des jolies lettres sur l'Italie, travaille en sculpture, avec success dans la même académie [Française]”. Louis-Charles Dupaty (1771–1825), francuski rzeźbiarz i malarz, otrzymał w 1799 r. Prix de Rome, studiował od 1803 r. w Akademii Francuskiej w Rzymie, we Włoszech przebywał do 1814 r.

92. BJ, Przyb. 122/52, k. 67 przypis 58: „En fait de sculpteurs, j'ai oublié de parler d'un certain Acquisti, chez qui j'ai vû de beaux modèles – entres autres un à peine commencé de Mars et de Vénus, qui fera un groupe charmant – et encore d'un jeune Danois, nommé Torwaldsen [sic], dont j'ai vû un Jason, aussi à peine commencé, le quel a fait grand bruit à Rome, je ne sçais trop pourquoi, apparemment par esprit de parti”. Zapis dotyczy Lodovica Acquisti (1745–1823), a grupa *Mars i Wenus*, którą Tarnowska oglądała w jego pracowni, została wykonana w 1805 r. na zamówienie Giovanniego Battisty Sommarivy i ustawiona w jego willi nad jeziorem Como (obecnie Villa Carlotta w Tremezzo). Wymieniony tu posąg Jazona (*Jazon ze złotym runem*) to dzieło, którego gipsowy model Thorvaldsen wykonał w 1803 r., a w marmurze statua została odkuta w latach 1804–1828.

93. BJ, Przyb. 121/52, k. 52v–53: „20 Mars. [...] En courant les palais de Rome, il ne faut pas négliger d'entrer dans celui des Massimi; il n'a en tout et pour tout que la statue d'un Discobole, mais c'est une des plus belles de Rome”. Statua Dyskobola (*Discobolo Lancellotti*), marmurowa kopia rzymska z II w. brązowego posągu Mirona datowanego na V w. p.n.e., odkryta w 1781 r. na Eskwilinie, należała do kolekcji rodziny Lancellotti i stała w Palazzo Massimo Lancellotti na Piazza Navona (od 1938 r. w Gliptotece w Monachium, od 1953 r. w Museo Nazionale Romano, w Palazzo Massimo alle Terme).

posągi aniołów – dzieła Berniniego – uznała za „zbyt zmanierowane”⁹⁴, podziwiała natomiast konne posągi cesarzy Karola Wielkiego i Konstantyna Wielkiego, ustawione w perystylu bazyliki⁹⁵. Spośród kolosalnych statui umieszczonych w niszach czterech potężnych filarów podtrzymujących kopułę świątyni najbardziej spodobał jej się posąg św. Andrzeja, dzieło artysty flamandzkiego⁹⁶. Wspomniała o brązowej statui siedzącego św. Piotra, będącej obiektem publicznego kultu⁹⁷, szerszy opis poświęciła reliefowi Alessandra Algardi przedstawiającemu spotkanie św. Leona z Attylą⁹⁸, a grupę *Pietà* Michała Anioła scharakteryzowała

z podziwem w krótkiej wzmiance⁹⁹. Znacznie dłuższy zapis poświęciła pomnikowi Pawła III Farnese, dziełu Guglielma della Porty, z brązową figurą papieża i dwiema marmurowymi statuami personifikującymi Justitię i Prudentię¹⁰⁰.

Największy zachwytny Tarnowskiej wzbudziło mauzoleum Klemensa XIII, dzieło Canovy (il. 16) odsłonięte uroczystie przed dwunastoma laty, o którym pisała z najwyższym podziwem jako o arcydziele stworzonym przez współczesnego Fidiasza. Opisała monument z pewną egzaltacją, szczególnie zachwyciła ją doskonałość figury Geniusza Śmierci¹⁰¹.

94. BJ, Przyb. 121/52, k. 58: „7. Avril. Je voudrais en venir enfin à parler de cette merveille de Rome, de cette Église de St Pierre, et du Vatican. [...] Nous venons de passer le beau Pont St Ange, dont les Anges sculptés par le Bernin sont pourtant beaucoup trop maniérés”.

95. BJ, Przyb. 121/52, k. 58: „Te voilà dans le Péristyle – quelle étendue! quelle grandiosité! les deux statues équestres de Constantin et de Charlemagne le terminent des deux côtés, et reposent agréablement tes regards”.

96. BJ, Przyb. 121/52, k. 58v: „Les 4 énormes piliers qui la soutiennent ont chacun 59 pieds de diamètre. Des 4 statues colossales qui les accompagnent, le St André portant sa croix, ouvrage du Flamande, est la plus belle de toutes, tant pour la vérité de l’expression que pour la hardiesse et la simplicité des draperies”. Posąg wykonał w 1640 r. François Duquesnoy.

97. BJ, Przyb. 121/52, k. 58v: „Près de là, est une statue assise de St Pierre, en bronze, qu’on prétend avoir été jadis un Jupiter Capitolin, aux foudres duquel on a substitué les clefs du Ciel – quoiqu’il en soit, c’est aujourd’hui un objet de vénération publique, ses pieds sont usés par les hommages du Peuple”.

98. BJ, Przyb. 121/52, k. 59–59v: „Veux-tu voir maintenant ce que la sculpture a fait pour ce Temple que tous les arts ont enrichi à l’envie? viens à cet autel, vois ce hardi bas-relief et admire l’Algarde. St Léon s’avance – il commande tranquillement au farouche Attila de s’éloigner de Rome, dont il lui montre les puissants défenseurs, St Pierre et St Paul qui le menacent du haut des nues. Attila lève les yeux, il se trouble ... il recule ... il a connu la crainte – déjà il a fait un pas en arrière, déjà Rome est délivrée”. Relief *Spotkanie Leona Wielkiego z Attylą*, 1640–1653, znajduje się w ołtarzu Cappella di Madonna della Colonna.

99. BJ, Przyb. 121/52, k. 59v: „Viens voir, cette Mère divine, tenant sur ses genoux son fils expiré – non, Michel-Ange, la force et la grandeur, n’ont pas été ton seul partage! Tu n’as pas ignoré la Nature, la simplicité, le sentiment ... ce groupe en est la preuve”.

100. BJ, Przyb. 121/52, k. 59v: „On doit encore à la direction de ce grand homme, le monument de Paul III Farnèse, travaillé par Guillaume della Porta; la statue du Pape est en bronze, elle a beaucoup de calme et de noblesse. Les deux autres en marbre représentant la Justice et la Prudence, mettent ce monument au nombre des modernes chef-d’oeuvres de Rome; la Justice est jeune et belle, et si belle qu’on a jugé à propos de l’affubler d’une mauvaise chemise de bronze, par-çe qu’un fou d’Anglais en était devenu amoureux; je ne sçais pourquoi l’artiste a imaginé de faire la Prudence vieille et laide, mais s’il a eût tort de lui donner ce caractère, il l’a du moins rendu avec la plus grande perfection”. Pomnik Pawła III, w absydzie bazyliki św. Piotra, jest dziełem Guglielma della Porty z lat 1549–1574 (Tarnowska błędnie pisze, że został wykonany według projektu Michała Anioła).

101. BJ, Przyb. 121/52, k. 59v–60: „Enfin, nous voilà au principal – voilà le Mausolée de Clément 13e, c’est ouvrage du Phidias de notre siècle, c’est un chef-d’oeuvre – le Pontife est à genoux – il prie – le recueillement, la sainteté sont sur cette physionomie vénérable, qu’on ne fixe point sans respect. La Religion, couronnée de rayons célestes, s’appuie sur cette tombe qu’elle vient de fermer, elle a le caractère de beauté qui lui est propre – une douce Majesté – un calme parfait, ses draperies sont simples – toute sa figure est imposant et tranquille. De l’autre côté est un genie, génie immortel, génie de Canova, tu porteras son nom aux siècles à venir! ... il vient d’éteindre de flambeau de la vie du Pontife – son regard est plein de sentiment; une de ses mains soutient sa tête

Następnie wymieniła ołtarz główny bazyliki, stojący w miejscu pochówku św. Piotra, zwieńczony baldachimem zaprojektowanym przez Berniniego: z brązowymi figurami czterech aniołów nad belkowaniem i – wykonanym również według projektu Berniniego – tronem Piotrowym (Cathedra Petri) z brązu, podtrzymywany przez figury czterech Ojców Kościoła, flankowanym przez pary aniołów i puttów, zwieńczonym glorią z gołębicą – symbolem Ducha Świętego. Wspomniała o zaprojektowanym przez Berniniego tabernakulum zdobiącym Kaplicę Najświętszego Sakramentu i o wielkiej porfirowej misie służącej jako chrzcielnica, będącej dawniej sarkofagiem cesarza Ottona II, stojącej w Baptysterium¹⁰².

Dwa dni później w Muzeum Watykańskim Tarnowska oglądała gipsowe odlewy antycznych rzeźb wywiezionych przez Francuzów. W podwórku (Cortile delle Statue), obok odlewów *Torsa Belwederskiego*, sarkofagu Scypiona, posągu Antinousa i grupy Laokoona¹⁰³,

stały dzieła Canovy: *Perseusz z głową Meduzy* i *Pięściarz Kreugas (Pugilatore Creugante)*. Posąg Perseusza stał na postumencie po wywiezionym do Francji *Apollu Belwederskim*. Tarnowska zapisała w dzienniczku: „Oto gips Apollina, nazywanego przez Francuzów Apollinem Belwederskim; w niszy, którą on zajmował, Canova ośmielił się ustawić swojego Perseusza – to śmiało, ale może nie nazbyt zuchwałe – Perseusz zwycięzca trzymający głowę Meduzy ma w sobie dużo z Apollina: jego piękno, dumę, szlachetność – ale jest herosem, człowiekiem! A Apollo jest bogiem! Głowa Meduzy jest dziełem najwyższej miary, czuje się, że mogłaby [każdego] zamienić w kamień”¹⁰⁴.

Hrabina zachwycała się rzeźbami stojącymi w Sala degli Animali, szczególnie przedstawieniami zwierząt dłuta Franzoniego, które – jej zdaniem – dorównywały dziełom antycznym¹⁰⁵. W Galleria delle Statue podziwiała przedstawienia Amora, Danaidy, Higei karmiącej

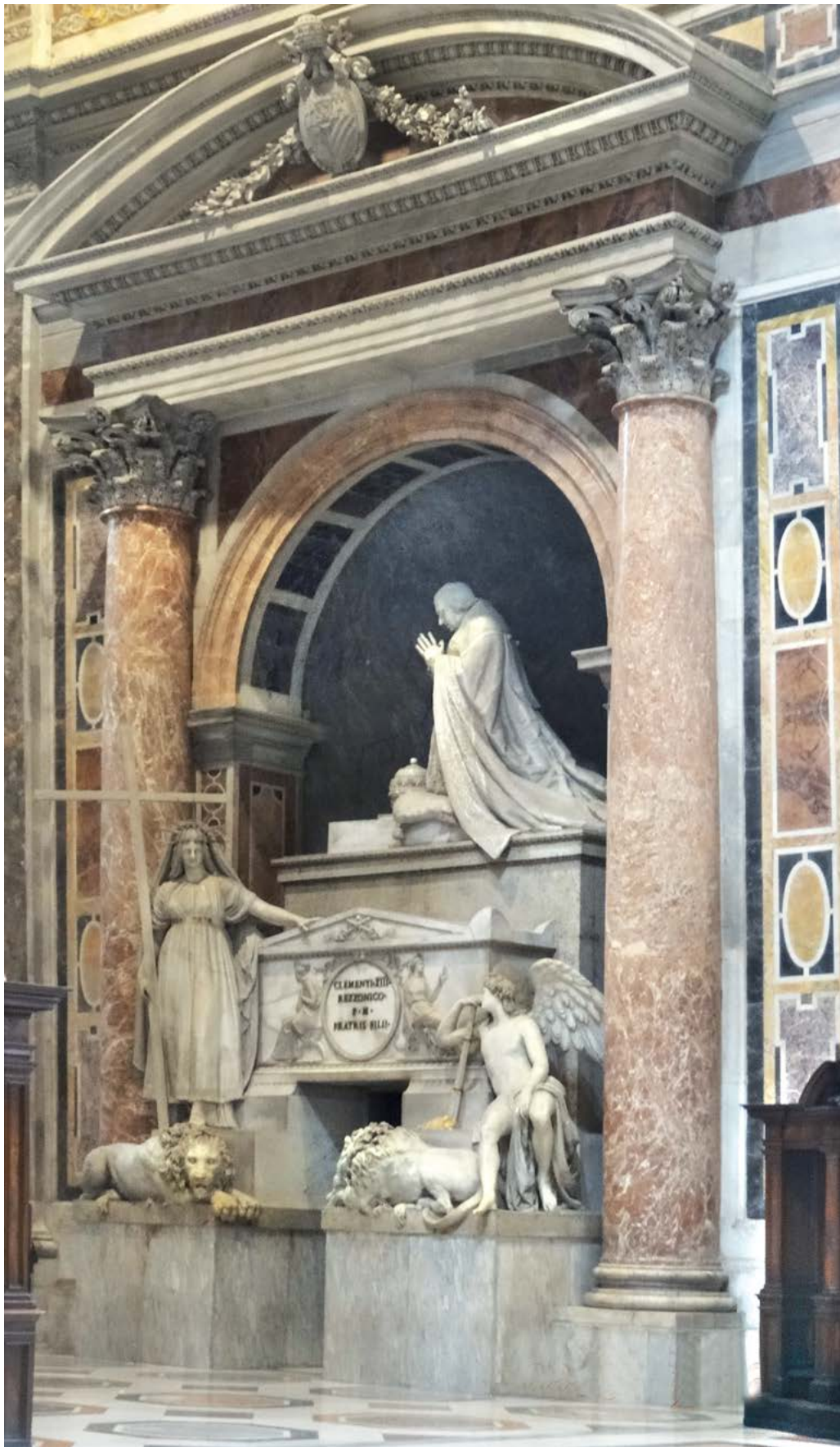
appesantie ... l'autre retombe! ... tout ce beau corps respire l'abandon d'une tristesse profonde... Je le contemple et çes vers de De Lille, viennent machinalement et sans ordre s'offrir à Bonheur des malheureux tendre mélancholie [...] Eh bien, regarde, n'est-ce pas cela même? voilà un sentiment personnifié – voilà la mélancholie. Au bas du tombeau deux Lions sommeillent, que de vérité dans çes repos du fort!”

102. BJ, Przyb. 121/52, k. 60: „Je t'ais montré le beau baldaquin du maître-autel – c'est une idée du Bernin – viens l'admirer encore dans le pompeux monument de la chaire de St Pierre, entourée d'Ange, portant les emblèmes de l'Église, et soutenue par 4 Docteurs, statues en bronze, énormes, et du plus grand mérite. Ce groupe superbe fait le fond de l'Église; il est surmonté par une grande gloire où le St Esprit descend en forme de Colombe, rayonnant de lumière et entouré d'une quantité d'Ange, le tout en bronze doré, et produisant au premier coup d'oeil un effet impossible à décrire. C'est encore au Bernin qu'on doit le dessin de l'élégant tabernacle en lapis-lazuli qui orne la Chapelle du St Sacrament. Remarque dans celle du Bathistère, çes grand Vase de porphire, autrefois tombeau de l'Empereur Othon, et servant aujourd'hui de fonts baptismaux – triste rapprochement de la naissance et de la mort” (misa owa pochodziła z mauzoleum Hadriana).

103. BJ, Przyb. 121/52, k. 63–63v: „9 Avril. [...] Voilà la cour du Musée; entrons dans çes élégants portiques; le premier objet qui frappe tes regards les attriste – c'est le plâtre triste reste du fameux Torse du Belvédère – tu soupire – çes soupir n'est pas le seul qui l'échappera en çes beau lieu. Ce sarcophage n'est point beau mais il est plus que cela: c'est le tombeau de Scipion... Vois çes grand Vase en marbre pavonazzetto, çes deux énormes baignoires en granit, celui-ci en basalte vert, pierre si précieuse par sa rareté; çes Dogues si vrais qui veillent à cette porte. Voilà le plâtre de l'Antinoüs... hélas, voilà celui du Laocoon, de çes groupe si savant que les connaisseurs mettent au dessus de tout; çes groupe cité par Plin et le seul que nous possédions d'entre çes chef-d'oeuvres de la sculpture antique, que les anciens trouvaient dignes d'être nommés”.

104. BJ, Przyb. 121/52, k. 63v: „Voilà le plâtre de l'Apollon... Français, on le nommera toujours l'Apollon du Belvédère! dans la niche qu'il occupait Canova a osé plaçer son Persée – c'est hardi, mais peut-être cela n'est pas téméraire – Persée vainqueur tient la tête de Méduse, il a beaucoup de l'Apollon: sa beauté, sa fierté, sa noblesse – mais c'est un héros! c'est un homme! Et l'Apollon, l'Apollon est un Dieu! ... La tête de Méduse est du plus grand mérite; on conçoit qu'elle ait eût la propriété de pétrifier”

105. BJ, Przyb. 121/52, k. 63v: „Nous voici à la Salle des animaux – quelle légèreté dans çes levriers! quelle parfaite vérité dans çes Chien de Chasse! dans çes Taureau fougueux terrassé par le dieu Mithra! qu'il est joli çes petit groupe de l'enlèvement d'Europe et cet autre d'Hercule trainant le lion de Némée! qu'elle est belle cette statue colossale de Tibère assis! c'est une richesse



16 Antonio Canova, pomnik Klemensa XIII, 1783–1792,
Rzym, bazylika św. Piotra. Fot. Katarzyna Mikocka-Rachubowa

węza, wyobrażenia Bacchusa, Junony, Satyra odtrącanego przez Nimfę, stojące obok gipsowego odlewu posągu Kleopatry (chodziło o antyczną rzeźbę *Śpiącej Ariadny*), a także inne gipsowe odlewy: posągu Amazonki, dwóch figur siedzących konsulów, biustów Ajaksa i Minerwy, stojące dalej biusty Antinousa, Jupitera Serapisa w czarnym bazalcie i cesarza Karakalli oraz pijanego Satyra, śmiejącego się Fauna, Brutusa. Podkreśliła majestat bijący z postaci siedzącego Jowisza i pięknie oddany ruch figury Diomedesa na koniu¹⁰⁶, a także maetrię „wielkiego” Canovy, który „po eleganckim Perseuszu stworzył figurę silną, krzepką i szlachetną zarazem, dumnego Pięściarza, którego straszny cios niesie pewną śmierć”¹⁰⁷. W sąsiedniej sali (chodziło o Gabinetto delle Maschere) Tarnowska podziwiała bogaty wystrój wnętrza i gipsowe odlewy stojących tam dawniej antycznych rzeźb: Wenus przykucającej (*Venere accosciata*) i Adonisa, a także posągi Diany (*Diana Lucifera*), Fauna w *rosso antico* i Ganimeda pojącego Jowisza pod postacią orła¹⁰⁸. Sala delle Muse, gdzie znajdowały się jedynie kopie stojących

tam dawniej arcydzieł, sprawiała przygnębiające wrażenie; hrabina zwróciła uwagę jedynie na relief ze sceną tańca Korybantów i przeszła do sali ze stojącą pośrodku olbrzymią wazą z porfiru (Sala Rotonda), otoczoną wokół przez kolosalne marmurowe statuy i biusty: Junony, Nerwy, cesarza Pertynaksa oraz inne, które uznała za gipsowe kopie¹⁰⁹. W Sali Greckiego Krzyża (Sala a Croce Greca) Tarnowska odnotowała liczne granitowe figury egipskie oraz dwa sarkofagi z porfiru, z których jeden, ozdobiony reliefami świetnej roboty, był sarkofagiem św. Heleny, matki cesarza Konstantyna, a przy wyjściu leżące statuy Tybru i Nilu odkute w czarnym bazalcie. Podziwiała schody w białym marmurze (Scala Simonetti) prowadzące do Galleria dei Candelabri, w której stały liczne wazy w marmurze, porfirze i alabastrze oraz kilka rzeźb: Narcyz, Faun w zielonym bazalcie, dziecko walczące z gęsią, Satyr wyjmujący cierń ze stopy fauna, Ganimed oraz kandelabry, od których sala wzięła nazwę¹¹⁰. W Sala della Biga oglądała stojący pośrodku antyczny rydwan ciągnięty przez dwa konie (jeden z nich

nouvellement acquise au Musée. Franzoni, sculpteur moderne d’animaux, l’a enrichi de quelques uns des ses ouvrages, qui soutiennent la comparaison de l’antique, entre autres un charmant Cerf en albâtre, un requin nageant de la même pierre, et un Lion d’une grande vérité de nature. Vois ce beau Cigne qui sort d’une coquille, ce fier Lion en basalt noir, cette Chèvre nourrissant son Chevreau, cette Truie si parfaitement vraie [...]”. Zapis ten dotyczy Francesca Antonia Franzoniego (1734–1818), cenionego rzeźbiarza przedstawię zwierząt i restauratora większości rzeźb antycznych stojących w watykańskiej Sala degli Animali.

106. BJ, Przyb. 121/52, k. 63v–64: „vois encore ce plâtre de Méléagre et passons à la galerie des Statues. Voici d’abord le plâtre de Cléopâtre, voici celui de ce charmant amour, parfait modèle de la belle adolescence; voici cette jolie Danaïde, cette gracieuse Hygieia qui nourrit le serpent de son Père, ce beau demi-corps de Bacchus, cette fière Junon, ce vilain Satire gaiement repoussé par une Nimphe moqueuse, qui sourit finement de sa présomption... voilà le plâtre de l’Amazonne, ceux de deux Consuls assis, ceux de deux bustes d’Ajax et de Minerve... voilà le buste du bel Antinoüs, celui de Jupiter Serapis en basalte noir, celui de Caracalla d’une impression de férocité effrayante, d’un Silène bien ivre, d’un Faune riant, d’un Brutus austère. Remarque la majesté de ce Jupiter assis, le beau mouvement de ce Diomède à cheval”.

107. BJ, Przyb. 121/52, k. 64: „et admire encore le ciseau de ce grand Canova qui après l’élégant Persée a produit cette figure forte, robuste et noble pourtant, de ce fier Pugileur, dont le coup déjà terrible va porter une mort assurée ... Canova – la France n’a pu l’enlever à l’Italie! quelle source de chef-d’oeuvres lui reste!”

108. BJ, Przyb. 121/52, k. 64: „Le joli Cabinet! que d’albâtre, de porphyre, de statues, de pierres précieuses! et combien n’en manqué-t-il pas? il ne reste qu’un plâtre de la jolie Vénus accroupié, du bel Adonis! une Diane Lucifere, un Faune en rouge antique et un charmant Ganimède abreuvant l’aigle de Jupiter le consoleront beaucoup”.

109. BJ, Przyb. 121/52, k. 64: „Comme il est triste ce beau Salon des Muses, qui n’a plus que les copies des chef-d’oeuvres qu’il a renfermé! Donnes-y un coup d’oeil au léger bas-relief de la danse des Coribantes, et passe dans cette salle, appelée celle du Vase, pour l’énorme vase de porphyre qui occupe son milieu; cette superbe pièce étonne – ces statues, ces bustes colossals qui l’entourent répondaient à sa grandeur, à sa beauté – la Junon, le paisible Nerva, un buste de Pertinax, voilà les marbres que je m’y remets; le reste, je crois sont tous des plâtres”.

110. BJ, Przyb. 121/52, k. 64: „La Salle en Croix grecque, appelée Museum Pium a plusieurs figures égyptiennes en granit, très remarquables, et deux urnes ou sarcophages en porphyre qui sont des prodiges en ce genre, surtout celui qui a servi de tombeau à Ste Hélène, Mère de Constantin,

był dziełem Franzoniego), oraz rozmieszczone wokół posągi będące gipsowymi kopiami antycznych dzieł, a także dwa reliefy ze scenami wyścigów rydwanów, Febusa (Apolla) trzymającego lirę, pięknego Bachusa oraz uroczego Apolla z jaszczurką (*Apollo Sauroktonos*), budzącego jej niekłamany zachwyty¹¹¹. Kończąc zwiedzanie, Tarnowska zrobiła uwagę, że to wspaniałe muzeum, tak ograbione przez Francuzów, jest jednak nadal bogate i pełne arcydzieł, co należy zawdzięczać szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, dzięki któremu nie wywieziono stamtąd wszystkiego¹¹².

Kilka dni później w kościele Santa Maria del Popolo hrabinę urzekła statua proroka Jonasza (il. 17), oglądana w kaplicy Chigi, wykonana według projektu Rafaela przez Lorenzetta: był to jej zdaniem najlepszy

z ówczesnych posągów, który przypominał jej podziwianego w Neapolu Antinusa. Patrząc na figurę Jonasza, doszła do wniosku, że Rafael, gdyby był rzeźbiarzem, byłby równy Canovie. W stojącym tam posągu Berniniego *Daniel w jaskini lwów* podkreśliła świetnie oddany ruch postaci¹¹³. Zauważyła, że spośród mnóstwa starożytności, które codziennie mija się w Rzymie, nie można wymienić każdej z osobna, ale trzeba je wszystkie zobaczyć, bo wszyscy je oglądają i na długo pozostają one w pamięci, jak choćby grobowiec Cecylii Metelli, który określiła jako „interesujący, piękny i dość dobrze zachowany”¹¹⁴.

W przeddzień wyjazdu z Rzymu, czyli 14 kwietnia, Tarnowska odwiedziła najważniejsze dla niej miejsca, wśród nich pracownię Canovy¹¹⁵. Zapisała w dzienniczku, że opuszcza Rzym z prawdziwym żalem, bo

dont le travail des bas-reliefs est vraiment surprenant, vù l'extrême dureté du porphyre. En sortant, remarque ces deux statues couchées du Tigre et du Nil en basalte noir. Montons ce bel escalier en marbre blanc, soutenu par des colonnes de granit, une des productions les plus élégantes de la bonne architecture. Il nous conduit à la galerie des Candélabres, dont la première partie est remplie de jolis morceaux égyptiens, et tout le reste de beaucoup de vases précieux, et de groupes antiques d'enfants, la plupart très jolis. Entre les vases, notons-en un fort rare, en porphyre vert, semé de points argentés, un trépied en paonacette [pavonazetto], un autre en marbre vert de Ponsansevero, une belle tasse carrée de rouge antique, un grand vase d'albâtre oriental, qu'on croit avoir renfermé les cendres d'Auguste. Voyons aussi un Narcisse, un faune en basalte vert, un enfant luttant avec une oïe, un Satire tirant l'épine du pied d'un faune qui fait une belle grimace, un jolie Ganimède, et ces Candélabres qui ont nommé cette pièce, morceaux superbes, mais dont les plus beaux apparemment sont à Paris”.

111. BJ, Przyb. 121/52, k. 64v: „Il ne nous reste plus à voir que le Salon de la Biga. [...] Au milieu est un Char antique, traîné par deux chevaux superbes, l'un desquels est un ouvrage de Franzoni qui lui fait bien de l'honneur, car il approche beaucoup de son modèle – à l'entour sont des statues, et encore des plâtres ... comme les deux Discoboles, Marius, Platon, etc... deux bas-reliefs représentant des courses de Chars, un Phoëbus tenant sa lire, un joli Bacchus, et enfin ce charmant Apollo au lézard, léger, délicat, presque enfantin, vraiment le Dieu de la jeunesse et de la beauté”.

112. BJ, Przyb. 121/52, k. 64v: „mais faisons une remarque en passant – c'est que ce superbe Musée si appauvri par les Français, est encore si riche, et si plein de merveilles, qu'on est presque tenté d'admirer leur générosité, ou du moins l'on remercie les circonstances, de n'avoir pas tout-à-fait servi leur bonne volonté d'emporter le tout”.

113. BJ, Przyb. 121/52, k. 64v–65: „13 Avril. Il faut aller à Ste Marie du Peuple – j'aime le nom de cette église, et elle a une statue charmant, dans la chapelle des Chigi – c'est un Jonas, travaillé par un nommé Laurenzetto, sur les dessins, et d'après la direction de Rafael – c'est sans contredit la plus belle statue de ces temps là, elle est d'une noblesse et d'une simplicité parfaite – on se dit, en la regardant, que si Rafael avait été sculpteur, il eût été Canova. Dans la même Chapelle sont des ouvrages du Bernin, entre-autres un Daniel dans la fosse aux Lions, qui remercie le Ciel avec un élan de reconnaissance; très bien rendu par un fort beau mouvement – mais le cher Jonas fait oublier tout cela, il a quelque chose de mon Antinous favori de Naples”. Posąg *Jonasz wylaniający się z paszczy wieloryba* wykonał Lorenzetto (Lorenzo Lotti) według rysunku Rafaela w 1520 r., a *Daniel i lew* to dzieło Berniniego z lat 1655–1657.

114. BJ, Przyb. 121/52, k. 65: „Je ne t'ais point nommé une par une la foule d'antiquités Romaines, que l'on parcourt ici tous les jours; il faut les voir toutes, car tout le monde les voit, et que d'ailleurs elles ont l'intérêt du souvenir; mais comment décrire des choses, sur lesquelles pour la plupart, il n'y a rien à dire – de toutes mes dernières courses en ce genre, je n'ais noté pour toi que l'intéressant et joli tombeau de Cecilia Metella, assez bien conservé”.

115. Na tę wizytę umawiała się z Canovą 10 kwietnia: Museo-Biblioteca-Archivio di Bassano del Grappa (dalej: MBABG), Manoscritti Canoviani, rkps IX-1000.5100.

spośród wszystkich miast, które dotychczas widziała, jedynie pobyt tam był naprawdę przyjemny. W dniu, w którym miała się z nim pożegnać, wstała o piątej rano i przebiegła przez pracownię Canovy, Panteon, Forum, Koloseum, świątynie San Giovanni na Lateranie i Santa Maria Maggiore, bazylikę św. Piotra w Watykanie oraz Villa Borghese, gdzie zjadła śniadanie z księżną (chodziło najpewniej o Paolinę Bonaparte-Borghese, siostrę Napoleona, od 1803 r. żonę księcia Camilla Borghese) i spędziła kilka godzin z jej rodziną¹¹⁶. Wracając z Villa Borghese, obejrzała raz jeszcze obelisk na Monte Cavallo oraz kolumny Marka Aureliusza (Colonna Antonina) i Trajana¹¹⁷. W przypisie do tej kwestii zrobionym po powrocie do kraju zapisała, że w atelier Canovy oglądała wówczas rzeźby nieznanie jeszcze szerszej publiczności: kopię *Venus Medici* dla Florencji, *Pięściarza* przeznaczono jako *pendant* do statui z Watykanu, biust papieża, popiersie cesarza Franciszka II, kolosalną statuetkę Napoleona Bonaparte oraz, jak napisała, „replikę” arcydzieła Canovy – *Perseusza*, którego zakup zawdzięczała jego bezinteresowności i temu, że miała szczęście go zainspirować, a jeszcze bardziej przyjacielskim staraniom del Frate i pośrednikowi Vitalemu, dzięki któremu dokonała licznych udanych zakupów¹¹⁸. Fakt oglądania przez nią



→ 17 Lorenzetto (Lorenzo Lotti), wg Rafała, *Jonasz wylaniający się z paszczy wieloryba*, 1520, Rzym, kościół Santa Maria del Popolo, kaplica Chigi. Fot. domena publiczna

116. BJ, Przyb. 121/52, k. 65–65v: „14. Avril. [...] Demain je quitte Rome avec une peine véritable; c’est de toutes les villes que j’ai vû jusqu’ici la seule dont le séjour m’ait parû vraiment agréable; cette journée d’adieu, je l’ai du moins bien employée. Levée à 5 heures du matin j’ai parcourû l’attelier de Canova, le Panthéon, le Forum, le Colisée, St Jean de Latran, Ste Marie Majeure, St Pierre et le Vatican, et la Villa Borghese, où j’ai déjeuné avec la Psse, et passé quelques heures avec sa famille assemblée qui me comble de bontés et double les regrets de mon départ”.

117. BJ, Przyb. 121/52, k. 66v–67: „En retournant de la Villa Borghese j’ai voulu, pour achever dignement cette dernière journée de séjour à Rome revoir le superbe obélisque de Monte Cavallo, et les deux magnifiques Colonnes Antonine et Trajane – quelle merveille que çes seize pierres immenses, placées l’une sur l’autre, percées dans leur milieu, et sculptées en dehors, par un travail le plus soigneux, le plus beau et le plus achevé”.

118. BJ, Przyb. 122/52, k. 68v–69, przypis 69: „J’y ais vû çę jour-là plusieurs ouvrages, commencées, encore ignorés du public; une copie de la Vénus de Medicis pour Florence; un pugilateur, destiné à servir de pendant à celui du Vatican, un buste du Pape, un autre de l’Empereur François 2 auquel Canova, a eût le talent extraordinaire de donner une figure noble, une statue colossale de Buonaparte, dont la tête est un chef-d’oeuvre d’expression, d’une grandiosité, d’une profondeur étonnante, enfin une réplique du Persée – du Persée, chef-d’oeuvre de Canova, j’en dois l’acquisition à son désintéressement, à l’intéret, que j’ai eût le bonheur de lui inspirer... et encore beaucoup, aux soins amicals, qu’ont pris de cette affaire nôtre bon del Frate, et Vitali, négociant, parfaitement honnête homme, au-quel j’ai dû plusieurs acquisitions très-heureuses, et plus que cela, le plaisir d’avoir amené del Frate en Pologne. La bonne Mme Angelica Kauffmann, et Canova, me l’ont recomandé, mais c’est Vitali, qui l’a décidé à accepter nos offres”.

w atelier artysty kopii posągu *Venus Medici* przeznaczonej do Florencji ma istotne znaczenie dla historii tego dzieła i dla jego relacji z posągiem *Venere Italica*. Dla datowania statui *Pugilator* (chodziło o *Pugilatore Damosseno*, będącego *pendant* do posągu *Pugilatore Creugante* stojącego w Watykanie), która – zdaniem badaczy – ukończona została dopiero w 1806 r.¹¹⁹, zapis Tarnowskiej jest istotnym uściśleniem. Wymienione przez nią popiersie papieża to zapewne biust Piusa VII (obecnie w Wersalu), zaczęty przez artystę w lipcu 1803 r., a ukończony w marmurze „w roku następnym” i wysłany w darze Napoleonowi z okazji jego koronacji w 1804 r. Biust cesarza Franciszka II to z pewnością popiersie Franciszka II d’Asburg-Lorena (od 1804 r. cesarza Austrii Franciszka I). Projekt popiersia został zaaprobowany przez dwór w Wiedniu w styczniu 1804 r., a rzeźba została ukończona – zdaniem badaczy – przed końcem lutego 1805 r.¹²⁰ Tarnowska wspomina też o kolosalnej statui Napoleona, której odkuwanie w marmurze oglądał w studio Canovy w lutym 1804 r. papież Pius VII. Wzbudzającą jej zachwyty głowę cesarza Carl Ludwig Fernow uznał w 1806 r. za najlepszy z jego portretów¹²¹.

Waleria Tarnowska oglądała tego dnia w studio Canovy także posąg Perseusza, a podczas tej pożegnalnej wizyty zawarła z Canową umowę na jego zakup za sumę 3000 cekinów¹²². Był to niewątpliwie najcenniejszy z nabytków dokonanych wówczas we Włoszech przez Tarnowskich i Stroynowskiego¹²³. Statua *Perseusz z głową Meduzy* (il. 18) to jedno z najbardziej znanych dzieł w dorobku Canovy¹²⁴. Artysta zaczął nad nim pracować w końcu lat 90. XVIII w. Ukończoną w 1801 r. rzeźbę¹²⁵ ustawiono w Cortile del Belvedere w Muzeum Watykańskim, na miejscu wywiezionego w 1797 r. przez Francuzów *Apolla Belwederskiego*, a papież Pius VII zakupił ją w 1802 r. za 3000 cekinów do watykańskiego Museo Pio-Clementino. Ponieważ statua miała pewne defekty marmuru, Canova – za zgodą papieża – wykonał drugi jej egzemplarz, wyższy o wysokość marmurowej plinty z napisem „CURA PII VII”. Rzeźbę umieszczono w Watykanie na piedestale po *Apollu Belwederskim* (najpewniej tę właśnie replikę oglądała Tarnowska podczas zwiedzania Muzeum Watykańskiego 9 kwietnia), a pierwszy posąg wrócił do pracowni artysty. Tam też hrabina widziała *Perseusza*

119. *Canova: l'ideale classico*, s. 139–143 poz. I.5 (Stefano Grandesso).

120. Popiersie 15 kwietnia 1805 r. przewieziono do Wenecji i ustawiono w Biblioteca Marciana; usunięte stamtąd przed 26 grudnia 1805 r. i wysłane do Wiednia, znajduje się tam obecnie w Kunsthistorisches Museum.

121. Carl Ludwig Fernow, „Über den Bildhauer Canova und dessen Werke”, *Römische Studien* 1 (1806), s. 214–217.

122. Umowa obecnie w The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Por.: Olga Raggio, „The Tarnowska Perseus by Canova”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26 (1967, December), s. 185 (faksymile umowy); Dariusz Kaczmarzyk, „Posąg Perseusza, rzeźba Antonia Canovy ze zbiorów Tarnowskich”, *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969), s. 96–97 (cytowany tekst umowy).

123. O zakupionych przez nich we Włoszech rzeźbach por. wyżej s. 156–159; o niektórych też dawniej: Stanisław Lorentz, „O importach rzeźb z Włoch do Polski w pierwszej połowie XIX w. i o Thorvaldsenie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 12, nr 1–4 (1950), s. 290; Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 34, 87–91; Tadeusz Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), s. 45–49.

124. O rzeźbie: Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 28–38 poz. 1.4; ead., *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 43–54 poz. 11; ead., *Antonio Canova and his Polish Clientele* (Warsaw: Institut of Art Polish Academy of Sciences, 2021), s. 105–128; tam historia posągu i wcześniejsza literatura.

125. Por. listy Canovy do Giuseppe Faliera z 2 maja i do Giacomina Giustiniana Recanati z 9 maja 1801 r.: *Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate* (Venezia: Alvisopoli, 1823), s. 28–29, 29–30; Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura da' più celebri personaggi*, t. 8 (Milano: Giovanni Silvestri, 1825), s. 185–186.



18 Antonio Canova, *Perseusz triumfujący* (*Perseusz z głową Meduzy*), 1801, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art. Fot. domena publiczna

14 kwietnia i podpisała umowę na jego zakup¹²⁶. Wśród badaczy powszechna jest opinia, że Canova wykonał dla hrabiny replikę posągu stojącego w Watykanie,

która na ogół jest datowana na lata 1804–1806¹²⁷. Opinia ta nie jest słuszna, nie jest też poprawne datowanie rzeźby. Tarnowska według wszelkiego

126. Wiadomość, że posąg Perseusza nabyty przez papieża został wycofany z Watykanu ze względu na pewne skazy marmuru i zastąpiony innym egzemplarzem, a oryginał wrócił do pracowni Canovy i został tam nabyty przez Walerię Tarnowską, przechowała się w tradycji rodzinnej Tarnowskich (przekazała ją wnuk Walerii, Stanisław Tarnowski, por. BJ, Przyb. 126/52: Stanisław Tarnowski, *Domowa kronika dzikowska*, 1897, s. 52–53). Również Stanisław Kostka Potocki, który przyjaźnił się z Canovą i dobrze znał jego twórczość, pisał o tym w marcu 1821 r., zob. S. P. [Stanisław Kostka Potocki], „Dodatek do artykułów o Torwaldsonie i Canovie”, *Gazeta Literacka*, nr 10 (6 marca 1821), s. 75.

127. Ostatnio: Ian Wardropper, *European Sculpture, 1400–1900, in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011), s. 216–219 poz. 75. Jedynie nieliczni badacze przychylają się do poglądu, że *Perseusz* nabyty przez Tarnowską był pierwszą wersją tego dzieła, wycofaną z Watykanu. Por.: Dariusz Kaczmarzyk, „Le Persée d’Antonio Canova de la collection Tarnowski à Dzików”, *Bulletin du Musée National de Varsovie* 10, nr 4 (1969),

prawdopodobieństwa nabyła bowiem pierwszy egzemplarz *Perseusza*, ukończony przez artystę w kwietniu 1801 r.¹²⁸

Rzym Tarnowscy opuścili następnego dnia¹²⁹. W drodze na północ zatrzymali się w Sienie; w tamtejszej katedrze, „w zakrystii”, hrabina oglądała antyczną grupę *Trzy Gracje*, z których środkowa „nie ma głowy, ale wszystkie trzy są piękne i pełne wdzięku”¹³⁰.

Drugi tomik dzienniczka Tarnowskiej rozpoczyna się opisem jej pobytu w Lukce, gdzie 25 kwietnia podziwiała w katedrze drewniany krucyfiks zwany *Volto Santo*¹³¹. Dwa dni później w Livorno zwiedzała cmentarz angielski, a na placu portowym oglądała „brzydki” marmurowy posąg Ferdynanda I i cztery budzące jej zachwyt brązowe statuy jeńców umieszczone dokoła jego piedestału, które określiła błędnie jako dzieło Giovanniego da Bologna¹³².

s. 112; id., „Posąg Perseusza”, s. 92, 96; Elena Bassi, *Antonio Canova a Possagno: catalogo delle opere. Guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio* (Treviso: Edizioni Canova, 1972), s. 63; ead., „L'arte del Canova nella cultura polacca”, w: *Italia, Venezia e Polonia tra illuminismo e romanticismo*, red. Vittore Branca (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1973), s. 112; Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 28–38; Dominika Wronikowska, „Committenti polacchi di Canova”, *Arte Veneta* 59 (2002), s. 264–265; ead., „Committenti polacchi di Canova. I Tarnowski e la 'replica' del Perseo”, w: *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, 1. Venezia e Roma*, red. Fernando Mazzocca, Gianni Venturi (Bassano del Grappa: Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005), s. 79–87; Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce*, t. 2, s. 43–54; ead., *Antonio Canova and his Polish Clientele*, s. 105–128.

128. Canova otrzymał licencję na wywóz *Perseusza* z Rzymu 18 kwietnia 1805 r., rzeźba była transportowana do Polski przez Wiedeń, razem z pomnikiem arcyksiężny Marii Cristiny (ASR, Camerale II: Antichità e Belle Arti, busta 9, filza 225: *Esportazione di oggetti d'arte o di antichità dopo l'anno 1789*, k. nlb.: *Nota delle licenze di Estrazione le quadri, sculture ed altro spettante alle Belle Arti, dal Gennaio 1805 a detto Dicembre*). Posąg w końcu sierpnia 1806 r. przybył do Horochowa na Wołyniu, do pałacu ojca Tarnowskiej, Waleriana Stroynowskiego (który zresztą za niego zapłacił); po połowie XIX w. przewieziono go do Warszawy, następnie sprzedano do Wiednia, a w 1967 r. został nabyty do zbiorów The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, gdzie znajduje się obecnie (Fletcher Fund, 1967, accession number 67.110.1).

129. BJ, Przyb. 121/52, k. 67, Tarnowska zapisała: „Ronciglione 15 Avril. J'ai quitté Rome aujourd'hui – ma pensée est encore pleine de Rome”.

130. BJ, Przyb. 121/52, k. 67v–68: „Sienne 19 Avril. [...] Sienne n'est ni grande, ni belle; elle a une assez jolie place, et une Cathedral d'un beau gothique. [...] et enfin on admire la Sacristie, peint à fresque par Pinturicchio sur les dessins de Rafael [...]. On a placé là un groupe antique des trois grâces, trouvé ici; celle du milieu n'a point de tête, mais toutes trois ont des formes belles et gracieuses; autant que j'en puis juger, c'est un morceau précieux”. Grupa *Trzy Gracje*, marmur, rzymska kopia według oryginału hellenistycznego z IV–II w. p.n.e., stoi w Libreria Piccolomini przy lewej nawie katedry w Sienie; miejsce to nigdy nie służyło za zakrystię, ale pełniło funkcję biblioteki mieszczącej cenną kolekcję manuskryptów Piusa II. Kolekcję odziedziczył bratanek papieża, kardynał Francesco Todeschini Piccolomini (w 1503 r. papież Pius III), który kupił rzeźbę w Rzymie od kardynała Prospera Colonna; w latach 1480–1490 dodano jej piedestał w formie rzeźbionej misy.

131. BJ, Przyb. 122/52, k. 1: „Lucques Ce 25 Avril 1804. [...] L'église du Dôme n'a de remarquable que son fameux Crucifix en bois de cèdre, que l'on croit venu de Jérusalem, et que l'on nommé *Volto Santo*; cette figure, que les chanoines ont eût la complaisance de découvrir pour nous avec un grand appareil offre une singularité étonnante; le corps affablé d'une mauvaise robe, les pieds et les mains sont on ne peut pas plus mal travaillés; la tête, au contraire, est vraiment belle, du moins pour ces temps-là; les traits en sont pleins d'expression, et semblent avoir servi de modèle à toutes ces figures multipliées de Christ qui ont toutes à peu près le même caractère de physionomie”. *Volto Santo di Lucca*, wielki krucyfiks (247 × 278 cm) w drewnie polichromowanym z końca VIII–IX w., znajduje się w katedrze San Martino w Lukce, w kaplicy wzniesionej w 1484 r. w lewej nawie świątyni.

132. BJ, Przyb. 122/52, k. 1v–2: „Livourne, 27. [...] Le cimètiere des Anglais est une sorte de jardin, rempli de monuments en marbre blanc, plus ou moins beaux, dont aucun ne m'a frappé, mais ensemble offre un beau coup d'oeil. [...] Sur la place du port est une mauvaise statue en marbre de Ferdinand 1mier et à l'entour de son piédestal sont quatre statues en bronze d'esclaves

Do Florencji Tarnowscy przybyli 28 kwietnia. Zwiedzane następnego dnia kaplice Medyceuszy przy kościele San Lorenzo Waleria obszernie opisała w dzienniczku. Zachwycała się bogatym wystrojem kaplicy z granitowymi sarkofagami wielkich książąt i dwoma ich posągami w brązie, które wykonali Giovanni da Bologna i Pietro Tacca¹³³. W zakrystii (Sagrestia Nuova) podziwiała nagrobki Juliana i Wawrzyńca Medyceuszy, dzieła Michała Anioła, z posągami wielkich książąt i półleżącymi na sarkofagach czterema figurami personifikującymi Noc i Dzień oraz Świt i Zmierzch, a także tegoż artysty posąg Madonny z Dzieciątkiem¹³⁴. W wielkim ołtarzu kościoła San Lorenzo oglądała krucyfiks z figurami Matki

Bożej i św. Jana, określając je jako dzieła Michała Anioła¹³⁵. Tegoż dnia zwiedziła również wielką pracownię braci Pisanich, w której pracowała setka ludzi zatrudnionych przy masowym wytwarzaniu przeznaczonych na sprzedaż marmurowych i alabastrowych posągów, popiersi, reliefów i waz¹³⁶.

Następnego dnia, w drodze do Galerii Królewskiej (Reale Galleria di Firenze, Galleria degli Uffizi), odnotowała pomnik konny Kosmy I Medyceusza, znajdujący się na placu (Piazza della Signoria) – „dość dobre” dzieło Giovannego da Bologna, oraz fontannę ze stojącym pośrodku „brzydkim” marmurowym Neptunem – ciągnące go cztery konie uznała za „niezłe”, a otaczające

parfaits; elles nous ont arrêté longtemps et en valent bien la peine; c'est un ouvrage de Jean de Bologne; dans un coin de la place sont deux baignoires d'une grandeur extraordinaire, tellement que Rome même n'a rien de semblable en granit”. Cmentarz angielski w Livorno, założony w końcu XVI lub w początkach XVII w. za murami miasta (obecnie w pobliżu via Verdi), to najstarszy we Włoszech cmentarz niekatolicki i przez długi czas jedyny anglikański. W pomniku Czterech Maurów (Monumento dei Quattro Mori), stojącym na Piazza Micheli w pobliżu portu, marmurowa figura Ferdynanda de' Medici, wielkiego księcia Toskanii, jest dziełem Giovanniego Bandini z lat 1595–1599, a posągi czterech jeńców przy cokole pomnika, odlane w brązie, wykonał Pietro Tacca w latach 1623–1626.

133. BJ, Przyb. 122/52, k. 2–3: „29. [...] Quel luxe, quelle profusion de richesses dans cette fameuse chapelle Médicis! [...] Les sarcophages des Grands-Ducs, sont de granit égyptien; deux d'entre eux sont surmontées de leurs statues en bronze, bons ouvrages de Jean de Bologne et de Pierre Tacca”. Zapis dotyczy znajdującej się za ołtarzem kościoła Cappella dei Principi, z sześcioma sarkofagami (to cenotafia) i stojącymi nad nimi w niszach posągami w brązie Ferdynanda I i Kosmy II Medyceuszy, dziełami Pietra Tacca z lat 1626–1642.

134. BJ, Przyb. 122/52, k. 3: „Dans la Sacristie sont les tombeaux de Julien et Laurent de Médicis, ouvrages non achevés mais admirables de Michel Ange. La statue de Laurent dans une attitude pensive est pour ainsi dire pleine de réflexion; sur les sarcophages sont couchées quatre figures, qu'on nomme je ne sçais pas pourquoi, le Soir, l'Aurore, le Jour et la Nuit, elles sont d'une fierté de dessin et d'expression étonnante, surtout les deux figures d'hommes qui ne sont presque que des ébauches, mais des ébauches bien savantes. Une Vierge tenant l'enfant Jésus, autre ouvrage non achevé mais précieux du même maître”.

135. BJ, Przyb. 122/52, k. 3: „Sur le grand Autel de l'Eglise de St Laurent, qui est d'une architecture belle et simple on a placé un Crucifix, une Vierge et un St Jean, encore de Michel Ange; on dit que pour faire cette Vierge, il a saisi l'expression de la douleur d'une Mère, qui venait de perdre son enfant par une chute; celle de la statue est en effet assez vraie, mais elle manque de noblesse”; i przypis zrobiony przez nią po powrocie do kraju „La Vierge a saisi sa tête de ses deux mains, comme pour s'arracher les cheveux; c'est bien un geste de désespoir, mais il n'est point applicable à la Mère d'un Dieu” (BJ, Przyb. 122/52, k. 69 przypis 72).

136. BJ, Przyb. 122/52, k. 3v–4: „Une des curiosités de Florence c'est l'estimable Magasin de Marbres et Albâtres des frères Pisani. Je dis: estimable, car il n'a pas pour unique but comme beaucoup d'autres l'intérêt du négociant, mais encore l'utilité publique. Cent hommes et plus sont journellement employés à ces beaux ouvrages de statues, bustes, bas-reliefs, vases, etc., qui remplissent cet immense Magasin. Les jeunes gens s'y instruisent dans une académie entretenue aux frais de Pisani, où ils viennent journellement dessiner et modéler le nud; ce lieu d'étude est très intéressant; le silence et l'amitié y sont recommandés aux étudiants; ils y ont pour modèles quatre bustes, seul et digne ornement de cette école des beaux arts, c'est Rafael, Andrea del Sarto, Michel-Ange et Canova... que j'aime à revoir ses traits! je me dis: ici le regard si spirituel quoique si distrait de ce simple et étonnant Canova éveillera peut-être un jour quelque génie qui sommeille encore! ... puisse se réaliser cette prophétie de ma pensée!”

basen brązowe figury opisała jako „presque toutes belles”¹³⁷. W arkadach przylegającej do galerii Loggia (Loggia della Signoria, Loggia dei Lanzi) oglądała posąg w brązie Benvenuto Celliniego *Perseusz z głową Meduzy*, który – jak pisała – mógłby się wydawać piękny komuś, kto nie miałby w pamięci dzieła Canovy. Stojąca obok marmurowa grupa *Porwanie Sabinki* Giovanniego da Bologna została, zdaniem Tarnowskiej, dobrze zakomponowana, bardzo ekspresyjna, z trafnie oddanym charakterem wszystkich postaci. Hrabina odnotowała kolosalny posąg Dawida, jedno z pierwszych dzieł Michała Anioła¹³⁸, wspomniała też o rzeźbie *Św. Jerzy* Donatella, stojącej w niszy kościoła św. Michała (Or San Michele), jej zdaniem najlepszym z dzieł tego bardzo cenionego we Florencji artysty, którego reputacja, jak stwierdziła, przewyższała rzeczywiste walory jego twórczości¹³⁹.

Katedra florencka, oglądana 1 maja, nie zrobiła na Tarnowskiej dobrego wrażenia, ale brązowe drzwi stojącego obok Baptysterium, odlane przez Ghibertiego,

uznała za dzieło wykonane z niezwykłą starannością¹⁴⁰. Ogrody Boboli, bardzo chwalone we Florencji, nie zasługiwały – jej zdaniem – na swoją reputację, choć były wypełnione rzeźbami w większości nieprzeciętnymi, jak na przykład *Okeanos* lub *Neptun* Giovanniego da Bologna¹⁴¹. Posąg Herkulesa stojący w westybulu pałacu Pitti wydał jej się kopią *Herkulesa Farnese*¹⁴², a w jednym z apartamentów parteru zobaczyła brązową kopię grupy Berniniego *Chrystus i św. Jan* jako dzieci – podobną, ale wykonaną w marmurze, kupiła w Rzymie¹⁴³. Dalej opisała wrażenia z wizyty w Akademii Sztuk Pięknych: jej galeria gipsowych odlewów i kopii, jedna z najbardziej interesujących w Europie, prezentuje wszystkie najlepsze wytwory rzeźby antycznej i współczesnej, a Canova przysłał tu odlewy swoich *Perseusza* i *Pięściarza*. W akademii 300 młodych ludzi studiowało sztuki piękne. Wielką przyjemność sprawiło hrabinie obejrzenie oryginalnego modelu grupy *Porwanie Sabinki* Giovanniego da Bologna, znacznie lepiej

137. BJ, Przyb. 122/52, k. 4–4v: „30. [...] J’ai commencé aujourd’hui à visiter la Galerie Royale ou Museum Florentin; [...] la place qui y conduit vous arrête quelque temps par de bons morceaux de sculpture, comme la statue à cheval de Côme de Médicis, assez bon ouvrage de Jean de Bologne, une fontaine dont un mauvais Neptune en marbre occupe le milieu, mais les quatre chevaux qui le traînent ne sont pas mal, et les figures en bronze qui entourent le bassin sont presque toutes belles”.

138. Dawid stał od 1504 r. na Piazza della Signoria, obok wejścia do Palazzo Vecchio; w 1873 r. przeniesiony do Galleria dell’Accademia, a tam zastąpiony kopią.

139. BJ, Przyb. 122/52, k. 4v: „Dans les arcades de la Loggia qui tient à la galerie, est un Persée en bronze de Benvenuto Cellini tenant la tête de Méduse, beau, pour qui n’a pas la tête pleine de celui de Canova; et le groupe en marbre de l’enlèvement d’une Sabine, ouvrage très estimé de Jean de Bologne; il est en effet bien groupé, bien dessiné et très expressif; le désespoir du vieillard renversé par le soldat qui emporte sa fille, celui de la jeune femme éplorée, qui tend les bras vers son Père et fait d’inutiles efforts pour s’arracher de ceux de son ravisseur; enfin la force et la passion triomphant dans celui-ci de l’âge et de la faiblesse, tous ces intéressants caractères sont rendus avec vérité – plus loin est un David colossal de Michel Ange, c’est une de ses premières, mais déjà bonnes productions. Dans une niche extérieure de l’église de St Michel est un St Georges du Donatello; c’est à mon gré le meilleur ouvrage de ce sculpteur, très renommé à Florence, et que nous avons trouvé bien audessous de sa réputation”.

140. BJ, Przyb. 122/52, k. 5: „1mier Mai. [...] Le Bathistaire est un bel octogone soutenu de colonnes de granit et de pilastres en marbre blanc; ses portes en bronze, fondées par Ghiberti, sont d’un travail extrêmement précieux”.

141. BJ, Przyb. 122/52, k. 5v: „Le jardin royal nommé Boboli, très vanté à Florence, ne mérite guère sa reputation; c’est une assez mauvaise production d’une mauvais goût italien, pour les jardins s’entend; il est peuplé de statues, la plupart pas même médiocres, si l’on en exemple l’Océan ou le Neptune de Jean de Bologne”.

142. BJ, Przyb. 122/52, k. 5v: „Palais Pitti, demeure des Rois d’Etrurie [...]. Dans la Galerie du Vestibulle est une statue d’Hercule qui paroît une copie de celui des Farnese, les connaisseurs dit-on les comparent et ne decident point”.

143. BJ, Przyb. 122/52, k. 6: „j’ai vû avec plaisir dans cet appartement une copie en bronze, d’un groupe du Bernin que j’ai acheté à Rome; c’est Jésus et St Jean encore enfants; c’était agréable à trouver là, car sûrement on n’eût point copié le médiocre pour les premiers Médicis, ou même leurs successeurs”. Por. też wyżej przypis 57.

zachowanego niż marmurowa wersja tej rzeźby¹⁴⁴. Dwa dni później zwiedzała słynną manufakturę i muzeum florenckich mozaik, czyli *pietra dura*. Oprowadzał ją dyrektor, pan de Siries. Opisała tę wizytę w dzienniczku, zwracając uwagę na wielką różnorodność tego rodzaju dzieł oraz liczbę używanych przy ich produkcji cennych kamieni, które sprawiały, że były one tak drogie – jeden piękny stół kosztował ponad 3000 cekinów. Była tam też wielka kolekcja najpiękniejszych kamieni, której oglądanie sprawiło hrabinie wielką przyjemność. Szczególnie zapamiętała przerażający, a zarazem budzący zainteresowanie portret w mozaice Kosmy Medyceusza, fundatora tej manufaktury. Pan de Siries miał ponadto w swoim apartamencie kolekcję wszelkiego rodzaju pięknych, niewielkich przedmiotów antycznych¹⁴⁵.

W dniu 5 maja hrabina otrzymała list od Antonia Canovy dotyczący posągu Perseusza, na którego zakup podpisała umowę z artystą w Rzymie. W dzienniczku zaznaczyła, że statua będzie prawdziwym skarbem rodzinnym, co zadecydowało o tym wydatku, a jej zakup zawdzięczać należy raczej przyjaźni niż interesowi, Canova odmówił bowiem władcom i wielu osobistościom będącym w stanie zapłacić więcej niż oni¹⁴⁶. Tego dnia w kościele Santa Croce, „une des plus belles de Florence”, oglądała nagrobki Macchiavellego i Galileusza oraz nagrobek Michała Anioła, o którym napisała, że zdobią go trzy dobre figury przedstawiające Malarstwo, Rzeźbę i Architekturę, dzieła jego uczniów, oraz że w górnej partii mauzoleum wprawiono *Zdjęcie z Krzyża*, ręki samego Michała Anioła¹⁴⁷. W Loggia dei Mercanti

144. BJ, Przyb. 122/52, k. 6v–7: „Une institution superbe, qui fera vivre à jamais dans Florence, le nom justement chérie de Léopold, c’est l’Académie des beaux-arts; il n’en est guère d’aussi bien ordonnée et d’aussi fournie de bons modèles; la Galerie des plâtres est sûrement une des plus intéressantes de l’Europe: on y a réuni tout ce qu’on connaît de supérieur de la sculpture antique et moderne; Canova vient d’y envoyer son Persée et son Pugilateur. [...] Trois cents jeunes gents étudient les beaux-arts dans cette académie, qui les fera longtemps fleurir; une chose qui m’y a fait grand plaisir, c’est le modèle original de Jean de Bologne, du groupe de l’enlèvement d’une Sabine; ce modèle beaucoup mieux conservé que le marbre montre aussi bien mieux toutes les beautés de ce précieux ouvrage”.

145. BJ, Przyb. 122/52, k. 7v: „3 Mai. [...] J’ai fait aujourd’hui des connaissances d’artistes. D’abord Mr Siries Directeur de la belle fabrique des Mosaiques; il nous en a montré tous les détails avec la plus grande complaisance, l’extrême longueur de ce genre d’ouvrage et la quantité de pierres dures et précieuses qui sont les seules que l’on y emploie, le rendent extrêmement coûteux; une belle table vient à plus de 3000 sequins; il y a une collection de pierres, les plus jolies qu’on trouve à mesure qu’on travaille, qui m’a fait le plus grand plaisir: nous y avons remarqué un horrible mais très intéressant portrait en mosaïque de Côme de Médicis, fondateur de cette fabrique. Mr de Siries a en outre dans son appartement une collection de toutes sortes de jolies, petites choses antiques”. Luigi Siries (zm. w 1811 r.) był dyrektorem Galleria dei Lavori Preziosi del Granducato di Toscana. Zespół manufaktur dworskich specjalizujących się w mozaikach i intarsjach, założony przez Kosmę I Medyceusza, a oficjalnie ufundowany w 1588 r. przez Ferdynanda I Medyceusza, miał siedzibę najpierw w Casino Mediceo, potem w Uffiziach, a od 1796 r. w obecnym miejscu, przy via degli Alfani; był aktywny przez trzy wieki i stał się rdzeniem utworzonego w końcu XIX w. Opificio delle Pietre Dure.

146. BJ, Przyb. 122/52, k. 8v: „5 Mai. J’ai reçu ce matin une lettre de Canova: il nous accorde une réplique de son Persée – ses répliques sont toujours supérieures à ses originaux. Cette statue sera un vrai trésor de famille, et c’est cette considération que nous a décidé à en faire la dépense. Au reste nous la devons à l’amitié bien plus qu’à l’intérêt – Canova a refusé des souverains, et beaucoup de Personnes en état de le payer mieux que nous”. Canova w liście tym (z 28 kwietnia) zawiadamiał Tarnowską, że statua Perseusza jest już jej własnością: „Ho l’onore di significarle essere sua la nota statua” (ANK, ADzT, rkps 317: *Korespondencja Walerii Tarnowskiej z lat 1790–1843*, s. 45). Tarnowska 5 maja wysłała do Canovy z Florencji list z gorącym podziękowaniem (MBABG, Manoscritti Canoviani, rkps II–176.1746).

147. BJ, Przyb. 122/52, k. 9: „celui-ci est orné de trois bonnes statues, figurant la Peinture, la Sculpture et l’Architecture, ouvrages de ses élèves; dans la partie supérieure du Mausolée on a encadré une descente de Croix de la main de Michel-Ange lui même; son grand nom et la grande rareté de ses peintures les rendent extrêmement précieuses”. W nagrobku Michała Anioła, projektu Giorgia Vasarięgo, statuy alegoryczne są dziełem Giovaniego Battisty Lorenzieęgo i Valeria Cioli (Lorenzi jest też autorem popiersia zmarłego), a fresk ze sceną *Zdjęcie z Krzyża* namalował Giovanni Battista Naldini.

oglądała figurę dzika w brązie (il. 19), którą Pietro Tacca skopiował z marmurowej rzeźby antycznej¹⁴⁸, a w jakimś zakątku miasta grupę *Herkules zabijający Centaura Nessusa* Giovanniego da Bologna (il. 20), która wywołała jej zachwyt¹⁴⁹. Statuę *Narcyz*, wykonaną przez Francesca Carradoriego, najlepszego rzeźbiarza we Florencji, uznała za niezbyt dobrą i ustępującą dziełom współczesnych rzeźbiarzy rzymskich, na przykład grupie *Amor i Psyche*, którą jej ojciec kupił w Rzymie. Dodała, że Carradori restauruje obecnie antyczną grupę *Ajaks niosący rannego wojownika* (il. 21), bardzo zniszczoną, ale wielkiej wartości¹⁵⁰.

Wiele miejsca poświęciła Tarnowska w dzienniczku zbiorom Galleria degli Uffizi, którą zwiedzała 6 maja w towarzystwie Tommasa Pucciniego, dyrektora galerii, wielkiego znawcy i zapalonego miłośnika sztuk pięknych¹⁵¹. Hrabina podziwiała stojące tam antyczne rzeźby: przy wejściu posąg Amora, którego delikatny i pełen gracji korpus kontrastuje z nowożytną głową,



19 Pietro Tacca, *Ranny dzik (Il Porcellino)*, ok. 1633, Florencja, Museo Bardini. Fot. domena publiczna

148. BJ, Przyb. 122/52, k. 9: „Un bâtiment remarquable par son élégance c'est la Loggia dei Mercanti ou Marché neuf, tout en colonnade, et orné par un Sanglier en bronze, bonne copie que Pierre Tacca a fait du bel antique en marbre de la Galerie”. Rzeźbę przedstawiającą rannego dzika wykonał w 1633 r. w brązie Pietro Tacca według marmurowego oryginału w Galleria Uffizi, stanęła w Loggia del Mercato Nuovo przekształcona w fontannę (od 2004 r. oryginał znajduje się w Museo Bardini).

149. BJ, Przyb. 122/52, k. 9–9v: „Dans un mauvais coin de la ville est un groupe de Jean de Bologne estimable et estimé, au possible; c'est Hercule tuant le Centaure Nessus; le cheval surtout est de la plus grande perfection; la résistance et la douleur ont tendu tous ses muscles; tout son corps souffre visiblement, j'ai entendu des connaisseurs le nommer le Laocoon des chevaux”. Marmurowa grupa *Hercules i Centaur Nessus*, dzieło Giovanniego da Bologna z 1599 r., stanęła w 1600 r. w Canto de' Carneseccchi, nazywanym też Canto del Centauro (na skrzyżowaniu czterech ulic: via Rondinelli, via Cerretani, via Panzani, via dei Banchi), gdzie oglądała ją Tarnowska; w 1842 r. została przeniesiona do Loggia dei Lanzi na Piazza della Signoria.

150. BJ, Przyb. 122/52, k. 9v: „Le meilleur sculpteur de la ville est un nommé Carradori, j'ai vu de lui un Narcisse, statue médiocrement bonne, le cédant beaucoup aux modernes de Rome, par exemple a un groupe charmante d'Amour et de Psyche que mon Père a acheté du sculpteur Cardelli, ouvrage d'un jeune homme nommé Marchetti, mort à 24 ans, et dont la beauté approche de près des ouvrages de Canova. Ce Carradori restaure maintenant un groupe antique d'Ajax soutenant un Soldat blessé, extrêmement endommagé, mais du plus grande mérite”. Wzmianka dotyczy Francesca Carradori (1747–1824). Tarnowska myli młodo zmarłego w 1797 r. Domenica Cardellego z jego szwagrem, Pietrem Marchettim (por. wyżej s. 157). Tak zwana *Grupa Pasquino* (*Menelaos niosący ciało Patroklesa*, określana w XVIII w. jako *Ajaks z ciałem Achillesa*), to marmurowa rzymska kopia według oryginału hellenistycznego w brązie z ok. 230 r. p.n.e., którą papież Pius V podarował księciu Kosmie I Medyceuszowi, przewieziona do Florencji w 1579 r.; restaurowali ją Pietro Tacca i Ludovico Salvetti, wzorując się na innej antycznej kopii tej grupy, stojącej w Palazzo Pitti (przywieszanej wraz z nią do Florencji), i na głowie Ajaksa (Menelaosa) z IV w. p.n.e., przechowywanej w Muzeach Watykańskich. Grupę ustawiono w 1841 r. w Loggia dei Lanzi na Piazza della Signoria, gdzie stoi do dziś.

151. Dzięki jego nieugiętości, podczas gdy Palazzo Pitti został prawie całkowicie ogołcony przez Francuzów z dzieł sztuki, Galleria Uffizi utraciła jedynie posąg *Venus Medici* (BJ, Przyb. 122/52, k. 15v). Posąg ten wywieziono wraz z innymi dziełami sztuki we wrześniu 1800 r. do Palermo dla ochrony przed Francuzami, a we wrześniu 1802 r., za zgodą dworu neapolitańskiego, do Paryża.

w pierwszym westybulu Marsa w brązie i Sylena z małym Bachusem w ramionach, doskonałą brązową kopię marmurowej rzeźby w Villa Borghese, a w drugim – wspaniałego konia, marnie odrestaurowanego, i dzika, będącego „dziełem najwyższej miary”¹⁵². Korytarze pełne były posągów i popiersi. Tarnowska wymienia biusty Juliusza Cezara, Antonii, Agrypiny, Wespazjana, Tytusa, Hadriana oraz biusty Galeriusza, Anniusa Verusa i Marka Aureliusza przedstawionych jako dzieci, o których pisała „rien de plus gracieux que ces trois bustes, surtout le premier”; dalej popiersia Nerona przedstawionego jako dziecko o fizjonomii „pleine de douceur”, Karakalli „plein de férocité” oraz Konstantyna, będące – jej zdaniem – „mauvaise production de l’entière décadence de l’art, mais précieux par sa grande rareté”¹⁵³. Wśród posągów szczególnie piękne wydały jej się: bożek Pan nauczający młodą Olynte, Westalka, Gladiator, Eskulap, Muza, Wenus („dite du Belvedere”) oraz Apollo opierający się na pniu drzewa lauowego, wokół którego owija się wąż, rzeźba symbolicznie nawiązująca do zwycięstwa greckiego boga nad Pytonem – zdaniem hrabiny „cette statue est très mal restaurée, mais ce qu’elle a d’antique est admirable”¹⁵⁴. Spodobał jej się również uroczy Kupidyn o sprytnym wyrazie twarzy, Bachus opierający się na młodym Faunie pokazującym mu wąż i uśmiechającym się „avec

une finesse très expressive” oraz najpiękniejsze dzieło w tej pierwszej galerii – posąg Merkurego, który odpoczywa oparty o pień: „sa physionomie est d’une douce régularité, son regard est parfaitement calme, son corps [...] c’est la jeunesse, la beauté, la souplesse et la grâce”. Jej uwagę zwróciły także przedstawienia: młodego mężczyzny z ptakiem wodnym, przyklękającej Wenus (*Venere accosciata*), a także Minerwa albo Pallas Atena („sa tête est divine, sa draperie charmante, elle lève vers le ciel un regard douloureux; toute cette figure est pleine de sentiment et de noblesse”), *Venus Celeste* „qu’on nomme encore Vénus pudique ou Vénus-Urania”, która zachwyca „par l’aimable réunion de toutes les grâces de l’innocence modeste”¹⁵⁵. Dalej Tarnowska wymienia piękny tors Fauna oraz rzeźby Marsjasza, przyklękającego Narcyza, który kontempluje i podziwia sam siebie, a którego ekspresja wydała jej się nadmierna, Bachusa dumnego, że wyszedł spod dłuta Michała Anioła i innego, jeszcze bardziej eleganckiego – dzieło Sansovina, a na końcu bardzo mierną kopię grupy Laokoona, dzieło Baccia Bandinello¹⁵⁶. W gabinecie brązów nowożytnych odnotowała z prawdziwym zachwytem *Merkurego* Giovanniego da Bologna (il. 22), pisząc: „nigdy geniusz nie wyobraził piękniejszego efektu przewyciężonej trudności i nigdy piękniejszy sukces nie ukoronował szczęśliwych marzeń geniusza”¹⁵⁷. Gabinet

152. BJ, Przyb. 122/52, k. 9v–10: „6 Mai. [...] Il faut [...] parler tant bien que mal de la Galerie [...]. D’abord sur l’escalier je m’arrête pour un amour grec; combien ce corps est gracieux, délicat, et comme cette grosse tête moderne lui convient mal! Dans le premier vestibule, voyons ce beau Mars en bronze, et ce Silène tenant Bacchus enfant entre ses bras, copie supérieure en bronze d’un marbre antique de la Villa Borghèse. Dans le second un Cheval superbe, s’élançant avec fierté, pitoyablement restauré, et un Sanglier du plus grand mérite”.

153. BJ, Przyb. 122/52, k. 10: „Voilà les corridors; ils sont pleins de bustes, statues, portraits et peintures depuis ses premiers commencements, progrès, etc... entre les bustes, j’ai note un Jules César en bronze, une Antonia, une Agrippine Mère de Caligula; ton Père trouve qu’elle me ressemble; un Vespasien, le bon Titus, un bel Adrien, Galère, Anius Verus et Marc Aurèle enfants; rien de plus gracieux que ces trois bustes, surtout le premier, un Neron enfant, physionomie pleine de douceur, un Caracalla plein de férocité, enfin un Constantin, mauvais production de l’entière décadence de l’art, mais précieux par sa grande rareté”.

154. Posąg, będący rzymską kopią z II w. dzieła Praksytelesa, restaurował w XVI w. rzeźbiarz florencki Flaminio Vacca, uzupełniając pewne jego partie.

155. BJ, Przyb. 122/52, k. 10.

156. BJ, Przyb. 122/52, k. 10–10v: „un très beau torse de Faune, Marsyas, un Narcisse à genoux qui se contemple et s’admire, d’une expression très et trop prononcée; un Bacchus, fier d’être sorti du ciseau de Michel Ange, un autre bien plus élégant de Sansovino, et enfin une bonne [przekreślone] copie assez médiocre du Laocoon par Baccio Bandinelli: mais il y a sans doute bien du mérite à copier passablement la perfection”.

157. BJ, Przyb. 122/52, k. 13: „Dans le cabinet des bronzes modernes est ce chef-d’oeuvre de Jean de Bologne, digne des Phidias, des Praxitèle, des Canova! un zéphyr soufflé ... et sa légère haleine soulève le léger Mercure! je me rappelle que Dupaty en le décrivant, dit: venez vite, car il va s’envoler; il avait raison; on ne conçoit guère en effet pourquoi ce corps qui ne tient presque à rien ne s’envole pas? car on ne craint pas qu’il tombe... on sent trop qu’il ne peut pas tomber – il



20 Giovanni da Bologna, *Herkules i Centaur Nessus*, 1599, Florencja, Loggia dei Lanzi. Fot. domena publiczna



21 *Menelaos niosący ciało Patroklesa (Ajaks z ciałem Achillesa)*, rzymska kopia rzeźby z ok. 230 r. p.n.e., Florencja, Loggia dei Lanzi. Fot. domena publiczna

zdobiły ponadto „un joli” *Dawid* Donatella oraz cztery kopie: *Zapaśników*, *Żołnierza*, *Fauna* i *Wenus*, wybitne dzieła Soldaniego¹⁵⁸. W gabinecie brązów antycznych hrabina podziwiała rzeźbę *Chimery* oraz wspaniałą statwę młodzieńca stojącą na piedestale ozdobionym

reliefami przez sławnego Ghibertiego, autora słynnych drzwi *Baptysterium*¹⁵⁹. W *Gabinecie Inskrypcji*¹⁶⁰ oglądała „piękny” tors w zielonym bazalcie i drugi, jeszcze piękniejszy, w marmurze białym, a także popiersie *Brutusa* wstępnie obrobione przez *Michała Anioła*, napisała

est si aërien, il monte si bien, qu'on trouverait tout simple de le voir monter plus haut! Jamais le génie n'imagina un plus bel effet de difficulté vaincûe; et jamais un plus beau success ne couronna les rêves fortunés du genie!”. W liście do rodziców Tarnowscy pisali, że rzeźba ta jest: „d'une beauté comparable aux chef-d'oeuvres de la sculpture antique” (BJ, Przyb. 136/52, k. 235). Posąg *Merkurego*, dzieło *Giambologni* z 1580 r., znajdował się do 1780 r. w *Villa Medici* w Rzymie, w 1780 r. przewieziono go do Florencji, do *Uffizi*, a stamtąd w 1865 r. do *Museo Nazionale del Bargello*.

158. BJ, Przyb. 122/52, k. 13: „Un joli David du Donatello, quatre bonnes copies, des Lutteurs, du Soldat, du Faune et de la Vénus, ouvrages remarquables de Soldani, ornent encore le même Cabinet”. *Massimiliano Soldani Benzi* (1656–1740) to włoski rzeźbiarz i medalier.

159. BJ, Przyb. 122/52, k. 13: „Dans celui des bronzes antiques est une Chimère, et une statue superbe de jeune homme, posée sur un piédestal travaillé en bas-reliefs par le fameux Ghiberti, auteur si renommé des belles portes du Bathistère”.

160. *Il Ricetto delle Iscrizioni*, wewnątrz urządzone przez *Giovanniego Battistę Fogginię* w 1. połowie XVIII w., z antycznymi i nowożytnymi rzeźbami i reliefami oraz inskrypcjami greckimi i łacińskimi; zmodyfikowane w 1780 r. przez *Luigiego Lanzię*, w latach 20. XIX w. dodano doń przyległą salę zwaną *Gabinetto dell'Ermafrodito*, ostatecznie przed 1919 r. zlikwidowane, przekształcone w kilka małych salek.

o nim: „c'est une belle et fière ébauche”¹⁶¹. W gabinecie szkoły tokańskiej odnotowała stojące na stole biusty Seneki, Minerwy i śmiejącego się Fauna, a w gabinecie szkoły holenderskiej urzekł ją śpiący Amor, pełen wdzięku¹⁶².

Na widok pustego postumentu po posągu *Venus Medici* w Trybunie Tarnowska wspomniała o przeznaczonych na jego miejsce marmurowej kopii, którą niedawno oglądała rozpoczętą w rzymskiej pracowni Canovy¹⁶³. Trybuna ciągle była bogata w arcydzieła. Jej uwagę zwrócił *Apollo Medici*, mający tyle uroku i wdzięku, co *Apollo Belwederski* szlachetności i dumy, a także *Tańczący Faun*, pełen nieskrępowanej radości, prawdziwe arcydzieło komizmu, przedstawienie Wojownika ostrzającego broń oraz grupa dwóch Zapaśników, bezcenna dla artystów i koneserów sztuki¹⁶⁴. W Gabinetto dell'Ermafrodito, nazwanym tak od posągu Hermafrodyty, w którym dostrzegła podobieństwo do figury w Villa Borghese, z tą różnicą, że berniniowski

materac zastąpiono tu skórą lwa, było wiele antycznych rzeźb, takich jak: *Geniusz Śmierci* – figura pełna smutku i uroku, oparta na kołczanie, a nie na zgaszonej pochodni, co było wynikiem niewłaściwej restauracji, i co, według hrabiny, wywoływało dysonans; piękny Ganimed, którego głowa jest nowożytna, a ciało zwinne i pełne doskonałej delikatności; grupa *Amor i Psyche*, uznana przez Tarnowską za mierną, choć antyczną kopię rzeźby stojącej na Kapitolu. Hrabina zachwycała się przedstawieniem Herkulesa w kolebce duszącego dwa węże¹⁶⁵. Odnotowała biusty Cyclerona, Antinousa oraz dwa kolosalne popiersia Jupitera i Neptuna, spośród nich zwłaszcza pierwsze – uosobienie spokoju i majestatu – było, jej zdaniem, godne uwagi. I wreszcie najpiękniejszy według niej ze wszystkich biustów – popiersie konającego Aleksandra, który mimo dostrzegalnego fizycznego i psychicznego bólu oraz potworności śmierci pozostaje doskonale piękny i szlachetny¹⁶⁶. Wspomniała też o stojącym w jednej z sal cennym dziele antycznej

161. BJ, Przyb. 122/52, k. 13: „Dans le Cabinet des inscriptions, est un beau torse en basalte vert, et un bien plus beau en marbre blanc – là est aussi ce buste de Brutus, ébauché par Michel-Ange, c'est une belle et fière ébauche – au reste, nous sçavons que Michel-Ange finissait rarement ses ouvrages, et voilà je crois la simple raison pour laquelle celui-ci n'est point fini: cette circonstance a pourtant servi à exercer la verve des auteurs de ces inscriptions si connues pour et contre Brutus”.

162. BJ, Przyb. 122/52, k. 13v: „Sur une table du Cabinet de l'École Toscane, un buste très expressif de Sénèque, un autre de Minerve et un troisième d'un Faune riant de très bon Coeur; dans celui de l'École Hollandaise un amour endormi très gracieux”.

163. BJ, Przyb. 122/52, k. 13v: „dans la Tribune ... je m'arrête ... respect encore au sanctuaire de la beauté, quand même la divinité ne l'habite plus! ici l'amour et les grâces s'admirent longtemps dans un chef-d'oeuvre inspiré par elles. Sur ce piédestal, que nulle statue ne profane aujourd'hui, a reposé long-temps le plus parfait modèle du beau idéal, la Vénus de Médicis [...]. Sa place ici est vide, et c'est bien juste, on attend pour la remplir une copie de Canova – je l'ais vû commencée et j'espère qu'elle consolera un peu Florence”.

164. BJ, Przyb. 122/52, k. 13v–14: „Mais cette Tribune est riche encore; voilà l'Apollon des Médicis: il a autant d'aménité et de grâce, que l'Apollon de Belvédère a de noblesse et de fierté; voilà le Faune dansant – quelle franche gaieté – c'est bien le chef-d'oeuvre du style comique! le Soldat aiguisant son arme, statue d'un mérite classique, et enfin le groupe des deux Lutteurs, inappréciable dit-on pour les artistes et les grands connoisseurs, et d'ailleurs très précieux à tout autre par la difficulté et la bonne exécution de l'ensemble, qui annonce d'abord un bel ouvrage, dont ensuite les beautés de detail instruisent l'amateur et l'attachent de plus en plus”.

165. BJ, Przyb. 122/52, k. 14: „Voici le Cabinet qu'a nommé l'Hermaphrodite; il est tout comme celui de la Villa Borghèse, excepté qu'au lieu du matelas moderne du Bernin, celui-ci a son vrai lit qui est une peau de lion; un Génie funèbre, figure pleine de tristesse et de charme – au lieu de son flambeau éteint, en le restaurant on l'a appuyé sur un carquois, ce qui produit un singulier disparate; le joli Ganimède – sa tête est moderne, mais elle a de l'esprit, et le corps est d'une souplesse, d'une délicatesse parfait; je crois ce groupe de l'Amour et de Psyché, une copie médiocre quoiqu'antique de celui que la France a ravi au Capitole; quel prodige de l'art que cet Hercule au berceau étouffant les deux serpents, il n'y a pas de merveille à cela – cet enfant pouvait bien les étouffer – comme il est en marbre, je serais portée à croire que celui en bronze de Naples en est une très bonne copie antique”.

166. BJ, Przyb. 122/52, k. 14: „enfin le plus beau des bustes possibles à mon gré, l'Alexandre expirant: la douleur physique et morale, les horreurs de la mort sont sur cette figure sublime,

rzeźby, słynnej Wazie Medici, pięknej ze względu na okazałość i na perfekcję zdobiącego ją reliefu ze sceną *Ofiarowanie Ifigenii*¹⁶⁷. Bardzo długi i szczegółowy opis Tarnowska poświęciła figurom stojącym w Sali Niobe. Napisała o nich, że „łączą w sobie doskonałą prostotę, wdzięk i piękno ekspresji” oraz że „uważane są za kopie, co jest tym bardziej prawdopodobne, że nie wydaje się możliwe, aby były dziełem jednego artysty”. I dalej, że te cenne statuy „wiele tracą przez złe rozmieszczenie, nie są bowiem zgrupowane, ale ustawione w rzędzie wzdłuż czterech boków sali, w której się znajdują”¹⁶⁸.

Oglądane dwa dni później marmurowe rzeźby w wielkiej sali Palazzo Vecchio przedstawiające prace Herkulesa to „bardzo mierne” – jej zdaniem – dzieło Vincenza Rossiego. Stojące tam posągi *Adam i Ewa* Baccia Bandinello Tarnowska uznała również za „nic wielkiego”, natomiast grupę *Cnota pokonująca Występek i depcząca go* za „dobre” dzieło Giovanniego da Bologna¹⁶⁹.



→ 22 Giovanni da Bologna, *Mercury*, 1580, Florencja, Museo Nazionale del Bargello. Fot. domena publiczna

et n'ôtent rien à sa parfaite beauté, ni à sa grande noblesse. C'est de tous les bustes que j'ai vû jusqu'ici mon buste de predilection”.

167. BJ, Przyb. 122/52, k. 14: „N'oublions pas que dans la Chambre des Peintres est un morceau des plus précieux en sculpture antique, le fameux Vase Médicis, beau par sa grandeur et la perfection de son bas relief, qui représente le sacrifice de l'Iphigénie”. Waza Medici, dzieło z I w. p.n.e., odkryta w Rzymie w latach 70. XVI w., znajdowała się w Villa Medici na Pincio do 1780 r., gdy przewieziono ją do Florencji i włączono do zbiorów Galleria degli Uffizi.

168. BJ, Przyb. 122/52, k. 15: „simplicité parfaite, grâces, beauté expression, elles réunissent tout. On les croit pourtant des copies – c'est d'autant plus probable, qu'étant loin d'être toutes du même mérite, il n'est guère possible qu'elles soient l'ouvrage d'un même artiste – quels étaient donc leurs originaux!”. I dalej: „Ces statues si précieuses perdent beaucoup par leur mauvaise position, n'étant point groupées, mais posées en file, le long des quatre côtés de la belle salle qu'elles occupent”.

169. BJ, Przyb. 122/52, k. 16: „8 Mai. – L'ancien Palais, appelé ici Palazzo Vecchio sert encore aujourd'hui au couronnement et à la proclamation des rois de la Toscane [...]. La grande Salle est toute peinte par Vasari, qui y a représenté les beaux faits des Médicis, et les victories des Toscans sur leurs voisins; il y a plusieurs groupes des travaux d'Hercule par Vicenzio Rossi très médiocres, un Adam et Eve de Bandinelli, pas grand chose, et enfin un groupe de la Vertu terrassant le Vice et le foulant à ses pieds, bon ouvrage de Jean de Bologne”. W wielkiej sali Palazzo Vecchio (Salone dei Cinquecento, Sala Pięciuset) stało sześć marmurowych posągów wyobrażających prace Herkulesa (dzieła Vincenza de' Rossi i współpracowników z lat 1562–1584, ustawione tam w 1592 r.), marmurowe posągi Adama i Ewy, wykonane przez Baccia Bandinello w 1551 r. do katedry Santa Maria del Fiore we Florencji i ustawione tam w 1552 r., a w 1772 r. przeniesione do Salone dei Cinquecento w Palazzo Vecchio, gdzie oglądała je Tarnowska (od 1868 r. rzeźby

W kościele Santa Maria Maddalena widziała kilka dobrych rzeźb, z których najlepsze wydały jej się dzieła Spinazziego: *Niewinność*, pełna czarującej prostoty, i *Religia* (il. 23), spowita od głowy do stóp draperią doskonale oddającą kształty¹⁷⁰. W jednej z kaplic kościoła Karmelitów, należącej do rodu Corsinich, podziwiła ołtarze ozdobione reliefami przez Ticciantiego¹⁷¹.

Jedenastego maja zapisała w dzienniczku, że przyjrzała się uważnie Herkulesowi z Palazzo Pitti – wydał

jej się zupełnie nieporównywalny z *Herkulesem Farnese*; w tym samym podwórcu stała grupa Ajaksa i umierającego Wojownika, piękna, ale gorsza niż ta, o której już pisała¹⁷². W przypisie, jaki zrobiła po powrocie do kraju, dodała, że zdaniem archeologów ta grupa, znana na ogół jako Ajaks z umierającym Wojownikiem, przedstawia Menelaosa podtrzymującego ciało Patroklesa, i to rozpoznanie wydało jej się bardziej trafne¹⁷³. Wspomniała też o znajomości z hrabiną d'Albany (Luisa Stolberg,

w Museo Nazionale del Bargello); marmurowa grupa Giovanniego da Bologna *Triumf Florencji nad Pizą* z ok. 1575 r., zamówiona przez Francesca de' Medici w 1565 r. do Salone dei Cinquecento w Palazzo Vecchio, gdzie stanęła w 1589 r., w 1865 r. została przewieziona do Museo Nazionale del Bargello, w którym znajduje się do dziś (niekiedy mylnie identyfikowana jako wyobrażenie zwycięstwa Cnoty nad Występkiem).

170. BJ, Przyb. 122/52, k. 17: „10 Mai. L'église [...] de Ste Marie Madelaine a quelques bonnes statues, dont les deux meilleures sont l'Innocence et la Religion ouvrages de Spinazzi: cette dernière est voilée de la tête aux pieds, mais ses draperies la dessinent parfaitement; l'Innocence est d'une simplicité charmante”. Tarnowska błędnie identyfikuje oglądane posągi. W kościele Santa Maria Maddalena dei Pazzi, w Cappella Maggiore, stoją bowiem w niszach cztery posągi w marmurze carrara: z lewej personifikacje Niewinności (*Innocenza*, 1723 r., Antonio Montauti) i Religii (*Religione*, 1738 r., Antonio Montauti i Gaetano Masoni), a z prawej dzieła Innocenza Spinazziego: Wiara (*Fede*) i Pokuta (*Penitenza*), oba z 1781 r. Alegoria *Fede* to figura zawołanej kobiety, wzorowana na przedstawieniu westalki Tucci Antonia Corradiniego z 1743 r.

171. BJ, Przyb. 122/52, k. 17: „Dans une chapelle de l'église des Carmes [...] appartenant aux Corsini, toute en marbre blanc, sont des autels travaillés en bas-reliefs fort hardis par Ticciati”. Bogatą dekorację reliefową ołtarzy w Cappella Corsini w kościele Santa Maria del Carmine wykonał Giovanni Battista Foggini (1652–1725), kontrakt z nim zawarli markizowie Bartolomeo i Neri Corsini w 1677 r., a kolejne reliefy powstawały w latach 70., 80. i 90. XVII w. Wymieniony przez Tarnowską „Ticcianti” to Girolamo Ticciati (1679–1745), uczeń Fogginiego, który niejednokrotnie z nim współpracował, ale ich współpraca przy dekoracji kaplicy Corsini raczej nie była możliwa.

172. BJ, Przyb. 122/52, k. 17v–18: „10 [pomyłka autorki, powinno być: 11] Mai [...] J'ai revû et considéré avec attention l'Hercule du Palais Pitti – il ne me paroît nullement comparable à celui des Farnèse; dans la même cour est encore un groupe d'Ajax et du Soldat mourant, beau, mais inférieur à celui dont je t'ais déjà parlé”. Marmurowa statua Herkulesa (*Ercole in riposo*), z 2. połowy II w. n.e., stojąca w Palazzo Pitti, w Cortile dell'Ammannati, to jedna z rzymskich kopii wykonanych według greckiego oryginału brązowego, dzieła Lizypa z 2. połowy IV w. p.n.e., z których najslawniejszym przykładem jest tzw. *Herkules Farnese*, oglądany przez Tarnowską w Neapolu (obecnie tamże, w Museo Archeologico Nazionale). Pisząc o grupie Ajaksa Tarnowska odnosi się do wzmianki zamieszczonej wyżej, dotyczącej grupy stojącej obecnie w Loggia dei Lanzi na Piazza della Signoria (por. wyżej przypis 150).

173. BJ, Przyb. 122/52, k. 69v przypis 75: „Les antiquaires prétendent que ce groupe, vulgairement connu sous le nom d'Ajax et du soldat mourant, représente Ménélas soutenant le corps de Patrocle – sans doute cette opinion paroît mieux raisonnée – cependant, cette belle tête d'Ajax, enlevée par la France au musée du Vatican, et qui est encore la même, me semble tenir bien davantage de l'orgueilleux blasphémateur des Dieux, que du pauvre époux de la belle Hélène, que l'on ne peut guère s'empêcher de croire assez bonace”. W Palazzo Pitti znajdowała się grupa *Menelaos z ciałem Patroklesa* (taką interpretację tematu zaproponowano w końcu XVIII w., wcześniej grupa była określana jako *Ajaks niosący ciało Achillesa*, do czego ostatnio przychyliają się niektórzy badacze), marmur, kopia rzymska z I w. n.e. według brązowego oryginału greckiego z III w. p.n.e., nabyta w XVI w. przez Kosmę I Medyceusza (jako dar Paola Soderini), eksponowana razem z innymi antycznymi rzeźbami w Sala delle Nicchie w pałacu Pitti (odnotowana tam w 1576 r.), a następnie, po konserwacji, ustawiona w 1837 r. w dziedzińcu zwanym Cortile dell'Aiace. Przedstawił ją Gaetano Vascellini na rycinie zamieszczonej w: Francesco Soldini, *Descrizione del giardino reale detto di Boboli* (Firenze, 1789), tav. III: *Aiace ferito e morto per suicidio*;

hrabina de Albany), wdową po pretendencie do tronu angielskiego, i o zamówionym przez nią u Canovy pomniku poety Vittoria Alfieriego, przeznaczonym do ustawienia w bazylice Santa Croce we Florencji¹⁷⁴. W przeddzień wyjazdu z Florencji, 14 maja, zapisała: „wyjeżdżamy jutro nie bez żalu. Bo jakże opuszczać Florencję bez żalu? To jakby rodzaj pożegnania z pozostawianymi tu dziełami sztuki, z włoskimi artystami i uczonymi, bardziej tutaj uprzejmymi i rozmownymi niż gdziekolwiek indziej”¹⁷⁵.

Miasta, które Tarnowscy odwiedzali w dalszej podróży, Waleria obszernie opisywała w dzienniczku, a niektóre z zapisów odnoszą się do rzeźby. W Bolonii odnotowała 17 maja „bardzo dobrą” grupę Algardięgo *Męczeństwo św. Pawła* w kościele pod wezwaniem tego świętego¹⁷⁶. W Piacenzy oglądała stojące na placu dwie konne statuy w brązie Alessandra Farnese i jego syna Ranuccia, w których figury jeźdźców wydały jej się dużo lepsze od rzeźb koni¹⁷⁷. Sporo uwagi poświęciła rzeźbom w Genui. Wkrótce po przejeździe, 25 maja, odnotowała w kościele Zwiastowania rzeźbę Dziewicy



→ 23 Innocenzo Spinazzi, *Wiara (Fede)*, 1781, Florencja, kościół Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Cappella Maggiore. Fot. domena publiczna

Scultura antica che credesi di Policleto, esistente entro il Cortile di Palazzo Pitti, tez s. II. Obecne miejsce przechowywania rzeźby nie jest znane.

174. BJ, Przyb. 122/52, k. 18v: „Une connaissance très intéressante que j’ai fréquentée ici, c’est la Ctsse d’Abani, veuve du Prétendant d’Angleterre, et qu’on pretend avoir été liée par un mariage de conscience au Cte d’Alfieri, si connû dans la littérature Italienne, et qu’elle vient de perdre hélas, par une goutte remontée à l’estomac. Ses ouvrages, les regrets généraux, et l’occupation de lui élever un monument digne de sa gloire, et que Canova s’est chargé d’exécuter, pour être placé dans l’église de Ste Croix, voilà dit—on la seule consolation, de son illustre et malheureuse amie”.

175. BJ, Przyb. 122/52, k. 19v–20: „14. Mai. [...] nous partons demain non sans regret. Et comment quitterait-on sans regret Florence? c’est d’abord une sorte d’adieu aux objets des beaux-arts qui commencent à nous quitter ici – et ces artistes, ces sçavants d’Italie, plus aimables, plus communicatifs ici que partout ailleurs”.

176. BJ, Przyb. 122/52, k. 21: „un très bon groupe de l’Algarde représentant le Martyre de St Paul, qui est dans l’Église du même nom, et que je n’avais point vû à mon premier passage. La figure du Saint est imposante et résignée – ses draperies sont simples – toute sa contenance est pleine d’humilité et de noblesse. Le bourreau est aussi fort bon dans son genre”. Marmurowa grupa *Męczeństwo św. Pawła* w ołtarzu głównym kościoła San Paolo Maggiore w Bolonii to dzieło Alessandra Algardięgo z ok. 1634–1644 r.

177. BJ, Przyb. 122/52, k. 26: „Plaisance, 23 Mai. Cette ville est assez grande, mais ni jolie, ni riche en curiosités remarquables; elle a une belle place ornée de deux statues en bronze d’Alexandre et de Ranuse Farnèse père et fils; elles sont toutes deux équestres; les figures me paraissent valoir bien mieux que les chevaux”. Stojące na Piazza Cavalli w Piacenzy dwa konne brązowe pomniki Alessandra Farnese (1625 r.) oraz jego syna Ranuccia Farnese, księcia Parmy i Piacenzy

Marii z Dzieciątkiem „d'une jolie expression de douceur”¹⁷⁸, a następnego dnia w pałacu rodziny Durazzo „antyczne” popiersie Witeliusza¹⁷⁹. W dniu 27 maja zwiedzała kościoły i instytucje religijne; w kościele San Filippo Neri podziwiała grupę tego świętego w wielkim ołtarzu, dzieło Domenica Guidi, zasługujące – jej zdaniem – na uwagę bardziej niż liczne „Dziewice” Pugeta, pokazywane jako arcydzieła, choć przedstawiające niewielką wartość¹⁸⁰. W kościele San Carlo oglądała w jednej z kaplic osiem biustów i krucyfiks w brązie, dzieło Algardięgo, „wszystko bardzo piękne”¹⁸¹, a w kościele „St Ange” (zapewne chodzi o kościół Santissimo Nome di Maria e degli Angeli Custodi) marmurową grupę

Dziewica Maria z Dzieciątkiem, dzieło współczesnego rzeźbiarza¹⁸². Kościół Santa Maria Assunta di Carignano zachwyił ją bogactwem dekoracji, szczególną uwagę zwróciła na statuy stojące przy czterech pilastrach podtrzymujących kopułę, które nasunęły jej skojarzenia z bazyliką w Watykanie. Spośród tych czterech figur ogólnie podziwiany posąg *Św. Sebastian* Pugeta zdecydowanie nie przypadł jej do gustu – głowa świętego, uznana przez nią za najlepszą partię rzeźby, imitowała głowę umierającego Aleksandra, którą oglądała we Florencji, ale jego figura w wymuszonej pozie wyglądała, jakby ukończył ją uczeń¹⁸³. W kościele w Albergo (Albergo dei Poveri) zwróciła uwagę na dwie rzeźby:

(1620 r.) to dzieła tokańskiego rzeźbiarza Francesco Mochi da Montevarchi (ucznia Giovanniego da Bologna), wykonane na zamówienie Ranuccia Farnese.

178. BJ, Przyb. 122/52, k. 27. Posąg Madonny z Dzieciątkiem, marmur biały, dzieło Leonarda Mirano z 1618 r., stoi w ołtarzu jednej z kaplic bazyliki Santissima Annunziata del Vastato w Genui.

179. BJ, Przyb. 122/52, k. 29: „En sculpture – ils ont un buste de Vitellius extrêmement estimé et très digne de l'être, c'est un antique précieux”. Biust rzekomego Witeliusza, „pseudo Vitellio” lub „Vitellio Durazzo”, marmur, dzieło nieznanego rzeźbiarza z XVII w., uchodził dawniej za rzeźbę antyczną i jako taki był podziwiany przez cudzoziemskich podróżników odwiedzających pałac Durazzo (Palazzo Durazzo di Strada Balbi) w Genui; por. np. Carlo Giuseppe Ratti, *Descrizione delle pitture, sculture, e architetture ecc. che trovansi in alcune città ... dello Stato Ligure* (Genova: Ivone Gravier, 1780), s. 212. Darowany w 1848 r. przez markiza Marcello Durazzo do Accademia Ligustica di Belle Arti w Genui, znajduje się obecnie w tamtejszym muzeum.

180. BJ, Przyb. 122/52, k. 34v: „L'église de St Philippe de Néri est bien décorée; sur le grand autel le groupe du St par Dominique Guidi, mérite un regard, bien mieux que cette quantité de Vierges du Puget, qu'on vous montre ici comme autant de chef-d'oeuvres et qui sont si peu de chose; je n'aime pas le Puget; il est plus manieré que le Bernin et n'a pas comme lui la continence du bon stile; il est toujours petit, mesquin, pour ainsi léché”. Stojąca w ołtarzu głównym kościoła San Filippo Neri marmurowa statua świętego, dzieło Domenica Guidi, została nabyta w Rzymie w końcu lat 80. XVII w., a towarzyszące jej figury aniołów i chmury są dziełem francuskiego rzeźbiarza Honoré Pellé. Pisząc o „Dziewicach” Pugeta, Tarnowska ma być może na myśli m.in. rzeźbę Pierre'a Pugeta *Immacolata*, marmur biały, 1679 r., w oratorium San Filippo Neri, podarowaną tam w 1762 r.

181. BJ, Przyb. 122/52, k. 34v: „A l'église de St Charles, une chapelle en marbre noir, qui a huit bustes, et un Crucifix en bronze de l'Algarde, le tout fort beau”. Tarnowska oglądała w kościele San Carlo (Santi Vittore e Carlo) na via Balbi, w kaplicy Franzoni (Cappella del Crocifisso) krucyfiks, brąz, dzieło Alessandra Algardięgo z ok. 1650 r., wykonany dla Agostina Franzoniego i umieszczony w 1677 r. w jego rodzinnej kaplicy, gdzie znajdowało się także osiem wymienionych przez nią biustów; były to odlane w brązie popiersia świętych: Piotra, Mateusza, Augustyna i Benedykta (na prawej ścianie) oraz Jakuba, Pawła, Romualda i Bazylego (na lewej). O nich m.in. Daniele Sanguineti, „Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi”, w: *Gli allievi di Algardi. Opere, geografie, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, red. Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato (Milano: Officina Libraria, 2019), s. 139–161.

182. BJ, Przyb. 122/52, k. 34v: „L'église de St Ange, est très élégante, et elle a un jolie groupe en marbre d'une Vierge avec son enfant sur les bras, d'un auteur moderne”.

183. BJ, Przyb. 122/52, k. 35: „L'église de Ste Marie de Carignan [...] est jolie – sa coupole soutenue par quatre piliers accompagnés de statues est une copie en miniature de celle du Vatican. Entre ses statues, il y en a une très admirée, c'est le St Sébastien du Puget – la tête imitée de l'Alexandre mourrant de Florence est sûrement ce qu'il a jamais fait de mieux, mais le corps est dans une situation forcée, et il est d'un fini d'écolier”. W transepcie bazyliki Santa Maria Assunta

Wniebowzięcie Dziewicy Marii Pugeta, uznawane za arcydzieło, ale jej zdaniem przeciętne, oraz relief Michała Anioła *Maria podtrzymująca umarłego Chrystusa*, który – jak zapisała – „cechuje piękna prostota, lecz nikła ekspresja, a obie figury wyrażają raczej uśpienie niż ból i śmierć”¹⁸⁴.

W drodze z Genui do Mediolanu Tarnowscy zatrzymali się w Certosa di Pavia, gdzie w kościele klasztornym Kartuzów Waleria zwróciła uwagę na nagrobek Ludovica Sforzy z leżącą figurą księcia, w której nie dopatrzyla się owego wyrazu dobroci, jaki przypisuje mu de Brosses w *Lettres sur l'Italie* – przeciwnie, dostrzegła

w jego fizjonomii skrywaną podstępność, znaną cechą charakteru Ludovica¹⁸⁵.

W Mediolanie Waleria zwiedzała 3 czerwca katedrę, gdzie wśród statui i reliefów nie dopatrzyla się niczego godnego uwagi poza figurą św. Bartomeja obdartego ze skóry, będącą bardzo dobrą „anatomią”¹⁸⁶. Następnego dnia była w Palazzo Nazionale, którego wielką salę otaczała galeria podtrzymywana przez mnóstwo kariatyd, „bardzo dobrze” wykonanych przez Callaniego i różniących się jedna od drugiej; zwłaszcza jedna z nich, przedstawiająca kobietę w woalu, jest „arcydziełem w swoim rodzaju”¹⁸⁷. Kilka dni później, 11 czerwca,

di Carignano, w niszach pilastrów pod kopułą, stoją cztery marmurowe posągi świętych, wśród nich *Św. Sebastian*, dzieło Pierre’a Pugeta z 1668 r.

184. BJ, Przyb. 122/52, k. 35v: „L’église de l’Albergo est belle; elle a une ascension de la Vierge du Puget qu’on dit un chef-d’oeuvre et que je crois médiocre, et un bas-relief de Michel Ange, la Vierge soutenant le Christ expiré – il y a une belle simplicité, mais peu d’expression, ces deux figures rendent mieux le sommeil que la douleur et la mort”. W kościele Immacolata Concezione w Albergo dei Poveri, w ołtarzu głównym stoi statua *Immacolata*, marmur biały, dzieło Pierre’a Pugeta z lat 1668–1671, w kościele znajduje się także marmurowe tondo ze sceną *Pietà* (postacie ujęte w popiersiach), uznawane dawniej błędnie za dzieło Michała Anioła.

185. BJ, Przyb. 122/52, k. 39v–40: „Milan. 1 Juin. Il faut d’abord te parler de la Chartreuse, à quelques milles de Pavie [...]. Dans l’église on voit le tombeau, et la statue couchée de Ludovic Sforce à qui je n’ai pas trouvé du tout l’air de bonté que lui attribue de Brosses dans ses lettres sur l’Italie; au contraire, je vois dans cette physionomie, cette sorte de fourberie cache, caractère connu de Ludovic”. Pomnik nagrobny z leżącymi figurami Ludovica Sforzy, zwanego Ludovico il Moro (1452–1508), księcia Mediolanu, i jego żony Beatrice d’Este (1475–1497), zamówiony przez Ludovica po śmierci żony i przeznaczony do kościoła Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, był wykonywany przez Cristofora Solariego zwanego „il Gobbo” w latach 1497–1499; z powodu podboju przez Francuzów w 1499 r. księstwa Mediolanu nie został ukończony. Nie wiadomo czy artysta zrealizował coś poza dwiema figurami zmarłych, które przewieziono do Certosa di Pavia i umieszczono w tamtejszym kościele. Tarnowska oglądała posąg Ludovica w innym niż obecne miejscu, gdyż w początkach XIX w. obie płyty były umieszczone oddzielnie, wmurowane pionowo w ścianę absydy w prawym ramieniu transeptu, obok pomnika Gian Galeazza Viscontiego; dopiero między 1819 a 1836 r. ułożono je horyzontalnie, a w końcu XIX w. zestawiono w pomniku stojącym obecnie w lewym ramieniu kościelnego transeptu (jest to cenotafium, Ludovico został bowiem pochowany w kościele Dominikanów w Tarasconie, a Beatrice w Santa Maria delle Grazie w Mediolanie). Por. np. Luca Beltrami, „Le statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d’Este alla Certosa di Pavia”, *Estratto dall’Archivio Storico dell’Arte* 4, fasc. 5 (1891), s. 9–10.

186. BJ, Przyb. 122/52, k. 41–41v: „3. Juin. [...] Le Dôme ou Église Metropolitaine est la première chose qui frappe l’étranger à Milan [...]. Cette église si remplie d’une superfluité de statues et bas-reliefs n’en a point de remarquables, si ce n’est un St Bartholomé écorché, qui est une très bonne anatomie”. Stojący obecnie w prawym ramieniu transeptu katedry posąg św. Bartłomieja wykonał w 1562 r. Marco d’Agrate.

187. BJ, Przyb. 122/52, k. 42–42v: „4. Juin. [...] Le Palais National est beau; la grande Salle est très imposante; autour règne une galerie soutenue par une foule de Cariatides, très bien travaillées par Callani et toutes différentes les unes des autres; une surtout représentant une femme voilée est un chef-d’oeuvre dans ce genre”. Palazzo Reale w Mediolanie, po 1796 r., z przybyciem Francuzów, zwany Palazzo Nazionale della Cisalpina, mieścił reprezentacyjną salę balową zwaną Salą Kariatyd (Sala delle Cariatidi, pierwotnie Sala degli Specchi – Sala Zwierciadłana), powstałą między 1774 a 1778 r. Zdobilo ją 40 kariatyd w stiuku, postaci kobiecych i męskich wyobrażających bóstwa z mitologii antycznej, które wykonali rzeźbiarze Gaetano Callani i Giuseppe

opisała podróż po jeziorze Maggiore, kiedy to popłynęli z Isola Bella w kierunku Arony, aby obejrzyć sławny kolosalny posąg św. Karola Boromeusza (il. 24), największy na świecie. Statuę z brązu o imponujących rozmiarach stojącą na piedestale z granitu hrabina opisała, konkludując, że wprawdzie figurze nie brak proporcji, ale jest to słaba rzeźba i można w niej dostrzec wiele błędów¹⁸⁸. W dzienniczku z podróży po Włoszech nie ma więcej wiadomości o rzeźbach. Tarnowscy udali się z Como do Wenecji, gdzie odebrali tragiczną wiadomość o śmierci córeczki, a stamtąd przez Klagenfurt i Wiedeń wrócili do kraju.

Dzienniczek pisany przez hrabinę Tarnowską w czasie podróży po Włoszech przeszedł na własność jej wnuczki, Walerii z Tarnowskich Mycielskiej. Syn tejże, profesor Jerzy Mycielski, zabrał go jako jedyną pamiątkę, opuszczając rodzinny dwór w Wiśniowej przed wkroczeniem tam wojsk rosyjskich we wrześniu 1914 r.¹⁸⁹ Przypadek jedynie sprawił, że dzienniczek nie podzielił losu ogromnego zasobu rękopiśmiennych źródeł z tamtych czasów. Stanowi on niezwykle interesujący i niewątpliwie niejedyny przykład dokumentowania przez przedstawicielki ówczesnych polskich elit doświadczeń z podróży, odbywanych przez nie zarówno po Włoszech, jak i po innych europejskich krajach.

Zdaniem badaczy, w wyrażanych przez Tarnowską opiniach – ogólnikowych i niekiedy naiwnych – nie ma nic oryginalnego. Były one, według nich, typowe dla europejskich miłośników sztuki końca XVIII i pierwszych lat XIX w., prezentowały „przeciętny poziom ówczesnej kultury artystycznej” kosmopolitycznych kręgów europejskiej arystokracji i nie wykraczały poza ramy konwencjonalnej estetyki tego czasu¹⁹⁰. Ocena taka, choć niewątpliwie w pewnej części trafna, budzi zdecydowany sprzeciw przynajmniej w kwestii stosunku Tarnowskiej do dzieł rzeźby. Zawarte w jej dzienniczku wzmianki, opisy i opinie dotyczące oglądanych we Włoszech rzeźb wykraczają bowiem znacznie poza „przeciętny poziom kultury artystycznej”, jakiego można byłoby spodziewać się po młodej arystokratce, wykształconej w końcu XVIII w. zgodnie z kanonami obowiązującymi wówczas młode damy.

Waleria Tarnowska, która wyjechała do Włoch w wieku 21 lat, spędziła dzieciństwo i wczesną młodość w Horochowie, gdzie otrzymała staranną edukację domową, wykształcona przez francuskie guwernantki i cudzoziemskich nauczycieli, uczyła się także rysunku i malarstwa. Do uformowania jej artystycznego smaku przyczyniła się literatura, głównie podróżnicza, a także – nawiązane już we Włoszech – kontakty z artystami i przedstawicielami tamtejszych środowisk intelektualnych, przede wszystkim bliskie i serdeczne stosunki z Antoniem Canovą. Rzeźbą Tarnowska

Franchi. Sala została zniszczona podczas bombardowania w 1943 r. (ostatnio podejmowane są prace przy jej rekonstrukcji).

188. BJ, Przyb. 122/52, k. 50v–52: „Varese 11 Juin. [...] Le temps paroissant se remettre au beau nous continuâmes notre navigation de l'Isola Bella vers Arona pour y voir le fameux colosse de St Charles, la plus grande statue du monde [...]. Pour aller au pied du colosse il faut monter longtemps à pied; la statue est en bronze sur un piédestal de granit; sa grandeur est immense; d'une main le Saint paroît bénir les lieux, et de l'autre il tient un livre – ce livre est comme une grande table; un pli de sa robe sert de porte d'entrée pour l'intérieur; [...] on dit qu'un homme s'assoit commodément dans le nez, et que le petit doigt de la main peut contenir quarante neuf bouteilles de vin; [...] car pour moi qui n'ais fait que voir d'en bas je n'aurais pas crû que cela fut aussi gigantesque; la statue ne manque pas de proportion, mais c'est d'ailleurs un assez mauvais ouvrage; beaucoup de fautes de sculpture, par exemple des oreilles d'une longueur inouïe, etc.” Kolosalna statua św. Karola Boromeusza (Colosso di San Carlo Boromeo, San Carlone), wykonana między 1614 a 1698 r. według projektu Giovanniego Battisty Crespi, ustawiona koło Arony, rodzinnego miasta świętego, była przez dwa wieki najwyższą stojącą statuą na świecie (przewyższyła ją Statua Wolności w Nowym Jorku); posąg stojący na granitowym piedestale, wykonany z blach miedzianych umieszczonych na metalowej konstrukcji nośnej, podtrzymywany jest wewnątrz rdzeniem z kamienia, cegły i żelaza.

189. *La Revue de Pologne* 2, nr 1 (1924/1925 avril–août), s. 2. Siostra Jerzego Mycielskiego, Cecylia Mycielska (prawnuczka Walerii Tarnowskiej) ofiarowała dzienniczek 22 września 1932 r. do Dzikowa, skąd po wojnie przeszedł do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej.

190. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, s. 36, 40, 42, 51, 54; zob. też: Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyzmu*, s. 49–50.

24 Giovanni Battista Crespi (projekt), *Św. Karol Boromeusz (San Carlone)*, między 1614 a 1698, Arona nad Lago Maggiore.
Fot. domena publiczna



interesowała się niewątpliwie znacznie mniej niż malarstwem, co znalazło odbicie w jej dzienniczku – świadczy o tym obszerność i stopień drobiazgowości opisów poświęconych dziełom obu tych gałęzi sztuki, a także sama charakterystyka obrazów i rzeźb. W swoich zapisach uwzględniła jednak imponującą liczbę rzeźb oglądanych podczas włoskiej podróży, zarówno tych bardziej, jak i mniej znanych, podawała często ich autorów i tematy, przeprowadziła niekiedy – w różnym stopniu trafną – charakterystykę, a w wielu przypadkach notowała odczucia, jakie wzbudzał w niej ich odbiór. Zgodnie z ówczesną modą interesował ją głównie antyk, toteż zwiedzała pilnie starożytne zabytki i starała się rzetelnie poznać wszystkie zbiory antycznych rzeźb, co skrupulatnie odnotowywała w dzienniczku. Uważała, zgodnie z opinią współczesnych, że Antonio Canova doskonałością swoich rzeźb dorównał starożytnym, a ów przesadny niekiedy entuzjazm i niemal uwielbienie dla jego twórczości znalazły dobitny wyraz w jej zapisach, w których często porównywała z dziełami Canovy rzeźby innych artystów. Mimo podziwu dla rzeźby typu klasycznego ceniła też dzieła Berniniego, którego uważała wprawdzie za artystę „z manierowanego”, ale lubiła oglądać jego rzeźby, zwłaszcza fontanny.

Wśród rzeźbiarzy z XVI w. wyróżniała Giovanniego da Bologna, a jego *Merkury* był dla niej równy arcydziełom rzeźby antycznej. Spore wrażenie wywarły na niej dzieła Michała Anioła, natomiast niezbyt ceniła rzeźbę Quattrocenta, np. wyrażała się niekorzystnie o Donatellu i lakonicznie jedynie wzmiankowała „bardzo starannie wykonane” przez Ghibertiego drzwi florenckiego Baptysterium. Wielki zapał i determinacja, z jakimi młoda hrabina Tarnowska starała się obejrzieć i opisać wszystko, co było wówczas uznawane za „godne widzenia”, jej dążenie do zgromadzenia i podania możliwie pełnej wiedzy o oglądanych rzeźbach – które nie cieszyły się wśród ogółu odbiorców taką popularnością, jak choćby malarstwo – jej subiektywna i na ogół trafna, choć nie zawsze zgodna z ogólnie przyjętą, ocena tych dzieł oraz bardzo niekiedy emocjonalne oddanie wzruszeń, jakie ich odbiór wywoływał u ówczesnego widza, zasługują niewątpliwie na prawdziwe uznanie. Pisany przez nią podczas pobytu we Włoszech dzienniczek i zawarte w nim treści odnoszące się do sztuki to interesujący i rzadki w kontekście ówczesnego podróżopisarstwa przykład dokumentowania doświadczeń z włoskich wojaży przez przedstawicieli europejskich elit.

BIBLIOGRAFIA

- Addesso, Cristiana Anna. „Un «sepulcro di condissimi marmi, & intaglio eccellentissimi». Sannazaro nelle «guide» di Napoli”. *Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana* 3 (2005): 171–198.
- Androsov, Sergej. „La collezione Farsetti”. W: *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, redakcja Sergej Androsov, 15–21. Venezia: Marsilio, 1991.
- Antonio Canova*. Redakcja Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli. Venezia: Marsilio Editori, 1992.
- Artystki polskie. Katalog wystawy*. Redakcja Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.
- Bassi, Elena. *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere. Guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*. Treviso: Edizioni Canova, 1972.
- Bassi, Elena. „L’arte del Canova nella cultura polacca”. W: *Italia, Venezia e Polonia tra illuminismo e romanticismo*, redakcja Vittore Branca, 107–125. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1973.
- Bassi, Elena. „Spigolature d’arte negli archivi polacchi”. W: *Polonia–Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo. Atti del convegno tenutosi a Roma 21–22 maggio 1975*, redakcja Zbigniew Cieślak, 159–172. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Busiri Vici, Andrea. *I Poniatowski e Roma*. Firenze: Editrice Edam, 1971.
- Canova all’Ermitage: le sculture del museo di San Pietroburgo*. Venezia: Marsilio Editori, 1991.
- Canova e l’Antico*. Redakcja Giuseppe Pavanello. Milano: Mondadori Electa, 2019.
- Canova: l’ideale classico tra scultura e pittura*. Redakcja Sergej Androsov, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci. Cinisello Balsamo–Milano: Silvana Editoriale, 2009.
- Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*. Redakcja Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca. Milano: Edizioni Gallerie d’Italia/Skira, 2019.
- Dobrowolski, Tadeusz. *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Ex collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa*. Opracował Jacek Paulinek. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2008.
- Getka-Kenig, Mikołaj. „Tarnowska ze Stroynowskich Waleria”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 52, redakcja Andrzej Romanowski, 369–371. Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 2018.
- Getka-Kenig, Mikołaj. „Tarnowski Jan Feliks Amor”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 52, redakcja Andrzej Romanowski, 475–478. Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 2018.
- Grottowa, Kazimiera. *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957.
- Honour, Hugh. „Canova’s Statues of Venus”. *The Burlington Magazine* 114, nr 835 (1972): 658–670.
- Kaczmarzyk, Dariusz. „Le Persée d’Antonio Canova de la collection Tarnowski à Dzików”. *Bulletin du Musée National de Varsovie* 10, nr 4 (1969): 102–116.
- Kaczmarzyk, Dariusz. „Posąg Perseusza, rzeźba Antonia Canovy ze zbiorów Tarnowskich”. *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969): 91–106.
- Kaczmarzyk, Dariusz. *Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1978.
- Krasa-Florian, Selma. „Antonio Canovas Denkmal des Erzherzogin Marie Christine in des Augustinenkirche in Wien”. *Albertina-Studien* 5–6 (1967–1968): 67–134.
- Laing, Alastair. „A Bird in the hand ...”. *Antologia di Belle Arti*, nr 52–55 (1996): 154–165.
- Lorentz, Stanisław. „O importach rzeźb z Włoch do Polski w pierwszej połowie XIX w. i o Thorvaldsenie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 12, nr 1–4 (1950): 289–309.
- Mazurkowska, Bożena. „Przywołania i deskrypcje ruin w dzienniku podróży Walerii Tarnowskiej do Italii”. *Tematy i Konteksty* 17, nr 12 (2022): 240–255.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. *Antonio Canova and his Polish Clientele*. Warsaw: Institut of Art Polish Academy of Sciences, 2021.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1–2. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. „Domenico Cardelli – rzeźbiarz króla Stanisława Augusta”. *Biuletyn Historii Sztuki* 80, nr 2 (2018): 259–301.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. „Pomnik marszałka Stanisława Małachowskiego, dzieło Francesca Massimiliana Labourea”. *Biuletyn Historii Sztuki* 62, nr 3–4 (2000): 415–435.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, t. 1–2. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. „Włoskie rzeźby w wołyńskim Horochowie”. W: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, 407–418. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2016.
- Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu*. Opracowała Halina Kamińska-Krassowska. Warszawa: Zamek Królewski, 1994.
- Mycielski, Georges. „Une jeune Polonaise en Italie à l’époque du Premier Consul. Journal du voyage de la comtesse Valérie Tarnowska (1803–1804)”. *La Revue de Pologne* 2, nr 1 (1924/1925 avril–août): 1–53, nr 2–3 (1924/1925

- octobre–décembre): 149–178, 484–513; 3, nr 1–2 (1925/1926 octobre–mars): 61–114, nr 3 (1925/1926 avril–juillet): 281–339.
- Pavanello, Giuseppe. *Dentro l'urna confortate di pianto: Antonio Canova e il monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*. Verona: Scripta Edizioni, 2012.
- Pavanello, Giuseppe. *L'opera completa del Canova*. Milano: Rizzoli Editore, 1976.
- Raggio, Olga. „The Tarnowska Perseus by Canova”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26 (1967): 185–191.
- Sanguineti, Daniele. „Algardi e Genova. Percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi”. W: *Gli allievi di Algardi. Opere, geografie, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, redakcja Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato, 139–161. Milano: Officina Libraria, 2019.
- Skruteń, Józefat. „Antonowicz Juljan”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, redakcja Władysław Konopczyński, 142. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935.
- Trastulli, Federico. „Laboureur Francesco (Francesco Massimiliano)”. W: *Dizionario biografico degli italiani*, t. 62, redakcja Alberto Maria Ghisalberti, 802–804. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.
- Venezia nell'età di Canova 1780–1830*. Redakcja Elena Bassi et al. Venezia: Alfieri, 1978.
- Wardropper, Ian. *European Sculpture, 1400–1900, in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- Wilczyńska, Maria. „Valérie Tarnowska, Mes voyages (1804). Deuxième partie”. *Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej* 39, nr 1–2 (1989): 35–75.
- Wronikowska, Dominika. „Committenti polacchi di Canova”. *Arte Veneta* 59 (2002): 257–267.
- Wronikowska, Dominika. „Committenti polacchi di Canova. I Tarnowski e la «replica» del Perseo”. W: *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, 1. Venezia e Roma*, redakcja Fernando Mazzocca, Gianni Venturi, 79–87. Bassano del Grappa: Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005.
- Zielińska, Ewa. „Stroynowski Walerian”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 44, redakcja Andrzej Romanowski, 409–414. Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 2006–2007.
- Zych, Tadeusz. *Kolekcja dzikowska: zbiory hrabiów Tarnowskich*. Tarnobrzeg: Muzeum Historyczne miasta Tarnobrzega, 2019.

SUMMARY

Waleria Tarnowska's Fascination with Italian Sculpture during Her Journey to Italy, 1803–1804, by Katarzyna Mikocka-Rachubowa

Countess Waleria Tarnowska née Stroynowska (1782–1849) travelled around Italy in the years 1803–1804, accompanied by her husband Jan Feliks Tarnowski and her father Walerian Stroynowski. During the journey, she kept a diary entitled *Mes voyages, à Rosalie*, intended for her little daughter whom she had left home. In that diary, the countess jotted down descriptions of the monuments and art collections she visited and her artistic impressions; she also included information on the artists she met and the purchases she made in their studios. On her return home, she supplemented the diary with footnotes, expanding and clarifying some of her observations. The itinerary of the journey, which began in October 1803, led through Cracow to Vienna, from where the travellers went to Venice (they were there from 8 to 17 November), and from there, via Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Bologna, Ancona, Rimini and Loreto, they arrived in Rome on 5 December, staying there until 28 December. They then left for Naples. During their two-month stay there, they made an excursion to Portici, Herculaneum and Pompeii in January, and to Nola, Salerno and Paestum in February. They returned to Rome on 4 March. They left there on 15 April 1804 and went to Florence via Siena, Pisa, Lucca and Livorno; they stayed in Florence from 28 April to 15 May. Afterwards, via Bologna, Modena, Parma, Piacenza, Genoa (where they were from 25 to 30 May) and Pavia, they arrived in Milan on 1 June, leaving it on 9 June and proceeding to Venice via Varese, Como, Brescia, Verona and Vicenza. Having arrived there on 17 June, they received news of the death of their daughter; they travelled via Klagenfurt to Vienna, where they were on 29 June, and returned to Poland in July.

In Italy, Tarnowska was mainly interested in the art of Antiquity and neoclassical art, but she also valued the works of Cinquecento artists and Baroque masters; generally, she evinced far less interest in sculpture than in painting. The young countess had been educated by French governesses and teachers from whom she took drawing and painting lessons; her artistic taste was shaped by literature, mainly travel literature, and the contacts with artists and members of intellectual circles which she made in Italy. Antonio Canova, with whom she and her husband established a close relationship, occupied a prominent position in the entries contained in her diary, which form the basis of the present considerations. Tarnowska described Canova's sculptures she had viewed in Venice and, upon arriving in Rome, visited his studio, noting her impressions in her diary. During one of her visits to the studio, the widely adored Canova showed her his paintings, thus bestowing upon her an honour that only a few have ever enjoyed. Upon viewing the painting *La Sorpresa*, Tarnowska suggested that the artist make a marble sculpture after it; as she recorded, Canova took advantage of her suggestion by creating the statue known as *Venere Italica*. Tarnowska described in her diary the sculptures she had seen at the Capitol, Villa Borghese, Villa Ludovisi, Palazzo Spada, Galleria Giustiniani and in Roman temples, as well as Roman monuments and fountains. In Rome, the travelling party met many artists and purchased numerous works of art, acquiring several works by contemporary Roman sculptors: Francesco Massimiliano Laboureur, Giuseppe Cardelli, Pietro Marchetti, Antonio D'Este, Giuseppe Boschi, as well as some 17th-century artists such as Bernini. Their most valuable acquisition was a statue of Perseus by Antonio Canova, which was probably not a replica, as is commonly believed, but a prime version of the statue now at the Vatican. Tarnowska's diary contains many references to sculptures she viewed in Naples, where she stayed from early January 1804. While there, she was enchanted by Canova's group *Venus and Adonis* she saw at Marquis Berio's house; she also noted the tombstone of Virgil and that of the poet Sannazaro. During a trip to Portici, she viewed the ancient sculptures in the royal museum and the equestrian statues of the Balbi in the courtyards of the royal palace. She devoted considerable space to describing the Studi Reali in Naples and the ancient sculptures there. She also noted sculptures in Neapolitan temples (e.g. in the Sansevero Chapel), on fountains, and the ancient group of the *Farnese Bull* at the Villa Reale.

Having returned to Rome, Tarnowska visited Canova's studio; he showed her the statue of Palamedes, which had not yet been seen by anyone. She described the sculptures she saw at the Villa Albani, Villa Pamphili and Palazzo Colonna, as well as Bernini's sculptures in the churches of Santa Maria della Vittoria and Santa Bibiana, a statue by Maderno in the church of Santa Cecilia, and Roman fountains (Fontana dell'Acqua Felice, Fontana Paolina); she also described the villa of Prince Poniatowski. She visited the studios of artists, including the sculptors Louis Charles Dupaty, Lodovico Acquisti and the young Thorvaldsen (her impression of him was not favourable). She devoted much space in her diary to visits to the Vatican. She described the basilica of St Peter at length, noting the sculptures there, and was most impressed by the mausoleum of Clement XIII – a work by Canova. In the Vatican Museum, she viewed the plaster casts of famous ancient sculptures carried off by the French, as well as the statues by Canova: *Perseus* and *Boxer Kreugas*, to be found in the Cortile delle Statue courtyard. She marvelled at the sculptures of animals in the Sala degli Animali, especially the works by Franzoni, and described the sculptures and plaster casts of ancient sculptures in the Galleria delle Statue and in the neighbouring rooms, including Sala delle Muse, Sala Rotonda, Sala a Croce Greca, Galleria dei Candelabri and Sala della Biga. Visiting the church of Santa Maria del Popolo a few days later, she was delighted by the statue of the prophet Jonah in the Chigi Chapel and the statue

standing next to it – a *Daniel* by Bernini. On 14 April, that day before her departure from Rome, Tarnowska visited places that had been special to her there, among them the studio of Canova, who again showed her sculptures not yet known to the general public. She signed a contract with him for the purchase of a statue of Perseus.

On her way from Rome to Florence, in Siena the countess noted the ancient group of the Three Graces in the cathedral, in Lucca she admired the wooden crucifix known as the Volto Santo, and in Livorno she visited the English cemetery and viewed the monument to Ferdinand I (Monumento dei Quattro Mori). She devoted much space to descriptions of Florence. While in this city, she visited the Medici chapels at the church of San Lorenzo, admiring the decoration of the chapel with its granite sarcophagi of the grand dukes, and in the sacristy (Sagrestia Nuova) she admired the tombstones of Giuliano and Lorenzo de' Medici by Michelangelo. She described at length the great studio of the Pisani brothers, carrying out the mass production of marble and alabaster statues, busts, reliefs and vases. She remarked on the equestrian statue of Cosimo I de' Medici in the Piazza della Signoria and the fountain with a statue of Neptune, as well as Benvenuto Cellini's *Perseus* and Giovanni da Bologna's *The Rape of the Sabine*, both in the arcades of the Loggia della Signoria, and Michelangelo's *David* in front of the Palazzo Vecchio. She also mentioned Donatello's statue of St George in one of the niches of the Or San Michele. The Florentine cathedral did not make a good impression on her. In her diary she described the sculptures in Palazzo Pitti and noted her visits to the academy of fine arts and the famous manufactory and museum of Florentine mosaics (*pietra dura*). In the church of Santa Croce she admired the tombstones of Machiavelli, Galileo and Michelangelo, in the Loggia dei Mercanti, a bronze statue of a boar, and in some corner of the city, the *Hercules and Nessus* group by Giovanni da Bologna. Much space in her diary was devoted to the collections of the Galleria degli Uffizi. She admired the ancient sculptures there, marvelled at the *Mercury* by Giovanni da Bologna, and noted works by, among others, Michelangelo and Sansovino. She described the Tribune, still rich in masterpieces despite the looting by the French, as well as the sculptures in the Room of the Hermaphrodite (Gabinetto dell'Ermafrodito) and in the Hall of Niobe. While in Florence, she also viewed the sculptures in the great hall of the Palazzo Vecchio, as well as the statues in the Cappella Maggiore at the church of Santa Maria Maddalena and in the Cappella Corsini at the church of Santa Maria del Carmine.

After leaving Florence, Tarnowska described the cities she visited and the sculptures she saw there: in Bologna, Algardi's group *The Martyrdom of St Paul*, in Piacenza, the equestrian statues of Alessandro and Ranuccio Farnese. In Genoa, she admired the 'antique' bust of Vitellius in the Durazzo Palace and the sculptures in the churches of Santissima Annunziata, San Filippo Neri, San Carlo (in the Cappella Franzoni), Santa Maria di Carignano and the church at Albergo dei Poveri. On her way from Genoa to Milan, she viewed the tombstone of Ludovico Sforza in the church at Certosa di Pavia. In Milan, she visited the cathedral, pronouncing the statue of the flayed St Bartholomew as the only sculpture worthy of attention there, and in the Palazzo Nazionale she admired the great hall with a gallery supported by a multitude of caryatids. She made a trip across Lake Maggiore, from Isola Bella to Arona, to see the colossal statue of St Charles Borromeo, which she did not much like. From Como she went to Venice, and from there she returned to Poland via Vienna.

In her notes, Countess Tarnowska mentioned an impressive number of sculptures she saw in Italy and tried to provide the fullest possible information regarding them, making subjective and generally accurate assessments and sometimes very emotionally conveying the emotions they evoked in her. In keeping with the fashion of the time,

she was mainly interested in Antiquity, but her notes clearly express her enthusiasm for the works of Canova; in her view, the excellence of his sculptures equalled those of the ancients. She respected Bernini; although she considered him 'mannered', she enjoyed looking at his sculptures. Among the sculptors of the 16th century, she singled out Giovanni da Bologna. She was quite impressed by Michelangelo. She did not put much value on the sculpture of the Quattrocento. In the context of travel writing of the era, Waleria Tarnowska's diary and the art-related notes it contains, many of which concern sculpture – a branch of art less popular with the general public than painting – constitute rare and interesting examples of how members of the European elite documented their experiences during Italian travels.

BIOGRAPHICAL NOTE

Prof. Katarzyna Mikocka-Rachubowa PhD (habil.) is an art historian, a Professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Head of the Section of Ancient Art. Formerly, she was the editor-in-chief of the Dictionary of Polish Artists published at the Institute; afterwards, she was Head of the Department of Fine Arts History. She is a member of the Warsaw Scientific Society, Association of Art Historians, Polish Society for Eighteenth Century Studies, International Society for Eighteenth Century Studies, as well as the Committee for Fine Arts Studies of the Polish Academy of Sciences (since 2020). Her academic interests focus on the history of sculpture from the 16th to the 19th century, mainly Italian sculpture, as well as the art and artistic culture of the second half of the 18th century and the early 19th century. She has published nearly five hundred works: books, including the two-volume monographs: *Canova, jego krąg i Polacy* (2001); *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta* (2010); *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830* (2016) and recently *Antonio Canova and his Polish Clientele* (2021), studies and articles published in Poland and in Italy (e.g. *Canova ed i committenti polacchi*; *La scultura romana in Polonia tra tardo Settecento e primo Ottocento*; *Rome and Sculpture in Poland in the Reign of King Stanislaus Augustus*; *Le ispirazioni di André Le Brun, „primo scultore” del re Stanislao Augusto*), reviews, as well as numerous biographic articles and biographic notes of sculptors in artist dictionaries.

NOTA BIOGRAFICZNA

Prof. dr hab. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, historyk sztuki, profesor w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, kierownik Pracowni Sztuki Dawnej, wcześniej redaktor naczelna *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających* i kierownik Zakładu Historii Sztuk Plastycznych. Należy do Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, a także do Komitetu Nauk o Sztuce PAN (od 2020 r.). Zajmuje się historią rzeźby od XVI do XIX w., głównie rzeźbą włoską, a także sztuką i kulturą artystyczną 2. połowy XVIII i początków XIX w. Autorka prawie pięciuset publikacji: książek – m.in. dwutomowych monografii: *Canova, jego krąg i Polacy* (2001), *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta* (2010), *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830* (2016) oraz ostatnio *Antonio Canova and his Polish Clientele* (2021), rozpraw i artykułów publikowanych w Polsce i we Włoszech (np. *Canova ed i committenti polacchi*; *La scultura romana in Polonia tra tardo Settecento e primo Ottocento*; *Rome and Sculpture in Poland in the Reign of King Stanislaus Augustus*; *Le ispirazioni di André Le Brun, „primo scultore” del re Stanislao Augusto*), recenzji oraz licznych artykułów biograficznych i biogramów rzeźbiarzy w słownikach artystów.