

*Anna Klimkiewicz¹**Uniwersytet Jagielloński w Krakowie*

ZAGADNIENIE WŁOSKOŚCI W DAWNEJ LITERATURZE ARTYSTYCZNEJ NA PRZYKŁADZIE *IL LIBRO DELL'ARTE* CENNINA CENNINIEGO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2021.020>

Date of receipt: 10.08.2021

Date of acceptance: 30.11.2021

About the Italianess in Ancient Artistic Literature on the Example of *Il libro dell'arte* by Cennino Cennini. The Italian artistic literature takes its beginning from Cennino Cennini, whose tractate *Il libro dell'arte* is one of the first examples of Italian culture spreading world-wide. In this article we consider the Italianess itself, marks of which we find in Cennino's work. From review of native editions, as well as European transcriptions of the tractate, it is possible to conclude how the perception of Italian, 14th century painting transformed over time, and highlight the main issues which were the crux of debates on the characteristics of 15/16th century artistic works; and especially of oil painting. The Italianess in the Cennino's tractate is additionally analyzed from the linguistic point of view, and the key remarks relate to the theses presented in the work of *Le vite* by Giorgio Vasari.

Keywords: Transcription; Artistic Literature; Oil Painting; Maniera, Italianess.

Zagadnienie włoskości w dawnej literaturze artystycznej na przykładzie *Il libro dell'arte* Cennina Cenniniego. Tradycja włoskiej literatury artystycznej bierze początek od Cennina Cenniniego, którego traktat *Il libro dell'arte* jest jednym z pierwszych przykładów rozprzestrzeniania się kultury włoskiej na świecie. Niniejszy artykuł podejmuje kwestię włoskości, której ślady odnajdujemy w tekście Cennina. Przegląd włoskich wydań tego dzieła oraz jego europejskich przekładów wskazuje, w jaki sposób zmieniała się recepcja włoskiego malarstwa w XIV wieku i daje obraz kluczowych problemów, będących tematem polemik wokół nowoczesnego charakteru twórczości artystycznej wieku XV i XVI, ze szczególnym podkreśleniem kwestii malarstwa olejnego. Zagadnienie włoskości traktatu rozpatrywane jest również z językowego punktu widzenia, a kluczowe spostrzeżenia odnosi się do tez, zawartych w *Le vite* Giorgia Vasari.

Słowa kluczowe: literatura artystyczna; Cennini; malarstwo olejne; maniera; włoskość.

Dawnej literaturze artystycznej nieobce są zagadnienia dotyczące pojmowania włoskości, widoczna jest w nich świadomość odrębności włoskich dzieł sztuki, cech ich powstania, stylu i funkcjonalności. W okresie od późnego Trecenta do połowy Cinquecenta, kwestia pojawia się w księdze Cennina Cenniniego, obecna jest w myśli Leona Battisty Albertiego, Leonarda da Vinci, Benvenuto Celliniego czy Giorgia Vasari, autorów utworów, które przynależą do

¹ prof. UJ, dr hab. Anna Klimkiewicz – Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, e-mail: anna.klimkiewicz@uj.edu.pl, ORCID: 0000-0001-7097-8301.

interesującej nas kategorii. Literatura artystyczna w rozumieniu tekstów literackich, których głównym przedmiotem jest specjalistyczne przedstawienie dokonań twórców związanych ze sztukami figuralnymi, stanowi kategorię marginalną włoskiej literatury. Teksty do niej należące pozostają zwykle w kręgu zainteresowań historyków sztuki, którzy czynią z nich użytek instrumentalny i traktują jako materiał źródłowy, czerpiąc z nich informacje do badań nad dziełem sztuki czy postaciami ich twórców, rzadziej natomiast bada się aspekty literackie takich utworów. Momentem zwrotnym w historii artystycznej literatury są *Żywoty* Giorgia Vasariego, które powstały w odpowiedzi na tendencje szesnastowiecznej twórczości historiograficznej i biograficznej, zwróconej ku starożytnym wzorom Plutarcha, Swetoniusza, Cycerona, Laertosa, a zwłaszcza ku realistycznej filozofii Arystotelesa. W oparciu o pochodzącą z republikańskiej historiografii florenckiej ideę *qualità dei tempi* Vasari stworzył teoretyczne podstawy oraz historycznie uwarunkował koncepcję, która ukształtowała mit renesansu: *rinascita*, odrodzenia się sztuk. Znaczenie źródeł dla genezy *Żywotów* badali Karl Frey, Wolfgang Kallab, Ugo Scoti-Bertinelli, a ich podsumowania dokonał Juliuss Schlosser w studiach poświęconych historii sztuki współczesnej.² Studia te są dziełem autora, który silnie odczuwał więź z Italią: w pierwszym wydaniu włoskim *Die Kunstliteratur*, Schlosser w hołdzie dla kraju, który uważał za drugą ojczyznę dodał do własnego nazwiska nazwisko matki Magnino, pochodzenia włoskiego.³

I saggi qui riuniti apparvero, negli anni della guerra, nei «Sitzungsberichte» (Philosophisch-historische Klasse) della Accademia Viennese delle Scienze col titolo *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* (10 fasc. 1914-1920). Ma il loro inizio risale a più che un quarto di secolo fa: la loro origine concreta è in una necessità da me sentita e in una certa passione di raccoglitore, che mi fece mettere insieme una biblioteca di storia e di teoria dell'arte, specialmente italiana, quasi completa e in ogni modo notevolissima per un privato: in Italia, che a me è familiare per tradizione e in parte anche per la provenienza dei miei avi, ha questa letteratura la sua origine e la sua importanza sostanziale.⁴

Znaczenie terminu „literatura artystyczna” zostaje wyjaśnione w *Dedykacji*, skierowanej do Karla Vosslera; definicja jest powiązana z pojęciem historii post-klasycznej sztuki chrześcijańskiej, zarysowanej na podstawie świadectw literackich odnoszących się do sztuki:

Per storia dell'arte io intendo qui [...] soltanto la storia dell'arte post-classica, anzi dell'arte cristiana, nell'estensione del suo sviluppo storico, da Diocleziano a Napoleone, e i capitoli di quest'opera vogliono portare dei contributi solo in questo campo cronologicamente e topograficamente delimitato.

Il concetto stesso della scienza delle fonti ha bisogno di una limitazione: si intendono qui le fonti scritte, secondarie, indirette; soprattutto, quindi, nel senso storico, le testimonianze letterarie, che si riferiscono in senso teoretico all'arte, secondo il lato storico, estetico o tecnico, mentre le testimonianze per così dire impersonali, iscrizioni, documenti e inventarii, riguardano altre discipline e possono qui essere materia soltanto di un'appendice.⁵

² SCHLOSSER J. (1924), *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

³ SCHLOSSER MAGNINO J. (1935), *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (trad. F. Rossi), Nuova Italia, Firenze.

⁴ Ivi, s. VII.

⁵ Ivi, s. 1.

Tradycja włoskiej literatury artystycznej bierze początek od Cennina Cenniniego, którego traktat jest jednym z pierwszych przykładów rozprzestrzeniania się kultury włoskiej na świecie. Wychowanek Agnola Gaddiego, malarz, z którego twórczości pozostało dziś niewiele śladów, znany szczególnie z dwóch dzieł: *Narodzenie Marii* i *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i świętych*,⁶ sławę zawdzięcza księdze *Libro dell'arte*, napisanej około 1390 r., prawdopodobnie w Padwie, gdzie znany był jako malarz rodziny Francesca da Carrara, ożenionego z bogatą kobietą z Cittadelli. Książka jest pierwszą pracą monograficzną na temat artystycznego rzemiosła, a zarazem pierwszym traktatem w narodowym języku *volgare*, oscylującym między mową tokańską i wenecką. Autor opisuje techniki malarskie, udziela porad, objaśnia zawodową sztukę i rzemieślnicze zabiegi, naświetla problemy teoretyczne, omawia kanony proporcji, podkreśla zarazem konieczność ucieczki od eklektyzmu. Traktat i jego losy wspomina Vasari w *Żywocie Agnola Gaddiego*, mistrza Cennina:

Imparò dal medesimo Agnolo la pittura Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, il quale, come affezionatissimo dell'arte, scrisse in un libro di sua mano i modi del lavorare a fresco, a tempera, a colla et a gomma, et inoltre come si minia e come in tutti i modi si mette d'oro. Il qual libro è nelle mani di Giuliano orefice sanese, eccellente maestro et amico di quest'arti.⁷

Il libro dell'arte to moment przejścia między sztuką średniowieczną i renesansową, Cennini wykracza tu poza granice wcześniejszych ksiąg średniowiecznych, których celem była praktyczna nauka rzemiosła i poddaje artystów XIV wieku ocenie krytycznej, a przede wszystkim uznaje i podkreśla nowatorskie dokonania Giotto, opisując sposób, w jaki Angiolo di Bondone przełamał manierę grecką i oddalił się od bizantyjskiego sposobu malowania. Znaczenie traktatu w różnych momentach historycznych było w dużej mierze niedoceniane, podobnie jak sam proces rozprzestrzeniania się tekstu na poszczególnych obszarach geograficznych. Podana poniżej lista włoskich wydań dzieła wskazuje na szczególne zainteresowanie materiałą *Księgi o sztuce* w Rymie i we Florencji do czasu końca drugiej wojny światowej, a w okresie późniejszym, także w północnych rejonach kraju, objętych wpływami weneckimi i mediolańskimi:

- *Di Cennino Cennini Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, Salviucci, 1821.
- *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini*. Per cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze, F. Le Monnier, 1859.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi, Lanciano, 1913.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Firenze, Marzocco, 1943.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da Franco Brunello; con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1971 (2^a ed. 1982; 3^a ed. 1992).
- *Il libro dell'arte o trattato della pittura di Cennino Cennini*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Longanesi, 1984.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, prefazione, commento e note di Mario Serchi, Firenze, F. Le Monnier, 1991 (2^a ed. 1999).

⁶ Zachowane w Museo Comunale, Colle Val d'Elsa.

⁷ VASARI G. (1550;1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di BETTARINI R. e BAROCCHI P. (1966-1987), Firenze, vol. I, ss. 248 i nast.

- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Fabio Frezzato (ed.), Vicenza, Neri Pozza, 2003 (kolejne edycje: 2004, 2008, 2012, 2019).
- Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte della pittura: il manoscritto della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice riccardiano*, a cura di Antonio P. Torresi. Prefazione di Franco Cardini; postfazione di Galeazzo Viganò, Ferrara, Liberty House, 2004.

W ślad za pierwszymi wydaniem włoskimi *Księgi o sztuce* pojawiają się jej europejskie przekłady komentowane; pierwszego tłumaczenia dokonano na język angielski, a kolejnych na francuski i niemiecki. Przekładów dokonali autorzy, jak następuje:

- pierwszy przekład angielski: Mary Philadelphia Merrifield, 1844.
- pierwszy przekład francuski: Victor Mottez, 1858.
- pierwszy przekład niemiecki: Albert Ilg, 1871.
- drugi przekład angielski: Christiana Herringham, 1899.
- drugi przekład niemiecki: Jan Willibrord Verkade, 1914.

Traktat Cenniniego został przetłumaczony również na język polski przez Samuela Tyszkiewicza i wydany dwukrotnie w latach 1933 i 1934.⁸

W kwestii interesującej nas włoskości szczególne miejsce zajmuje publikacja Milanesich, zwłaszcza *Prefazione* Gaetana Milanesiego, która otwiera się słowami uznania dla zasług włoskich artystów, wskrzeszających sztukę malarstwa, a także „tych nielicznych rzemieślników, którzy po zebraniu nauk i praktyk, które były wówczas w sztuce, je spisali”:

Grandissimo obbligo ed immortale ha certamente il mondo, non tanto a quei primi artefici italiani, per opera de' quali l'arte della pittura, già da tant'anni per malignità della fortuna e de' tempi rimasta smarrita e quasi sepolta, fu ritrovata e fatta risorgere a novella vita; quanto ancora a coloro, i quali, di rozza ed imperfetta che ella era ne' suoi principii, seppero, mediante la virtù e industria loro, condurla a quell'alto e maraviglioso grado di eccellenza, a cui due secoli dopo felicemente pervenne.⁹

Księga Cenniniego nie tylko przekazuje wiedzę na temat technicznych praktyk, które były stosowane w malarstwie w wieku XIV, co wyjaśnia, dlaczego obrazy starych mistrzów mimo upływu czasu wciąż olśniewają świeżością i kolorami: „le quali ci rendono ragione del perché le pitture in tavola e in muro de' vecchi maestri sieno ancora dopo tant'anni così vaghe e fresche e brillanti di colorito”, ale także dlatego, że mówi o tym, jaka była sztuka przed Cenninim: „quello che era stato nell'arte innanzi a lui”.¹⁰ Dzieło zostało skomponowane, jak zapowiada się na wstępie: „a utilità, bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire”, lecz przede wszystkim: „a riverenza di Giotto, di Taddeo, e di Agnolo maestro di Cennino”, „ku czci i z szacunku dla Giotto, Taddea i mistrza Agnolo di Cennino”.¹¹ Celem Cenniniego nie jest szczególna gloryfikacja włoskich malarzy, jednak począwszy od pierwszego rozdziału jest

⁸ CENNINI C. (1933, 1934), *Rzecz o malarstwie*, We Florenckiej Oficynie Tyszkiewiczów, Firenze. Oba wydania pod redakcją i w tłumaczeniu Samuela Tyszkiewicza. Przedmowy do wydania napisali Mary Pittaluga i Adolfo Venturi. Przekład opublikowano również w czasach powojennych: CENNINI C. (1955), *Rzecz o malarstwie*. Przełożył z języka włoskiego Samuel Tyszkiewicz. Wstępy napisali Bohdan Urbanowicz i Bohdan Marconi. Komentarz opracowała Hanna Jędrzejewska, Zakład imienia Ossolińskich, Wrocław.

Tłumaczenie Tyszkiewicza nie w pełni zachowuje oryginalną strukturę. W niniejszym tekście odsyłam zatem do źródła podanego w wersji Milanesich: CENNINI C. (1859), *Il libro dell'arte o Trattato della pittura di Cennino Cennini*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Le Monnier, Firenze.

⁹ MILANESI G., *Prefazione*, w CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. III.

¹⁰ Ivi, s. XII.

¹¹ CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. 1; CENNINI C. (1933), *Rzecz o malarstwie*, *op. cit.*, s. 4.

jasne, że to Włosi odgrywają innowacyjną rolę w przemianach, jakie zachodzą w sztuce malarskiej. Rozwój sztuki jest możliwy dzięki określonej procesowi, w którym mistrz przekazuje uczniowi sposób i zasady tworzenia obrazu, tak też podkreśla się wagę postaci nauczyciela i sztuki mistrza, na którym należy się wzorować. I właśnie w pierwszym rozdziale, w którym mowa o pochodzeniu i godności malarstwa, wspomina się Agnola di Gaddi, mistrza Cennina, który kształcił go w tej sztuce przez dwanaście lat, sam zaś uczył się od swojego ojca Taddea, którego ojciec „był do chrztu trzymany przez Giotto” i „był jego uczniem przez dwadzieścia cztery lata”.¹² Cennini jako pierwszy zwraca uwagę na rewolucyjną rolę Giotto w historii malarstwa i podkreśla, że Angiolo di Bondone odchodząc od sposobu malowania współczesnych Greków i porzucając manierę bizantyńską nie tylko otworzył drogę dla sztuki nowożytnej, lecz uczynił ją całkowicie łacińską, czyli włoską: “rimutò l’arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno.”¹³ Giotto staje się dla Cennina mistrzem *par excellence*, a jego sposób tworzenia (*modo*) jest przekazywany z pokolenia na pokolenie. Cennino wielokrotnie powtarza, że należy malować *sopra i maestri*, tak też w rozdz. XXVIII przypomina o szkołach starożytnych, w których uczeń zawsze naśladował mistrza i dowodzi, że podążając za wskazówkami jednego nauczyciela, jednocześnie tworzy się i wyznacza własną drogę.¹⁴ Podobnie w kwestii sposobu malowania, czyli barwienia – przykładowo – „twarzy młodocianej” (rozdz. LXVII): „jeśli chcesz malować, zachowaj ten sposób malowania, który ci pokażę, albowiem Giotto, wielki mistrz, go stosował. A ten, “miał za ucznia Taddea Gaddi, florentczyka, przez lat 24 i był to jego chrześniak. Taddeo miał syna, Agnolo; Agnolo trzymał mnie przez lat 12 i wyuczył tego rodzaju malowania, a który to Agnolo malował daleko piękniej i świeżej od Taddea, swego Ojca”.¹⁵

Podziw dla Giotto i słowa na jego temat są punktem wyjścia do dyskusji wokół „nowoczesności” samego Cenniniego, zapoczątkowanej przez Alberta Ilga (1871 r.), pierwszego niemieckiego tłumacza traktatu, który podkreśla, że wielką zasługą Cenniniego jest fakt, iż patrzy on wstecz, a nie w przód, że chce być artystą „archaicznym”, świadkiem dziedzictwa i „cywilizacji Giotto”, epoki, która umiera. Cennino jest postrzegany przez Ilga jako ostatni z dziedziców di Bondone, jako artysta, który żył poza czasem, spoglądając w przeszłość. Perspektywa ta zmienia się dzięki dwóm tłumaczeniom na język angielski autorstwa Mary Philadelphia Merrifield (1844 r.) oraz Christiany Herringham (1899 r.), opartych na wydaniu Milanesich, bądź na pełnym tekście rękopisu – w konsekwencji Cennini nie jest już postrzegany jako ostatni z „Giotteschich”, lecz jako pierwszy z „nowoczesnych”. Wydania angielskie przynoszą spójny sposób postrzegania dzieła, inaczej jest w przypadku tłumaczeń niemieckich. Jeśli przyjrzymy się przekładowi z 1914 r., opublikowanemu w czasie pierwszej wojny, którego dokonał holenderski malarz, benedyktyn Jan Willibrord Verkade, wyraźnie zarysowuje się kulturowa przepaść, jaka dzieli dwie niemieckie wersje. Dla Verkade lektura Cenniniego jest wędrówką przez kraje, języki i szkoły artystyczne, lecz przede wszystkim stanowi etap poszukiwania sztuki duchowej. W przedmowie do tłumaczenia Verkade zaznacza, że wartość *Il libro dell’arte* polega na zrozumieniu sztuki, której bohaterami byli Giotto, Memmi, Lorenzetti i Orcagna, a z pozornie jałowego traktatu Cennina płynie ten sam “cudowny duch, który przesysca dzieła owych mistrzów”:

To duch czci i pobożności, miłości i entuzjazmu, naiwny lecz wierny, kształtuje obrazy, w których przejawia się siła i prawie nierozpoznana delikatność. [...]

¹² CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. 3.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Takie podejście potępia natomiast Leonardo da Vinci w rozdz. XXIV swojego *Traktatu o malarstwie*, gdzie twierdzi, że malarz uprawiający sztukę w ten sposób może być określony jedynie jako „nipote e non figlio della natura”. Por. komentarz do rozdz. XXVIII Cennina: CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. 17, p. 1.

¹⁵ CENNINI C. (1933), *op. cit.*, s. 41.

Księga przybliży nas do tego ducha, który nie należy już do naszych czasów. [...] Nowy kierunek, w którym podąży malarstwo, będzie miał charakter duchowy, nawet, jeśli do dziś opiera się na technikach epoki naturalizmu. Być może malarze XIV wieku i ich mistrz [Cennino Cennini] pomogą nam rozwinąć takie sposoby wyrazu, które będą dla nas bardziej odpowiednie?¹⁶

Dzięki przekładom niemieckim i francuskim, a także węgierskiemu (autorstwa anonimowego malarza z początku XX-go w.), w Europie wytworzył się swoisty mit Cenniniego i, jeśli do połowy XIX-go stulecia uwaga artystów kierowała się w stronę Carracciego, Rafaela, koloryzmu weneckiego, to wraz z pojawieniem się tłumaczeń *Il Libro dell'arte* powróciło zainteresowanie wielkimi cyklami fresków Giotta w Asyżu, a także innych tokańskich mistrzów średniowiecza. W obszarze *art nouveau* świadectwem tej tendencji jest twórczość węgierskiego artysty Aladára Körösfői-Kriescha, autora fresków zatytułowanych *Pielgrzymka do źródeł sztuki*, namalowanych w pełnym stylu secesyjnym w 1907 roku dla nowej siedziby Akademii Muzycznej w Budapeszcie. Na wyobrażeniu źródła-fontanny, z której wód sztuka bierze początek, twórca zamieścił napis o brzmieniu: „Wyrazy mej wdzięczności dla Cennina Cenniniego. Mój hołd dla Mistrzów ze Sieny”,¹⁷ dając Cenniniemu miejsce wśród twórców „nowoczesnych”, wraz całym jego wezwaniem do pokory, posłuszeństwa i wytrwałości.

Celem traktatu Cennina było zwrócenie uwagi na sposób, w jaki dawni włoscy mistrzowie byli w stanie wykonać dzieła, określone jako *maraviglia nostra*, zaś sam „nasz cud” miał podstawę w technikach malarskich, opartych o surowce rodzime. Przykłady ich wykorzystania znajdujemy w rozdziałach LXXXIX–XCI, gdy Cennini opisuje *smalto*, jako płynną bejcę, wytworzoną przez zmieszanie olejów, gum i żywic, która pojawia się tu po raz pierwszy jako składnik zapraw.¹⁸ W ten sposób *Księga* stała się punktem wyjścia w dyskusji na temat malarstwa olejnego, do którego nawiązywano we wszystkich kolejnych publikacjach dzieła. Istotny w tej kwestii jest komentarz Milaniesiego, który wspominając o poprzednich wydaniach europejskich przywołuje wersję francuską autorstwa malarza Victora Motteza (1858 r.), gdzie tytułem wstępu zamieszczono przekład *Prefazione* Giuseppa Tambroni, rzymskiego wydawcy utworu. Pominięto w nim jednak tę część przedmowy, w której Tambroni podkreślał, że malarstwo olejne zostało wynalezione we Włoszech, a odkrycie niesłusznie przypisuje się Janowi Van-Eykowi: “[Tambroni] pretende rivendicare all'Italia l'onore di avere scoperto la pittura a olio, siccome invenzione ingiustamente attribuita a Giovanni Van-Eyk”.¹⁹ Pominięcie wynika – jak można przypuszczać – z przekonania Motteza, że obraz olejny zniszczył monumentalne malarstwo, nie tyle wprowadzając gust i modę drobiazgów, co czyniąc dzieło tak długim i nudnym, że nie nadaje się do spraw wielkiej miary.²⁰

Pomijając poszczególne aspekty polemiki, tekst Cenniniego jest centralnym punktem sporu o to, kto jako pierwszy wymyślił malarstwo olejne.²¹ Spór, zapoczątkowany przez Vasarięgo, który w *Żywotach* wspomina historię, według której wynalazcą farb olejnych był Jan van Eyck, kontynuował w XVII w. florentczyk Filippo Baldinucci, przywołując traktat

¹⁶ MAZZAFERRO G. (2015), *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini (1821-1950). Un esempio di diffusione della cultura italiana nel mondo*, „Zibaldone. Estudios italianos”, vol. III, 1, ss. 342-357. Więcej na temat wydania Verkade: MAZZAFERRO F. (2014), *Jan Verkade, Cennino Cennini e la ricerca dell'arte spirituale durante la Prima guerra mondiale. Prima parte*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2014/04/francesco-mazzaferro-jan-verkade.html> [dostęp: 10.05.2021].

¹⁷ Na fakt zwraca uwagę MAZZAFERRO G. (2015), *op. cit.*, s. 350.

¹⁸ CENNINI C. (2003), *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, (ed. F. Frezzato), Vicenza, Neri Pozza, s. 130.

¹⁹ MILANESI G., *Prefazione*, w CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. XXVIII.

²⁰ CENNINI C. (1858), *Traité de la peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, traduit par Victor Mottez*, Renouard, Paris; Lefort, Lille.

²¹ Starsze wzmianki na temat malarstwa olejnego znajdują się w księdze pierwszej (rozdz. 25) i księdze drugiej (rozdz. 19 i 20) *Diversarum Artium Schemata* Teofila Prezbitera z przełomu XI i XII wieku.

Cenniniego w *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (wyd. 1681 r.). Należy zaznaczyć, jednakże, że Cennini zarówno w rozdziałach cytowanych powyżej, jak i w pozostałych mówi o możliwych zastosowaniach, a nie o sposobie tworzenia malarstwa olejnego – z tej perspektywy Jan Van Eyck jest postrzegany raczej jako artysta, który doprowadził do perfekcji, a nie wynalazł tę technikę malarską.²²

Z językowego punktu widzenia zagadnienie włoskości traktatu jako pierwszy dostrzegł Tambroni, co istotne, zwłaszcza w świetle dyskusji, jaka toczyła się w kwestii języka w czasach Risorgimenta.²³ „E questo libro di Cennino non è soltanto di molta utilità per l'arte. Esso è ancora di giovamento alla lingua nostra”. Uwagę wydawcy przyciągnęły aspekty językowe *Il libro*, a zwłaszcza filologiczny potencjał tekstu:

Bo chociaż styl jest niewysoki i prawie zawsze pozbawiony ozdób, jakich mógłby użyć pisarz, który nie zna sztuki dobrego pisania, nawet język, przepełniony plebejskimi wyrazami i idiomatyzmami, jest w ogóle dobry i zawiera wiele nowych i doskonałych słów, zwłaszcza dotyczących rzeczy artystycznych [...] Podam indeks tych słów na końcu tej książki, aby kompilatorzy słowników mogli z nich korzystać, a filolodzy niechaj używają ich do wyjaśnienia niektórych kwestii, które dotyczą źródeł i pochodzenie języka.²⁴

Wspomniany indeks zawierający wybrane terminy z zakresu sztuki Tambroni dołączył w aneksie do wydania: „słowa, które tu zebrałem, w większości posłużą do poszerzenia *Słownika sztuk pięknych* Baldinucciego, który, doprawdy, pozostawił zbyt wiele do życzenia w tej kwestii [...]. Będzie on dziełem największych włoskich literatów, którzy zatwierdzą słowa, jakie uważają za wybitne, a wykluczą zakazane i prymitywne. I nikt nie będzie bardziej uczciwy wydając osąd niż Monti, Perticari, Giordani, Cesari, Niccolini i inne szlachetne umysły, które zajmują się teraz poważną materią naszego języka”.²⁵

Traktat Cenniniego nie był przedmiotem szczególnej uwagi badaczy słownictwa artystycznego, przywołując jednakże argumentację Schlossera, zdajemy sobie sprawę, że język jest tu używany w sensie instrumentalnym i określa „nowoczesność” dzieła. W każdym razie, *Il libro dell'arte* jest pierwszym godnym uwagi świadectwem terminologii artystycznej, rozwiniętej na podstawie praktyki warsztatów, wystarczająco już utrwalonej.²⁶ Cennini posługiwał się słownictwem specjalistycznym, włoskim, które często występuje w opozycji do słownictwa innego niż włoskie: niemieckiego, francuskiego, hiszpańskiego. Specjalistyczne wyrażenia techniczne występują u Cenniniego obok pojęć o ogólnej wartości. Do przykładów określeń do dziś stosowanych należy *disegno*, „rysunek”, który już u Cenniniego ma taki sens, w jakim używają go późniejsi teoretycy i wraz z terminem „kolor” (*colorito*, *il colorire*) stanowi „podstawę sztuki” (*fondamento dell'arte*). Niektóre wyrażenia Cenniniego, takie jak „wzór”, „model”, „przykład” (*esempio*) należą jeszcze do średniowiecznej, już niestosowanej, terminologii artystycznej, natomiast inne ciągle są aktualne, jak „relief” (*rilievo*), określający modelowanie, czy terminy: *il naturale*, *l'ignudo*, *sfumare*. W tekście *Il libro* po raz pierwszy pojawia się też termin *maniera*, który oznacza sztukę zależną od innej – to sztuka zrodzona ze sztuki, przy czym Cennini wpisuje się w ten nurt teorii naśladowania, który uznaje *modus*

²² Argumentów dostarcza Gaetano Milanesi. Por. *Prefazione*, w CENNINI C. (1859), *op. cit.*, s. XXVIII.

²³ Temat ważki w okresie Risorgimenta, zwłaszcza w świetle prac rozpoczętych przez Nicolò Tommasea w 1827 nad słownikiem języka włoskiego, tworzonego na podstawie *Vocabolario della Crusca* z 1806 r.

²⁴ CENNINI C. (1821), *Di Cennino Cennini Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, s. XVIII. Tłumaczenie własne.

²⁵ Ivi, s. 158. Tłumaczenie własne.

²⁶ RICOTTA V. (2015), *Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini* w „Studi di Memofonte”, 15, ss. 27-43.

operandi nie wielu, lecz jednego mistrza. Powyższe spostrzeżenia można odnieść do tez zawartych w *Proemio* oraz we *Wstępach* do poszczególnych części *Żywotów* Giorgia Vasariego, które wskazują na specyfikę sztuki najwybitniejszych włoskich architektów, włoskich malarzy i rzeźbiarzy. W *Proemio* Vasari nie zamieszcza jednakże pochwały sztuki, ale pochwałę poezji i historii: to właśnie pióro pisarza tworzy „najtrwalszy pomnik z brązu”, dzieło, które może zapewnić artyście sławę i pamięć. Z tej perspektywy przywołuje traktat Cennina i powtarza jego słowa na temat Giotto, który odmienił sztukę i uczynił ją „całkowicie włoską”, choć nadaje temu stwierdzeniu znaczenie przenośne. Określeniem *maniera* Vasari wskazuje na różne obszary stylu i używa go do oznaczenia trzech faz, czy też epok rozwoju sztuki, z których pierwszą znaczy styl Giotto, drugą Brunelleschiego i Masaccia, zaś trzecią Leonarda i Michała Anioła. W *Proemio* do trzeciej części *Żywotów* czytamy: “Lionardo da Vinci [...], dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltra la gagliardezza e bravezza del disegno, et oltra il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, [...] dette veramente alle sue figure il moto et il fiato”. Przejmując termin *maniera* w sensie cenniniańskim (sztuki zrodzonej ze sztuki/stylu) Vasari nadaje mu znaczenie, w którym występuje do dziś – artystycznej produkcji dojrzałego renesansu, z której wypływa manieryzm. Mówimy przy tym o „manierze” włoskiej, o rysunkach według wzoru włoskiego i w takim też stylu. Giorgio Vasari jasno określił prymat Włoch w europejskim kontekście artystycznym, należy jednak pamiętać, że ogólna świadomość znaczenia twórców, których – co nie jest zaskoczeniem – w XVI wieku zaczęto nazywać artystami, oraz przekonanie o szlachetności włoskiego malarstwa wywodzi się z *Księgi* Cenniniego, który oddzielając naukę od sztuki, przyznaje malarstwu miejsce tuż obok *scienza*, na równi z poezją.

BIBLIOGRAFIA

- CENNINI C. (1821), *Di Cennino Cennini Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Salviucci, Roma.
- CENNINI C. (1859), *Il libro dell'arte o Trattato della pittura di Cennino Cennini*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Le Monnier, Firenze.
- CENNINI C. (1858), *Traité de la peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, traduit par Victor Mottez*, Renouard, Paris; Lefort, Lille.
- CENNINI C. (1933; 1934), *Rzecz o malarstwie*, We Florenckiej Oficynie Tyszkiewiczów, Firenze.
- CENNINI C. (1955), *Rzecz o malarstwie*, Zakład imienia Ossolińskich, Wrocław.
- CENNINI C. (2003), *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Vicenza, Neri Pozza.
- MAZZAFERRO G. (2015), *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini (1821-1950). Un esempio di diffusione della cultura italiana nel mondo*, “Zibaldone. Estudios italianos”, vol. III, 1.
- MILANESI G. (1859), *Prefazione*, w CENNINI C. (1859), *Il libro dell'arte o Trattato della pittura di Cennino Cennini*, Le Monnier, Firenze.
- RICOTTA V. (2015), *Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini* w “Studi di Memofonte”, 15.
- SCHLOSSER MAGNINO J. (1935), *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (trad. Filippo Rossi), Nuova Italia, Firenze.
- TAMBRONI G. (1821), *Prefazione* w: *Di Cennino Cennini Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma.

VASARI G. (1550;1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di BETTARINI R. e BAROCCHI P. (1966-1987), Firenze.