



2.

Antonio Canova (1757 Possagno - 1822 Wenecja)

Tancerka z palcem na brodzie ("Danzatrice col dito al mento"), 1806-15

Cena wylicytowana: 4 900 000 zł

marmur, 178 x 65 cm

Podatki i opłaty

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%.

Esej

Historia rzeźbiarza Antonio Canovy wiedzie przez Possagno, Wenecję, Rzym, Wiedeń, Paryż i Londyn. Canova był nie tylko nieprzeciętnie utalentowanym artystą, słusznie

porównywanym z Gian Lorenzo Berninim, ale również zwycięskim prekursorem nowych tendencji w rzeźbie przełomu XVIII i XIX wieku oraz arbitrem w sprawach sztuki. Warto przyrzeć się na początku pozycji Canovy u szczytu kariery, który przypadł na okrągłą datę 1800. Przebywający wówczas w Rzymie artysta dostał intratne zlecenie wykonania rzeźby „Perseusza z głową Meduzy” od Mediolańczyków. O jakości wykonania i wielkiej klasie dzieła świadczyć może fakt, że ukończony posąg nie opuścił Państwa Papieskiego, gdyż Papież Pius VII wpłynął na wywóz, zarządzając zakup rzeźby do kolekcji watykańskich. „Od około 1800 Antonio Canova był najslawniejszym artystą w Europie – zdobył renomę, jakiej nie miał żaden włoski rzeźbiarz od czasów Berniniego, a dzięki jego reputacji Rzym pozostał prestiżowym centrum współczesnej sztuki. (...) Jesienią tego roku [1802] Papież ogłosił zakaz wywozu z Rzymu obrazów oraz jakichkolwiek sztuk i fragmentów antycznych bez pozwolenia Canovy, 'ispettore generale di tutte le Belle Arti per Roma e lo Stato Pontificio' (Głównym Nadzorcą do spraw wszystkich Sztuk Pięknych dla Rzymu i Państwa Papieskiego)(...)” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg I Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 21). Dwa lata później o obecność Canovy na francuskim dworze ubiegał się dyrektor starożytności w Luwrze Ennio Quirino Visconti, a następnie ambasador Francji w Rzymie, Francois Cacault.

Dzieciństwo artysty nie należało jednak do najłatwiejszych; trudy, z którymi się zmagali Antonio Canova i które szczęśliwie przezwyciężył, mogłyby służyć za inspirację dla niejednej powieści heroicznej. Artysta urodził się w 1757 na północy Włoch, w Possagno w Veneto. Mając zaledwie cztery lata stracił ojca i od tego czasu wychowywany był przez dziadka, Pasino Canovę, lokalnego kamieniarza i wytwórcę drobnych elementów dekoracyjnych. Pasino odegrał nieocenioną rolę w rozwoju artystycznej kariery wnuka – począwszy od nawiązania koneksji z protektorem przyszłego rzeźbiarza, senatorem weneckim Giovannim Falierim, po naukę u boku rzeźbiarza Giuseppe Bernardiego oraz pokrycie kosztów studiów artystycznych w weneckiej Akademii Sztuk Pięknych. Było to z pewnością duże wyrzeczenie finansowe dla lokalnego rzemieślnika. Prawdopodobnie wyzwania dzieciństwa, wielkie uczucie, którym darzył Antonia dziadek oraz przede wszystkim, talent, ambicja i ciężka praca, doprowadziły Canovę do rozpiętości wizji artystycznej i dużej sprawności w obróbce tak wymagającego materiału, jakim był marmur.

Kolejnym etapem dla młodego adepta sztuki była Wenecja. Studiując miał okazję zapoznać się z bogatą kolekcją odlewów antycznych posągów weneckiego mecenasa i opata Filippa Vincenza Farsettiego. Przełomowym momentem podczas studiów było zlecenie Canovie wykonania posągów Orfeusza i Eurydyki, które otrzymał od senatora Falierego. Dzięki ich realizacji uzyskał przychylność weneckiej arystokracji i warstwy rządzącej, otrzymując dalsze zlecenia i wsparcie finansowe. Opiekunem, mecenasem i animatorem sukcesu artysty stał się wówczas ambasador Republiki Weneckiej w Rzymie, Girolamo Zulian. Canova podążając za mecenasem zamieszkał w posiadany przez niego Palazzo Venezia w Rzymie. Zulian, polityk i koneser instynktownie przeczuwał, że obcuje z człowiekiem, który ma w sobie potencjał wielkości. Podjął się w związku z tym opłacenia kosztów rzymskiego pobytu, wsparcia nauki przedmiotów humanistycznych, języków nowożytnych, łaciny i greki

oraz mitologii. Drugim wielkim mecenasem dwudziesto-trzyletniego Antonia był również Wenecjanin, Giovanni Abbondio Rezzonico, blisko spokrewniony z ówczesnym papieżem, Klemensem XIII. Nie może zatem dziwić, że wpływowi mecenas, zachęcał młodego Canovę, zgodnie z obowiązującymi wymogami dobrego smaku, mody i nowych odkryć z dziedziny archeologii, do studiowania rzeźby antycznej w Rzymie, mieście, które w sposób naturalny było i jest odwieczną kolebką sztuki, ale też miejscem narodzin ruchów zmierzających do odnowy zainteresowania myślą i sztuką antyczną. Osobistością, która zainicjowała ową fascynację był bez wątpienia Johann Joachim Winckelmann, niemiecki archeolog i krytyk sztuki, którego nauki nadal odbijały się szerokim echem w Rzymie w czasie pobytu Canovy. Co ciekawe, rzeźbiarz odbył przepisową podróż do Neapolu, Pompejów i Paestum i oczywiście uległ zachwytowi nad miastem u stóp Wezuwiusza, którego wyjątkowy stopień zachowania umożliwił wnikliwe poznanie sposobu życia, zwyczajów i charakteru sztuki antycznej, wpływając na wyobraźnię artystów. Canova przyjął interesującą postawę wobec własnej fascynacji antykami i powszechnie deklarowanych oczekiwań wobec artystów. Studiował zarówno sztukę jemu współczesną, jak i antyczną. Pragnął, aby wzorce antyczne były przede wszystkim wskazówką, inspiracją do osobistej, oryginalnej realizacji własnych koncepcji. W owych dążeniach wspierał go angielski malarz, a przede wszystkim zapalony antykwariusz, Gavin Hamilton. Było to przedsięwzięcie odważne w mieście, które czciło kulturę antyczną w najczystszej postaci. Owa postawa sprawiła, iż mimo wypracowanej pozycji, artysta spotykał się z głosami krytyki. Wygranej w dyspacie o powinowactwo sztuki mógł sprostać jedynie geniusz. Po trwającej ponad rok podróży nadszedł czas na powrót do Rzymu, gdzie artysta posiadał pracownię przy Via San Giacomo. Lata 90. XVIII wieku to czas sukcesów i artystycznych dokonań. Powstał wówczas pełen wyrazu posąg „Magdaleny Pokutującej”, dla którego inspiracją nie był antyczny prototyp, lecz postawa modlących się w kościele prostych kobiet ze wsi. Canova odrzucił również zaproszenie Carycy Katarzyny na dwór w Sankt Petersburgu realizując jedynie zamówienie na rzeźbę dla jej wysłannika, księcia Jusupowa. Rok 1797 przyniósł aneksję poszczególnych włoskich księstw: Wenecja została zajęta przez Austrię, a Państwo Papieskie zmuszone było wydać Francji najcenniejsze dzieła sztuki i manuskrypty. Tułaczka rozgoryczonego artysty prowadziła przez rodzinne Possagno, przez Wiedeń, gdzie pracował nad mauzoleum arcyksiężnej Marii Krystyny do kościoła Augustianów. Po 1800 roku zwiększyła się wśród europejskiej elity rządzącej oraz arystokratów liczba zleceń na canoviańskie portrety. Canova, mimo trudnej sytuacji, w której znalazła się Italia, zdecydował się na wyjazd do Paryża (1802) podejmując się wyzwania stworzenia popiersia Napoleona Bonaparte do monumentalnego posągu „Napoleona jako Marsa Pacyfikatora”. W tym też okresie portretował członków rodziny Napoleona i osób z jego otoczenia. Ikoniczną realizacją jest z pewnością postać siostry Napoleona, Pauliny Borghese jako „Wenus Zwycięskiej”, która w owym czasie wzbudziła tyle samo zachwytu, co kontrowersji. Od początku XIX wieku Canova coraz częściej tworzył idealizujące dzieła o erotycznym charakterze, do której to grupy przynależy prezentowana na aukcji „Tancerka z palcem na brodzie”. W sposób mistrzowski oddaje ona piękno kobiecego ciała i delikatność poruszającej się w tańcu kobiety. Motyw tańca podejmowały również „Tancerka z rękami na biodrach” (w sankt-petersburskim Ermitażu) oraz „Tancerka z cymbałkami” (w berlińskim

Staatliche Museen). Fascynująca intymność widoczna jest również w grupie „Mars i Wenus” (Royal Collection w Londynie) oraz w „Śpiącej nimfie” (Victoria and Albert Museum w Londynie). Skłonność do romantycznej zmysłowości zachował artysta też w schyłkowym okresie twórczości. Ostatnie dwie dekady życia to okres, w którym artysta poznaje bliską mu Minette Armendariz, z którą połączy go żywe uczucie. Początek lat 20. XIX wieku to również czas, w którym twórca poświęca budowie kościoła w rodzinnym mieście, który stał się później jego mauzoleum. Rzeźbiarz zmarł w 1822 roku. „Panowała opinia, że odszedł artysta będący ostatnim spadkobiercą wielkiej włoskiej tradycji, uważany przez współczesnych za ‘największego rzeźbiarza wszystkich czasów i ludów’ i czczony jako ‘nowy Fidiasz’” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg I Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 23).

ZAGADKOWE DZIEJE TANCERKI CANOVY Dzieje prezentowanej rzeźby od czasu jej powstania nie są do końca wyjaśnione przez historyków sztuki. Precyzyjne ustalenie jej kolekcjonerskich peregrynacji utrudnia fakt, że Canova wykonał trzy różne wersje Tancerek, przygotował ponadto dwa egzemplarze marmurowe „Danzatrice col dito al Mento”. Jeden z nich był zapewne własnością księcia Guriewa nim trafił do gmachu Banku Azowsko—Dońskiego w Sankt Petersburgu. Drugi mógł być własnością księcia Andreja Kiryłowicza Razumowskiego (1752-1836) lub hrabiego Domennica Manzoni z Forli. Niewykluczone, że prezentowana Tancerka trafiła do zbiorów „dal conte Kossakowsky” przedstawiciela rodu Kossakowskich, gdzie nie brakowało kolekcjonerów sztuki, ale i w tym przypadku nie mamy pewności, czy nie chodzi o przekręcone nazwisko księcia Razumowskiego („Rosaumowsky”, „Kossaumoffsky”). „Tadeusz Dobrowolski przypuszcza, że egzemplarz warszawski mógłby pochodzić od rodziny Kossakowskich i można by go wiązać ewentualnie ze Stanisławem Szczęsnym Kossakowskim, sekretarzem poselstwa polskiego w Rzymie. Jednak w 1810 miał on piętnaście lat i transakcja musiałaby w takim wypadku dojść do skutku później. Stanisław Szczęsny Fortunat Kossakowski (1795-1872), dyplomata w służbie rosyjskiej, literat i kolekcjoner, w 1818 został kamerjunkerem dworu Królestwa Polskiego i w tym roku został przydzielony do poselstwa rosyjskiego w Rzymie. Mianowany w 1822 pierwszym sekretarzem poselstwa, pozostał w Rzymie do 1826, a podczas pobytu nawiązał żywe stosunki z rzymskim światem literackim i artystycznym, został członkiem Akademii Św. Łukasza (...). Po powrocie do kraju został szambelanem dworu, później senatorem i tajnym radcą: w początku lat sześćdziesiątych osiadł na stałe w dobrach dziedzicznych na Litwie. W swoim pałacu w Warszawie (przy Nowym Świecie) zgromadził cenne zbiory sztuki, dawnej broni i bogatą bibliotekę. Inni Kossakowscy, którzy mogliby ewentualnie być brani pod uwagę to: ojciec Stanisława Szczęsnego, Józef Dominik Kossakowski (1771-1840), poseł na Sejm Czteroletni, targowiczanin, łowczy litewski, pułkownik wojsk polskich, który od 1815 mieszkał w Warszawie lub Józef Antoni Kossakowski (1772-1842), generał brygady, adiutant Napoleona, który po wycofaniu się ze służby wojskowej w 1815 powrócił na Litwę. W swoich siedzibach w Łukoniach w powiecie wilkomierskim i w Wilnie zgromadził duże zbiory dzieł sztuki i starej broni, wśród których były też podobno rzeźby Canovy. Inny Kossakowski, Józef Ignacy (1757-1829), działacz polityczny i oświatowy, literat, w 1776 wyjechał do Wiednia, po 1795 mieszkał w Wilnie, po

1812 emigrował do Lipska, a uzyskawszy możliwość powrotu do kraju i zwrot skonfiskowanego majątku, osiadł około 1815 na stałe w Warszawie” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg I Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 43). Wiadomo jest, że rzeźba już w 1870 była własnością „hrabiów B.” [Branickich], kiedy to rzeźbiarz Bolesław Syrewicz podjął się naprawy uszkodzonej stopy figury. Zachowane są oświadczenia właściciela rzeźby dotyczącego historii obiektu sięgającej hrabiego Władysława Branieckiego z Petersburga. Następnie Tancerka znalazła się w posiadaniu rodziny Czartoryskich. W 1938 Witold Tadeusz Czartoryski w obliczu wojny zdeponował rzeźbę Canovy w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie znajdowała się aż do 2005 roku.

TANCERKA Z PALCEM NA BRODZIE I RZEŻBA NEOKLASYCZNA „Szlachetna prostota i spokojna wielkość” („edle Einfalt und stille Grösse”), która dla Johanna Joachima Winckelmanna, ojca historii sztuki i głównego teoretyka neoklasycyzmu, stała się główną twórczą regułą, podobnie dla sztuki II połowy XVIII stulecia stanowiła niejako naczelną zasadę. Myśliciele o sztuce tamtego czasu zwracali się ku klasycznym zasadom harmonii i kanonowi piękna wytworzonym jeszcze w Grecji klasycznej (a pielęgnowanemu od sztuce europejskiej od odrodzenia), chcąc przywrócić intelektualny ideał sztuki rzekomo zdeprawowanej przez barok i rokoko. „Tancerka z palcem na brodzie” należy do nurtu rzeźby klasycystycznej, który dobrze określa pojęcie już XIX-wieczne, „juste milieu”, a więc nurtu balansującego między skrajnym, klasycznie zorientowanym akademizmem a swoiście pojmowanym romantyzmem czy sentymentalizmem. Dzieło Canovy w oczywisty sposób łączy się z kanonicznymi przedstawieniami greckimi i rzymskimi Afrodyty/Wenus. Obrazy ujętych dynamicznie kobiet znane są już ze sztuki klasycznej Grecji (żeby wymienić tylko Afrodytę Knidyjską w wielokrotnie powtarzanej redakcji Praksytelesa). To jednak okres helleński, popularnie uważany za schyłkowy czy dekadentcki, druzgocący statyczność wielkiej sztuki greckiej, przynosi przedstawienia tancerek dynamicznych, rozerotyzowanych, niejednokrotnie w otoczeniu Pana albo Erosa. Nuta frywolności obecna w prezentowanym dziele pozwala przyłączyć je do nurtu „greckiego” („aleksandryjskiego”, jak nazywają go polscy badacze rzeźby XIX stulecia, Adam Kotula i Piotr Krakowski), a więc tendencji, gdy scena rzeźbiarska staje się „pretekstem do ukazywania pięknych młodzieńczych ciał efebów i dziewcząt oraz idyllicznych scen miłosnych”. Nurt ten porzuca taneczność rokoka, „ruch postaci jest spokojny, łagodny, powierzchnia rzeźby wygładzona, modelunek miękki i płynny” (Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 14). Daleki od chłodnych redakcji ciała ludzkiego znanych z twórczości głównego rzymskiego konkurenta Canovy, Bertela Thorvaldsena, obraz ciała ludzkiego w „Tancerce z palcem na brodzie” uwodzi sensualnością. Naturalnej wielkości postać zdaje się nie zauważać wzroku widza, jest zatopiona w swoich myślach. Opiera ciężar ciała na jednej nodze, przybierając rodzaj tanecznej pozy. Nuta frywolności obecna w prezentowanym dziele pozwala przyłączyć je do nurtu „greckiego” („aleksandryjskiego”, jak nazywają go polscy badacze rzeźby XIX stulecia, Adam Kotula i Piotr Krakowski), a więc tendencji, gdy scena rzeźbiarska staje się „pretekstem do ukazywania pięknych młodzieńczych ciał efebów i dziewcząt oraz idyllicznych scen miłosnych”. Nurt ten porzuca taneczność rokoka, „ruch postaci jest spokojny, łagodny, powierzchnia rzeźby wygładzona, modelunek miękki i płynny” (Adam

Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 14). Daleki od chłodnych redakcji ciała ludzkiego znanych z twórczości głównego rzymskiego konkurenta Canovy, Bertela Thorvaldsena, obraz ciała ludzkiego w Tancerce z palcem na brodzie” uwodzi sensualnością. Naturalnej wielkości postać zdaje się nie zauważać wzroku widza, jest zatopiona w swoich myślach. Opiera ciężar ciała na jednej nodze, przybierając rodzaj tanecznej pozy. Chiton „omywa” ciało kobiety, eksponując jej kształty – rzeźbiarz odwołał się tutaj do tzw. maniery mokrych szat, znanego ze sztuki klasycznej sposobu przedstawiania ciała, gdy strój bezpośrednio przylega do ciała. Kwiatowa girlanda spływająca z przedramienia modelki oraz wystylizowana fryzura są zabiegiem zdecydowanie nowoczesnym – Canova skłania się ku urokliwej, zmysłowej wizji tancerki, która uwiedzie współczesnemu mu widza. Odchodzi od antycznego ideału Wenus (najbardziej znanej, a na pewno znanej Canovie „Wenus Kapitołińskiej”), chcąc nasycić stare posągi nowym smakiem. Gest przykładania palca do ust (zamiast zasłaniania ręką piersi, jak w tzw. venus pudica) jest tutaj „puszczeniem oka” w stronę widza. Artysta, wobec majestatu piękna dziewczyny, każe widzowi utrzymać tajemnicę, która zrodziła się przy intymnym spotkaniu jego oraz modelki. Jednym z toposów twórczości artystycznej jest mit Pigmaliona – rzeźbiarza i władcy Cypru. Pigmalion tworzy posąg kobiety, w której się zakochuje, wierząc, że realnie istnieje. Pielęgnuje ją, aż w końcu Afrodyta ożywia statuetkę, dzięki czemu Pigmalion może ożenić się z Galateą. Ten ideał – ożywionego, doskonałego posągu – jest w „Tancerce z palcem na brodzie” przez Canovę doskonale pielęgnowany. Canova, podobnie jak cała pokrewna mu generacja artystów, pielęgnował idealną wizję, zapożyczoną ze sztuki dawnej, choć swoiście odczutej, jak również wizję związaną z człowiekiem i jego emocjami. Elegancja linii, wykwinna krągłość, powab powierzchni marmuru licują z doskonałością anatomiczną postaci, jak również dyskretnymi gestami i zachowawczą, lecz zdradzającą intencje mimiką wyobrażonej modelki. Żaden z wielkich rzeźbiarzy przełomu XVIII i XIX stulecia – przede wszystkim Jean-Antoine Houdon i Bertel Thorvaldsen – nie zdobył takiego rozgłosu w oświeceniowej Europie jak Canova. Polski rzeźbiarz klasycystyczny, Jakub Tatarkiewicz, wyznawca „canovianizmu”, z perspektywy 1852-53 roku trafnie sumował dorobek wielkiego poprzednika: „Kanowa z Wenecyi, zamieszkały w Rzymie, pierwszy usiłował iść w zapasy ze Starożytenmi Dziełami i jakkolwiek im nie wyrównał, gdyż dla gracji poświęcał prawdę, jednak jemu Sztuka Rzeźbiarska winna swe podniesienie się gruzów – i on stanowi nową epokę tegoczesnej Sztuki” (Jakub Tatarkiewicz, Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej napisany p.J.T. W R. 1852/3, rękopis zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej, cyt. za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 18).

ANTONIO CANOVA I POLACY Związki Canovy z Polską kształtowały się w sposób analogiczny do relacji z każdym innym europejskim księstwem spragnionym sztuki czołowego rzeźbiarza osiadłego w Rzymie, nazywanego ‘nowym Fidiaszem’. Pierwszym polskim zleceniodawcą artysty był nie kto inny jak Izabela z Czartoryskich Lubomirska, która w 1785, podczas drugiego pobytu w Rzymie, zamówiła rzeźbę młodego i pięknego księcia Henryka Lubomirskiego jako Amora (kolekcja Pałacu w Łańcucie). „Amor” był pierwszą rzeźbą z większej serii dzieł, która połączyła Canovę z Polakami. Zaledwie trzy lata później,

na polecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, wieczne miasto odwiedził nadworny malarz Marcello Bacciarelli. Bacciarelli, w imieniu księcia, poprosił o wykonanie grupy „Wenus i Adonis w objęciach”. Rzeźba nie została ukończona, ze względu na różnicę zdań dotyczącą koncepcji artystycznej (Antonio Canova: wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum- -Zamku w Łańcucie, red. nauk. Janusz A. Ostrowski, Kraków 2008, s. 71). Nieoczekiwany związek z Polską prowadzi również do Austrii. Canova otrzymał wówczas zlecenie od syna zmarłego króla Polski, Stanisława Augusta III, na wykonanie „Pomnika grobowego Marii Krystyny Austriackiej”, który stał się jednym z jego ikonicznych dzieł. Wśród Polaków zafascynowanych legendarnym rzeźbiarzem wymienić warto postać Walerii ze Stroynowskich Tarnowską, która w latach 1803-1804 podróżowała po Italii. W swoim diariuszu Tarnowska szczegółowo opisała odwiedziny w pracowni Antonio Canovy. Owocem kolejnych pobytów w Rzymie był zakup canoviańskiego Perseusza, który obecnie znajduje się w Metropolitan Museum w Nowym Jorku. O tym, jak bardzo Polacy pragnęli, aby w ich kolekcjach znajdowała się rzeźba Canovy świadczyć może przykład „Orfeusza Grimana”, który w 1812 zakupił książę Franciszek Sapieha podczas jednej ze swoich podróży po Europie. Trzydzieści lat później i w nieszczęśliwych okolicznościach dzieło zostało skonfiskowane w majątku w Dereczynie. Obecnie znajduje się w kolekcji Ermitażu (Tamże, s. 76).

Pochodzenie

- kolekcja Witolda Tadeusza Czartoryskiego (1908-1945) - depozyt rodziny Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Warszawie (1938-2005) - dom aukcyjny Rempex, kwiecień 2005 - kolekcja prywatna, Polska