

KATARZYNA SEMKOWICZ-NOVLJAKOVIĆ

Muzeum Narodowe w Krakowie

*Konserwacja obrazu Bernardo Strozziego „Trzej filozofowie”
– depozytu w Muzeum Narodowym. Próba rozpoznania repliki
autorskiej lub kopii warsztatowej na podstawie badań
z wykorzystaniem promieniowania rentgenowskiego*

ABSTRACT

Conservation of the painting by Bernardo Strozzi “Three Philosophers”, on loan in the National Museum. An attempt at establishing whether it is an author-made replica or a workshop-made copy, based on X-ray examination

The painting *Three Philosophers* by Bernardo Strozzi (1582–1644), also known as *Il Cappuccino* or *Il Prete Genovese*, is one of the few works by that artist in Polish collections. He was active in Genoa in the first half of the seventeenth century and is regarded one of the most prominent Italian artists of the early baroque era. His paintings and those attributed to his studio can be seen in major museums all over the world. Currently work on the corpus of Bernardo Strozzi's works is underway, because the importance of his oeuvre is now increasingly widely recognised and the specificity of his painting in the seventeenth-century Italy appreciated. *Three Philosophers* in the National Museum in Kraków is a replica of the painting now in the private collection of the Palazzo Catteneo Adorno w Genoa.

Conservation of the painting was made using physico-chemical analysis, including the testing of elemental composition with the use of non-destructive X-ray fluorescence spectroscopy, and in particular the analysis of X-ray pictures, which helped to retrace the process of painting. The tests were carried out in the *Laboratory of Analysis* and Non-Destructive Investigation of Heritage Objects at the National Museum in Kraków.

X-ray pictures were made using the DIX-Ray digital radiography system using the Dix-Ray Flecible FPS 9 detector (dimensions: 46X38 cm) and the Orange 1060HF lamp. The lamp was set at: 40kV, 12mAs. In view of the size of the painting, to cover the entire painting, individual pictures were put together using Photoshop CS6

The high quality of the digital X-ray picture made it possible to identify successive phases of the artist's work: from the preparation of the painting support, through the first composition made in the washing technique for underpainting, with visible changes in drawing details, to the proper painting layer with legible individual gestures of the painter. Stratigraphic tests along with the analysis of binding media in the painting layers were carried out in the Faculty of Art Conservation and Renovation of the Academy of Fine Arts in Kraków, providing important information for the study of the painting.

Stratigraphic tests and the X-ray spectrometry method tests with energy dispersion using a scanning electron microscope with a radiation energy spectrometer (EDS) revealed the following pigments: lead white, natural yellow ochre, organic red, vermilion, red ochre, vegetable black. Bole ground was identified in which the presence of lead white, vermilion and vegetable black was recorded. The SEM/EDS using X-ray showed substantial amounts of silicon and aluminium in the mixture of pigments in the painting layer, which means that aluminosilicates were used as fillers in paints.

The results were compared with the only analysis of a painting by Strozzi in Polish collections – Visitation from the National Museum in Warsaw.

The data collected and their interpretation allow the hypothesis that the painting is a replica by Bernardo Strozzi himself of his painting *Three Philosophers* from the Palazzo Catenèo Adorno collection in Genoa.

Keywords: Bernardo Strozzi, art restoration, Italian paintings of 17th century, technology research, X-ray application in technology research of old masters'.

Słowa kluczowe: Bernardo Strozzi, konserwacja, włoskie malarstwo XVII-tego wieku, badania technologiczne, zdjęcia rentgenowskie w badaniach techniki dawnych mistrzów.

Bernardo Strozzi należy do najbardziej znanych włoskich caravaggionistów XVII wieku. Jego twórczość można przyrównać do tak znakomitych malarzy, jak Simon Vouet, Guido Reni, Diego Velquez. Urodził się w 1581 roku w Genui, był uczniem sienneńskiego manierysty Pietro Sorriego. W 1598 roku wstąpił do zakonu kapucynów Santa Barnabá, stąd jego przydomek Il Cappuccino lub Prete Genovese. Przynależał również do Akademii Rysunku (Accademia del Disegno), która spełniła ważną funkcję w rozwoju artysty¹.

W 1610 roku malarz opuścił konwent i poświęcił się całkowicie malarstwu. Zdolności artystyczne wraz z silnym duchem przedsiębiorczości oraz dużym temperamentem prawdopodobnie były przyczyną kłopotów Strozziiego – krótkiego pobytu w więzieniu i ucieczki do Wenecji w 1630 roku. Tam otworzył kolejną pracownię i w związku z rosnącą liczbą zamówień otoczył się ogromną liczbą pracowników niezbędnych do intensywnej produkcji warsztatowej. Malarz już za życia stał się legendą jako uosobienie wrodzonego talentu. Jego obrazy cieszyły się wielkim powodzeniem, dlatego też sam wykonywał liczne repliki swoich dzieł, kopiowaniem zajmowali się również uczniowie

¹ C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino–Londra–Venezia–New York 2013, s. 8–37. W Akademii na rozwój młodych adeptów sztuki mieli wpływ dwaj bracia, Marcantonio i Giovanni Carlo, będący mentorami, mecenasami i kolekcjonerami, należący do zamożnego i wpływowego rodu Doria. Jeden skłaniał się ku malarstwu pod wpływem Caravaggia, a drugi wspierał szkołę lombardzką, co w rezultacie wykształciło ciekawą lokalną szkołę. W dużej sali Akademii artyści wystawiali swoje prace, mogli je porównywać, wymieniać uwagi, a zamożni mieszczanie zamawiać i kupować dzieła.

i asystenci. W pracowni zatrudnieni byli także rytownicy, którzy tworzyli wersje graficzne obrazów mistrza, aby można było je wykorzystać w późniejszym czasie. W rozumieniu twórców okresu baroku imitowanie, produkcja licznych kopii i replik w warsztacie, powodowało rozpowszechnienie dzieł i podnosiło prestiż artysty.

W początkowym etapie twórczości Strozziego widoczne jest idealistyczne traktowanie tematów zaczerpniętych z Biblii. W niewielkich obrazach o charakterze dewocyjnym, głównie portretach św. Franciszka o uduchowionym wyrazie oczu, zastosowane środki malarskie są subtelne, rysunek doskonały, farba gładka, z delikatnym sfumato, z pojawiającym się kontrastem światła i cienia, ale jeszcze bez silnej ekspresji, naturalizmu i indywidualizmu – typowych cech późniejszej twórczości.

Z czasem artysta wypracował charakterystyczną manierę na podstawie barokowego *chiaroscuro*, łącząc realizm z drapieżnością koloru, zamaszystym gestem pędzla oraz z ekspresyjnym rysunkiem i ciasną kompozycją. W jego okresie weneckim, pod wpływem flamandzkiego malarstwa oraz twórczości Paolo Veronesego, łagodnie kontrast światła i cienia na korzyść wzbogaconego koloru.

Obecnie rośnie zainteresowanie twórczością Strozziego i jest on uważany za jednego z najważniejszych XVII-wiecznych malarzy na Półwyspie Apenińskim.

W polskich zbiorach znajduje się pięć obrazów przypisywanych Strozziemu: *Powrwanie Europy* oraz mniej znany, z początkowego etapu twórczości, *Jan Chrzciciel*, oba w posiadaniu Muzeum Narodowego w Poznaniu; *Nawiedzenie* z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz *Święta Cecylia* z Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Ten ostatni wydaje się być późniejszą kopią warsztatową.

Piąty obraz należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – to *Trzej filozofowie*, znani jako *Święty Piotr i Święty Paweł w więzieniu*, albo *Dysputa trzech mędrców*, o numerze inwentarzowym MNK ND 2243. Stanowi replikę obrazu Strozziego przechowywanego obecnie w prywatnej kolekcji Palazzo Cattaneo-Adorno w Genui. Obydwa datowane są na rok 1630, czyli na genueński okres twórczości artysty. Pierwowzór jest odnotowany w rejestrze zbiorów Gioachino Vincenzo Imperiale sporządzonym w 1648 roku. Była to kolekcja ok. 300 obrazów Rubensa, van Dycka, Tycjana, Veronesego, która stopniowo uległa rozproszaniu. Autor najnowszej monografii Strozziego Camillo Manzitti uważa, za wcześniejszymi badaczami, że *Trzej filozofowie* (pierwowzór) nie należą do najbardziej cenionych i znanych dzieł artysty. Obraz był ściśle wpasowany do wnętrza Palazzo Rocca w Chiavari, tworząc pendant z *Trzema parkami*, być może wspólnie stanowiły wyposażenie biblioteki².

Dzieło zostało skomponowane na prostokącie o wymiarach 109 na 137 cm, w układzie poziomym. Przedstawia trzech siedzących starców ujętych w półpostaci. Pierwszy z lewej, ukazany z profilu, ma pomarszczoną, podłużną twarz z wydatnym nosem, okoloną ciemną szpakowatą brodą i siwą czupryną. Z nagiego ramienia spływa mu czerwony płaszcz spięty rzemieniem zakończonym na piersi spinką lub sakiewką w kształcie serca, prawą dłonią podtrzymuje otwartą księgę, którą opiera na kolanach. Białe karty są jasno oświetlone i mają widoczny, markowany, czarny tekst zaczynający się od ozdobnego, czerwonego inicjału. Lewa dłoń mężczyzny, z palcem skierowanym w stronę rozmówcy naprzeciwko, wydobywa się z cienia, a silne światło podkreśla jej kształt. Dłoń jest centralnym punktem kompozycji. Starzec po prawej ma długie włosy, siwy zarost

² C. Manzitti, *Bernardo...*, s. 153.

i oczy o czerwonych powiekach, spojrzenie głęboko zamyślane, lewą dłonią podpira głowę. Odziany jest w białą koszulę i ugrowy płaszcz. Z lewego ramienia spływa mu sfałdowana fioletowa tkanina. Ugiętymi palcami lewej dłoni snuje białe nici. Pośrodku w głębi nachyla się trzecia postać, przysłuchujący się rozmowie stary mężczyzna w czerwonym, renesansowym berecie z białym piórem. Ubrany jest w ciemnozieloną szatę, a prawą wysuniętą rękę wspiera na lasce, z której wyrastają ledwo widoczne, zielone, świeże pędy. Ujęcie kompozycji jest typowe dla Strozziiego – ciasne, wypełniające całą przestrzeń; postacie są przycięte i wychodzą z kadru, co zwiększa ekspresję. Sztuczne światło, padające z góry od lewej, naturalistycznie oświetla sędziwe głowy, a żywa ekspresyjna linia podkreśla naturalizm rysów u sportretowanych. Dłonie są doskonale modelowane refleksami światła i podkreśleniami wykonanymi trzonkiem pędzla – ekspresja malarska wydobywa ich fizyczne piękno. Symboliczna jest księga z pogniecionymi stronicami, z refleksami światła, z charakterystyczną fakturą wynikającą ze zmarszczenia wysychającej farby na wilgotnej zaprawie. Przedstawienie ma cechy naturalizmu połączonego z żywiołowością i ukrytą symboliką.



Il. 1. Archiwalna fotografia przedstawiająca stan obrazu sprzed 1951 roku. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie

Interpretacja tematu nie jest jednoznaczna: przedstawienie nie nawiązuje do sporu antycznych filozofów czy pokłonu trzech magów, jak w słynnym obrazie Giorgionego, ani też do biblijnej sceny rozmowy św. Piotra i Pawła. Można je tłumaczyć jako scenę typu *vanitas*, mówiącą o przemijaniu i niepewności ludzkiego losu. Wielka księga z wywinętymi narożnikami trzymana w potężnej dłoni – motyw występujący w wielu obrazach Strozziiego, palce snujące nici czy sucha, drewniana laska, z której wyrasta zielony pęd, są symbolami odnoszącymi się do życia.

Obraz przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie powtarza precyzyjnie kompozycję i rysunek pierwowzoru, jednak w dostępnych słabych reprodukcjach pierwszej wersji z Genui obserwujemy większą przestrzenność, dekoracyjność w traktowaniu szat, bogatszy rys psychologiczny portretowanych, a przede wszystkim odmienną kolorystykę.

Obiekt trafił do Muzeum w 1944 roku w nieznanach okolicznościach, przywieziony prawdopodobnie z pałacu Potockich w Humanu na Ukrainie. Na odwrocie posiadał naklejkę z napisem: „Złożone przez Hauptverwaltung den Museen 24.IV.1944”. Powyższa informacja pochodzi z karty obiektu. Według Janusza Wałka, kustosa i kierownika Działu Malarstwa Europejskiego, w Humanu znajdował się tymczasowy magazyn obiektów, które Niemcy przywozili z okolicznych posiadłości. W galerii obrazów Muzeum Książąt Czartoryskich dzieło było wystawione od roku 1972 (il. I).

Do pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Krakowie pierwszy raz obraz został dostarczony w lipcu 1958 roku, ponieważ był w bardzo złym stanie: był dublowany, a na całej powierzchni powstały pęcherze, załamania płótna, duże dziury, miał przegniłe, wyszarpane brzegi. Prace nad obrazem trwały do lutego 1960 roku i polegały głównie na konserwacji technicznej: odczyszczeniu, usunięciu pociemniałego werniksu, odjęciu płótna wzmacniającego i odczyszczeniu rewersu, uzupełnieniu dziur w płótnie i ponownym zdublowaniu na kłajster. Zdjęto wówczas także część przemalowań, uzupełniono ubytki zaprawy i malatury. W 1961 roku, prawdopodobnie po warszawskiej wystawie, obraz powrócił na krótko do pracowni, gdzie konserwatorka Irena Bobrowska dokończyła uzupełnień warstwy malarskiej. Niestety proces degradacji postępował w dalszym ciągu i obraz był przez lata wielokrotnie zabezpieczany i ratowany. Przyczyną tego stanu, jak się okazało podczas ostatnich zabiegów, było nieprecyzyjne usunięcie z płótna od strony pleców obrazu grubej, nierównej warstwy kleju stolarskiego, który cały czas pracował przy zmianach wilgotności.

W 2011 roku, w związku z dyslokacją zbiorów przed remontem Muzeum Czartoryskich, a także wskutek pogorszenia stanu zachowania, obraz po raz kolejny trafił do konserwacji.

Kompleksowa konserwacja miała na celu znalezienie i usunięcie przyczyn zniszczeń, konsolidację warstw, szczególnie zaprawy i podłoża, uzupełnienie i rekonstrukcję warstwy malarskiej. Analiza warsztatu malarza była konieczna do prawidłowego przeprowadzenia uzupełnień i rekonstrukcji, wspomogły ją badania naukowe³.

³ Zdjęcia analityczne obrazu w świetle IR, UV i RTG wykonał Piotr Frączek. Wstępną nieniszczącą analizę pigmentów przeprowadziła dr Anna Klisińska-Kopacz metodą fluorescencji rentgenowskiej. Analizy i fotografie zostały wykonane w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie. Badania uzupełniono o analizę stratygraficzną i składu pierwiastkowego w przekrojach poprzecznych, co dało pełniejszą charakterystykę składu poszczegól-

Konserwacja techniczna polegała na usunięciu z lica uzupełnień dodanych przez wcześniejsze konserwacje: werniksów, retuszy, rekonstrukcji malarskich, częściowych przemalowań w obrębie szat i tła. Kolejne zabiegi to usunięcie kitów zaprawy, protez płótna, płótna wzmacniającego, a co najważniejsze – wyekstrahowanie wosku dodanego podczas drobnych zabiegów konserwatorskich, kłajstru i kleju stolarskiego oraz niezbędna konsolidacja wszystkich oryginalnych warstw. Klej stolarski, bardzo silny i twardy, stanowił nierówną powierzchnię i leżał bezpośrednio na słabo zachowanym płótnie; pochodził z pierwszej konserwacji, prawdopodobnie jeszcze XIX-wiecznej, a może z wojennej, szybkiej reperacji. Pozostawienie warstwy kleju było przyczyną degradacji płótna i stanowiło główny powód pęknięć pierwotnego podobrazia. Płótno miejscami było tak zniszczone, że w trakcie czyszczenia rewersu miejscami pozostała tylko krucha zaprawa z warstwą malarską. Konserwacja tego obrazu była prawdziwym wyzwaniem z powodu dużych uszkodzeń podobrazia: dziur, pęknięć, ubytków. Konieczne było trójfazowe działanie: impregnacja, dublaż z tzw. przekładką, w tym przypadku włókniną, i właściwy dublaż. Ze względu na pozostałości różnych klejów i wosku wybrano masę z mieszanki akrylanów i wosków syntetycznych Beva 371. Liczne ubytki i pęknięcia płóciennego podobrazia uzupełniono protezami i skleiono przed przystąpieniem do impregnacji (il. III).

Ponieważ obraz namalowano przy użyciu XVII-wiecznej techniki z wykorzystaniem kolorowej zaprawy bolusowej, do uzupełnień braków zaprawy wykonano kit o zbliżonym składzie i barwie, nakładany pędzlem, co w znacznym stopniu ułatwiło późniejsze retusze z elementami rekonstrukcji malowidła.

Obraz namalowany jest olejno na płótnie z założoną kolorową zaprawą⁴.

nych warstw wraz z zaprawą. Przekroje były oglądane w świetle odbitym spolaryzowanym pod mikroskopem polaryzacyjnym POLMI A produkcji Carl Zeiss Jena w powiększeniu 50–100 x. Dodatkowo została przeprowadzona analiza spoiwa warstwy malarskiej. Obserwację strukturalną badanych nawarstwień malarskich wykonano za pomocą mikroskopu skaningowego ESM 5500 LV firmy Joel z przystawką EDS. Autorzy badań: SEM/EDS – dr Małgorzata Walczak, przekroje poprzeczne – mgr inż. Barbara Leszczyńska, opracowanie i interpretacja wyników – dr Maria G. Rogóż, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

⁴ Dokładnie technikę malowania na ciemnych gruntach opisuje Grażyna Bastek w *Warsztatach weneckich w drugiej połowie XV i w XVI wieku*, Warszawa 2010. Kolorowe, bolusowe grunty wprowadził Tintoretto, na początku tylko jako wierzchnią warstwę. Barwna zaprawa pozwalała uzyskać nasycone kolory, przyspieszała proces malowania, ale wymagała grubszej warstwy farby, głównie bieli w partiach jasnych. Taki sposób malowania został przyswojony i rozwinięty przez caravaggionistów, wpływał na wzmocnienie gry partii światła oraz cienia, ale wymagał też grubszego nakładania kryjącej farby w partiach jasnych, często podmalowywanych bielą. Malowanie na ciemnym gruncie wymaga innego rysunku, tzw. lawowanego – *maniera lavata*, wykonanego pędzlem, miękko, z dużą ilością spoiwa. Na taki światłocieniowy rysunek kładziono barwne podmalówki w kolorze lokalnym, które następnie dopracowywano. Technikę tę charakteryzuje wykorzystanie koloru zaprawy w sposób malarski w partiach cienia. Jest on zwykle pogłębiony laserunkami, ale przezierny przez nie i nadaje ton. Paleta barwna była ograniczona, farbę nakładano warstwowo i dodawano głębi poprzez laserunki. W tym czasie nie mieszano farb na paletce, pożądanego efektu uzyskiwano, łącząc pigmenty w trakcie ucierania na płaskich, kamiennych blatach i takie utarte przechowywano w naczyniach lub muszlach, zabezpieczone wodą i szmatkami przed wysychaniem. Utarte pigmenty jednego koloru o różnych odcieniach pomocnicy nakładali na paletę, a malarze musieli używać ich kilku. Farby nie były ucierane starannie, często z dostrzegalnym ziarnem minerału, i zwykle zagęszczano je przez dodanie mączki marmurowej, kaolinu lub związków wapnia, które stają się przezroczyste w oleju i nie zmieniają koloru

WARSTWY TECHNOLOGICZNE	ZIDENTYFIKOWANE MATERIAŁY MALARSKIE	
	BERNARDO STROZZI <i>NAWIEDZENIE</i> MNW 73 x 92 cm, NR INW: M.Ob.673	BERNARDO STROZZI <i>TRZEJ FILOZOFOWIE</i> MNK 137 x 109, NR INW: ND 2243
PODOBRAZIE	Płótno lniane o splocie płóciennym, gęstość: osnowa 10/cm, wątek 8-10/cm	Płótno lniane o splocie płóciennym
ZAPRAWA	PIGMENTY, BARWNIKI, WYPEŁNIACZE: Glinki brązowe bogate w krzemiany z wtrąceniami Vermillonu i czerni, wypełniacz mineralny SPOIWA: Olej orzechowy	PIGMENTY, BARWNIKI, WYPEŁNIACZE: Glinki brązowe (glinokrzemiany i tlenki żelaza Fe, Si, Al) z wtrąceniami pojedynczych kryształów cynobru naturalnego HgS, czerwieni organicznej, bieli ołowiowej $Pb(2PbCO_3Pb(OH)_2)$ i czerni roślinnej $C + K_2CO_3$ SPOIWA: nie badano
WARSTWY MALARSKIE	PIGMENTY, BARWNIKI, WYPEŁNIACZE: Biel ołowiowa, Vermillon, czerwień organiczna, azuryt, umbra SPOIWA: Olej orzechowy, ślady żywic	PIGMENTY, BARWNIKI, WYPEŁNIACZE: Biel ołowiowa – $Pb(2PbCO_3Pb(OH)_2)$, Vermillon HgS, czerwień organiczna, ochry żółte i czerwone, czernń roślinna $C + K_2CO_3$, azuryt – $Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$, wypełniacz mineralny – Fe, Si, SPOIWA: Olej, nie można wykluczyć orzechowego

Do porównań warsztatowych wykorzystano obraz *Nawiedzenie* (il. V) z warszawskiego muzeum, który również pochodzi z genueńskiego okresu twórczości malarza. Przeszedł dokładne badania i analizy fizykochemiczne, których wyniki opublikowano w katalogu wystawy *Serenissima. Światło Wenecji* organizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie⁵. Dla lepszego zobrazowania rezultaty badań obu obrazów wpisano w tabelę, podobnie jak w katalogu. Zestawienie materiałów użytych w tych dwóch obra-

farb. Uzyskana w ten sposób gęsta farba miała charakterystyczną szorstkość, pozostawiała ślad pędzla, dobrze kryła, wymagała szerszych pędzli, a to z kolei pozwalało pracować szybciej, mokro w mokrym i *alla prima*. Taki sposób malowania z czasem określano mianem *spezzatura*, czyli wyuczonego nie dbalstwa i nonszalancji.

⁵ *Serenissima. Światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, październik – grudzień 1999 r., s. 230–237. Koncepcja wystawy i katalogu – Grażyna Bastek i Grzegorz Janczarski. Nota konserwatorska dotycząca obrazu Strozziego *Nawiedzenie* – Blandyna Kaniewska-Wójcik. Badania chemiczne – dr Maria Rogóż. Rentgenogram i fotografie szlifów stratygraficznych – dr Jan Rutkowski z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

zach potwierdza pochodzenie z jednego warsztatu, ale oczywiście nie daje odpowiedzi na pytanie, kto namalował krakowski obraz – mistrz czy uczeń.

Nieniszcząca metoda XRF określiła skład pierwiastkowy pigmentów użytych przez malarza. Należy zwrócić uwagę na badanie składu pierwiastkowego w systemie SEM/EDS, wykorzystującym promieniowanie X, dzięki któremu jest możliwe wykrycie lek- kich pierwiastków. W naszym przypadku istotnie uzupełniło informacje o pigmentach użytych w mieszaninach farb uzyskane nieniszcząca metodą XRF. We wszystkich próbkach badanych metodą spektrometrii rentgenowskiej w systemie SEM/EDS wykryto znaczące ilości krzemu i glinu w mieszaninie, co świadczy o użyciu mineralnego wypeł- niacza do zagęszczenia, tj. glinokrzemianów (il. VI, VIa, VIb oraz VII i VIIa).

Omawiając zdjęcia RTG *Trzech filozofów*, trzeba podkreślić, iż są nie tylko świadec- twem stanu podobrazia wraz z malaturą, ale też dostarczają wielu informacji techno- logicznych. Wysoka jakość cyfrowego zdjęcia rentgenowskiego umożliwiła rozpozna- nie poszczególnych faz pracy artysty: od przygotowania podobrazia, poprzez wstępną kompozycję wykonaną w technice lawowanego podmalowania z widoczną zmianą frag- mentów rysunku, do właściwej warstwy malarskiej z czytelnymi, pojedynczymi gestami malarza. Ślad pędzla jest niezatarty, trafiony od razu we właściwe miejsce, widoczne jest tempo i impresyjne ruchy, momentami krótkie, innym razem płynne – *alla prima*. Nale- ży zwrócić uwagę, że czytelność rentgenogramu jest tak duża, ponieważ we wszystkich mieszaninach farby została użyta biel ołowiowa, która dodatkowo, w partii fioletowego płaszcza i zielonej tkaniny stołu, występuje w podmalowaniu. Dlatego też zdjęcie wy- ostrza pojedyncze dotknięcia pędzla znacznie bardziej, niż są one dostrzegalne w świetle białym. Dosłownie wyczuwa się gęstość, materię nakładanej farby – jest ona miejscami bardziej płynna, a miejscami sucha, zagęszczona dodatkowo mineralnym wypełniaczem.

Zdjęcie też ukazało drobne *pentimenti*: przesunięcie oka w podparter twarzy starca, co stanowi dodatkowy argument przemawiający za autorskim wykonaniem. W partii tła obrazu – dużo bardziej niż w świetle białym – zaznacza się lawowany rysunek całej kompozycji wykonany szerokim pędzlem – tzw. *maniera lavata*. Z całą pewnością jest to jedna i ta sama ręka bardzo wprawno artysty.

Porównując oba rentgenogramy, należy zwrócić uwagę, że rentgen krakowski jest wyraźniejszy i ruch pędzla jest bardziej czytelny, ale wynika to z występowania więk- szej ilości bieli ołowiowej, a także wypełniacza w postaci glinokrzemianów. Pomimo różnic dostrzegalne jest duże podobieństwo pomiędzy oboma rentgenogramami. Sposób nakładania pojedynczych płynnych i niezatartych pociągnięć pędzla jest zbliżony przy modelowaniu szat i karnacji dłoni. W warszawskim obrazie karnacja Matki Boskiej jest malowana ze znacznie większą ilością bieli i modelunek jest gładki ze względu na ide- alizm postaci, ale już portret św. Józefa jest modelowany w podobny sposób jak głowy starców. Tło w obu obrazach jest namalowane bez dodatku bieli ołowiowej oraz mine- ralnych wypełniaczy, pozostawione na etapie *maniera lavata* prawie bez warstw wykoń- czeniowych. Na warszawskim rentgenie dodatkowo jest widoczny ślad wcześniejszej kompozycji zorientowanej pionowo, zaniechanej i zarysowanej w zaprawie.

Analiza fizykochemiczna (il. VIII) połączona z wnikliwą obserwacją materii malar- skiej podczas konserwacji pozwoliła na szczegółowy opis techniki wykonania dzieła przechowywanego w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Obraz został namalowany na stosunkowo grubym płótnie, o rzadkim splocie prostym. Ze względu na jego duże zniszczenie trudno podać grubość przędzy, ale gęstość w przybliżeniu wynosi 9–12 nitek osnowy na centymetr płótna. Brzegi płótna nie zachowały się w dobrym stanie, były też przycinane podczas poprzednich konserwacji. Wydaje się jednak, że mimo to wymiary obrazu tylko nieznacznie uległy zmianom. Podobnie było wykonane z jednego brytu płótna ręcznie tkanego. Można przypuszczać, że płótno musiało być naciągnięte na ramiak pomocniczy przy użyciu sznurków; mogą o tym świadczyć delikatne łukowate odkształcenia płótna przy dolnej i górnej krawędzi.

Ciemna, w kolorze umbrzy, zaprawa naniesiona pędzlem, na prawdopodobnie zaklejone płótno, była położona w dwóch warstwach. Oprócz bolusu w zaprawie występują wtrącenia bieli ołowiowej, cynobru i czerni roślinnej, z bliska widoczne są w niej nierówności, także grudki nieroztartych pigmentów, co daje efekt malarski: świetlistości i rozproszenia. Do zaprawy musiały zostać dodane resztki farb z czyszczenia palety, co było częstym procederem. Świadczy o tym intensywna plama czerwieni w zaprawie, widoczna w ubytku malatury. Zaprawa nie była szlifowana i gładzona, na zdjęciach rentgenowskich widoczne są ślady szerokiego pędzla z zaprawą, swobodnie prowadzonego w wielu kierunkach.

Kolejną warstwą był lawowany rysunek, monochromatyczny, wykonany pędzlem, ujawniony w rentgenogramie, ale też rozpoznawalny w świetle białym, partiach cienia. Warstwa malarska została położona miejscami *alla prima* z wyraźnym zamaszystym gestem pędzla. Ten ruch szerszego pędzla w zasadzie jest widoczny wszędzie oprócz partii tła. Farba została zagęszczona dodatkiem mączki kaolinowej – mineralnego wypełniacza.

Paletę barwną ograniczono do bieli ołowiowej, żółtych ochr, cynobru oraz czerwieni roślinnej, czerni roślinnej i azurytu. Warstwę podmalowania bielą można dostrzec w miejscu zielonej szaty środkowej postaci i fioletowego płaszcza starca podpierającego głowę oraz w szarej podmalówce pod bielą księgi. Lawowane podmalowanie kompozycji, szara i biała podmalówka mogły powstać równoległe. Kolejność budowania obrazu w warstwie malarskiej przypuszczalnie była następująca: tło w kolorze naturalnej umbrzy, szaty, a na końcu karnacje z największą ilością bieli, czyli od ciemnego tła ku światłu. Strozzi był wirtuozem w posługiwaniu się materiałami malarskimi – świetliste grube impasty uzyskiwał przez dodanie dodatkowo wypełniacza mineralnego, nie zacierając szerokich śladów pędzla, swobodnie tworzył pasażę pomiędzy impastem a przezroczyście laserunkiem. Dla wzmocnienia efektów malował w jeszcze wilgotnej zaprawie, co powodowało unikatowe zmarszczenia farby⁶, niemożliwe do powtórzenia. Tę charakterystyczną fakturę widzimy na powierzchni księgi. Swobodny, niezatarty gest grubszego pędzla budującego materię obserwujemy także w partii płaszcza postaci po lewej i na biece postaci pośrodku. Typowe dla Strozziego jest wykończenie rękawa koszuli postaci po prawej: spod ugrowego płaszcza wystaje biały mankiet zaznaczony szerokim, swobodnym pociągnięciem ugrowo-szarej półprzejrzystej farby, a załamanie tkaniny w świetle zostało podkreślone czystą bielą z charakterystycznym miękkim,

⁶ Podobną fakturę można zaobserwować na wielu obrazach Strozziiego, np. *Salome* (po 1630 r.) z Gemäldegalerie w Berlinie. Matthias Weniger opisuje tę charakterystyczną cechę warsztatu Strozziiego na stronie: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/salome/SgFSJAcVnNSo9Q?hl=ene> [dostęp: 17.02.2016].

półokrągłym ruchem, rąbek koronki zaś pojedynczymi dotknięciami półsuchej farby na ciemnym podmalowaniu. Przy czym każdy gest pędzla jest swobodny, szybki, o wyrazistej fakturze i w żadnym miejscu nie jest zamazany. O dużej swobodzie artysty może też świadczyć podkreślenie rysunku cienia na przedramieniu postaci po prawej przez krótkie zarysowania wilgotnej farby trzonkiem pędzla. Karnacje malowane są w sposób ekspresyjny, zróżnicowany kolorystycznie, *alla prima* od jednego ruchu, rysunek w partiach cienia został podkreślony krótkimi dotknięciami gęstej farby w kolorze ciemnego kraplaku, światła oddano blikami bieli. Karnacje robią wrażenie niedokończonych, jak gdyby brakowało ostatecznego pogłębienia i subtelności wykończenia, może to jednak być wynikiem ogromnego zniszczenia, jakiego obraz doznał w czasie swojej historii.

Z analizy zebranego materiału, także na podstawie własnych obserwacji, a szczególnie porównując zdjęcia rentgenowskie oraz oba obrazy, wysunęłam hipotezę co do powstania omawianego dzieła.

Obraz *Trzech filozofów*, eksponowany w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest repliką autorską przedstawienia z Palazzo Cattaneo-Adorno w Genui. Strozzi malował dość często kilka wersji obrazów, zwłaszcza tych mniejszych rozmiarów. Mógł mieć dwa, trzy podobrazia przygotowane z jeszcze wilgotną zaprawą i pracował równolegle nad każdym. Być może ta wersja została nieukończona i porzucona przez artystę w pracowni. W katalogu Federico Zeriego odnalazłam dwie kopie powstałe w późniejszym okresie, które są zgodne kolorystycznie z naszym obrazem, ale dość znacznie odbiegają od oryginału pod względem artystycznym i umiejętności warsztatowych. Mogły to być przykłady ćwiczeń uczniów artysty w studio lub obrazy namalowane z graficznego wzoru, już po śmierci mistrza.

Podsumowując, przy olbrzymiej liczbie replik, która powstała w warsztacie Strozziiego, jest niezwykle trudno rozwikłać, co jest autorskim dziełem, a co można przypisać jego warsztatowi. W weneckim domu artysty po jego śmierci wykonano spis obrazów, lecz większość z nich była stworzona przez asystentów. Mistrz zatrudniał kilku bardzo utalentowanych artystów o zawężonych specjalnościach. Ermanno Stroiffi był mistrzem rysunku krajobrazu, Johann Eismann specjalizował się w martwej naturze. Wspominany jest także najzdolniejszy kopista – Francesco Durello⁷.

Omawiany obraz pochodzi z końca okresu genueńskiego, jest skromnym i mniej znaczącym obrazem malarza, jednakże pewne cechy bardzo typowe dla oryginalnych płócien można zaobserwować przy wnikliwym studiowaniu materii obrazu, a szczególnie zapoznając się ze zdjęciem w promieniach rentgenowskich, które jeszcze bardziej uwiadczenia fazy tworzenia i sposób, w jaki artysta prowadził pędzel z farbą. *Pentimenti* oka, charakterystyczny niezatarty ruch pędzla, tzw. *spezzatura*, czyli wyuczona niedbałość, tworzenie na jeszcze wilgotnej zaprawie dające specyficzny efekt fakturalny świadczą o wykonaniu przez samego Strozziiego.

⁷ C. Manzitti, *Bernardo...*, s. 29–32.

Bibliografia

- Bastek G., *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto*, Warszawa 2010.
- Bastek G., Janczarski G., *Serenissima. Światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, katalog wystawy, Warszawa 1999.
- Gesino A., *San't Ambrogio riscoperto un inedito per la Chiesa del Gesu di Genova*, „Paragone Arte” 2008, N. 80, Firenze, s. 51–57.
- Manzitti C., *Bernardo Strozzi*, Torino–Londra–Venezia–New York 2013.