



Rzeź niewiniątek
Piera Francesca Mazzucchellego

ze zbiorów Museo Diocesano w Mediolanie
jako wyraz inspiracji dziełem Guida Reniego

Anna Szachnowska

„Wtedy Herod widząc, że go Mędrcy zawiedli, wpadł w straszny gniew. Posłał (oprawców) do Betlejem i całej okolicy i kazał pozabijać wszystkich chłopców wieku do lat dwóch, stosownie do czasu, o którym się dowiedział od Mędrców. Wtedy spełniły się słowa proroka Jeremiasza: Krzyk usłyszano w Rama / Płacz i jęk wielki / Rachel opłakuje swe dzieci / I nie chce utulić się w żalu / Bo ich już nie ma.”¹

Blżej nieznan w polskiej historii sztuki Pier Francesco Mazzucchelli², zwany również Morazzone, przyszedł na świat 29 lipca 1573 r.³ w miejscowości Morazzone koło Varese w Lombardii, jako syn Cesara di Mazuchi del Tachino (najprawdopodobniej mistrza muratora, który jest też pierwszym nauczycielem artysty⁴) oraz Ermeliny da Fagnano⁵. Wczesne dzieciństwo spędził w Lombardii. Nie wiemy dokładnie kiedy, ale z pewnością po 1574 r. wraz z ojcem udał się do Rzymu⁶, zasilając tym samym sporą kolonię Lombardczyków, i gdzie, już jako młodzieniec, wnikliwie studiował sztukę antyczną i nowożytną oraz pobierał nauki w Akademii San Luca⁷. To właśnie w Rzymie zetknął się z późnym manierystą Venturą Salimbenim ze Sieny, którego wpływ zadecydował o wczesnej twórczości artysty. Wśród dzieł z rzymskiego okresu działalności Morazzonego do potwierdzonych należą freski w kościołach Santa Maria Maddalena i San Silvestro in Capite (*Nawiedzenie* i *Adoracja magów* datowane na 1596 r.), w dziedzińcu bazyliki San Giovanni Laterano oraz zakrystii kościoła San Pietro⁸. Niektórzy badacze nie wykluczają również pobytu Mazzucchellego w Wenecji, gdzie artysta miałby zetknąć się z twórczością Tintoretta, co wydaje się dość prawdopodobne⁹. Pewne jest natomiast, że w roku 1598 Morazzone pojawił się z powrotem w Lombardii, gdzie ozdobił freskami sklepienie kaplicy różańcowej w kościele San Vittore w Varese, ukończone 1599 r. Początek XVII w. upłynął mu pod znakiem kolejnych zleceń i rosnącej w związku z tym sławy. W latach 1602-1606 malował freski w kaplicy Drogi na Kalwarię w kościele Sacro Monte w Varallo. W tym samym kościele zaangażowany był jeszcze kilkakrotnie przy dekoracji kaplic Biczowania (1608 r.) oraz Ecce Homo (1609 r.), a następnie w kaplicy Sądu Piłata (1611 r.). W czerwcu 1608 r. wraz z kanonikiem Quintilinem Licini Passalacqua uzgadniał projekt sztandaru dla katedry w Como z dwunastoma malowanymi aplikacjami ilustrującymi sceny z życia św. Abbondia. W tejże świątyni w latach 1611-12 ozdobił też freskami zakrystię. Z 1611 r. pochodzi ołtarz św. Marii Magdaleny z kościoła San Vittore w Varese, wyjątkowy ze względu na oryginalne przedstawienie w predelli – Chrystusa jako ogrodnika na tle niezwykłego dzikiego pejzażu. Ok. 1612 r. powstał obraz *Wesele w Kanie* dla kościoła Sant’Agostino w Como. W 1617 r. ukończył ołtarz *Różańca Św.* dla Certosa di Pavia oraz dekorację kaplicy San Rocco w Bor-



¹ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1997, Mt. 2, 16–18.

² Życie i twórczość Piera Francesca Mazzucchellego opracowane zostały głównie w oparciu o publikacje: *Il seicento lombardo. Il catalogo dei dipinti e delle sculture*. Catalogo della mostra, opr. M. Gregori et al., Milano 1973, s. 44; J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003.

³ W literaturze funkcjonuje również inna data narodzin artysty. Por. *Il seicento lombardo...*, s. 44; J. Stoppa, *op. cit.*, s. 19.

⁴ Ojciec Mazzucchellego w dokumentach wzmiankowany jest jako „M.tro”, czyli Magistro, co zapewne odnosi się do jego profesji. Por.: J. Stoppa, *op. cit.*, s. 19.

⁵ Zachował się akt chrztu, w którym czytamy: „un figlio nasciuto da Cesar di Mazuchi e di Ermelina da Fagnano molie del sudetto e gli esta posto nome Pier Francesco”, cyt. za: *Il seicento lombardo...*, s. 44.

⁶ „Fu scoperto un giovanetto di grande spirito, il quale da Lombardia venne in Roma, qui condotto dal padre [...] il quale dalla sua patria, che era vicino a Milano, Morazzone cognominossi” (Baglione, 1624 r.), „Stando a Roma mostrò costume assai capriccioso e fiero, che per tale rispetto alle volte pericolò della vita con travaglio di prigionia” (Mancini, ok. 1620 r.), cyt. za: *Il seicento lombardo...*, s. 44.

⁷ J. Stoppa, *op. cit.*, s. 19, 29 przyp. 11.

gomanero. W tym samym roku udał się również w krótką podróż do Ligurii. W dojrzałych dziełach okresu lombardzkiego daje się odczuć stopniowe odejście od początkowych wpływów późnego manieryzmu w rzymsko-sienieńskiej redakcji i kształtowanie się indywidualnego stylu artysty. Jeszcze w 1622 r. ozdobił malowidłami zamek w Rivioli, otrzymał też nominację Kawalera ss. Maurycego i Łazarza. Ostatnim potwierdzonym dziełem Morazzonego jest dekoracja kopuły katedry w Piacenzy, rozpoczęta w 1625 r. Jednak już z 12 marca 1626 r. pochodzi dokument, w którym kanonicy powierzają ukończenie malowideł innemu artyście – Guercinowi. Mazzucchelli zapewne już wtedy nie żył. Niestety, nie ma żadnych przesłanek potwierdzających, kiedy i gdzie został pochowany.

Wśród ogromnej ilości zachowanych dzieł Piera Francesca Mazzucchellego do najciekawszych bez wątpienia należy obraz *Rzeź niewiniątek* [il. 1]¹⁰, przechowywany obecnie w zbiorach Museo Diocesano di Milano. Obraz ten po raz pierwszy wzmiankowany jest w 1650 r. jako część kolekcji kardynała Cesarego Montiego¹¹. Ponieważ malowidło nie figuruje w spisie z 1638 r., musiało znaleźć się w zbiorach między 1638 a 1650 r. Autorstwo, poza kilkoma wątpliwymi atrybucjami¹², od zawsze przypisywano Morazzonemu na podstawie podobieństw stylistycznych w zestawieniu z innymi dziełami malarza, w szczególności z freskami z kaplicy Biczowania w kościele Sacro Monte w Varese z 1609 r. oraz z freskami z kaplicy Ecce Homo z kościoła Sacro Monte Varallo z lat 1609-10¹³. Prawdopodobnie dzieło może być utożsamiane z obrazem cytowanym jako *Gli innocenti di Murazzoni*¹⁴ wchodzącym w skład kolekcji rzymskiej kardynała Scagli i wystawionym na sprzedaż w latach czterdziestych XVII w., kiedy to zapewne trafił do kolekcji Montiego. Kardynał Scaglia aż do roku 1616 z całą pewnością nie posiadał żadnego obrazu Morazzonego¹⁵, a zatem dzieło powstać musiało wkrótce po 1616 r. Za tym datowaniem przemawia dodatkowo podobieństwo twarzy matki w lewym dolnym rogu do jednej z twarzy z obrazu Cerano namalowanego dla kościoła San Vittore w Varese powstałym w latach 1614-17¹⁶. Zanim w 2002 r. *Rzeź niewiniątek* Mazzucchellego trafiła do zbiorów Museo Diocesano, stanowiła część kolekcji kardynała Montiego w Quadrerii Arcivescovile w Mediolanie.

Scena wyobrażona na płótnie przedstawia biblijną masakrę niewiniątek. Wydaje się, że nadrzędną zasadą organizującą strukturę wizualną obrazu Morazzonego jest kompozycja oparta na wyraźnej dominancie silnie zaznaczonych horyzontalnych akcentów. Tworzą je wyprostowane, rozciągnięte do granic możliwości ręce dwóch postaci na pierwszym planie, dzielące obraz na równoległe pasma w jego środkowej części. Znajdująca się po lewej stronie młoda kobieta o długich, spiętych, jasnych włosach i ubrana w niebieską suknię założoną na białą, silnie drapowaną koszulę, wyciąga zdecydowanie swoje nagie ręce w kierunku dziecka. Niewiniątko oraz raniący je oprawca po prawej stronie obrazu stanowią dla niej wizualną przeciwagę. Starszy brodaty mężczyzna ubrany jest w białą, przerzuconą luźno przez ramię szatę i w narzucony na nią czerwony płaszcz. Prawe ramię, nagie i umięśnione, wyciąga mocno za siebie, by zamachnąć się sztyletem na trzymane w lewej ręce

il. 1 Pier Francesco Mazzuchelli, *Rzeź niewiniątek*, po 1616 r. Fot. za: Museo Diocesano di Milano, red. P. Biscottini, Milano 2005



⁸ *Ibidem*, s. 20.

⁹ Podróż Morazzonego do Wenecji wydaje się być prawdopodobna, jednak nie potwierdzają jej żadne dokumenty. Ze sztuką Wenecjan zetknął się zapewne w Mediolanie, gdzie w początkach XVII w. znajdowały się *Biczowanie* Tycjana (obecnie w Luwrze), a także *Dysputa Chystusa* w katedrze oraz *Chrystus i jawnogrzesznica* w kolekcji kardynała Montiego (obecnie w zbiorach Museo Diocesano di Milano), oba autorstwa Tintoretta. Por.: *Il seicento lombardo...*, s. 45.

¹⁰ Olej na płótnie, 145 x 150 cm, w zbiorach Museo Diocesano w Mediolanie, nr inw. MD 2002.109.001, restaurowany w 1962 r.

¹¹ W spisie inwentarzowym z 1650 r. czytamy: „La strage degl'Innocenti del Morazzone, cioè un manigoldo con un pugnale in mano in atto d'ammazzare un bambino già da lui ferito in un galone, una Dona, che co le braccia procura di levarglielo, una dolente, che sta col capo sopra un bambino morto, che tiene in braccio”, cyt. za: N. Righi, *Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone. Strage degli innocenti*, [w:] Carlo e Federico. *La Luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, red. P. Biscottini, Milano 2005, s. 266–267, nr 39.

¹² Por. m.in.: A. Baroni, *Ancora sul Morazzone*, „L'Arte”, XLIV (1941), XII, s. 126 ; S. Modena, *Disegni dei maestri dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Venezia 1959, s. 105; M. Gregori, *Il Morazzone. Catalogo della mostra*, Milano 1962, s. 62; M. Valsecchi, *Schede lombarde: II. Qualche appunto sul Morazzone, eccetera*, „Paragone”, XIII (1962), 149, s. 57.

¹³ M. Valsecchi, *op. cit.*, s. 57.

¹⁴ Cyt. za: N. Righi, *op. cit.*, s. 267.

¹⁵ Scaglia w liście adresowanym do Morazzonego z 1616 r. prosi go o przesłanie mu kilku obrazów. Z tonu korespondencji wynika, że nie posiada jeszcze żadnego dzieła artysty. Por.: J. Stoppa, *op. cit.*, s. 238.

¹⁶ *Ibidem*, s. 238.

manierycznie wykrzywione konwulsjami ciało dziecka, owiniętego w pasie szatą w kolorze żółtym, która swobodnie spływa w dół w kierunku prawego dolnego rogu obrazu. Tuż za mężczyzną, w samym centrum malowidła, inny z oprawców unosi w jednej ręce sztylet ku górze, a drugą zdecydowanie trzyma dwójkę przerażonych dzieci, których twarze widnieją w dolnej części obrazu, tuż ponad tulącą okaleczone zwłoki niemowlęcia kobietą w białej chuście na głowie i w białej koszuli. Wszystkie postaci na pierwszym planie oświetlone są silnym snopem światła bijącego z lewej strony, efektywnym światłocieniem wydobywającego z ciemności dekoracyjną strukturę drapeirii i pomagającego budować dość słabo zaznaczoną głębię w obrazie. W tle, po lewej stronie, z mroku wylania się postać starszego mężczyzny z brodą, ubranego w ciemną szatę z przerzuconym przez nią czerwonym płaszczem i z białym turbanem na głowie. Natomiast po prawej stronie mający w ciemności postać kolejnego dziecka, które zapewne czeka podobny los co towarzyszy z pierwszego planu. Pomimo silnych podziałów horyzontalnych obraz Mazzucchellogo uderza niezwykłą ekspresją i dynamizmem, wzmocnionymi dodatkowo poprzez wyraźne diagonale przecinające płótno na części. Skosy podkreśla ponadto rozkład światła w obrazie oraz jasne plamy koloru – odcieni bieli, żółci, beżu oraz czerwieni – zwłaszcza w przypadku diagonali biegnącej od lewego dolnego rogu ku prawemu górnemu. Ponadto mocne wykadrowanie i stłoczenie na niewielkiej powierzchni wielu postaci ujętych w ekspresyjnych ruchu sprawia, iż zdają się one rozsadzać obraz od wewnątrz, a efektu tego nie jest w stanie znieść nawet płaszczyznowe nakładanie na siebie kolejnych planów.

Taka kompozycja obrazu, w której dynamiczne skosy przenikają się z wyraźnie przebiegającymi podziałami horyzontalnymi, nie posiada właściwie precedensu we włoskim malarstwie wczesnobarokowym. Sam Mazzucchelli zastosował ją jednak w jednym ze swoich wcześniejszych dzieł – *Porwaniu Heleny* [il. 2]¹⁷, datowanym na ok. 1613 r.¹⁸. Obraz ten, przez wiele lat nieznan, wypłynął dopiero w latach osiemdziesiątych XX w. na rynku angielskim i zakupiony został przez nowojorską galerię Colnaghi¹⁹. Prawdopodobnie można go utożsamiać z jednym z dwóch innych dzieł, również autorstwa Morazzonego, które znane są tylko z przekazów źródłowych: z wzmiankowanym w 1748 r. w mediolańskiej kolekcji Pietra Brusoliego przedstawieniem kobiety²⁰ lub też z *Porwaniem Sabinek* mającym pod koniec XVIII w. znajdować się w domu Niccola Mariego w Genui²¹.

Porwanie Heleny posiada analogiczną kompozycję do omawianej *Rzezi niewiniątek*, która organizują bardzo silne poziome podziały. W centrum płótna wyobrazono półnągą Helenę. Jej ekstremalnie wykręconemu ciału daleko jest do naturalności przedstawienia, w czym daje się odczuć echo późnego manieryzmu, pokutującego jeszcze w twórczości artysty. Znajdujący się po jej prawej stronie żołnierz w pełnej zbroi zapiera się mocno kolanami o ziemię, obejmując Helenę wpół i próbując przeciągnąć ją ku lewej krawędzi obrazu. Pomaga mu w tym umieszczony na skraju płótna, już niemalże poza kadrem, inny żołnierz zdecydowanie wyciągający rękę w kierunku kobiety i szarpący ją za fragment szaty. Prawa strona malowidła zdominowana jest przez roślą sylwetkę półnagiego mężczyzny, chwytającego kobietę za ramię



¹⁷ Olej na płótnie, ok. 1613 r., 180 x 210 cm, w zbiorach galerii Colnaghi w Nowym Yorku, nr inw. nieznan.

¹⁸ J. Stoppa, *op. cit.*, s. 220.

¹⁹ *Ibidem*, s. 220.

²⁰ *Ibidem*, s. 220, 276.

²¹ *Ibidem*, s. 220, 274.



i ciągnącego mocno w prawą stronę. Dalszy plan zajmują liczne postaci innych żołnierzy, z wyraźnym akcentem w postaci klina bieli wcinającego się ostro w kadr w prawej części płótna i na dalszym planie ukazującego maszty i powiewające na wietrze żagle przybyłych pod Troję greckich okrętów. Ręce kobiety oraz żołnierzy, nienaturalnie rozciągnięte, przebiegają zdecydowanie w środkowej części obrazu od lewej strony ku prawej w dwóch równoległych pasach, wyeksponowanych dodatkowo umiejętnym rozłożeniem światła. W tym obrazie Mazzucchelli odchodzi jednak od tłocznej klaustrofobicznej kompozycji *Rzezi niewiniątek* i rozluźnia ściśnięte na niewielkiej przestrzeni postaci, czym paradoksalnie (bo mimo licznie przedstawionych na płótnie bohaterów dramatu) obraz zyskuje „oddech” i spektakularny rozmach. Sprzyja temu dodatkowo również kształt malowidła – leżącego prostokąta. Podobnie jak w *Rzezi niewiniątek* również tutaj silne akcenty horyzontalne nie są w stanie narzucić całości wrażenia statyki i bezruchu. Efekt jest wręcz odwrotny. Wyraźne diagonale (choć niektóre przebiegające pod

il. 2 Pier Francesco Mazzucchelli,
Porwanie Heleny, ok. 1613, Fot. za:
J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003



il. 3 Pier Francesco Mazzuchelli, *Walka Jakuba z aniołem*, 1610. Fot. za: *Museo Diocesano di Milano, op. cit.*

niecو łagodniejszym kątem) nadają całości rys dynamizmu i niesamowitego poruszenia.

Co ciekawe, *Porwanie Heleny* Morazzonego wydaje się być na znacznie wyższym poziomie artystycznym niż *Rzeź niewiniątek*. Sprawia wrażenie dzieła dojrzałego, mimo iż według Jacopa Stoppy miałoby powstać kilka lat wcześniej²². I chociaż silne wykadrowanie sceny masakry dzieci sprzyja wzmocnieniu emocjonalności przedstawienia i zbliża widza do istoty dramatu, to jednak odbiór mimo wszystko w pewien sposób powściąga i ogranicza. Natomiast w *Porwaniu Heleny* zastosowano rozluźnienie ścisłej struktury organizacyjnej płótna i jednoczesne przenikanie się kilku różnych tendencji kompozycyjnych (od silnych akcentów poziomych, po diagonale dramatycznie łączące przeciwległe rogi malowidła oraz nałożoną na nie kompozycję, jaką umownie nazwać można „odśrodkową” – z niewzruszonym centrum, od którego promieniście odchodzą rozbiegające się w przeciwnych kierunkach siły). Wszystkie te zabiegi sprawiają, że dzieło zyskuje na klarowności i czytelności, zachowując przy tym rys ekstremalnego wręcz poruszenia. Czy jest jednak możliwe, aby *Porwanie Heleny* powstało znacznie później, tj. około 1620 r., natomiast *Rzeź niewiniątek* było dla malarza jedynie artystyczną wprawką przed stworzeniem nowej, oryginalniejszej i bardziej przemyślanej kompozycji? Trudno to dziś jednoznacznie orzec i również moje przypuszczenie w tej kwestii należy traktować z dużą dozą ostrożności.

Przy okazji rozważań na temat zbieżnej kompozycji obrazów *Rzeź niewiniątek* oraz *Porwania Heleny* warto jeszcze przyjrzeć się bliżej innemu dziełu Mazzucchellego – *Walce Jakuba z aniołem* [il. 3]²³, po raz pierwszy wzmiankowanemu w inwentarzu kolekcji kardynała Cesara Montiego z 1638 r., jednak bez podania autora dzieła. Jako obraz Morazzonego cytowany jest dopiero w spisie z 1650 r.²⁴ i owa atrybucja nie była już w późniejszym czasie podważana. Płótno datowane jest na rok 1610²⁵ na podstawie podobieństw stylistycznych z freskami Mazzucchellego z kaplicy Ecce Homo w kościele Sacro Monte w Varallo z lat 1609-10. Najnowsze badania potwierdzają taki czas powstania dzieła, zwłaszcza w zestawieniu obrazu z innym dziełem – *Św. Magdaleną wziętą do nieba przez anioły* z kościoła San Vittore w Varese z 1611 r., w którym wyobrażono analogiczny pejzaż²⁶. Istnieje jeszcze jedna wersja *Walki Jakuba z aniołem*, przechowywana aktualnie w British Museum w Londynie²⁷.

Stosunkowo dużych rozmiarów płótno wyobraża biblijną scenę walki Jakuba z aniołem. Rozgrywa się ona na tle nieokreślonego leśnego pejzażu. Po prawej stronie widnieje postać starca Jakuba, ubranego w szatę w odcieniach żółci i brudnego różu, silnie drapowaną. Mocno ugięte w kolanach nogi ustawione są równoległe do krawędzi obrazu, ale już tors, ramiona i pokryta siwymi włosami głowa zwrócone są nienaturalnie w kierunku znajdującego się po lewej stronie anioła. Ten, o delikatnej twarzy młodzieńca otoczonej złocistymi puklami włosów, ubrany w jasnoblękitną szatę, ze stalowo-miedzianymi szeroko rozłożonymi skrzydłami, odchyła się nieznacznie ku lewej krawędzi obrazu, jednocześnie wysuwając prawą nogę do przodu, a manierycznie skręconym lewym ramieniem chwytając starca za szatę. Całość oświetlona jest zimnym, metalicznym światłem bijącym zza chmur w lewym



²² *Ibidem*, s. 220.

²³ Olej na płótnie, 1610 r., 178 x 141 cm, w zbiorach Museo Diocesano w Mediolanie, nr inw. MD 2002.105.001.

²⁴ W spisie inwentarzowym czytamy: „Un quadro di Morazzone, cioè la lotta dell'Angelo con Giacob, attaccati, con le mani, facendo gran forza con i piedi”, cyt. za: N. Righi, *op. cit.*, s. 268-269, nr 42.

²⁵ M. Valsecchi, *op. cit.*, s. 46-47; M. Gregori, *op. cit.*, s. 54.

²⁶ Por. m.in.: F. Frangi, hasło: Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone. La lotta di Giacobbe e l'angelo, [w:] *Le stanze del cardinale Monti (1635 -1650). La collezione ricomposta. Catalogo della mostra*, red. M. Bona Castellotti, Milano 1994, s. 194, nr 64; S. Coppola, Pier Francesco Mazzucchelli. Lotta Giacobbe con l'angelo, [w:] *Quadreria dell'Arcivescovado*, red. M. Bona Castellotti, Milano 1999, s. 104, nr 94; J. Stoppa, *op. cit.*, s. 124.

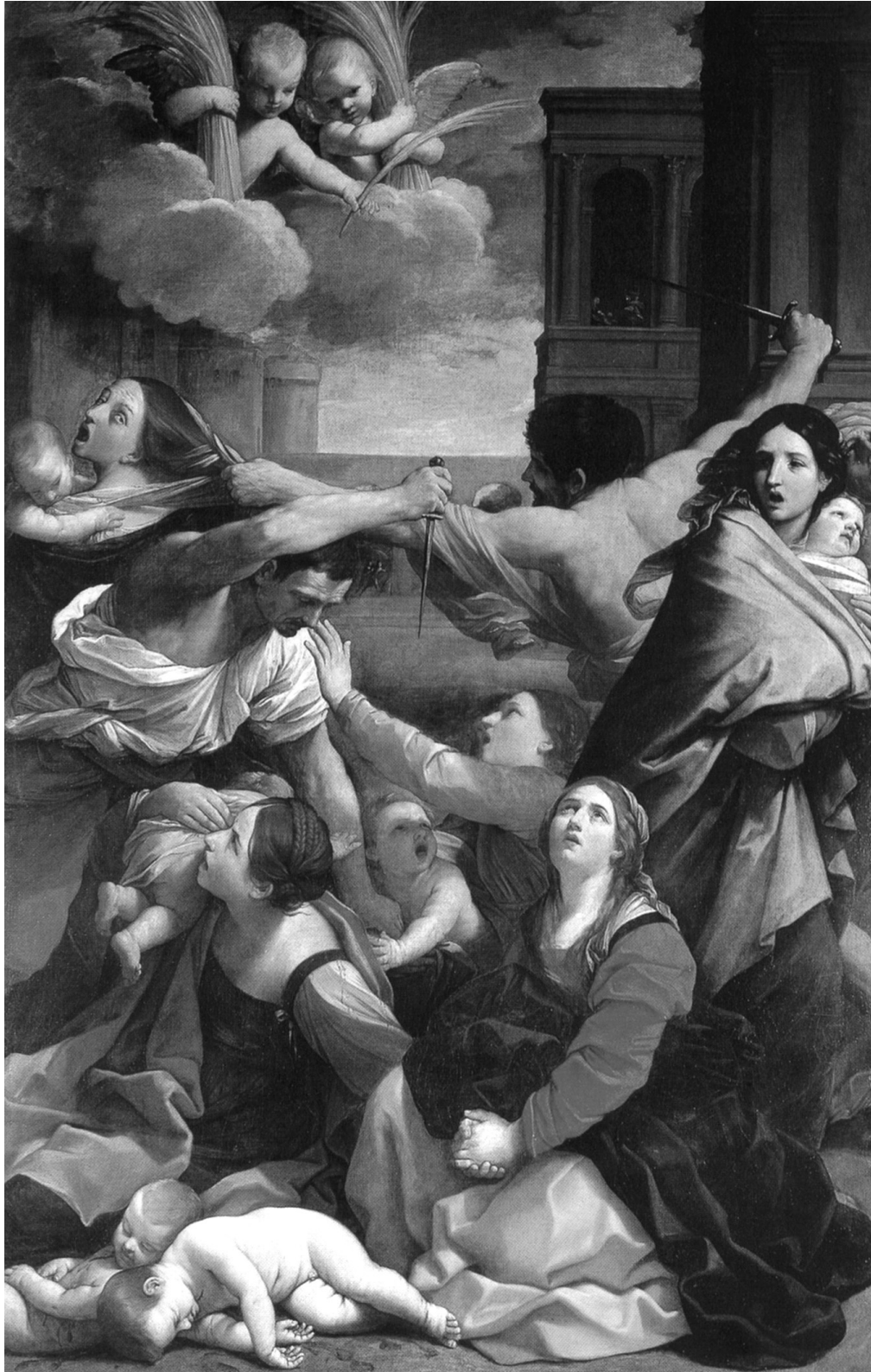
²⁷ Piórko i akwarela na papierze, 276 x 245 mm, w zbiorach British Museum w Londynie, nr inw. 1895-9-15-853. Zob. J. Stoppa, *op. cit.*, s. 207, nr 29a – tam dalsza literatura.

górnym rogu obrazu. W kompozycji malowidła pobrzmiewa jeszcze echo dogasającego manieryzmu. Główna oś kompozycji przebiega przez środek obrazu od dołu ku górze w postaci zygzakowatej linii: poprzez nogę Jakuba, muskularne udo anioła, dalej na wysokości jednej trzeciej obrazu poprzez splecione ze sobą ramiona mocujących się postaci, by w finale podążyć delikatnym skosem anielskiego skrzydła ku prawemu górnemu narożnikowi obrazu. Co najciekawsze, splecione ze sobą ręce tworzą bardzo mocny akcent horyzontalny, któremu podporządkowana jest struktura kompozycyjna obrazu. Ów poziomy ciąg nie jest jednak jeszcze tak silny jak w późniejszych rozwiązaniach, znanych z omawianych już w niniejszym artykule *Rzezi niewiniątek* oraz *Porwania Heleny*. Mimo to stanowi bardzo wyraźną dominantę w obrazie, będącą zapewne preludium dla późniejszych dzieł artysty.

W poszukiwaniu pierwowzoru dla *Rzezi niewiniątek* Mazzucchellogo warto prześledzić inne dzieła o podobnej tematyce we włoskim malarstwie nowożytnym. Dotąd przeważały tłumne kompozycje, bez wyraźnej dominanty kompozycyjnej, pozornie chaotyczne i zazwyczaj w ujęciu izokefalicznym. Za przykład świetnie służą tu dzieła Giotta (bazylika Św. Franciszka w Asyżu), Gerolama Mocettiego (obecnie w National Gallery w Londynie), Ambroggia Lorenzettiego (Santa Maria dei Nervi w Sienie), Fra Angelica (Museo San Marco we Florencji), Domenica Ghirlandaia (Santa Maria Novella we Florencji), Filipina Lippiego (Prato) czy Garofala (Pinacoteca Nazionale w Ferrarze). Na ich tle wyróżnia się monumentalna *Rzeź niewiniątek* Guida Reniego²⁸, datowana na rok 1611 i namalowana jeszcze w Rzymie na zlecenie rodziny Bero dla kaplicy San Domenico w Bolonii. Kompozycję malowidła tworzą nałożone na siebie dwa trójkąty, w tym jeden odwrócony wierzchołkiem ku dołowi. Moją uwagę zwrócił zwłaszcza ten drugi. Jego podstawę, przebiegającą na około trzech czwartych wysokości obrazu, tworzy zdecydowany, mocno zaakcentowany poziomy układ w postaci nakładających się na siebie nagich rąk oprawców: stojącego po lewej stronie, godzącego sztyltem w dzieciątko, oraz drugiego – po prawej stronie płótna, brutalnie ciągnącego za włosy uciekającą przed nim kobietę z dzieckiem w ramionach. Akcent ten jest na tyle silnie zarysowany, że omawiając *Rzeź niewiniątek* Mazzucchellogo, trudno nie ulec wrażeniu, że artysta mógł, choćby pośrednio, inspirować się dziełem Reniego, co wydaje się możliwe, zważywszy zwłaszcza na zbieżność ikonograficzną obu dzieł. Trudno jednak powiedzieć, czy Morazzone mógł bezpośrednio zetknąć się z twórczością Guida Reniego. Z całą pewnością nie nastąpiło to w Rzymie, w którym artyści praktycznie się rozminęli – Mazzucchelli opuścił miasto w 1598 r., natomiast Reni przybył do niego po raz pierwszy dopiero ok. 1602 r. Ewentualne spotkanie mogło zatem nastąpić w Bolonii, do której Reni powrócił w 1616 r., co jest niewykluczone, mimo iż nie istnieją żadne przesłanki źródłowe na potwierdzenie tej domniemanej podróży Morazzonego, bądź też wpływ bolońskiej *Rzezi niewiniątek* mógł odbyć się za pomocą swobodnego przenikania wzorów graficznych, co wydaje się być nawet bardziej prawdopodobne. Warto jednak podkreślić, że mimo tak bliskich analogii z dziełem Reniego obraz Mazzucchellogo jest od subtelnych akademickich wręcz form, tak typowych dla klasycyzującej twórczości bolońskiego artysty, a grawituje raczej ku ekspresywnym



²⁸ Olej na płótnie, 1611 r., 268 x 170 cm, w zbiorach Pinacoteca Nazionale w Bolonii, nr. inw. nieznan.



— il. 4 Guido Reni, Rzeź niewiniątek, 1611. Fot. za: Wikipedia Commons



²⁹ Działający w Lombardii, związany z Mazzucchellim.

³⁰ Por.: J. Stoppa, *op. cit.*, s. 273–278.

rozwiązaniom, będącym echem poszukiwań włoskich carvaggionistów, charakteryzujących się dążnością do ekstremalnego dramatyizmu przy użyciu formalnych środków wyrazu. Morazzone zapożyczył z dzieła Guida Reniego jedynie motyw przebiegających w poziomym pasie splecionych ze sobą rąk, ale nadał mu zupełnie nowy wymiar, czyniąc z niego dominantę oryginalnej kompozycji swojej *Rzezi niewiniątek*.

Analizując twórczość Piera Francesca Mazzucchellego, mimo niewątpliwych wartości artystycznych jego dzieł, trudno nie oprzeć się wrażeniu pewnej tendencyjności i popadania w pułapkę schematyzmu. Dominują obrazy przewidywalne kompozycyjnie i ikonograficznie. Niewiele wśród nich jest dzieł zaskakujących i oryginalnych. Artysta, pracujący głównie na zlecenie kościoła, tworzył powszechnie oczekiwaną wykładnię potrydenckiego programu artystycznego, będącego w skrajnie kontrreformacyjnej Lombardii narzędziem *propaganda fide*. Dlatego oryginalność omawianych w niniejszym artykule dzieł każe upatrywać w zleceniodawcach raczej osób prywatnych. W przypadku *Rzezi niewiniątek* jest nim najprawdopodobniej rzymski kardynał Scaglia – przyjaciel poety Giovanniego Battisty Mariniego²⁹ i właściciel okazałej kolekcji obrazów, w tym kilku autorstwa Morazzonego. Natomiast *Porwanie Heleny* powstało zapewne na zlecenie świeckiego kolekcjonera – wspomnianych już Pietra Brusoliego z Mediolanu bądź też Niccolò Marięgo z Genui. Wśród wzmiankowanych dzieł Mazzucchellego, które nie dotrwały do naszych czasów, lub też nieznane jest ich obecne miejsce przechowywania, znajduje się jeszcze wiele obrazów o tematyce świeckiej, wyjątkowej jak na twórczość artysty, stanowiących z całą pewnością część prywatnych kolekcji³⁰. Niewykluczone, że dziś ściany wielu prywatnych domów w Lombardii, Ligurii bądź Piemontu ozdabiać mogą równie oryginalne, choć nieznane nam jeszcze, czekające na swojego odkrywcę dzieła Morazzonego.

Niniejszy artykuł nie wyczerpuje tematu, jakim niewątpliwie jest twórczość Piera Francesca Mazzucchellego. To zaledwie przyczynek do dalszych, bardziej szczegółowych studiów nad działalnością tego interesującego lombardzkiego artysty.

Anna Szachnowska

Historyk sztuki. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół barokowej plastyki na Śląsku oraz nowożytnego malarstwa włoskiego

Summary

Pier Francesco Mazzucchelli's *Slaughter of the Innocents* from the collection of Museo Diocesano in Milan as a look inspired by Guido Reni

The following article is the first publication in Polish, in which one of the most important Lombardian Baroque artists, so far almost completely unknown in Poland, has been introduced in a closer approach. The starting point for analysing his work became the painting of *Slaughter of the Innocents* (ca. 1616) from the collection of Museo Diocesano in Milan, untypical as far as its composition is concerned, as it has no precedence in Italian art of early Baroque, with distinctive horizontal partitions intermingled with clearly accentuated diagonals. Mazzucchelli applied it also in his other painting of *Abduction of Helen* (at present in the collection of Colnaghi Gallery in New York) dated at ca. 1613, however the author does not agree with the date and moves it towards ca. 1620. Another painting discussed in the article, being an artistic exercise for the mentioned above works, is Mazzucchelli's much earlier canvas with *Jacob's Struggle with the Angel* (ca. 1610, Museo Diocesano in Milan). In its composition there reappears a horizontal dominant, which organises around it the inner structure of the painting. The author seeks the inspiration for this untypical composition of *Slaughter of the Innocents* from Milan in Guido Reni's painting of the same subject (1611, Pinacoteca Nazionale in Bologna), where also appears a strong horizontal accent in the motive of clasping hands. Despite its stylistic differences, the iconographic analogies and applying a similar compositional type may indicate Mazzucchelli's closer contacts with Bologna milieu.