

R O Z P R A W Y

ZDZISŁAW ŻYGULSKI (jun.)

ZE STUDIÓW NAD DAMĄ Z GRONOSTAJEM

STYL UBIORU I WĘZŁY LEONARDA*

Parafrazując wstęp Vasariego do biografii Leonarda da Vinci¹, można powiedzieć, że pośród nieprzejranej ilości znakomitych dzieł malarstwa, powstałych w ciągu wieków, zdarza się czasem pojedynczy obraz tak piękny, jakby powstał z iskry bożej, a nie z człowieczej sztuki. Taki obraz żyje, zda się, własnym życiem, emanując wokół siebie swoistą aurę. Wyzwała ludzkie uczucia, budzi natchnienia i pożądania, podnieca i zapładnia myśl, staje się przedmiotem sporów i dyskusji. Właśnie Leonardo posiadał tajemnicę stwarzania obrazów o niezwykłej, wręcz magicznej sile oddziaływania, w których zjawiały się istoty obdarzone niepokojącą urodą, wtopione w światło i półcień, w wyszukanym ruchu, z zagadkowym uśmiechem i gestem dłoni. Ta szczególna „magia” Leonarda przejawiała się już w aniele asystującym przy *Chrzcie Chrystusa*, namalowanym we florenckiej pracowni Verrocchia, i trwała potem nieprzerwanie, w różnych nasileniach i formach, poprzez portret *Ginevry de'Benci*, *Hołd Trzech Króli*, obie wersje *Madonny w Grocie*, *św. Hieronima*, *Ostatnią Wieczerzę*, portret *Mony Lisy*, *Ledę*, *św. Annę Samotrzecią* aż po *św. Jana Chrzcięciela*. Podobna aura otacza również portret *Damy z gronostajem*² (il. 1).

Obraz znalazł się w polu szerszego zainteresowania dopiero z początkiem w. XIX, kiedy wystawiono go w pokoju zielonym Domu Gotyckiego w Puławach. W najstarszym rękopiśmiennym katalogu zbiorów Izabela Czartoryska zamieściła krótki opis obrazu wraz z informacją, że nabyty został przez jej syna Adama Jerzego we Włoszech³. Żywiono wówczas przekonanie, iż przedstawia tę samą osobę,

która na portrecie w Luwrze nosi miano *La Belle Ferronnière*⁴ (il. 21).

Burzliwe były dzieje *Damy z gronostajem* od czasu, kiedy z wybuchem powstania listopadowego opuściła Puławę. Przenoszona z miejsca na miejsce wszędzie budziła zachwyt i niepokój. Pod koniec w. XIX, zwłaszcza zaś w dwóch pierwszych dekadach w. XX, w związku z bujnym rozwojem historii sztuki i ożywionymi studiami nad Leonardem, weszła w krąg nauki światowej. W okresie II wojny światowej, porwana z Krakowa, znalazła się w śmiertelnym niebezpieczeństwie; wraz ze zwycięstwem szczęśliwie powróciła na miejsce, w którym jest trwale związana. Wiele o niej powiedziano w ciągu ostatnich dziesięcioleci, dotychczas jednak nie spisana jest jej historia. Należy do kultury ogólnoludzkiej, ale poza swą rodzinną Italią najmocniej zespolona jest z Polską i najsilniej wpływa właśnie na naszą kulturę, gdyż obcować możemy z nią codziennie.

Każde pokolenie na nowo przeżywa dzieło Leonarda i po swojemu je sobie tłumaczy. Uduje się niekiedy uchylić jedną z zasłon kryjących tajemnicę Leonardowskiej sztuki, lecz jak w owym micie o Izydzie zasłon tych jest zbyt wiele, abyśmy kiedykolwiek mogli nasycić pożądanie wiedzy. Ktokolwiek zabiera głos w kwestii leonardowskiej, staje przed zadaniem niebываłe trudnym, zarówno zaszczepnym, jak i odpowiedzianym.

W różnorodnych studiach nad *Damą z gronostajem* zbyt mało uwagi poświęcono dotychczas ubiorowi sportretowanej⁵. Jediną rzetelną analizę tego zagadnienia przeprowadził w r. 1921 Attilio Schia-

szym ciągu niniejszej pracy stosowany będzie skrót nazwy obrazu: *Dama*.

³ Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 3035, s. 90.

⁴ Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 2917, t. II, s. 193. — Wyrazem tego przekonania był również współczesny sztych obrazu *La Belle Ferronnière* wklejony do katalogu obok tekstu.

⁵ Najpełniejsza, choć nie kompletna bibliografia portretu *Damy z gronostajem* znajduje się w opracowaniach: H. OCHENKOWSKI, *La „Donna coll'ermellino” è una composizione di Leonardo da Vinci*, „Raccolta Vinciana” t. X, Milano 1919, s. 65–111 oraz J. BIAŁOSTOCKI i M. WALICKI, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1955, s. 474, a także w katalogu wystawy pt. *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku w galerii Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1961, s. 104.

* Praca ta była referowana na zebraniu Komitetu Nauk o Sztuce PAN w Warszawie w dniu 15 października 1968 r. oraz na zebraniu nauk. Oddziału Krakowskiego SHS w dniu 26 listopada br.

¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, wyd. G. Milanesi, t. IV, Firenze 1906, s. 17.

² Obraz Leonarda będący od początku w. XIX w Polsce nosił kolejno różne konwencjonalne nazwy: *La Belle Ferronnière*, *Portret Cecylii Gallerani*, *Dama z łasicą*, *Dziewczyna z gronostajem*. Większość jednak autorów, którzy się tym dziełem zajmowali, przyjęła nazwę *Dama z gronostajem* (niezależnie od identyfikacji zwierzątka), odpowiadającą w innych wersjach językowych określeniom *La dama dell'ermellino*, *La dame à l'hermine*, *Lady with an Ermine*, *Die Dame mit dem Hermelin*, *Dama z gronostajem*. — W dal-

parelli⁶, jednakże wyniki jego rozważań nie wpłynęły na późniejsze opracowania, wydaje się nawet, że zostały zlekceważone⁷. Główny tok dyskusji dotyczył wciąż zasadniczej sprawy autentyczności obrazu, jego walorów artystycznych w porównaniu z innymi dziełami Leonarda, a także kwestii identyfikacji *Damy* oraz znaczenia zwierzątka. Sprawę ubioru i stylu uczesania najczęściej zbywano po powierzchownymi uwagami, zaznaczając, że właśnie w partiach stroju obraz jest najgorzej zachowany i nosi ślady przemalowania. Można by oczywiście rzecz doprowadzić do skrajności orzekając, że Leonardowskie są jedynie karnacje *Damy* i zwierzątko, wszystko inne zaś jako późniejsze i nieleonardowskie stanowi zupełnie odrębne zagadnienie. Z takim wszelako stanowiskiem niepodobna się zgodzić. Sprawę naświetlają wszechstronne badania warstw malowidła przeprowadzone już po II wojnie światowej przez konserwatorów, Rudolfa Kozłowskiego, Kazimierza Kwiatkowskiego i Bohdana Marconiego,

którzy zgodnie potwierdzili autentyczność i jednolitość zasadniczych części pierwotnej kompozycji portretowej⁸. Nie wyłącza to możliwości pewnego współudziału innej ręki (uczniowskiej) przy realizowaniu portretu. Obraz zapewne nie został przez Leonarda ukończony, a rozmaite jego partie wykazują niewyrównany poziom. W każdym razie Leonardo tworząc portret nie mógł wyłączyć ubioru. Wiadomo przecież, jak pasjonowały go ubiory, zwłaszcza niezwykłe lub fantastyczne, szczególnie że jedną z jego funkcji na dworze mediolańskim było projektowanie kostiumów na uroczystości i zabawy⁹. W moim przekonaniu strój *Damy* stanowi nieodłączną część kompozycji i posiada głębokie znaczenie. Renowacja obrazu, obejmująca zresztą nie tylko uczesanie i ubiór, ale także tło i różne fragmenty karnacji, nastąpiła późno, prawdopodobnie już w w. XVIII, przed aktem sprzedaży. Istnieje nawet możliwość, że obraz zakupiony w stanie uszkodzonym odnowiono w Puławach¹⁰. Autor przemalowania nie rozumiał

⁶ A. SCHIAPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milano 1921.

⁷ Z wybitniejszych badaczy przychylił się do opinii Schiaparelliego jedynie W. BODE w pracy: *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlin 1921, s. 108. — Nawet autorka najnowszej kostiumologii włoskiej Pisetzky w opisie ubioru *Damy* wykazuje ignorancję wywodów Schiaparelliego, por. R. L. PISETZKY, *Storia del Costume in Italia*, t. II, Milano 1964, poz. 135.

⁸ Portret *Damy z gronostajem* zagrabiony w czasie II wojny światowej przez Niemców został zrewindykowany w r. 1945. W akcji odzyskania obrazu szczególnie zasłużył się Karol Estreicher. On też pierwszy po wojnie opublikował spostrzeżenia na temat obrazu na podstawie fotografii rentgenowskich, por. K. ESTREICHER, „Portret *Damy z lasicą*” *Leonarda da Vinci. Uwagi w związku z prześwietleniem obrazu*, „Biul. Hist. Sztuki” XIV, 1952, nr 4, s. 3–13. Estreicher reprezentował pogląd, że Leonardo zdołał namalować jedynie twarz, rękę i pewne szczegóły stroju *Damy* oraz lasicę, portret zaś został dokończony przez któregoś z uczniów mistrza, prawdopodobnie Pradę (Ambrogia de Predis). — W r. 1952 w związku z jubileuszem 400 lat od daty urodzin artysty obraz został wypożyczony do Muzeum Narodowego w Warszawie na wielką wystawę leonardowską. Przed wysyłką dokonali przeglądu konserwatorskiego Bohdan Marconi i Rudolf Kozłowski. Wyniki badań Kozłowskiego przy pomocy promieni ultrafioletowych, lupy binokularnej, mikroskopu i zdjęć mikro fotograficznych opublikowane zostały w aneksie do pracy Marka Rostworowskiego: *Leonarda da Vinci portret „Damy z gronostajem”* w „Rozprawach i Sprawozdaniach Muzeum Narodowego w Krakowie” t. II, Kraków 1954, s. 7–41. Kozłowski tak streszczał swe spostrzeżenia: „Jeżeli chodzi o przemalówki, o których się mówi, że zepsuły całość obrazu, to właściwie tylko samo tło w kolorze tępej, płaskiej czerni jest tą przemalówką. Poza tym występują gdzieś tam poprawki, jak retusze na włosach, paciorkach i innych czarnych szczegółach stroju; domalowano też światła na oczach, zaretuszowano pionowo biegnące spęknięcia, widoczne na ramieniu kobiety i głowie gronostaja oraz podcieniono w niektórych miejscach ciało gronostaja i inne drobne partie obrazu”. Por. tamże, s. 38 i 39. — Najdalej idące badania analityczne obrazu metodami fizykalnymi (radiografia, analiza pod promieniami ultrafioletowymi, analiza pod promieniami infraczerwonymi, analiza w świetle sodowym, fotografia mikroskopowa i makroskopowa, fotografia w świetle odbitym) oraz metodami chemicznymi (analiza półmikrochemiczna i analiza metodą mikrokryształizacji) przeprowadzone zostały w latach 1952–54 w Laboratorium Badań Naukowych i Dokumentacji Techno-

logicznej Muzeum Narodowego w Warszawie i opublikowane przez Kazimierza Kwiatkowskiego. Najbardziej interesujący nas wynik ekspertyzy brzmi, jak następuje: *La structure de la couche picturale a un caractère homogène sur la surface entière du tableau, ce qui prouve que la conception artistique de l'oeuvre est uniforme et due à un seul et même auteur*”. Por. K. KWIATKOWSKI, *La Dame à l'hermine de Leonardo da Vinci. Étude technologique*, Wrocław 1955, s. 21. — W liście z dn. 1 listopada 1968 prof. Bohdan Marconi udzielił mi uwag o stanie zachowania obrazu, z których cytuję najbardziej istotne dla naszego zainteresowania ustępy: „Widoczne są liczne, lecz drobne retusze uszkodzeń (wykruszeń farby) oraz większe retusze pokrywające część włosów pod brodą, końce dwóch dolnych palców prawej dłoni Cecylii, partię cienia prawego rękawa na granicy zadu fretki (nie lasicy ani gronostaja) i przedłużenia tego cienia na granicy lewej dłoni portretowanej. Wyraźne są również retusze na elementach stroju — ciemnych wstążeczkach, „zeberkach” stanika, obramieniu stanika i jego cieniu na dekolcie, oraz sygnaturze odkrytej przez R. Kozłowskiego. Retusze na wstążeczkach i innych ozdobach stroju dokonane były dla wzmocnienia, pogłębienia ich waloru, zniekształconego przez rozkład werniksu. Wykonane zostały na werniksie, jak to często czyniono w dawnym „odnawianiu” obrazów. Retusze na wstążeczkach pokrywają tylko częściowo te ozdoby. Paciorki naszyjnika być może są lekko retuszowane, lecz niewątpliwie autentyczne, częściowo pod dawnym werniksem z lewej strony szyi, jak powyżej zaznaczyłem. Na zdjęciu rentgenowskim nie są widoczne, lecz nie dlatego, że są domalowane później, lecz z powodu małej absorpcji promieni Rentgena przez czarny barwnik. Czas namalowania nie odgrywa żadnej roli w analizie rentgenowskiej. Uczynienie szczegółów w rentgenogramie zależy wyłącznie od ciężaru atomowego danego pigmentu i grubości warstwy malarskiej”.

⁹ Projekty kostiumowe Leonarda, głównie związane z tzw. Świętem rajskim, wielkim festiwalem mediolańskim, z okazji zaślubin Gian Galeazza Sforzy z Izabelą Aragońską, znajdują się w królewskich zbiorach angielskich w Windsorze, por. K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, London 1958, fig. 55 i 56, oraz dzieło zbiorowe: *Leonardo da Vinci*, wyd. Reynal, New York 1956, s. 115.

¹⁰ Niemal na wszystkich obrazach w galerii Domu Goetyckiego w Puławach w latach pomiędzy 1809 i 1830 wypisywano farbą olejną domniemane nazwiska artystów i tytuły dzieł, a nawet i inne komentarze. Wtedy to *Dama z gronostajem* otrzymała napis: *La Belle Feroniere Leonard d'Avinci*.



Il. 1. Leonardo da Vinci, Dama z gronostajem, Muzeum Narod. w Krakowie, Zbiory Czartoryskich.
(Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



Il. 2. Antonio Pisanello, Rysunki kostiumologiczne, Musée Condé, Chantilly. (Fot. Photographie Giraudon, Paryż)

już stylu *Damy* i dokonał pewnych arbitralnych zmian, łatwo zresztą wykrywalnych.

W niniejszym studium zamierzam pójść dalej drogą wytyczoną przez Schiaparellę, wzbogacić argumentację stosownie do postępów wiedzy kostiumologicznej, wskazać pominiętą przez włoskiego uczonego właściwą genezę stroju *Damy*, wreszcie, w drugiej części, zinterpretować dekorację sukni *Damy* w postaci tzw. węzłów Leonarda¹¹.

Renesansowa moda kobieca we Włoszech jest zagadnieniem zbyt skomplikowanym, aby je tutaj można było przedstawić, niemniej dla zrozumienia istoty zjawiska, jakim jest strój *Damy*, trzeba przypomnieć niektóre najważniejsze momenty ewolucji tego stylu.

Do niebywałego rozwoju cywilizacji miast włoskich w w. XIV i XV, zwłaszcza Lukki, Florencji, Wenecji, Mediolanu i Genui, w dużym stopniu przyczynił się przemysł tkacki. Szlachetne gatunki sukna, następnie wzorzyste jedwabie i aksamity, wreszcie przetykane złotem brokaty były przedmiotem ożywionej wymiany handlowej i źródłem bogactw. Łagodny klimat Toskanii sprzyjał hodowli jedwabników, sztukę zaś tkacką rozwijali Włosi czerpiąc wzory od Bizantyńczyków i Saracenów, głównie za pośrednictwem Sycylii.

Wzmagająca się od końca w. XIV dezintegracja polityczna, idąca w parze ze wzrostem lokalnych patriotyzmów oraz poczuciem odrębności pomimo więzów języka, sprzyjała różnicowaniu się mody. Niełatwo jednak było przełamać modę gotyckiego stylu międzynarodowego, będącego wyrazem średniowiecznego uniwersalizmu. Jeszcze w pierwszych dziesiętkach w. XV damy włoskie ubierały się tak jak ich rówieśniczki z drugiej strony Alp, pozwalając sobie na nieznaczne tylko odstępstwa od ustalonych kanonów. Pełne zrozumienie struktury tego stylu wykazał Antonio Pisanello, jeden z najświetniejszych malarzy-kostiumologów, wierny rejestrator, jak również projektodawca ubiorów dworu ferrarzyjskiego (il. 2). Damy Pisanello, malowane, rzecz można, żurnalowo, w pełnej postaci i ze wszystkich stron, występują w sukniach powłóczystych z wysoko przepasanymi stanami i noszą ogromne gotyckie czepce-turbany odsłaniające wypukłe czoła¹². Podobnie wyglądają niewiasty zabawiające się grą w piłkę i karty na freskach w mediolańskim Casa Borromeo, a także damy w kompozycjach alegorycznych w Manta Castello, w północnych Włoszech, blisko granicy francuskiej¹³. Moda międzynarodowa wzbogacona lokalną inwencją dekoracyjną przejawiała się ze szczególną wyrazistością na malowanych florenckich skrzyniach — *cassoni*. Na początku w. XV Florencja zniosła obowiązujące w poprzednim stuleciu ustawy przeciwko zbytowi w ubiorach i prawem reakcji stała się widownią niesłychanej, wręcz manierystycznej ekstrawagancji. *Cassoni*, prezentując sceny o treści mitologicznej, których bohaterowie oraz towarzyszące im heroiny odziani są we współczesne stroje florenckie, wciągają w świat mody zawrotnie kolorowej, wymyślnej w formach, lśniącej od złota i klejnotów¹⁴. Jest to jakby nieustająca maskarada, radosny festyn przepojony beztroską i naiwnością nieomal dziecięcą. Nie ma jednakże w malarstwie owych skrzyń istotnych portretów, a właśnie w portretach, nawet idealizowanych, zawarta jest największa doza prawdy o osobach tego czasu, ich charakterach i strojach.

Już w 1. połowie w. XV ustalił się typ portretu profilowego, zarówno męskiego jak i kobiecego, często w formie portretów podwójnych, małżeńskich. Sportretowani przedstawiani byli w popiersiu, rzadziej do pasa, wyjątkowo z widocznymi dłońmi.

¹¹ Składam podziękowanie Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za umożliwienie dokonania specjalnych fotografii obrazu. Są one dziełem p. konserwatora Rudolfa Kozłowskiego, któremu zawdzięczam także szereg uwag na temat aktualnego stanu zachowania malowidła.

¹² Rysunki kostiumologiczne Antonia Pisanello znajdują się w mediolańskiej Ambrosianie, w Musée Condé w Chantilly oraz w Musée Bonnat w Bayonne, słynny zaś jego portret

Damy w stroju burgundzkim — w National Gallery of Art w Waszyngtonie.

¹³ Porównaj reprodukcje w opracowaniach: M. DAVENPORT, *The Book of Costume*, New York 1962, t. II, poz. 679–692 i 720–723 oraz F. BOUCHER, *Histoire du Costume*, wyd. Flammarion, 1965, il. 379–381 na s. 204.

¹⁴ Por. P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig 1923.



Il. 3. A. Pisanello, Portret Ginevry d'Este, Luwr. (Fot. Musée du Louvre, Paryż)

Zgodnie z określeniem Vasariego panowała wówczas, zwłaszcza we Florencji, maniera secca e cruda, styl wczesnego renesansu, bliżej potem zdefiniowany przez Wölfflina. Być może, że ujęcie z profilu pozwalało łatwiej uchwycić podobieństwo i korzystniej wyobrazić pozującego, w każdym razie damy profilowych portretów quattrocenta tworzą poczet niezrównany¹⁵, ich rodzaj dystynkcji, czaru i elegancji jest zdumiewającą antytezą klasycyzmu. Zgodnie z ideałem gotyckim mają czoła ciągle jeszcze wysokie i wypukłe, małżowiny uszne częstokroć odsłonięte, długie szyje, włosy jasne, nosy zwykle lekko zadarte, oczy i usta dziewczęce, z przymieszką lekkiej, wyrafinowanej kokieterii (dostrzegli ją i ulegli jej potem preraphaelici). Ich włosy są plecione w węzły, ujęte w czepki, złote siatki, welony z gazy lub wstęgi, ozdobione klejnotami, zwłaszcza perłami, suknie z wysokimi stanami nie mają dekolców, czasem tylko przykryte od spodu wycięcie w kształcie V, rękawy z odmiennej tkaniny, dekoracje tkanin we wzory orientalne: motywy granatu, palmety, goździka, lub rodzime: wazony, ptaki i gałązki włoskich krzewów. W portrecie Antonia Pisanello z lat 1438–40 w Luwrze Ginevra d'Este nosi na sukni haftowany motyw gałązek jałowca z purpurowymi jagodami, co jest aluzją do jej imienia¹⁶ (il. 3). Ten sam kryptonim zastosuje później Leonardo malując Ginevrę de'Benzi, lecz niechętny profilowości ustawia portretowaną *en face*¹⁷ (il. 9). Portrety profilowe

¹⁵ Por. J. BURCKHARDT, *Das Porträt in der italienischen Malerei*, [w:] *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898; – E. SCHAEFFER, *Das Florentiner Bildnis*, München 1904; – tenże, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914; – J. ALAZARD, *Le Portrait Florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris 1924; – G. F. HILL, *Italian Portraits of the Fifteenth Century*, London 1925; – G. PUDDELKO, *Florentiner Porträts der Frührenaissance*, „Pantheon”, t. XV, 1935, s. 92; – J. H. LIPMAN, *The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento*, „Art Bulletin” t. XVIII, 1936 oraz J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1967.

¹⁶ DAVENPORT, jw., poz. 706. – Por. też E. SINDONA, *Pisanello*, Milano 1961, s. 37 i 38 oraz 121, il. 104.

¹⁷ Portret Ginevry dei Benzi datowany jest na lata 1478–80 okresu florenckiego. Por. L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, t. II, Basel 1964, s. 34 oraz 199. – Obraz ten z kolekcji Liechtenstein w Vaduz zakupiony został w r. 1967 do National Gallery of Art w Waszyngtonie. Ostatnio za późniejszym datowaniem portretu, na czas około r. 1480, opowiedział się J. WALKER w artykule: *Ginevra de'Benzi by Leonardo da Vinci*, *National Gallery of Art, Report and Studies in the History of Art* 1967, Washington D. C., s. 1–38. – Na tę publikację zwrócił mi uwagę Dr Jerzy Banach, za co mu serdecznie dziękuję.



Il. 4. Alesso Baldovinetti, Portret Damy, National Gallery, Londyn. (Fot. The National Gallery, Londyn)



Il. 5. Sandro Botticelli, Portret Damy, Galeria Pitti we Florencji. (Fot. Alinari)

modne jednak pozostaną aż do końca stulecia; naj-słynniejsze wychodzą z pracowni takich mistrzów jak Alesso Baldovinetti, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Antonio Pollaiuolo i Sandro Botticelli (il. 4—6). Około r. 1466 Piero della Francesca namalował portrety książąt Urbino, Federiga I Montefeltro i jego żony Battisty Sforzy; księżna nosi bardzo bogaty strój będący przykładem ówczesnej wytwornej mody północnowłoskiej¹⁸. Około r. 1480 Piero di Cosimo sportretował Simonettę Vespucci (il. 7), w oczach florenckiej młodzieży wcielenie idealnego typu urody kobiecej; sam Wawrzyniec Wspaniały obdarzył ją komplementem „*di insuperabile bellezza e gentilezza umana*”. Piękna Simonetta ma twarz dziew-

cząco naiwną, ale piersi obnażone i naszyjnik z przepcionym węzem, symbolem pokusy¹⁹. Subtelna perwersję Cosima, nieprześcignioną przez nikogo we włoskim quattrocento, porównać można jedynie z wy- rafinowaną przewrotnością Fouqueta malującego Agnieszkę Sorel jako karmiącą Madonnę.

Klasyczny przykład kobiecej mody florenckiej u schyłku w. XV, w portrecie profilowym, i to w pełnej postaci, zawdzięczamy Domenicowi Ghirlandaio. W r. 1490 ukończył on freski w chórze kościoła Santa Maria Novella we Florencji, ufundowane przez Giovanniego Tornabuoni. Zgodnie ze zwyczajem w scenach ewangelicznych przedstawione są również osoby związane z rodziną fundatora, wśród nich Giovanna

¹⁸ A. CINQUINI, *Piero della Francesca ad Urbino e i ritratti degli Uffizi*, „L'Arte” t. IX, 1906, s. 56.

¹⁹ Wyrażono też przypuszczenie, że Simonetta przedstawiona jest pod postacią Kleopatry, por. R. SALVINI, *Pittura Italiana*, Milano 1959, s. 89. — Waż jest, jak wiadomo, symbolem wieloznacznym, może być też znakiem nieśmiertelności. Por. J. E. CIRELOT, *A Dictionary of Symbols*, New York 1962, s. 272, s. v. *serpent*.



Il. 6. Antonio Pollaiuolo, Portret Damy, Galeria Poldi Pezzoli w Mediolanie. (Fot. Alinari)

Degli Albizzi²⁰ (il. 8). Ma ona włosy szcześnie i z tyłu związane w węzeł, z boków spływające w jasnych lokach po obu stronach twarzy²¹. Odziana jest w suknię z wzorzystego brokatu z dość głębokim kwadratowym dekoltem. Rękawy tej sukni wkładane są osobno i wiązane tasiemkami, a przez dekoracyjne rozcięcia wyzierają fałdy białej koszuli. Spódnica w rurkowatych, pionowych i dość sztywnych fałdach sięga ziemi.

Podobnie ubierały się damy włoskie w innych miastach północnej Italii. Sądząc z obrazów Bellinich i Carpaccia, a zwłaszcza z rysunków kostiumologicznych wykonanych z autopsji przez Dürera, Wenejanki w tym czasie pozwalały sobie na nieco głębsze dekolty, często przykrywały głowy i lubowały się w orientalnych koturnach, ale poza tym niewiele różniły się od swoich florenckich rywalek²².

Mimo że moda włoska przybrała z końcem stulecia tak oryginalną i piękną formę, nadal rozglądano się za nowinkami zagranicznymi, jest to bowiem mody żelazne prawo. Baltasare Castiglione w *Dworzaninie* snuł wymaginowany dialog pomiędzy Wawrzyńcem Wspaniałym a arcybiskupem Palermo. Mówiono o wielkiej różnorodności ubiorów noszonych we Włoszech, a więc *alla francese*, *alla tedesca*, a nawet na sposób turecki, *la foggia de'Turchi*. Biskup chwalił poważną modę hiszpańską, *alla spagnuola*²³. Italia szczególnie w tym czasie podatna

była na wpływy hiszpańskie za sprawą królestwa neapolitańskiego rządzonego przez dynastię Aragonów. W Hiszpanii dobiegała końca wielowiekowa *Reconquista*, lecz miało minąć jeszcze pół wieku, nim kraj ten stanął w rzędzie światowych mocarstw. Mówiąc o renesansowej modzie hiszpańskiej mamy za-

20 Giovanna degli Albizzi poślubiła w r. 1486 Lorenza Tornabuoni i zmarła w dwa lata później przy urodzeniu dziecka. Zarówno jej portret we freskach kościoła Santa Maria Novella, jak i analogiczny portret na desce w zbiorach Tyssena w Lugano wykonane zostały już po jej śmierci. Por. J. LAUTS, *Domenico Ghirlandaio*, Wien 1943, s. 53.

21 Podobnie uczesana jest Ginevra dei Benzi.

22 Rysunki dam weneckich wykonane przez Dürera w r. 1495 znajdują się w wiedeńskiej Albertinie. Por. W. WAETZOLD, *Dürer und seine Zeit*, Wien 1935, pl. 236.

23 B. CASTIGLIONE, *Il Corteggiano*, Venetia 1593, s. 67 i 68. — Castiglione napisał to dzieło w r. 1514, wydał w Wenecji w r. 1528, było ono wszakże sumą jego doświadczeń wcześniejszych; w tym niemną rolę odegrała służba na dworze Lodovica Sforzy od r. 1496–99, najwspanialszym dworze europejskim, od kiedy zabrakło dworu burgundzkiego.



Il. 7. Piero di Cosimo, Portret Simonetty Vespucci, Musée Condé, Chantilly. (Fot. Photographie Giraudon, Paryż)



Il. 8. Domenico Ghirlandaio, Giovanna degli Albizzi
we freskach kościoła S.Maria Novella we Florencji.
(Fot. Alinari)

zwyczaj na myśli jej styl oraz popularność z czasów Karola V, Filipa II, a potem Filipa IV, i przesuwają się nam przed oczyma dworskie portrety Tycjana, Anthonisa Mora, Sancheza Coello, J. Pantoji de la Cruz, wreszcie Velasqueza. Tymczasem około r. 1470 ustaliła się na lat kilkadziesiąt hiszpańska moda kobieca, szczególnie na dworze kastylijskim, będąca oryginalnym połączeniem motywów średniowiecznych i renesansowych z lokalnymi motywami pochodzenia mauretańskiego, z dodatkiem interesujących innowacji²⁴.

Osobliwością tej mody była fryzura z gładkich, ciemnych włosów rozdzielonych nad czołem i szczesanych na boki, w formie dwóch łagodnych, okalających policzki fal przechodzących na karku w warkocz. Nie był to prawdopodobnie warkocz pleciony, lecz układany z ciasno zebranych włosów ujętych w niedużych odstępach pierścieniami z tkaniny. Tył głowy nakrywano czepkiem, a wspomniany warkocz ukrywano w pochwie przewiązanej krzyżującą się wstęgą. Czepek i pochwę szyto zazwyczaj z płótna holenderskiego, przy ubiorach uroczystych z broka-

²⁴ C. BERNIS, *Modas Espanolas medievales en el Renacimiento Europeo*, [w:] „Waffen- und Kostümkunde, Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde”, 1959, z. 1-2, s. 94-110 oraz 1960, z. 1, s. 27-40. —

Składam serdeczne podziękowanie p. Doc. Dr Marii Gutkowskiej-Rychlewskiej za użyczenie mi tej pracy wraz z osobistymi uwagami na temat mody hiszpańskiej i włoskiej.

tu, z klejnotami, szczególnie z perłami. Prawie zawsze czepek przytrzymany był czarną wstążką biegnącą przez czoło, czasem zaś ten strój głowy uzupełnianio przezprzystym welonem z gazy. W całości nakrycie to nosiło nazwę *el tranzado*. Wydaje się, że powstało ono ze zmieszania pewnych elementów zachodnioeuropejskich z mauretańskimi. We Francji już około połowy w. XII podwójne warkocz z jasnych włosów, opadające z przodu postaci, okrywano płóciennymi pochwami²⁵, ogólny jednak wyraz stylowy *el tranzado* z w. XV, a zwłaszcza moda czarnych gładko uczesanych włosów łączyła się z Orientem, tym bardziej że do tego stroju głowy przydawano niekiedy rodzaj turbanu²⁶ (il. 11). Ikonografia mauretańska, podlegająca znanym ograniczeniom anikonizycznym, nie dostarcza nam niestety odpowiedniego materiału porównawczego z muzułmańskiej części Hiszpanii. Mamy natomiast bardzo liczne przykłady fryzur niewieścich z czarnych gładkich włosów, rozdzielonych nad czołem, szesanych na boki w formie fal okalających policzki i rozpuszczonych w nie plecione kosy, ze wschodnich krajów świata islamu. Od czasów Omajjadów i Abbasydów było to tradycyjne i ulubione uczesanie kobiet arabskich, a potem perskich²⁷. Ponieważ istniała muzułmańska wspólnota kulturowa, nie ma wątpliwości, że w w. XIV i XV podobna moda panowała w Persji, w Magrebie i w Andaluzji (il. 12).

Suknia noszona w Kastylii przy *el tranzado* miała stanik obcisły, z przodu sznurowany, z wycięciem kształtu litery V, ale podłożonym od spodu inną tkaniną, rękawy wkładane osobno i przywiązywane tasiemkami, z rozcięciami, podobnie jak w modzie włoskiej, ukazującymi puklaste fałdy koszuli. Specjalnością hiszpańską było zdobienie koszul czarnym haftem mauretańskim lub haftem z kolorowych i złotych nici²⁸. Najbardziej wszakże charakterystyczną cechą sukni była spódnica zwana *los verdugos* (lub *guarda-infante*), wynaleziona przez Juane de Portugal, żonę króla Kastylii Henryka IV z przydomkiem *el Impotente* (co należy rozumieć dosłownie)²⁹. Niewiele jest w historii ubiorów kreacji, dla których czas powstania można wyznaczyć z tak nieomylną dokładnością. Juana, potępiana przez współczesnych z powodu swobodnych obyczajów, będąc w r. 1468 w stanie odmiennym, aby ukryć jawny dowód swej niewierności, wymyśliła suknię o szerokiej spódnicy na obręczach, rodzaj krynoliny. Ten oryginalny, sztywny, dzwonowaty strój rycyło znalazł uznanie u dam kastylijskich i aragońskich (il. 10–11). Dalszą specjalnością hiszpańską był płaszcz zwany



Il. 9. Leonardo da Vinci, Portret Ginevry de'Benzi,
National Gallery of Art w Waszyngtonie. (Fot. Na-
tional Gallery of Art w Waszyngtonie)

sbernia, kapa bez rękawów, lecz z rozcięciem wertykalnym na jedno, zwykle lewe ramię⁸⁰. Do tego stroju Hiszpanki nosiły buciki na wysokich koturnach z korka, zwane *los chapines*, wynalazek orientalny, popularny też u Maurów, określany w inwentarzach jako *alcorques musulmanos*; bywało, że wykładano je brokatem i wysadzano klejnotami.

Moda *alla castellana* mogła się zrodzić jedynie na ziemi hiszpańskiej. W sposób właściwy dla kultury tego kraju powstała ze stopienia różnych elementów w nową, organiczną i wysoce zindywidualizowaną całość. Tak pomyślany strój otaczał damę aurą wyniosłości, ograniczał swobodę ruchów, prowadził do nowowej konwencji pozy i gestu, przybliżał etykietę dworu hiszpańskiego do systemu, jaki przedtem pa-

²⁵ Por. L. BARTON, *Historic Costume for the Stage*, London 1949, s. 110 i fig. 17 na s. 111.

²⁶ Można to zaobserwować na obrazie Juana Flamenico - *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*, datowanym na ostatnią dekadę w. XV, w Museo del Prado w Madrycie (il. 11). - C. Bernis nie uwzględnił inspiracji mauretańskiej w utworzeniu uczesania przy *el tranzado* i towarzyszących mu elementów stroju. Źródła ikonograficzne dotyczące tego zagadnienia są niestety bardzo skąpe i niektóre wkracają już w w. XVI. Powołać się tu można na rysunki Christopha Weiditza w jego książce kostiumowej z podróży do Hiszpanii (*Trachtenbuch von Reisen nach Spanien*, 1529), cyt. za DAVENPORT, jw., poz. 1213-1215.

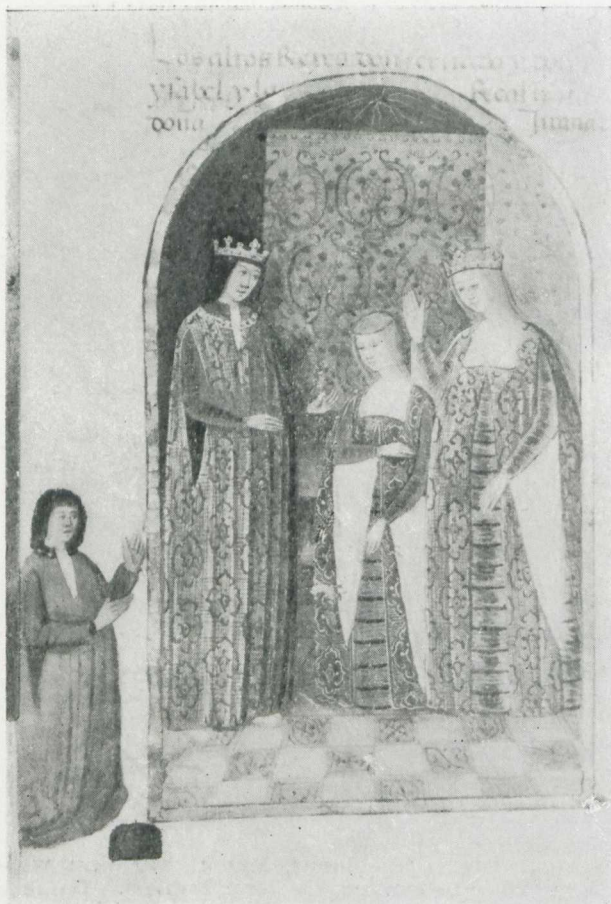
²⁷ Wystarczy wskazać figury dziewcząt w malowidłach

ściennych omajjadzkiego pałacu Kusair Amra z 1. połowy w. VIII oraz o sto lat późniejszego abbasydzkiego pałacu Jausak w Samarra, następnie arabskie miniatury *Księgi Antydotów* (r. 1199), wyobrażenia dziewcząt w ceramice kaszańskiej z w. XIII, wreszcie bardzo liczne miniatury perskie od końca w. XIII do w. XV włącznie, por. D. T. RICE, *Islamic Art*, New York, Washington 1965, il. 1, 18, 23, 65, 121 i 223 oraz A. U. POPE, *Survey of Persian Art*, t. V, London, New York 1938, pl. 877.

28 Haft czarnym jedwabiem nosił nazwę *a punto de almofar*, haft kolorowym jedwabiem i złotą nicią – *a punto real*.

29 BERNIS, jw., 1959, z. 1-2, s. 103.

30 Tamże, 1960, z. 1, s. 27-33.



Il. 10. Pedro Marenello, *Modlitewnik królowej Juany*, około r. 1500, Musée Condé, Chantilly. (Fot. Photographie Giraudon, Paryż)

nował na dworze bizantyńskim³¹. Moda *el tranzado*, *verdugos* i *chapines* budziła jednak zgorszenie i wywoływała gromy potępienia ze strony konserwatyw-

negu kleru. Jako owoc zakazany tym bardziej była widocznie ponętna, szybko też przekroczyła Pireneje i przyjęta została, aczkolwiek sporadycznie, we Francji i Flandrii (il. 13), z początkiem zaś w. XVI efemerycznie pojawiła się w Anglii i Niemczech. Rzadko występowała w czystej postaci, zazwyczaj wybierano z niej tylko pewne elementy, łącząc w całość z lokalnymi. Już po r. 1480 dostała się do Neapolu, trzeba było jednak około dziesięciu lat, zanim dotarła do północnych Włoch. Droga ta da się ściśle wyznaczyć dzięki obfitym źródłom literackim i ikonograficznym. Jednym z najwcześniejszych obrazów, w którym można znaleźć ślady oddziaływania mody hiszpańskiej, jest noszący datę 1488 zbiorowy portret rodziny Bentivoglio u stóp Madonny na tronie, dzieło Lorenza Costy, malarza rodem z Ferrary, fresk znajdujący się w Bolonii w kościele S. Giacomo Maggiore³².

Rzecznikami mody hiszpańskiej w Italii były wybitne kobiety, zwłaszcza Lukrecja Borgia oraz Izabela i Beatrycze d'Este. Lukrecja, córka biskupa Walencji, późniejszego papieża Aleksandra VI, gustowała w ubiorach i zabawach kraju swego ojca. Zachowane inwentarze jej garderoby z r. 1502 wymieniają różne stroje hiszpańskie³³. Znacznie silniejszy i bardziej ważki w naszej sprawie był wpływ obu dalszych kobiet, siostr d'Este, córek księcia Ferrary Ercola i Eleonory Aragońskiej, które od matki, córki Ferranta I, króla Neapolu, wzięły zamiłowanie do kultury hiszpańskiej. Starsza z nich, Izabela (1474—1539), piękna i obdarzona wielką inteligencją, wszechstronnie wykształcona, zwana przez współczesnych „*fonte et origine di tutte le belle foggie d'Italia*”, poślubiła w r. 1490 markiza mantuańskiego i w Mantui założyła wspaniały dwór skupiający wybitnych literatów i artystów epoki; patronowała Mantegni i Rafaelowi, a szczególnie mocno interesowała się sztuką Leonarda. Beatrycze (1475—97) wychowywana była na dworze swego dziadka w Neapolu; zaręczona już w r. 1483 Lodowicowi Sforzy, zwanemu il Moro, księciu Mediolanu, poślubiła go w styczniu r. 1491. Beatrycze, mniej błyskotliwa od swojej siostry, najbardziej lubiła stroje, maskarady i dworskie festyny, cieszyła się, gdy ją nazywano „*novarum vestium inventrix*”. Wiadomo, że siostry d'Este często ubierały się po hiszpańsku³⁴. Nawet w dniu wesela Beatrycze i jej drużki wystąpiły, według relacji Tristana Calco, „*habitu hispano*”³⁵. Związki Mediolanu z neapolitańskimi Aragonami były w tym właśnie okresie najsilniejsze. W r. 1489 bratanek księcia

³¹ I w samej Hiszpanii moda ta miała różne warianty, jak to widać z rysunku P. P. Rubensa (ok. 1598–1600) będącego kopią o 100 lat z górą wcześniejszego portretu Joanny Szalonej, w tzw. Księdze kostiumowej Rubensa w Muzeum Brytyjskim. Por. J. MÜLLER HOFSTEDE, *Rubens und Tizian: Das Bild Karls V*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” t. XVIII, 1967, il. 2.

³² Reprodukowany m. in. w: J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 3 wyd. (b. d.), Wien, Phaidon, tabl. 9. — Na dzieło to zwrócił mi uwagę p. Dr Marek Rostworowski, za co składam mu podziękowanie. — Wpływ mody hiszpańskiej widoczny jest również w późniejszym dziele Costy, w portrecie *Damy z pieskiem* (*A Lady with a Lap-dog*) w zbiorach królowej w pałacu Buckingham w Londynie (por. katalog: *Italian Art in the Royal Collection, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, 1964, tabl. 10).

W kompozycji portret ten jest niewątpliwie związany z *Damą z gronostajem*.

³³ L. BELTRAMI, *La guardarroba di Lucrezia Borgia*, Modena 1903, s. 44–57.

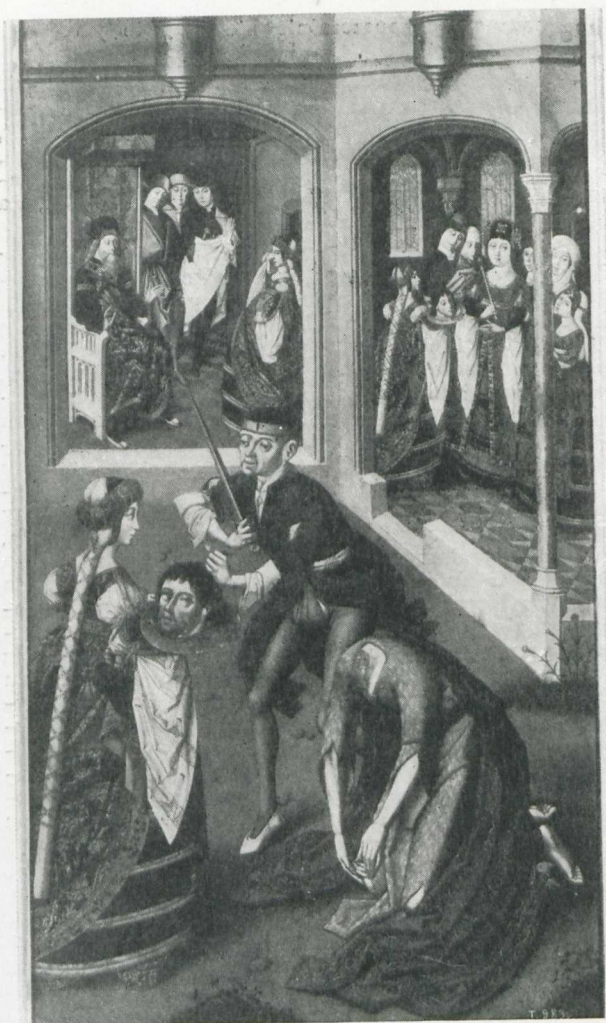
³⁴ A. LUCIO i R. RENIER, *Il guardarroba di Isabella d'Este*, [w:] *Nuova Antologia di Lettere, Science ed Arti*, t. LXIII, Firenze 1896, s. 444 i 445. — Oczywiście garderoby księżnych były bardzo zasobne. Beatrycze w r. 1493 na zamku w Vigevano posiadała 84 sukien różnych stylów. Por. F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, t. I, Milano 1913, s. 333.

³⁵ T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium ducum*, cz. I, s. 505, cyt. za SCHIAPARELLIM, jw., s. 135. Por. też E. MOTTA, *Nozze principesche nel Quattrocento*, Milano 1894, s. 16 oraz MALAGUZZI VALERI, jw., t. I, s. 409–415 i passim.

Lodovico Gian Galeazzo Sforza pojął za żonę Izabelę Aragońską, wnuczkę króla Neapolu³⁶.

W latach dziewięćdziesiątych powstała cała seria portretów Beatryczy i innych dam mediolańskich w strojach inspirowanych przez Hiszpanię. Są to obrazy na deskach, freski i miniatury książkowe, a nawet rzeźby i kamee — dzieła wybitnych mistrzów związanych z wielkim ruchem artystycznym mecenatu Lodovica³⁷. Stanowią one silny kontrast z modą, jaka panowała na dworze mediolańskim w okresie poprzednich władców, Francesca Sforzy (zm. w r. 1466) i jego syna Galeazza Marii (zgodzono przez spiskowców w r. 1476), a nawet w czasach regencji Bony Sabaudzkiej (do r. 1481) i pierwszych lat rządów Lodovica. Z tych okresów zachowały się banalne dworskie portrety anonimowych malarzy lombardzkich przedstawiające damy w typowych sukniach późnośredniowiecznych *alla francese* lub *alla tedesca* lub w sukniach podobnych do florentyńskich³⁸. Nowa, świetna moda wprowadzona za sprawą Beatryczy do Mediolanu była więc zjawiskiem ściśle ograniczonym w czasie, niedługo też trwała po jej śmierci i po ostatecznej klęsce Lodovica, wygnanego przez Francuzów w r. 1499.

Na obrazie ołtarzowym zwanym Pala Sforzesca w mediolańskiej galerii Brera Beatrycze widoczna jest w pełnej postaci, w pozie klęczącej³⁹. Nosi klasyczne przybranie głowy — *el tranzado* (po włosku *trenzale*, *trinzale* względnie *trenzato*, w gwarze zaś *cuazzone*). Gładka fryzura księżnej ujmuje jej twarz łagodną falą, z której wypuszczony jest na policzek kosmyk rzadkich włosów. Warkocz znajduje się w pochwie z białego płótna, owiniętej czarną wstęgą. Ciemny czepek, naszywany po brzegach i przez środek dużymi perłami, a z boku przystrojony klejnotem z drogich kamieni i pereł, przytrzymany jest biegnącą przez czoło dookoła głowy czarną przepaską (po włosku *lenza*) z koronkowymi motywami drobnych lilijek po brzegu⁴⁰. Na szyi księżna ma analogiczną przepaskę koronkową oraz naszyjnik z pereł i czarnych paciorków. Wzdłuż dekoltu sukni jest również ozdobiona dużymi perłami. Jest ona z tkaniny jedwabnej w żółte, czarne i błękitne pasy (tzw. tkanina promienista, *radiata*). Rękawy przywiązane są długimi, czerwonymi tasiemkami, nie ma krynoliny na obręczach, lecz spódnice fałdzista w stylu włoskim. Ten typ sukni Włosi określali mianem *camora*. Krynolina-*verdugos* (po włosku *falda* lub *faldiglia*) przyjęła się dopiero z początkiem w. XVI, i to na krótki czas, gdyż po prostu nie spodobała się. Sztwywny wydęty kształt spódnicy porównywali Włosi do beczki z winem. Rychło też



Il. 11. Juan Flamenco, Ścięcie św. Jana, Museo del Prado w Madrycie. (Fot. Museo del Prado w Madrycie)

wydano zakaz jej noszenia, zapewne na interwencję Kościoła. W portrecie klęczącej Beatryczy buciki nie

³⁶ Gian Galeazzo Sforza jako syn Galeazza Marii miał dziedziczyć księstwo mediolańskie, w okresie jego małoletności regencję sprawowała matka, Bona Sabaudzka, którą od władzy usunął w r. 1481 Lodovico il Moro. Córką Gian Galeazza i Izabeli Aragońskiej była Bona, późniejsza królowa polska.

³⁷ Cała grupa dam mediolańskich w strojach *alla spagnuola* występuje w scenie inwestytury Lodovica il Moro ze strony cesarza Maksymiliana I w r. 1492 w miniaturach Mszału kardynała Arcimboldiego, w Bibliotece Kapitulnej w Mediolanie, por. MALAGUZZI VALERI, jw., t. III, s. 176 i il. 188.

³⁸ Por. tamże, t. I, il. przy s. 8, 12, 13, 15 i 25.

³⁹ Obraz powstał w pierwszych miesiącach r. 1494; twórca jego, będący pod wpływem sztuki Leonarda, jest nie znany, por. CLARK, jw., s. 57 i 58. — Księżna Lodovico przedstawiony jest z synem naturalnym Cesarem, księżna Beatrycze z synem Massymilianem. W podobnym układzie wyobrażeń byli oni na zaginionym fresku Leonardowskim w refektarzu delle Grazie w Mediolanie, naprzeciw *Ostatniej Wieczery*, por. MALAGUZZI VALERI, jw., t. II, tabl. XII i XIII.

⁴⁰ Bardzo podobną przepaskę na czole nosi dama w portrecie rodzinnym przypisanym Baltazarowi Estense w galerii monachijskiej (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; il. 22).

są widoczne, przypuszczalnie nie były to przesadne koturny — *chapines* ⁴¹.

Bezspornym portretem Beatryczy jest popiersie wyrzeźbione przez Gian Cristofora Romano, zachowane w Luwrze ⁴² (il. 16). Jest to jedyny wypadek, kiedy fryzurę typu hiszpańskiego możemy oglądać ze wszystkich stron. Rzeźbiarz uwzględnił owe charakterystyczne kosmyki wypuszczone na policzek, na lewym zaś ramieniu fragment płaszcza-sberni.

Przypuszcza się, że profilowy portret określany nazwą *Dama alla reticella*, znajdujący się w mediołańskiej Ambrosianie, przypisywany przez różnych autorów Leonardowi, przedstawia również Beatryczę d'Este ⁴³ (il. 17). Twarz ambrosiańskiej damy jest jednak znacznie subtelniejsza, bardziej dziewczęca, rysy piękniejsze, wyidealizowane. *Dama alla reticella* z wyszukaną wytwornością reprezentuje pewien wariant mody hiszpańskiej. Kasztanowate włosy otaczają twarz bardzo głęboką falą, a wypuszczony z niej kosmyk ujmując podbródek tuż przy szyi, natomiast warkocz-trenzale zamiast opadać na plecy zwinięty jest na tyle głowy i schowany pod złotą, obrzeżoną perłami siatką o dużych kwadratowych oczach ⁴⁴. Złociста przepaska-*lenza* związana jest na szałce po lewej stronie i ozdobiona z przodu klejnotami ze złotych rozet z rubinami, diamentami i perłami, na przemian kulistymi i gruszkowatymi. Wraz z naszyjnikami i klejnotem naszytym na płaszczu stanowi to piękny, jednorodny stylowo komplet wysokiej klasy złotniczej ⁴⁵. Dama nosi purpurową suknię o prostym dekolcie, widoczną tylko w niewielkim fragmencie stanika i rękawa. Na lewym ramieniu zarzucony ma czarny płaszcz-sbernię. Pionowe rozcięcie, przez które przechodzi ręka, ozdobione

jest na brzegach haftem o motywach pętli, u szczytu zaś rozcięcia znajduje się, zawieszony lub naszyty, wspomniany klejnot. Wiadomo, że *sbernie* w stylu włoskim były nieco krótsze od prototypów hiszpańskich. Szyto je z brokatu lub gładkiego jedwabiu, na lato miewały podszewki jedwabne z tkanin o odmiennym, zwykle kontrastowym kolorze, na zimę podbijano je futrem ⁴⁶.

Dopatrywano się rysów Beatryczy, tym razem niepochlebionych, w portrecie Alessandra Araldi w Galerii Uffizi we Florencji ⁴⁷ (il. 18). Dama, ujęta w profilu do pół postaci, nosi typowe *trenzale* z koronkowym czepcem i pochwą z delikatnej, przejrzystej tkaniny oraz wspaniały komplet klejnotów na przepasce, przy czepcu i na szyi; prócz naszyjnika z wielkich pereł ma też sznur paciorków z czarnego bursztynu ⁴⁸.

Profilowy portret *en pied* nieokreślonego mistrza w National Gallery w Londynie wyobraża według wszelkiego prawdopodobieństwa Bonę Sabaudzką (1449—1503), żonę Galeazza Marii Sforzy i regentkę Mediolanu po jego śmierci, aż do czasu objęcia rządów przez Lodovica il Moro. Obraz jest uszkodzony, lecz z łatwością można w nim rozpoznać charakterystyczne cechy interesującej nas mody: czepiec z bardzo długim warkoczem w pochwie, na lewym zaś ramieniu płaszcz-sbernię ze wzorzystej tkaniny ⁴⁹ (il. 19).

Najbogatszy z tej serii jest strój, w którym na portrecie Ambrogia de Predis w National Gallery of Art w Waszyngtonie przedstawiona została Bianca Maria Sforza, córka Galeazza Marii, bratanica Lodovica, poślubiona w r. 1494 cesarzowi Maksymilianoowi I ⁵⁰ (il. 20). Ma ona również wąły kosmyk wło-

41 Niezbyt wysokie koturny są widoczne w stroju Beatryczy na jej rzeźbionym wizerunku sarkofagowym, dzieło Cristofora Solari w Certosie pawiańskiej, por. MALAGUZZI VALERI, jw., t. I, tabl. przy s. 548.

42 Tamże, t. I, s. 46 i 47. Tamże (s. 387) reprodukowano inne autentyczne wizerunki Beatryczy w hiszpańskim nakryciu głowy: na fresku w stylu Luiniego w pałacu Sforzów w Mediolanie (s. 50), w miniaturze dyplomu z dnia 28 stycznia 1494 w Muzeum Brytyjskim (s. 408), a także w kamei z kolekcji Trivulzio.

43 Dawniejszą bibliografię portretu podał H. BODMER (Leonardo, Stuttgart i Berlin 1931), przypisując go Ambrogio de Predis. W. SUIDA (Leonardo's Activity as a Painter [w:] Leonardo, saggi e ricerche, Roma 1952) uważał ten portret za dzieło zbiorowe. HEYDENREICH (jw., s. 199) obraz określił ostrożnie jako „portret kobiety” i datował dość szeroko na lata 1485—90. — Kopię tego portretu reprodukował MALAGUZZI VALERI (jw., t. III, Milano 1917, il. 13 na s. 32) jako własność kolekcji Salting w Londynie. Istnieje też dość słaba kopia tego dzieła w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie.

44 Podobnie owinięte dookoła głowy noszą warkocz-trenzale Wenecjanki przedstawione przez Gentilego Belliniego na obrazie *Cud krzyża prawdziwego* (w fragmencie dotyczącym koronacji Katarzyny Cornaro) w weneckiej Akademii; dzieło datowane jest na lata około r. 1500, por. DAVENPORT, jw., poz. 1302.

45 O podarunkach klejnotów z drogich kamieni i pereł ofiarowywanych przez księcia Lodovica il Moro Beatryczy wspomina też K. CHŁĘDOWSKI (Dwór w Ferrarze, Lwów 1907, s. 90).

46 BERNIS, jw., 1960, z. 1, s. 32. — Najwspanialszy płaszcz-sbernię nosi Eleonora Portugalska w scenie zaślubin z cesarzem Fryderykiem III, przedstawionej przez Pinturicchia we freskach Biblioteki Piccolominich w Sienie (il. 14), dzieło powstałym już w początku w. XVI, por. SALVINI, jw., s. 104 i 105.

47 PISETZKY, jw., t. II, poz. 143.

48 Czarny bursztyn (*ambra nera*), znany też pod nazwą gagat, jest to odmiana węgla brunatnego o strukturze zbitej, dającej się krajać i przyjmującej politurę. Używany był we Włoszech głównie do wyrobu paciorków.

49 Dawniej i ten portret łączono z Beatryczą d'Este przypisując bądź Ambrogio de Predis, bądź to Zenale'owi. Atrybucje te nie utrzymały się. Martin Davies zwrócił uwagę, że portret nie mógł powstać w okresie sprawowania przez Bonę regencji (1476—80), lecz później, właśnie ze względu na strój, w jakim jest przedstawiona, por. M. DAVIES, National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools, London 1961, s. 374, poz. 2251. — W zacytowanym katalogu przy imieniu Bony utrzymany jest znak zapytania. Jest to jednak chyba na pewno Bona: trzyma w dłoni bukiet orlików, zwanych po włosku *colombi* — gołąbkami; jej właśnie symbolem były gołębie.

50 Powtórzenie tego portretu w ubiorze mniej strojnym, ale według tej samej mody reprodukuje MALAGUZZI VALERI (jw., t. I, tabl. przy s. 518), podając ówczesne miejsce przechowania obrazu, kolekcję Arconati Visconti w Paryżu. — Bianca Maria już jako małżonka cesarza w rysunku Hansa Kulmbacha występuje w stroju niemieckim, w wysokim renesansowym czepcu, por. F. WINKLER, Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins, Berlin 1942, s. 66 i 67.



Il. 12. Miniatura z „Księgi Królów”, Sziraz około 1440, The Cleveland Museum of Art. (Fot. The Cleveland Museum of Art)

sów wypuszczony na policzek z fali okalającej twarz, czepec zaś *trenzale* ze złotej siatki suto naszywany perłami i drogimi kamieniami; cały jej ubiór ozdobiony jest mnóstwem pereł, są one nawet na wstędze oplatającej pochwę warkocza, w naszyjniku i na pasie, ale najbardziej okazałe w klejnocie z wypisaną w emalii dewizą Sforzów, zawieszonym z boku czepeca. Z klejnotu tego zwiesza się jeszcze sznur paciorków czarnego bursztynu, który do tego stroju widocznie najchętniej był stosowany.

Z dworem mediolańskim związany jest również portret tzw. *La Belle Ferronnière* w Luwrze, wielo-

krotnie przypisywany Leonardowi ⁵¹ (il. 21). I ona także nosi *trenzale*, choć układ jej głowy, zwróconej niemal *en face*, pozwala dostrzec jedynie zarysy czepeka i nieznaczny fragment warkocza opuszczonego w pochwie na plecy. Włosy rozdzielone nad czołem ujmują twarz dwiema gładkimi falami, bez żadnych kosmyków. Czarna wstążka opasująca głowę i przy-

⁵¹ HEYDENREICH datuje obraz na okres 1485–90 (Jw., t. II, s. 199).



Il. 13. Gerard David, *Uczta w Kanie Galilejskiej*, Luwr. (Fot. Musée du Louvre)



Il. 14. Pinturichio, *Zaślubiny cesarza Fryderyka III z Eleonorą Portugalską*, fresk w Bibliotece Piccolominich w Sienie. (Fot. Anderson)



Il. 15. Nieokreślony artysta mediolański, Portret Beatryczy d'Este, fragment obrazu ołtarzowego Pala Sforzesca, Galeria Brera w Mediolanie. (Fot. Galeria Brera w Mediolanie)

trzymująca czepiec ozdobiona jest pośrodku czoła klejnotem⁵². Sznur z wielobarwnych nici tworzy naszyjnik. Suknia ma dekolt kwadratowy obramowany galonem z haftem o motywie palmety, rękawy zaś przytroczone na ramionach tasiemkami, zgodnie z obowiązującą modą.

Dama z gronostajem należy do znakomitego grona

dam mediolańskich występujących *alla spagnuola*. Zwrócenie głowy w trzech czwartych uwidacznia jedynie słaby zarys czepka *trenzale* i na karku ślad warkocza w pochwie. Można zaledwie domyślać się, że jest to *trenzale* nie ozdobione klejnotami. Na czepku narzucony jest welon z przezroczystej gazy ze złocistym rąbkiem stykającym się z linią brwi i bie-

⁵² Francuskie słowo *ferronnière* odpowiada włoskiemu określeniu *lenza* i oznacza ową przepaskę na czoło. Natomiast *La Belle Ferronnière* było przydomkiem jednej z kochanek króla Franciszka I (wg CLARKA, króla Henryka II, jw., s. 56), żony mieszczanina paryskiego imieniem La Ferron. Stąd przypuszczano, że portret z Luwru przedstawia

właśnie ową damę. Wiadomo jednak, że gdy Leonardo przybył do Francji, *La Belle Ferronnière* już nie żyła. Jest to na pewno portret jednej z dam dworu mediolańskiego, być może Lukrecji Crivelli, faworyty Lodovica il Moro, która zajęła miejsce Cecylii Gallerani.



Il. 16. Alessandro Araldi, Portret Beatryczy d'Este, Galeria Pitti we Florencji. (Fot. Alinari)

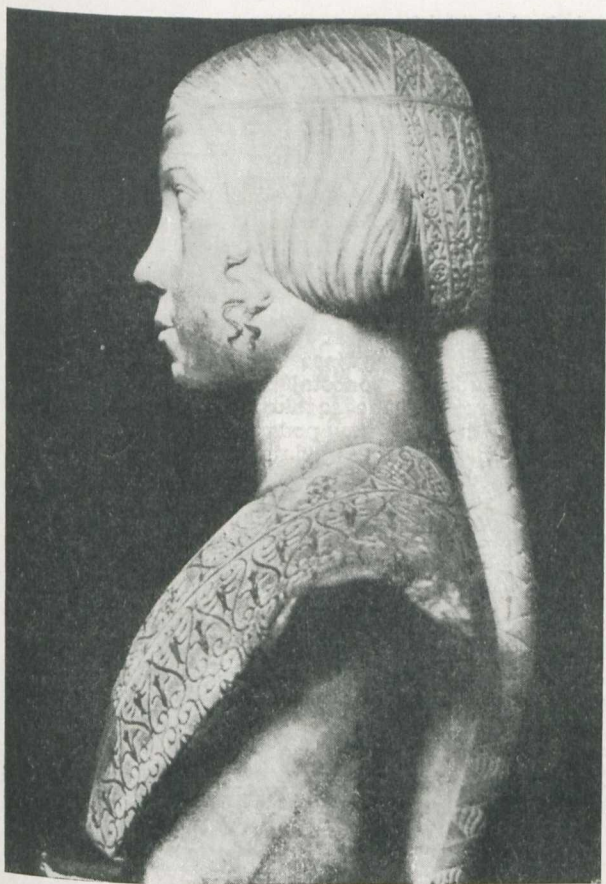
gnącym w dół wzdłuż włosów⁵³. Czepek i welon przytrzymuje prosta, czarna wstążka opasująca głowę w połowie czoła. Kasztanowate włosy rozdzielone nad czołem i szesane w dół zakrywają bok twarzy. Ale właśnie w tym miejscu fryzura została radykalnie zmieniona podczas odnawiania obrazu. Włosy nie ujmują policzka esowatą falą, lecz poprowadzone zo-

stały aż do podbródka, co przeinaczyło układ. Należy przypuszczać, że pierwotnie, podobnie jak w domniemanym portrecie Beatryczy z Ambrosiany, w miejscu najsilniejszego łuku oddzielał się spory kosmyk lub nawet całe ich dłuższe pasmo w kierunku podbródka⁵⁴. Przy renowacji obrazu motywu tego nie zrozumiano upraszczając i psując styl. Na szyi *Dama*

⁵³ Trudno jest dokładnie określić, w jaki sposób ułożony jest welon na głowie *Damy*, gdyż złocisty rąbek gubi się przy włosach mniej więcej w połowie policzka. Warto zaznaczyć, że podobny welon z gazy nosi królowa Izabela Kastylijska na portrecie przypisywanym malarzowi imieniem Bermejo, datowanym na okres około r. 1490, w królewskim pałacu w Madrycie, por. DAVENPORT, jw., poz. 971 oraz F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Los retratos de los Reyes de Espana*, Barcelona 1948, tabl. 75.

⁵⁴ Niekiedy *trenzale* łączono także z fryzurą typu florenckiego wypuszczając dwa długie loki włosów po obu stro-

nach twarzy. Tak jest na wspomnianym wyżej portrecie Bony Sabaudzkiej w National Gallery w Londynie oraz we fryzurze jednej z kobiet na obrazie z historią Brutusa i Porcji „Mistrza Emiliańskiego z r. 1487” w galerii Zbiorów Czynnych (il. 23). Ten ostatni obraz pomimo konwencjonalnej daty określającej anonimowego mistrza na pewno powstał dobrze po r. 1490, kiedy moda hiszpańska doszła do innych miast północnej Italii ulegając rozluźnieniu. Por. też L. OZZOLA, *Il Vestiario Italiano del 1500 al 1550. Saggio di cronologia documentata*, Roma 1940, fig. 2, 5 i 10.



Il. 17. Gian Cristoforo Romano, *Popiersie Beatryczy d'Este*, Luwr. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie, wg Malaguzzi Valeri)

nosi dwukrotnie owinięty sznur czarnych, kulistych, szlifowanych w karby bursztynów⁵⁵. Jej suknia ma barwę cynobrowej czerwieni, w cieniach zaś przyjmuje ton ciepłego brązu⁵⁶. Obcisły stanik z kwadratowym dekoltem jest z przodu ozdobiony poziomymi, czarnymi taśmami-żeberkami, które kojarzą się ze sznurowaniem współczesnych staników sukien hiszpańskich. Rękawy są z tego samego materiału, dwuczęściowe, osobno wkładane na ramiona, osobno na przedramiona, wiązane czarnymi tasiemkami u góry i na łokciach. Dolne części rękawów są ponadto przecięte wzdłuż i również wiązane na tasiemki. Poprzez widoczne rozcięcie prawego rękawa i poprzez troczki na łokciu lewej ręki wychylają się fałdy białej koszuli. Wspomniane tasiemki-troczy przy odnawianiu obrazu zostały zretuszowane ostro występującą czarną farbą; poprzednia czerń, widoczna na krawędziach, ma ciemnooliwkowy, matowy odcień. W bardzo podobnych sukniach wyobrażone są damy na hiszpańskim obrazie w Museo de Arte de Cataluña (Muzeum Sztuki Katalońskiej) w Barcelonie, przedstawiającym *Uczę u Herodiady*⁵⁷. Suknia Damy obramowana jest wzdłuż dekoltu oraz na rękawach galonem z czarnego materiału haftowanym w złociste motywy podwójnej pętli. Ponadto stanik

⁵⁵ Analogiczne bursztyny widnieją na wspomnianych wyżej portretach, Beatryczy d'Este w galerii Pitti we Florencji (domniemanym; il. 16), Bianci Marii Sforzy pędzla Ambrogia de Predis w National Gallery of Art w Waszyngtonie (il. 20), niewiasty w portrecie rodzinnym Balzara Estense w galerii monachijskiej (il. 22), a także w portrecie nie określonej damy, przypisywanym G. A. Boltraffiovi, w pałacu Sforzów w Mediolanie (repr. w kolorze MALAGUZZI VALERI, jw., t. I, przy s. 264).

⁵⁶ Podobny jest kolor sukni Ginervy dei Benzi.

⁵⁷ Obraz przypisywany jest Garcii de Bernabarro. Wyobrażone na nim niewiasty mają oczywiście suknie z krynolinami-verdugos, por. DAVENPORT, jw., poz. 946. — Suknia Damy z gronostajem miała na pewno spódnicę w stylu włoskim, długą, ze swobodnymi fałdami.



Il. 18. Nieokreślony artysta mediolański, *Dama alla reticella*, Pinacoteca Ambrosiana, Mediolan. (Fot. Anderson)



Il. 19. Nieokreślony artysta mediolański. Portret Bony Sabaudzkiej, National Gallery w Londynie. (Fot. National Gallery w Londynie)

wzdłuż prawego boku ma haft o motywie złocistych węzłów i w ten sam sposób haftowana jest górna krawędź rękawa przy ramieniu (il. 27 i 28); w oryginalnej sukni analogiczne ozdoby musiały być i po lewej stronie. Ślady innych jeszcze, zamalowanych ornamentów znajdują się na rękawie kryjącym lewe ramię⁵⁸ (il. 29 i 30). Wszystkie te motywy będą przedmiotem szczegółowych rozważań w kolejnym studium. Na lewym ramieniu nosi *Dama* płaszcz-sbernię

z jedwabiu błękitnego ze złocistą podszewką widoczną przy rozcięciu, przez które przechodzi ręka⁵⁹.

W porównaniu ze swymi rówieśniczkami *Dama z gronostajem* odziana jest w ubiór najbardziej skromny, niemniej zawierający chyba najwięcej elementów zgodnych z modą hiszpańską, ukształtowaną, jak powiedziano, pod natchnieniem Orientu⁶⁰. Jedyną biżuterią jest czarny bursztyn, brak pereł, rubinów i diamentów, które lśniły u innych dam mediolańskich, ale klejnoty zastępuje wykwintny koloryt całości stroju, współgrające barwy czerwieni, brązu, błękitu, złota i czerni. Czerwień jest barwą o symbolicznym najwyższym dostojeniu, nie wymagającą objaśnienia. Błękit płaszcza stanowi odważną, może nawet wyzywającą reminiscencję błękitnych płaszczy Madonn (gronostaj zajął miejsce Dzieciątka). Subtelnie rozproszone są akcenty złota — na rąbku welonu, w haftach i w podszewce *sberni*. W wyrafinowanych rytmach układają się czernie — przepaska czoła, bursztynowy naszyjnik, żeberka i obramowania sukni, tasiemki rękawów. Te właśnie czernie, pojawiające się w Hiszpanii już w w. XV, będą dominować w modzie tego kraju w następnych stuleciach.

Większość autorów datowała dotychczas obraz na czas około r. 1483, czyli na okres bezpośredni po przybyciu Leonarda na dwór mediolański⁶¹. Opinia ta utarła się w oparciu o wzmianki w korespondencji Cecylii Gallerani z Izabelą d'Este z r. 1497, gdzie Cecylia pisała, iż niepodobna jest już do portretu, który jej Leonardo wykonał w młodości⁶². Słowa te mogły jednak płynąć z kokieterii, inne też było wówczas poczucie starości, ponadto nie jesteśmy cał-

⁵⁸ Pierwszy zauważył to Rudolf Kozłowski publikując uwagi na ten temat w aneksie do pracy Marka Rostworowskiego (jw., s. 40): „Na lewym rękawie widać przy skośnym oświetleniu obrazu uwypuklający się ornament haftowanej sukni, przebijający się spod warstwy farby ciemnopomarańczowej, którą ostatecznie suknia została wykończona. Z charakteru spękań farby (położonej widocznie na niezupełnie wyschniętej warstwie spodniej) można wnosić, że obie warstwy pochodzą z czasu malowania portretu, z czego wylania się wniosek, że najprawdopodobniej sam Leonardo musiał przemaalować suknię, rezygnując z haftów na rękawach dla tym lepszego uwydatnienia rytmów ornamentu, powstałego z kokardek spinających przecięcie rękawa”. — Warto dodać, że podobny haft wzdłuż środkowej części lewego rękawa zdobi szatę anioła w obrazie *Madonna w Grocie* (wersji drugiej; il. 25).

⁵⁹ Podobne zestawienie kolorów występuje we wspomnianej wyżej *Madonnie w Grocie*.

⁶⁰ Bardzo piękne i zarazem skromne wersje stroju hiszpańskiego w ujęciu włoskim, ca 1495, znajdują się w miniaturach tzw. *Libro dell'Jesus* w Bibliotece Trivulziana w Mediolanie, por. MALAGUZZI VALERI, jw., t. I, repr. przy s. 450.

⁶¹ Tak też datuje portret K. CLARK (jw., s. 54), a także L. HEYDENREICH (jw., s. 39), taka też data znajduje się dotychczas w podpisie obrazu w galerii Zbiorów Czartoryskich.

⁶² Mantua, Archivio di Santo, Archiwum Gonzagów, II, 9, teczka 2992 i 1615.



Il. 20. Ambrogio de Predis, Portret Bianki Marii Sforzy, National Gallery of Art w Waszyngtonie. (Fot. National Gallery of Art)

kiem pewni, czy *Dama z gronostajem* jest rzeczywiście portretem Cecylii. Nie znamy żadnego obrazu mediolańskiego, który by około r. 1483 przedstawiał jakąkolwiek Włoszkę w stroju hiszpańskim. Wszystkie portrety prezentujące tę modę powstały około r. 1490 oraz nieco później, w każdym razie w okresie wielkich związków małżeńskich dworu mediolańskiego z neapolitańskim i ferraryjskim oraz z dworem cesarskim. Należy więc sądzić, że portret *Damy z gronostajem* powstał nie wcześniej niż około r. 1490.

WĘZŁY LEONARDA

Ornamenty występujące w kilku miejscach na sukni *Damy z gronostajem* stanowią szczególny przypadek tzw. węzłów Leonarda (*nodi di Leonardo, fantasia dei Vinci*), zajmujących w problematyce leonardowskiej osobne miejsce. Żaden z badaczy portretu *Damy* nie poświęcił tym ornamentom baczniejszej uwagi, prawdopodobnie dlatego, że z powodu zniszczenia i przemalowań nie miały one jasno okre-



Il. 21. Nieokreślony artysta mediolański, „La Belle Ferronnière”,
Luwr. (Fot. Musée du Louvre)

ślonego, jednoznacznego charakteru⁶³. Badając to zagadnienie nie można poprzestać na fotografiach i reprodukcjach, trzeba koniecznie odnieść się do oryginału.

Na sukni *Damy* rozróżnia się trzy rodzaje ornamentów: 1. podwójne pętle w raporcie nieskończonym, których zasadniczym powtarzającym się elementem jest kształt zbliżony do ósemki (w obramieniu dekoltu i na obu rękawach), 2. węzły z linii

przeplatających się, nieco zdeformowane, w powtarzających się układach zbliżonych do kwadratu (wzdłuż prawego boku stanika oraz, w nieznacznych śladach, na górnej krawędzi prawego rękawa tuż przy ramieniu), 3. węzły podobne do poprzednich, z dodatkami pętli w kształcie trójk- względnie czwórliści (na lewym rękawie, pod farbą, widoczne jedynie przy oświetleniu pod odpowiednim kątem), (il. 27—30).

⁶³ Uwagi na ten temat opublikowała jedynie Irena BUR-NATOWA, *Ornament renesansowy w Krakowie* [w:] *Studia renesansowe*, t. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 18: „Od maureski należy odróżnić ornament sznurowy, który tworzy zawile wzory ze splotów nieprzerwanej linii ciągłej, bez spirali, bez dodatków płaszczyznowych. Kilka kartonów Leonarda da Vinci daje przykład takiego ornamentu. Na znajdującym się w Krakowie portrecie Leonarda Cecylia Gallerani nosi taki haft na swej sukni, Ornament sznurowy

zbliża się raczej do plecionek”. — Definicja ta jest o tyle niewystarczająca, że ornament sznurowy odnosi się zazwyczaj do renesansowego motywu dekoracyjnego będącego prostą imitacją sznura, np. na brzegach zbroi lub w naczyniach srebrnych. W naszym wypadku w grę wchodzi pętle i węzły, co zaznaczone jest we właściwych określeniach tego typu ornamentów w głównych językach europejskich: *nodî*, *les noeuds*, *knots*, *Knotenornament*.



Il. 22. Paltasare Estense, Portret familijny, Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium. (Fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium)

Rzeczywistą porównawczą podstawę problemu tworzą rysunki węzłów w leonardowskich rękopisach, zwłaszcza w Kodeksie Atlantyckim, ryciny kolistych kompozycji-emblematów opartych na motywach węzłów i pliconek przypisywanych Leonardowi oraz ich drzeworytnicze kopie wykonane przez Albrechta Dürera⁶⁴, dekoracja malarska sali delle Asse w zamku Sforzów w Mediolanie, wreszcie motywy węzłów, pętli i pliconek w ubiorach postaci leonardowskich obrazów⁶⁵. Są też świadectwa pisane. Vasari zanotował o Leonardzie, iż spędzał on wiele czasu na układaniu regularnych rysunków z serii węzłów w taki sposób, aby ciąg linii można było śledzić od początku do końca, podczas gdy całość wypełniała kolistą płaszczyznę⁶⁶. Zamiłowanie Leonarda do linii krzywych i zawitych splotów rozwinęło się w warsztacie Verrocchia, który również lubował się w tych formach⁶⁷. W spisie prac artystycznych, jakie zabrał Leonardo z Florencji udając się na dwór mediolański, wymienione są także rysunki węzłów — *nodi*⁶⁸.

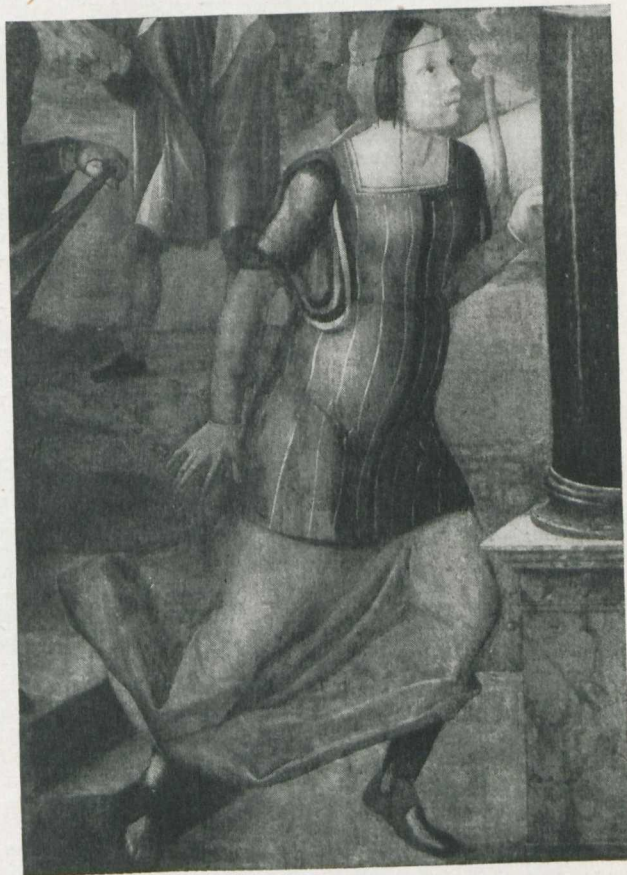
⁶⁴ O wpływie Leonarda da Vinci na Albrechta Dürera patrz: G. PAULI, *Dürer, Italien und die Antike* [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*, s. 51-68; — A. WARBURG, *Dürer und die Italienische Antike* (1905) [w:] A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Leipzig und Berlin, t. II, 1932, s. 443-449; — E. PANOFKY, *Albrecht Dürer*, t. I, Princeton 1948, s. 88-91, 114-116 oraz 264-266.

⁶⁵ Przede wszystkim w postaciach *Madonny w Grocie* (wersji drugiej; il. 25 i 26), także w portrecie *Mony Lizy* (il. 24). W charakterystyczny węzeł związane są włosy Ledy z tyłu głowy w studium do zaginionego obrazu, w królewskich zbiorach Windsoru, por. *Leonardo da Vinci*, wyd. Reynal, New York 1956, il. na s. 63.

⁶⁶ VASARI (jw., s. 21) zapisał: „Oltrechè perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiesi un tondo; che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole: *Leonardus Vinci Accademia*”.

⁶⁷ CLARK, jw., s. 21 i 22. — Wiadomo, że również Bramante interesował się kompozycjami węzłów i miał w tym względzie wpływ na Leonarda. W *Kodeksie Atlantyckim* (fol. 225) znajduje się notatka: „gruppi di Bramante”; słowo *gruppi* Włosi odnosili także do węzłów. O tej pasji Leonardowskiej wspominał P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte e la pittura*, Milano 1584, VI, s. 430. Por. też R. MARCOLONGO, *Leonardo da Vinci, artista-scienziato*, Milano 1939, s. 48.

⁶⁸ CLARK, jw., s. 47.



Il. 23. Nieokreślony artysta północnowłoski zw. Mistrzem Emiliańskim z r. 1487, Niewiasta, fragment obrazu z historią Brutusa i Porcji, Galeria Czartoryskich w Krakowie. (Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

Znaczenie węzłów Leonarda od dawna frapowało uczonych. Już w r. 1864 wspominał o nich francuski monografista rytowników J. D. Passavant⁶⁹, a wkrótce potem bliżej zajął się nimi inny uczony francuski, G. d'Adda, dochodząc do wniosku, że Leonardo projektując kostiumy na uroczystości dworskie w Mediolanie przygotowywał po prostu wzory haftów⁷⁰. Sens tej interpretacji jest o tyle trudny do zakwestionowania, że istotnie zakres artystycznych i technicznych czynności Leonarda był bardzo szeroki, obejmował również współpracę z tkaczami i hafciarzami, węzły zaś występują właśnie w pasmanteriach zdobiących ubiory. Powoływał się przy tym d'Adda na znane wzorniki ornamentów, co prawda głównie z w. XVI, w których roilo się od takich właśnie kompozycji⁷¹.

To proste wyjaśnienie nie mogło wszakże zadowolić, gdyż w miarę postępu badań nad Leonardem natrafiono na ezoteryczne warstwy jego osobowości i znajdowano coraz to liczniejsze oznaki ukrytego symbolizmu w jego dziełach. Głos zabrali nie tylko historycy sztuki, lecz także filozofowie i religioznawcy. Poruszano się na odmiennych orbitach, obejmujących różne pola widzenia, a więc i proponowane interpretacje nie zawsze były ze sobą zgodne. Wśród pociągających wyobrażeń i zaskakujących celnością skojarzeń zapominano niekiedy o podstawowej sprawie formy symbolów, które starano się wyjaśnić.

Jeden z monografistów Leonarda, Ludwig Goldscheider, zwrócił bacniejszą uwagę na kompozycje ze skomplikowanych węzłów i linii krzywych tworzące okrag z umieszczonym pośrodku napisem: *Leonardi Vinci Academia*⁷². Zachowało się sześć takich rycin, każda o nieco odmiennym układzie, i one to właśnie były przedmiotem kopii sporządzonych przez Dürera⁷³ (il. 31–33). Na podstawie tych rycin przypuszczano dawniej, że Leonardo był dyrektorem akademii rysunków w Mediolanie⁷⁴. Goldscheider odrzucając tę mało prawdopodobną sugestię podsunął myśl, chyba również nietrafną, że miedzioryty te były biletami wstępu na naukowe sympozja organizowane przez Leonarda w Mediolanie na wzór tych

jakie przedtem we Florencji urządzał Leone Battista Alberti. Bardziej przekonuje przypuszczenie Goldscheidera, że plecionkowe ornamenty widniejące we wspomnianych emblematkach oraz w kilku jego obrazach były kryptograficzną sygnaturą Leonarda opartą na grze słów *vincire* i *Vinci* (*vincire* znaczy wiązać, pętać, a także w przenośni oczarowywać). W swych rozważaniach wyraził ponadto Goldscheider dość naiwny pogląd, że to chyba nie Leonardo wynalazł owe węzły i plecionki. Podał w końcu interesującą wiadomość, że Niccolò da Correggio, będący w związkach z Leonardem poprzez muzyka Atalanę Migliorottiego, zaprojektował w latach 1492 i 1493 dla Izabeli i Beatryczy d'Este suknie z takimi właśnie plecionkowymi deseniami haftów⁷⁵.

Kolejno głos zabrał teoretyk religii i mitów Ananda K. Coomaraswamy starając się problematykę znacznie pogłębić⁷⁶. Jego także zajęły przede wszystkim rytowane medalionowe emblematy (il. 31–33), lecz dostrzegł w nich odmianę prastarego motywu labiryntu⁷⁷. Motyw znany ze starożytnego mitu o królu Minosie, Dedalu, Minotaurze i Tezeuszu, w średniowieczu pojawiający się na posadzkach gotyckich katedr, w Amiens, St. Quentin, Rheims i Chartres, jak również w kościołach Rawenny, Rzymu i Padwy, jako figura zawiłych dróg żywota człowieczego wiodących pośród grzechów do zbawienia, odnaleziony w kulturach megalitycznych na skalnych rytach w Finlandii i Szwecji, wywodził się zapewne z Dalekiego Wschodu i miał związek z indyjskim labiryntem mandala. Coomaraswamy nie dawał się zbić z tropu odmiennością form klasycznego labiryntu, w którym żadna linia się nie krzyżuje, i kompozycji leonardowskich będących spletem linii. W węzłach Leonarda dopatrywał się dantejskiej mapy kosmosu opisanej w *Raju*⁷⁸, i dalej jeszcze, widział w tych układach symbol formy uniwersalnej geometrycznie zrealizowanej według tradycji neoplatonickiej, bardzo bliskiej koncepcjom indyjskim o przenikaniu się światów — ziemskiego, atmosferycznego i niebiańskiego⁷⁹. Przypominał następnie Coomaraswamy „złoty sznur” Platona opisany w *Prawach*, których powinniśmy za wszelką cenę mocno dzier-

69 J. D. PASSAVANT, *Le Peintre-graveur*, t. V, Leipsic 1864, s. 182–183.

70 G. d'ADDA, *Appendice à essai bibliographique des anciens modèles de lingerie, dentelles et tapisseries publiés en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, „Gazette des Beaux-Arts” XVII, 1964, s. 434 oraz tenże, *Leonardo da Vinci, la gravure milanaise et Passavant*, tamże, XXV, 1968, s. 123–152.

71 Wymienić tu można wzornik ornamentów Baltazara Sylwiusa z r. 1554, jak również projekty ornamentów wykonane przez tzw. Małych Mistrzów, np. Virgila Solira lub Hansa Sebalda Behama.

72 L. GOLDSCHIEDER, *Leonardo da Vinci, The Artist*, London 1948, s. 6.

73 PANOFSKY, jw., t. I, s. 121 i t. II, s. 44, poz. 360 oraz s. 165, poz. 360, s. v. „six patterns for embroidery, Die sechs Knoten”.

74 E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci, L'Artiste, le penseur, le savant*, Paris 1899, s. 29.

75 GOLDSCHIEDER, jw., s. 6, przyp. 10.

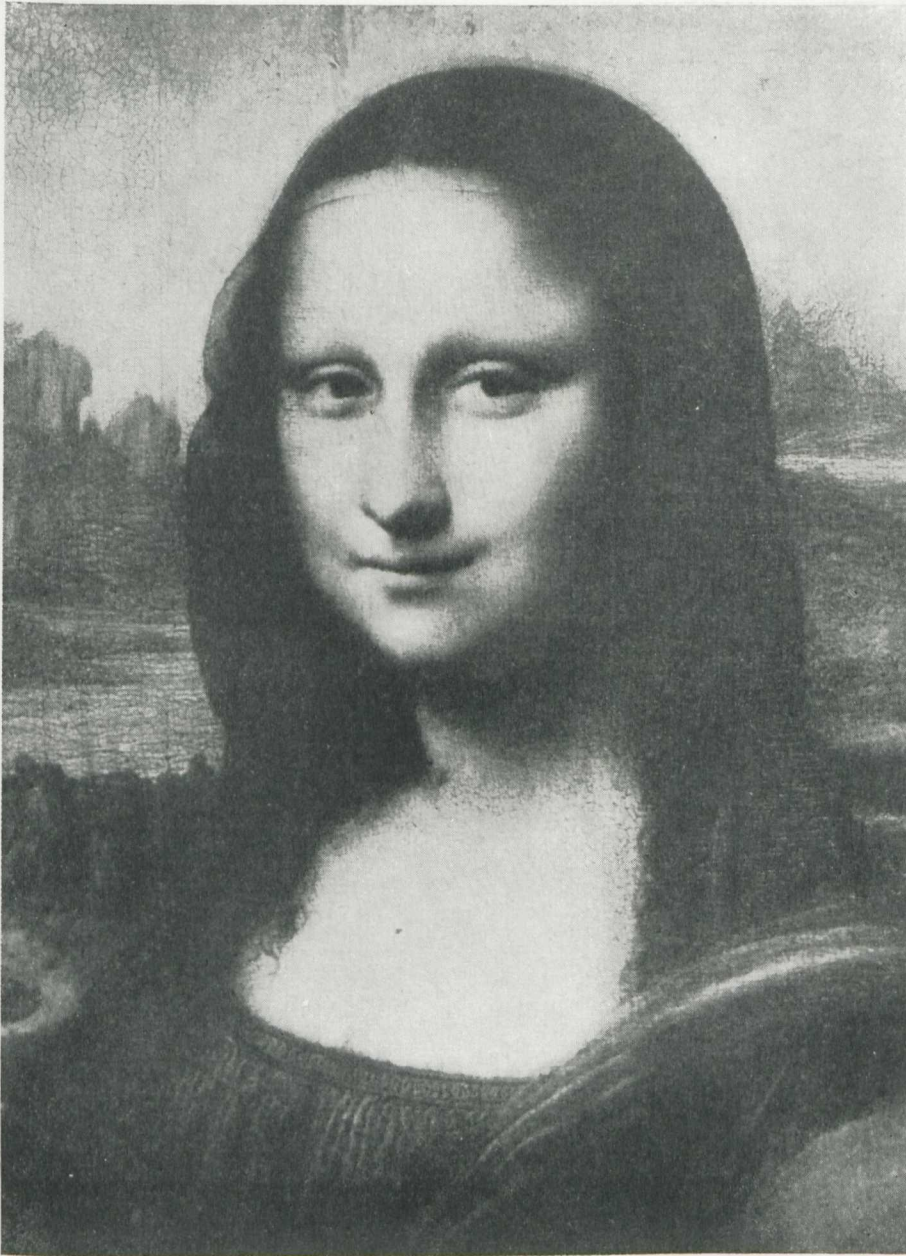
76 A. K. COOMARASWAMY, *The Iconography of Dürer's Knots and Leonardo's Concatenations*, „The Art Quarterly” VII, 1944, s. 109–123.

77 Problem idei labiryntu w powiązaniu z zagadnieniami leonardowskimi i niezależnie od nich posiada obszerną lite-

raturę, z której znane mi są następujące pozycje: P. WOLTERS, *Faden und Knoten als Amulett* [w:] *Archiv für Religionswissenschaft*, VIII, Leipzig 1905; — W. H. MATTHEWS, *Mazes and Labyrinths, A General Account of Their History and Development*, London 1922; — R. EILMANN, *Labyrinthos. Ein Beitrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornamentes*, Athen 1931; — T. M. Th. BOEHL, *Zum babylonischen Ursprung des Labyrinthos* [w:] *Miscellanea Orientalia dedicata Antonio Delmel*, Roma 1935; — K. KENÉNYI, *Labyrinthos. Der Linienreflex einer mythologischen Idee*, Budapest 1941; — W. L. HILDBURGH, *Indeterminability and Confusion as Apotropaic Elements in Italy and in Spain. The Pace of Confusion and Indeterminability in Mazes and Maze — Dances*, London 1944–1945; M. CAGIANO de AZEVEDO, *Saggio sul Labirinto*, Milano 1958; — L. LADERDORF, *Das Labyrinth in Antike und neuere Zeit* [w:] *Archäologischer Anzeiger*, Berlin 1963; — G. N. RUSSEL, *Secrets of the Labyrinth*, Dublin 1964.

78 Dante ALIGHIERI, *Boska Komedja*, III, Raj, Pieśń XXIX, w. 31–36 (Przekład Edwarda Porębowicza), Warszawa 1906, s. 210.

79 P. VULLIAUD, *La pensée ésotérique de Leonardo da Vinci*, Paris 1910; autor doszukuje się w pismach Leonarda wpływów pitagoreizmu, platonizmu, żydowskiej Kabały i sufizmu perskiego.



Il. 24. Leonardo da Vinci, Portret Mony Lizy (fragment), Luwr. (Fot. Musée du Louvre)

żyć, jeśli mamy być dobrze rządzeni i nie porywani przeciwnymi namiętnościami, a także Zeusowy „złoty łańcuch” spinający wszystkie rzeczy w jedną całość. Podobnie określał spójnię wszechrzeczy Marsi-

lio Ficino, którego poglądy nie były obce Leonardo-wi⁸⁰. Dodać można, że analogiczną rolę odgrywała na Wschodzie arabeska, poemat linii, łącząca geometrię, pismo i muzykę w metafizycznej syntezie. Arabeska wyrażała drogę do Allacha i poddanie się Jego woli. Wierzano, że człowiek śledzący arabeskę gubi się pośród liniowych konfiguracji, zatracając możliwość ziemskiego pojmowania i wchodzi w sferę formuł bo-

⁸⁰ P. O. KRISTELLER, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York 1943, s. 92–120.



Il. 25. Leonardo da Vinci, *Madonna w Grocie* (wersja druga), fragment, National Gallery w Londynie. (Fot. National Gallery w Londynie)

skich⁸¹. Podobnie w tekstach indyjskich jest mowa o wielu węzłach jednego sznura i o labiryncie, przez

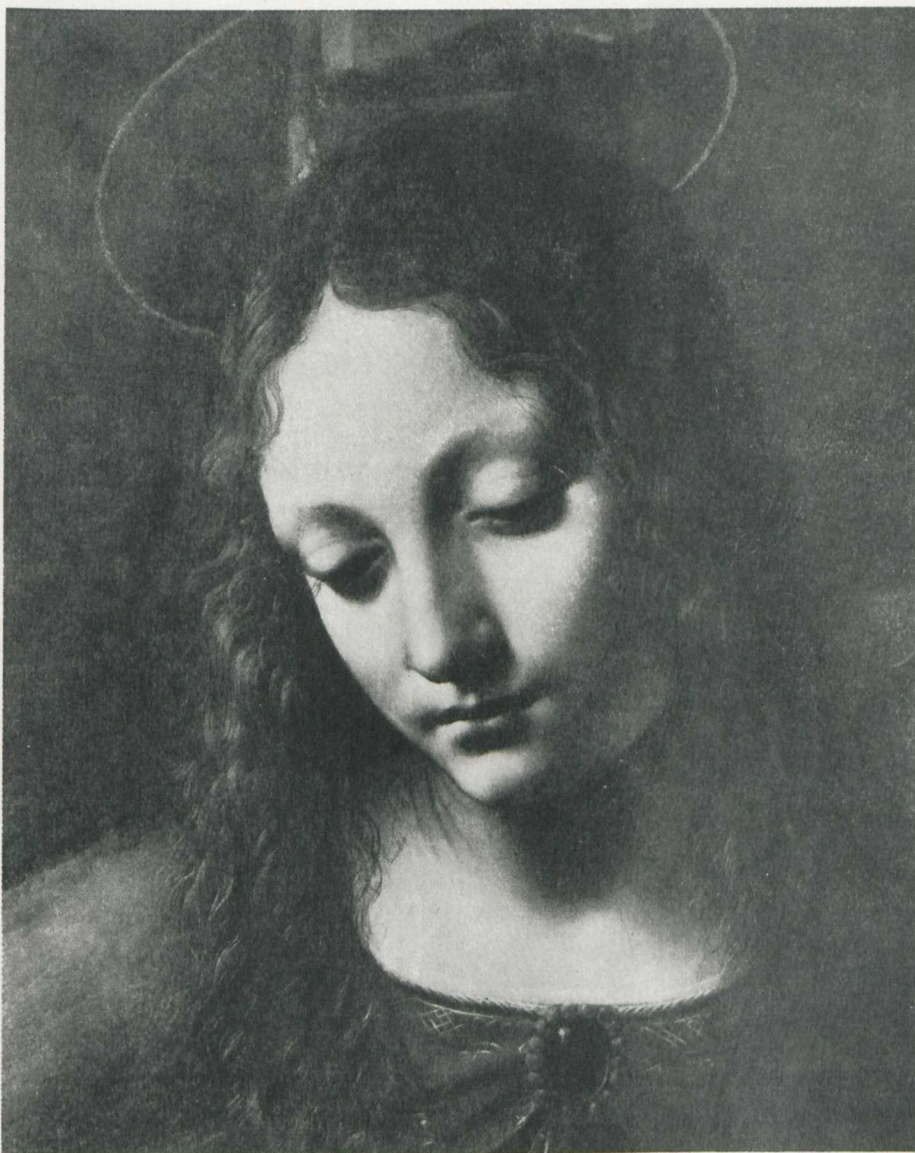
⁸¹ Sami twórcy sztuki islamu zdawali sobie sprawę z filozoficznych wartości ornamentu: rozróżniano np. wzór kobierca jako kategorię czasu (*zeman*) oraz tło kobierca jako kategorię przestrzeni (*zemun*), por. J. KÁRABACEK, *Die persische Nadelmalerei Susandjird*, Leipzig 1881, s. 137–167.

⁸² COOMARASWAMY, jw., s. 122.

⁸³ M. ELIADE, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, New York 1961, s. 92–119.

którego mylnie drogi przeprowadzić mogą jedynie bogowie. Był więc Coomaraswamy przekonany, że leonardowskie węzły mają głębokie symboliczne znaczenie. Nawet, dodawał na wszelki wypadek, jeśli Leonardo nie wiedział o ich wymowie symbolicznej, ukryte znaczenie pozostawało w mocy, podobnie jak słowa posiadają moc również w ustach tego, kto je wymawia bez rozumienia sensu⁸².

Najbardziej zaawansowana interpretacja symboliki węzłów znalazła się w dziełach filozoficznych Mircei Eliade'a⁸³. Wyszedł on z założenia, że kultura



Il. 26. Leonardo da Vinci, *Madonna w Grocie* (wersja druga), fragment, National Gallery w Londynie. (Fot. National Gallery w Londynie)

indoeuropejska operuje mitami i symbolami w niezmiernie szerokiej skali kładąc nacisk na irracjonalizm, podświadomość, doświadczenie poetyckie i abstrakcjonizm w sztuce. Według niego myślenie symboliczne stanowi w ogóle istotę ludzkiego pojmowania i jest wcześniejsze od języka i rozumowania dyskursywnego. Symbol wyjawiając najgłębsze aspekty rzeczywistości i ukryte modalności istnienia prześciga inne środki wiedzy. W mitologiach indoeuropejskich wskazał Eliade na jednego z bogów, straszliwego władcę, którego bronią i atrybutem były pęta. Był on naturalnym przeciwnikiem innego boga, uzbrojonego we włócznię i miecz, w broń właściwą

wojownikom występującym w otwartej walce. W Indiach bogiem sideł był Waruna, a jego antagonistą Indra, w Grecji tę parę stanowili Zeus i Kronos, w Iranie Warunie odpowiadał Ariman, w Germanii Odyn, w Tracji Darzales, w Ilirii Bindus, na Litwie Bentis. Eliade wyszukał liczne paralele w innych kręgach kulturowych, zwłaszcza w Chinach, na wyspach Pacyfiku i w Australii. Szczególną siłę symbolu miały węzły w świecie semickim, skąd przeszły do świata islamu⁸⁴. Splecione sznury, węzły

⁸⁴ Takim węzłem jest też „pieczęć Salomona”, mająca moc wiązania demonów, por. Z. ŻYGULSKI (jun.), *Cho-*



Il. 27. Leonardo da Vinci, *Dama z gronostajem* (fragment).
(Fot. R. Kozłowski)

i sieci były atrybutami bogów i zarazem znakami o znaczeniu kultowym. Co więcej, wierzone, że sieć rozciągnięta jest nad wszystkimi żywymi istotami: oczywiście egzystencjalistycznie pojęta sieć przeznaczenia. Sam zresztą kosmos uważano za gigantyczną tkaninę⁸⁵. Węzeł stał się równocześnie przedmiotem i znakiem magicznym jako ochrona przed demonami i uniwersalny lek w czasie niemocy. Demon trafiając na węzeł wikła się, krąży beznadziejnie wzdłuż niekończących się splotów, nie mogąc zaszkodzić samemu nosicielowi węzła — człowiekowi. Przy końcu rozważań doszedł Eliade do wniosku, że sytuacja człowieka na świecie, z jakiegokolwiek by patrzeć

perspektywy, zawsze streszcza się w słowie wyrażającym ideę „związać”. W aspekcie magicznym człowiek używa amuletu-węzła, aby ochronić się przed złymi duchami, w aspekcie religijnym czuje się związany przez Boga, schwyty w sidła, zniewolony przez nieuniknioną śmierć. Właściwym celem człowieka jest uwolnienie się od więzów za wszelką cenę.

Kwestię symboliki węzłów przybliżył ponownie do problematyki leonardowskiej Marcel Brion w czasie międzynarodowego kongresu ku czci Leonarda w Dolinie Loary w r. 1952⁸⁶. Brion znał już wywody obu znakomitych religioznawców, Coomaraswamy'ego i Eliade'a, jak również poprzednie próby wyjaśnień

ragwie tureckie w Polsce na tle ogólnej problematyki przedmiotu, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. III, Kraków 1968, s. 382.

⁸⁵ Słowo babilońskie *markazu* (węzeł, sznur) oznaczało w mitologii kosmiczną zasadę, która wszystko jednoczy.

⁸⁶ M. BRION, *Les „Noeuds” de Léonard de Vinci et leur signification* [w:] „Études d'Art” nr 8, 9 i 10, *L'art et le pensée de Léonard de Vinci*, Communications du Congrès International du Val du Loire 7-12 Juillet 1952, Paris-Alger 1953-1954, s. 69-81.



Il. 28. Leonardo da Vinci, Dama z gronostajem (fragment).
(Fot. R. Kozłowski)

ze strony historyków sztuki. Przychylił się do opinii Goldscheidera, który dopatrywał się w węzłach kryptograficznej sygnatury w rodzaju *armoiries parlantes*. Słowa *Academia Leonardi Vinci* widniejące w środku węzlastych medalionów, tłumaczył jako nazwę leonardowskiej pracowni⁸⁷. Podkreślał, jak silne było poczucie symboliki i emblematyki w czasach Leonarda. Pasję kreowania znaków symbolicznych i przywiązywanie znaczeń do motywów dekoracyjnych, nawet zupełnie blahych, dziedziczili ludzie re-

⁸⁷ Według Briona słowo *academia* w tym czasie bliskie było znaczeniu *atelier*, czyli szeroko pojętej pracowni artystycznej, a wiadomo, że Leonardo otoczony był zawsze grupą artystów, uczniów, erudyków i wielbicieli.

⁸⁸ Nie tylko herby, emblematy, znaki orderowe, symbole imion względnie symbole magiczne były motywami dekoracji stroju (i zbroi), niekiedy w grę wchodziły wymyślne rebusy. Np. Elżbieta I królowa Anglii kazała się sportretować w sukni ozdobionej znakami oczu i uszu, oczywiście dla

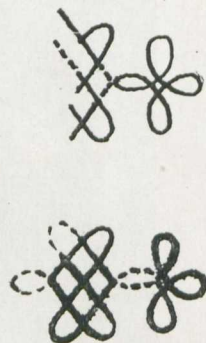
nesansu po epoce średniowiecza, przydając wiele własnych pomysłów⁸⁸. Brion niezbyt trafnie szukał genezy węzłów Leonarda w plecionkach celtycko-iryskich, przeciwstawiając je arabskim i twierdząc, że pierwsze budzą niepokój i podniecają, podczas gdy drugie przynoszą odprężenie i błogostan. Brion szczególnie zajął się dekoracją Leonarda w sali *delle Asse*, w której motyw labiryntu skojarzył się z węzłami⁸⁹ (il. 34, 35). Dekoracja ta utworzona jest z drzew splecionych gałęziami tak gęsto, jak w ścia-

pokazania, że widzi i słyszy wszystko, por. DAVENPORT, jw., poz. 1192.

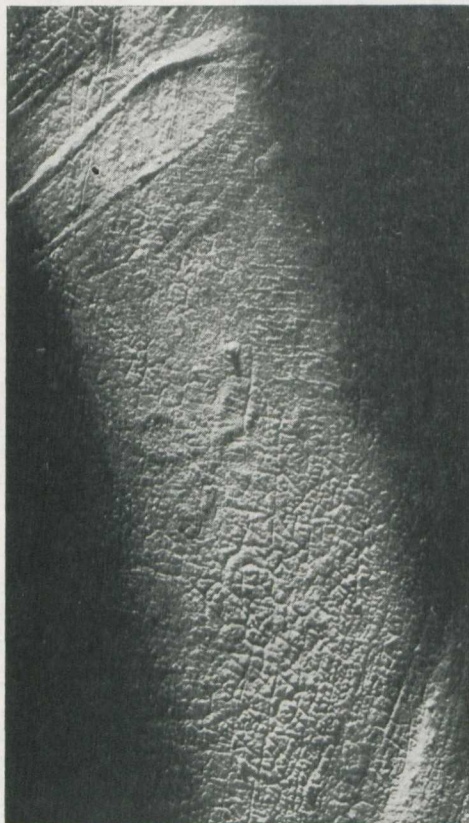
⁸⁹ Sala *delle Asse*, pomyślana jako część apartamentów Beatryczy d'Este, ukończona została w r. 1498, już po jej śmierci. Por. L. BELTRAMI, *La Sala delle Asse nel Castello di Milano*, „Rassegna d'Arte” 1902, s. 65. — O dekoracji tej sali patrz również: A. HIND, *Catalogue of Early Italian Engravings in the British Museum*, London 1910 oraz A. BLUM, *Léonard de Vinci graveur*, „Gazette des Beaux-Arts” t. 6/VII, 1932, s. 89–104.



Il. 29a. Leonardo da Vinci, Dama z gro-
nostajem (fragment). (Fot. w promieniach
ultrafioletowych odbitych, R. Kozłowski)

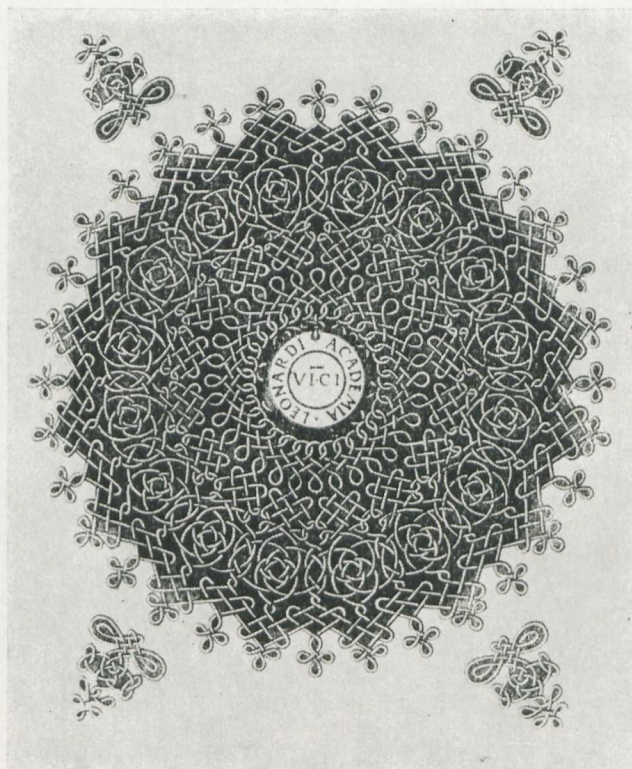


Il. 29b. Próba rekonstrukcji
węzłów z lewego rękawa suk-
ni „Damy”.



nie roślinnego labiryntu, utworzonego przez zmyś-
nego ogrodnika w renesansowym parku. Jednakże
gałęzie owych drzew zamiast przeplatać się z ka-
przyśną swobodą właściwą żywej wegetacji, łączą się
podług porządku geometrycznego pojętego rygory-
stycznie, lecz trudnego do rozwikłania. Jest to po-
 prostu roślinna transpozycja abstrakcyjnych węzłów
rysunkowych, którymi Leonardo od dawna się pa-
 sjonował. Powstał swoisty labirynt, gęsty jak tro-
 pikalny las, lecz podporządkowany systemowi ra-
 cjonalistycznemu. Równocześnie w sali delle Asse
 poprzez sploty gałęzi i gęszcz liści przepuszczony zo-
 stał jeszcze inny układ: złoty sznur w splocie ab-
 strakcyjnym, ale zrymowany z owym labiryntem or-
 ganicznym. Kompozycja ta pozwala głęboko wnikać
 w tajniki myśli Leonarda, tym bardziej, że wiadomo
 o jeszcze innym przez niego zaprojektowanym laby-
 ryncie. W posiadłości Sforzów w Vigevano wznosił
 on ośmioboczny pawilon z salą luster, której rysu-
 nek zachował się w rękopisie B. Sala była szczytem
 labiryntowej koncepcji, gdyż lustra w nieskończono-
 ść odbijały postać człowieka znajdującego się we-
 wnętrzu, niesłychanie utrudniając wydobyć się
 z matni. Była to alegoria w czystej formie przedsta-
 wiająca niepodobieństwo odszukania własnego „ja”
 pośród tysięcy identycznych, ale fałszywych odbić,
 naocznie ukazana droga żywota z jego nieustannymi
 mirażami i złudami. Był to zarazem i kres poszuki-
 wań Leonarda rozpoczętych niepozornymi rysuncz-

Il. 30. Leonardo da Vinci, Dama z gronostajem
(fragment lewego ramienia). (Fot. w oświetleniu
skośnym lampą mikroskopową, R. Kozłowski).



Il. 31. Emblemat miedziorytniczy Leonarda. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

kami węzłów w pracowni Verrocchia. Motywy węzłów wybrane zostały przez Leonarda zapewne jako symbole i emblematy życia, zwłaszcza życia artystów. Lubił umieszczać je na szatach malowanych postaci, zarówno kobiet jak i aniołów. Może zresztą niektóre oryginalne i rzeczywiste suknie zdobione były haftami według jego projektu. Szczególne nasilenie tego zjawiska wystąpiło w okresie mediolańskim i zaznaczyło się w obrazie *Madonny w Grocie* (wersji drugiej) oraz w portrecie *Damy z gronostajem*; powtórzyło się to jeszcze później w hafcie zdobiącym suknię *Mony Lizy*.

Przedstawione dotychczas interpretacje, jakkolwiek intelektualnie powabne i rozciągające szeroki horyzont skojarzeń, posiadają pewną wspólną wadę polegającą na braku ścisłej analizy formalnej figur, które są podstawą spekulacji. Oczywiście analiza ta w nieco mniejszym stopniu obowiązywała historyków religii, w żadnym jednak razie nie powinni jej pomijać historycy sztuki. Z pewną niefrasobliwością przypisano nazwę labiryntu różnym bardzo odmienным strukturom, mówiono o węzłach i plecionkach nie określając ich jakości i genezy, wyrażono wątpliwość, czy to sam Leonardo był ich wynalazcą, ale

nie wskazano innego autora. Problem komplikuje się tym bardziej, że chodzi o zespoły niejednorodne: ulotne rysunki, rytowane emblematy, malarstwo ściennie (w sali *delle Asse*) oraz hafty sukien w obrazach olejnych. Jeśli zaś węzły zaliczyć do klasy plecionek, to mamy do czynienia z prastarymi ornamentami, sięgającymi epoki kamiennej, występującymi w nieskończonej liczbie odmian⁹⁰.

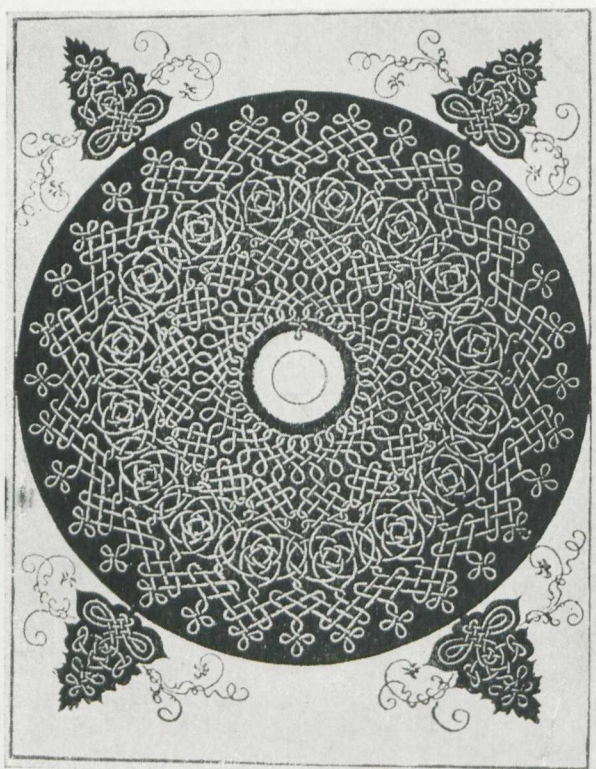
Skoro jednak bliżej rozpatrujemy węzły Leonarda, znajdujemy w różnych zespołach pewne powtarzające się struktury. Niektóre rysunki Leonarda, rozsiane w jego rękopisach, są dość wiernymi powtórzeniami wzorów orientalnych, inne zaś są wariacjami na tematy orientalne, jeszcze inne wreszcie stanowią inwencję artysty w oparciu o tradycję ornamentyki zachodniej. W rysunkach tych widać zupełnie wyraźnie różnicę pomiędzy kopiami wzorów mauretańskich a własnymi pomysłami artysty⁹¹ (il. 36—39).

Interesują nas tutaj przede wszystkim trzy motywy występujące w dekoracji sukni *Damy z gronostajem* wspomniane na wstępie studium. Motyw plecionki ośmiokowej, w pewnej nieznacznej odmianie, znajduje się w *Kodeksie Atlantyckim* (fol. 306 r.)

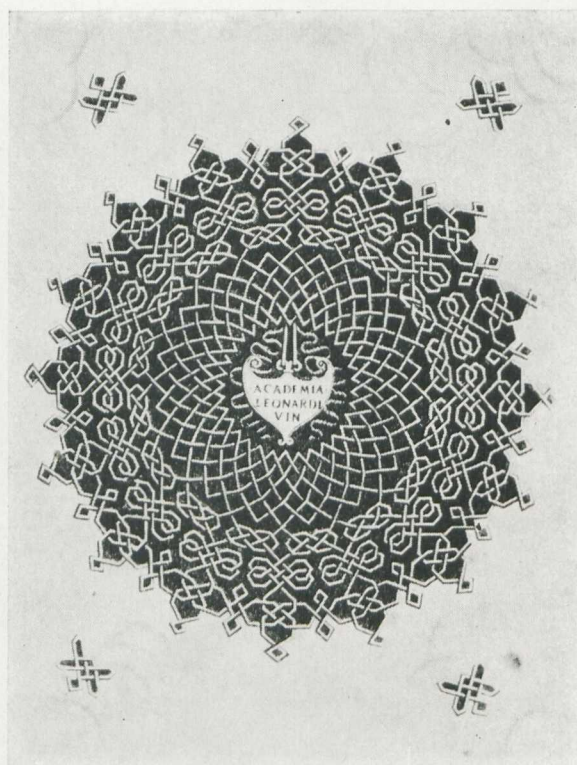
⁹⁰ A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923, s. 268.

⁹¹ Kilka nie znanych dotychczas węzłów Leonarda opublikował ostatnio L. PEDRETTI, *Un „Nodo vinciato” inedito*,

„Raccolta Vinciana” XIX, Milano 1962, s. 115—116. — Na tę publikację zwróciła mi uwagę p. Doc. Dr Maria Rzepińska, za co Jej serdecznie dziękuję.



Il. 32. Emblemat drzeworytniczy Dürera wg Leonarda.
(Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



Il. 33. Emblemat miedziorytniczy Leonarda. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

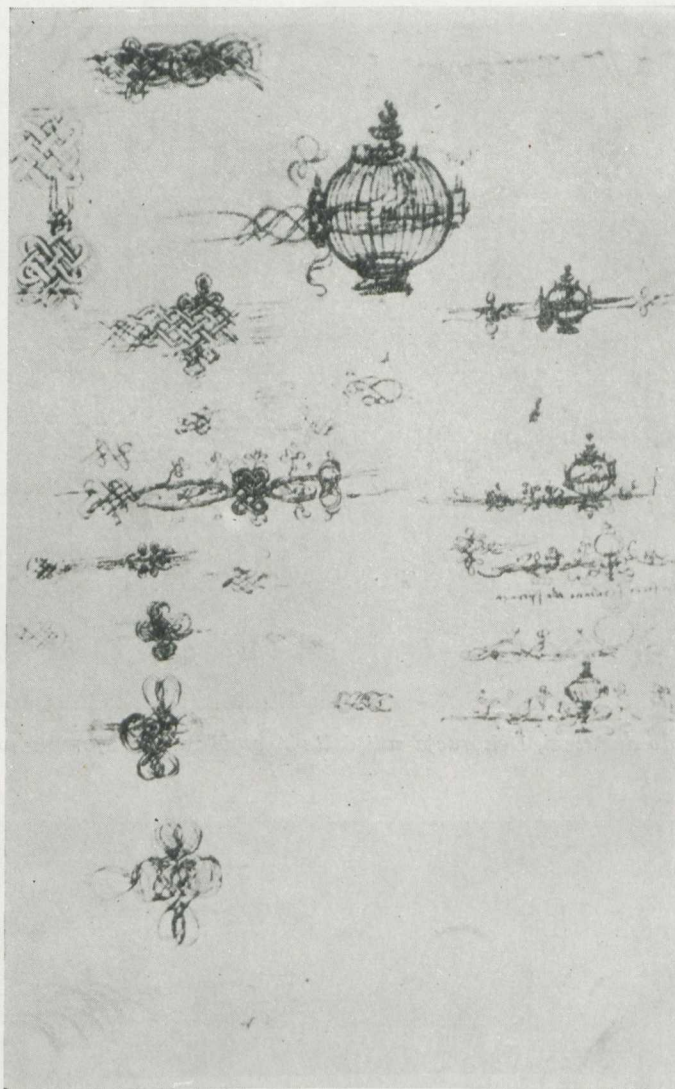
(il. 37) oraz w jednym z emblematów z napisem *Academia Leonardi Vinci*, gdzie stanowi element kompozycyjny (il. 31). Plecionka ósemkowa nie zawiera zapewne specjalnych treści symbolicznych i ma chyba przede wszystkim charakter dekoracyjny. O wiele ważniejsze są dwa pozostałe motywy. W *Kodeksie Atlantyckim* znajduje się ich prototyp w postaci węzła zamkniętego (fol. 273 v) (il. 36), który ponad wszelką wątpliwość zaczerpnięty został przez Leonarda ze sztuki Wschodu. Genezę, rozwój formalny i drogi rozchodzenia się tego motywu opracował swego czasu Hans Stöcklein, zresztą z okazji badań nad bronią orientálną, zupełnie nie odnosząc wyników poszukiwań do problematyki leonardowskiej⁹².

⁹² H. STÖCKLEIN, *Orientalische Waffen aus der Residenz-Büchsenkammer in Ethnographischen Museum München*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst” 1914/15, s. 106–144.

⁹³ Obok zamkniętego węzła do tych symbolów należały następujące znaki: koło płomieniste, muszla, parasol, baldachim, kwiat lotosu, waza i para ryb. Por. M. FEDDERSEN, *Chinesisches Kunstgewerbe*, Braunschweig 1968, s. 246. Węzeł bez końca jako symbol przedbuddyzjski spotykany jest w postaci mistycznego znaku na piersiach Wisznu. Buddyści, zwłaszcza w Chinach, interpretowali znak jako symbol wewnętrzności Buddy (*Czang*) lub symbol beznadziejności ży-

Stöcklein rozróżnił szereg wariantów węzła o linii ciągłej, zamkniętej, zajmującego płaszczyznę zbliżoną do kwadratu. Podstawowe warianty (A, B, C) mają kolejno jeden, dwa lub trzy nawroty linii (il. 40). Istnieją też pewne derywanty o rozbudowanej lub rozluźnionej strukturze (D, E, F) (il. 41), bądź też z dodatkami łączącymi węzły w szereg, lub z dodatkami dekoracyjnymi, ale zasadnicza forma ma charakter kanoniczny, niezmienny. Węzeł ten został przyjęty jako jeden z ośmiu buddyjskich znaków szczęścia, symbol długowieczności⁹³ (G) (il. 42). Z Indii poprzez Tybet przedostał się do Chin, gdzie otrzymał nazwę węzła *Czang*. Dalsza jego droga da się uchwycić dość ściśle od końca w. XII. Znak rozprzestrzeniał się głównie za pośrednictwem naczyn, tka-

cia: nie kończącej się i męczącej wędrówki, która nie ma kresu, o ile nie wybierze się drogi Buddy. Jednakże dla późniejszych Chińczyków brak końca w węźle oznaczał upragnioną długowieczność. Ponieważ słowo „Czang” mogło być rebusem słowa „długi”, cały motyw przedstawiał długie życie, był symbolem długowieczności. Jest to dobry przykład zmienności znaczenia w symbolice buddyjskiej, trzeba bowiem pamiętać, że fundamentem buddyjskiej nauki było wyrzeczenie się wszelkich pożądań, zwłaszcza zaś żądzy życia w tym świecie cierpień i grzechu. W ortodoksyjnym buddyzmie nie mogło być miejsca dla symbolu długowieczności. Por. S. CAMMANN, *Substance and Symbol in Chinese Toggles*, Philadelphia 1962, s. 99 i 100.



Il. 36. Węzły Leonarda, Kodeks Atlantyczny, fol. 68 v.
(Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

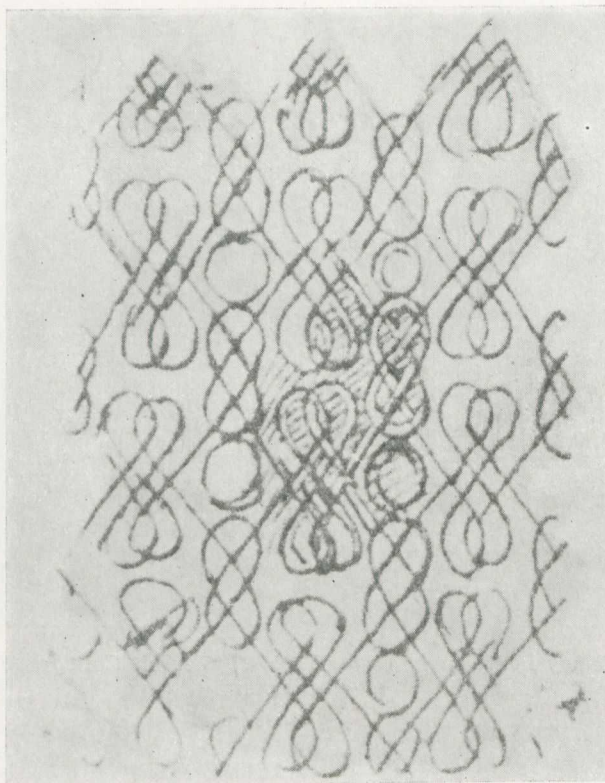
nin, pierścieni, monet i broni; umieszczano go na tych przedmiotach w zamiarach bardziej magicznych niż dekoracyjnych. Na początku w. XIII dotarł do imperium mongolskiego, a wcześniej jeszcze do Egiptu. Wraz z kulturą arabską dostał się do Hiszpanii. Do Turcji przeniesiono ten znak z Persji. We Włoszech pojawił się sporadycznie już w w. XIV w motywach tkanin lukkańskich jako wariant A⁹⁴, ale spopularyzował się dopiero w 2. połowie w. XV za pośrednictwem Sycylii i Neapolu. W północnych

Włoszech najczęściej spotyka się go w sztuce Wenecji, skąd już w w. XVI przedostał się do sztuki zdobniczej Węgier i Niemiec.

Leonardo miał wokół siebie pod dostatkiem przykładów tego węzła, zwłaszcza na oprawach ksiąg, na tkaninach i przedmiotach z metalu⁹⁵ (il. 42—45). Motyw musiał go bardzo frapować, gdyż tworzył różne jego odmiany na kartach zebranych później w *Kodeks Atlantyczny*, w emblematkach, w szatach *Madonny w Grocie* (wersji drugiej). Jego derywanty do-

⁹⁴ Taki węzeł znajduje się wśród motywów dekoracji jedwabnej tkaniny lukkańskiej z w. XIV ze skarbcia kościoła Mariackiego w Gdańsku, obecnie w Muzeum Pomorskim w Gdańsku, por. też. O. FALKE, *Geschichte der Seldenweberei*, t. II (b. d.) nr 410.

⁹⁵ Najwięcej przykładów ornamentów utworzonych z zamkniętego węzła zachowało się w dekoracji opraw rękopisów z w. XV. Por. A. SCHMIDT, *Bucheinbände aus den XIV-XIX Jahrhundert in der Landesbibliothek zu Darmstadt*, Leipzig 1921, tabl. 18 lub E. Ph. GOLDSCHMIDT, *Gothic and Renais-*



Il. 37. Węzły Leonarda, Kodeks Atlantyczny, fol. 306 r.
(Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

strzec można w splotach złotego sznura sali della Asse, a nawet w haftach sukni *Mony Lizy*, które bliskie są motywom innego z sześciu emblematów (il. 33). Ten właśnie węzeł stanowi podstawę obu pozostałych ornamentów sukni *Damy z gronostajem*.

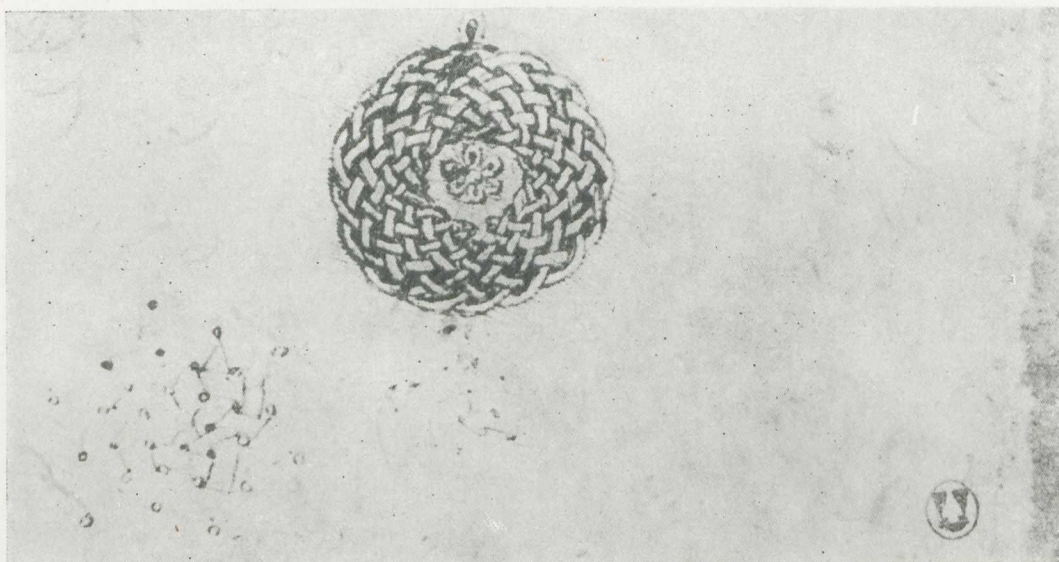
Nieraz już próbowano tłumaczyć niezwykłość zjawiska sztuki Leonarda pewnymi inspiracjami Wscho-

du⁹⁶. Węzły pochodzenia wschodniego, będące w ujęciu Leonarda bądź tajemną sygnaturą, bądź wyrazem enigmatycznych spekulacji, a także styl ubioru i uczesania, hiszpański z natchnienia mauretańskiego, przynoszą nową, być może nieoczekiwaną nutę w fascynującym portrecie *Damy z gronostajem*.

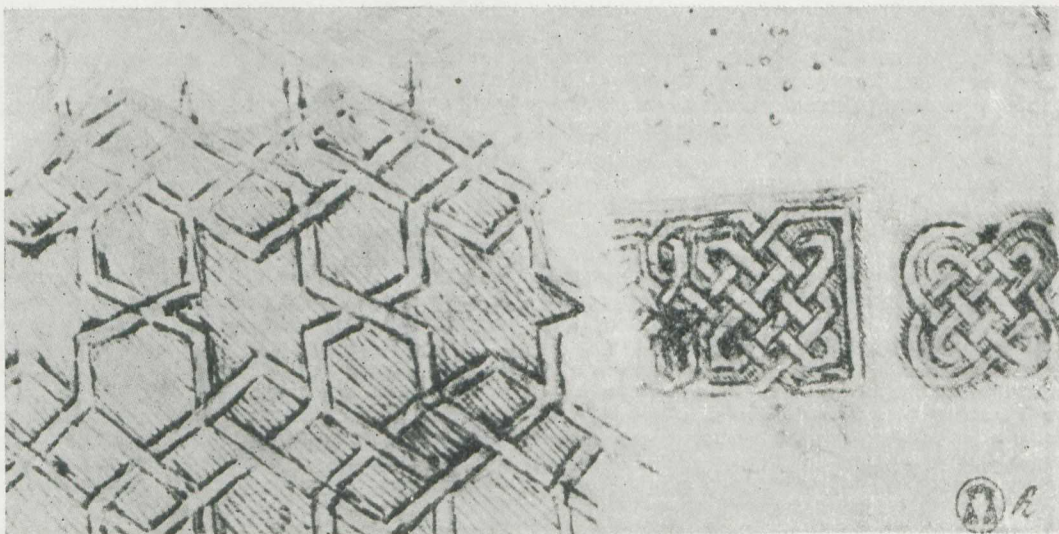
sance *Book-bindings*, t. II, London 1928, tabl. 41, a także M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA i M. WIERZBICKI, *Oprawy artystyczne XIII–XVIII w. w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1952, tabl. 11 (il. 44). Występują też we włoskich miniaturach z tej właśnie epoki, np. w brewiarzu franciszkańskim z drugiej połowy w. XV, który był potem własnością króla Zygmunta III, a obecnie znajduje się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, rkps 1211 (il. 45). — Istnieje też cała grupa dekoracyjnych talerzy włoskich, zwykle mosiężnych, wykładanych srebrem, o motywach plecionek, węzłów i labiryntów, datowanych zwykle na ostatnie dekady w. XV; najpiękniejsze znane mi okazy znajdują się w Victoria and Albert Museum w Londynie (il. 43) oraz w Royal Ontario Museum of Archeology w Toronto. — Bardzo często pojawiały się węzły w dekoracji zbroi włoskich. Jeden z najwcześniejszych przykładów znajduje się na hełmie słynnej turniejowej zbroi mediolańskiej, która należała do Gaspara Francasso, ambasadora Mediolanu przy dworze cesarskim. W r. 1502 zbroję tę zakupił Maksymilian I i obecnie znajduje się w Zbrojowni Wiedeńskiej (B 2), por. B. THOMAS i O. GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura*

[w:] *Storia di Milano*, t. XI, Milano 1958, s. 749. — Oczywiście mnóstwo motywów węzłów spotyka się na oryginalnych zabytkach orientalnych. Na miniaturze perskiej z okresu dynastii Timurydów, około r. 1440, z Cleveland Museum of Art, nie tylko damy są we fryzurach, które inspirowały analogiczną modę w Hiszpanii, ponadto na bordiurach rozścielonych w ogrodzie kobierców widnieją opisywane węzły (il. 12). — W samej Italii klasyczny węzeł wariantu B był nadal popularny i po r. 1500 i znaleźć go można w bardzo wielu dziełach malarskich, głównie w motywie dekoracji szat, m. in. w obrazie przedstawiającym *Obrzezanie Chrystusa*, dzieło Marca Marziale w Wenecji, w National Gallery w Londynie, datowanym na r. 1500 (por. DAVIES, jw., s. 345), we wspomnianym wyżej fresku Pinturicchia w Bibliotece Piccolomini w Sienie (il. 14), a także w portrecie Izabeli d'Este malowanym przez Tycjana (zapewne na podstawie jakiegoś wcześniejszego portretu) w galerii Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

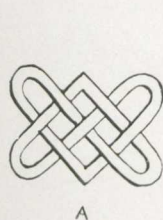
⁹⁶ O wpływie Wschodu na twórczość Leonarda por. O. MÜNSTERBERG, *Leonardo und die chinesische Landschaftsmalerei* [w:] *Orientalisches Archiv*, I, Leipzig 1910 i 1911,



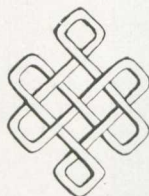
Il. 38. Węzły Leonarda wg Pedrettiego, Oxford, Christ Church College. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



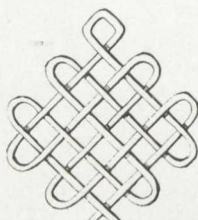
Il. 39. Węzły Leonarda wg Pedrettiego, Oxford, Christ Church College. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



A



B

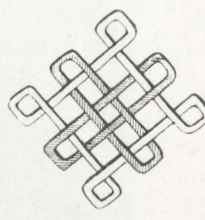


C

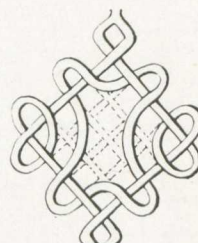
Il. 40. Węzły orientalne (A,B,C) wg Stöckleina. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



D

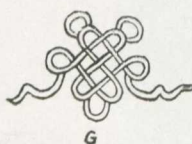


E



F

Il. 41. Węzły orientalne (D,E,F) wg Stöckleina. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)



G

Il. 42. Węzeł Czang jako jeden z talizmanów szczęścia, wg Stöckleina. (Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

STUDIES ON THE LADY WITH AN ERMINE COSTUME STYLE AND LEONARDO'S KNOTS

COSTUME STYLE

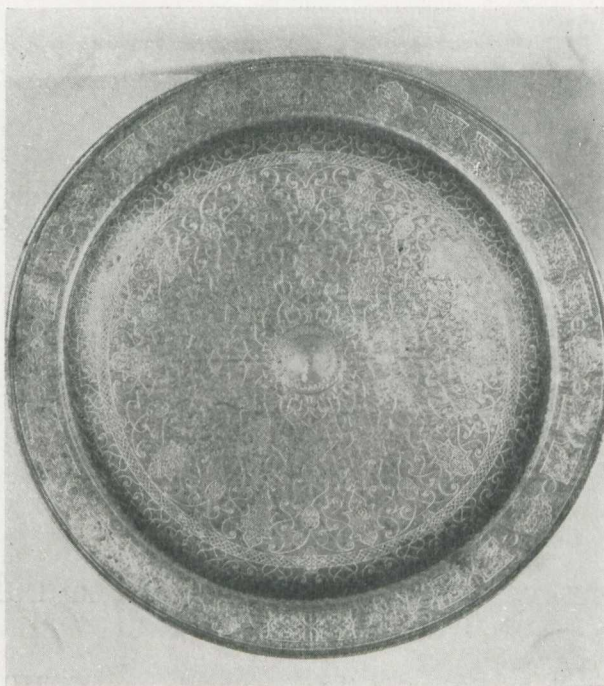
The portrait of the *Lady with an Ermine* in the Czartoryski Collection of the National Museum in Cracow (referred to henceforth in this summary as *The Lady*) is one of Leonardo's most mysterious paintings. The scholars who have written about the portrait have dealt in the main with the questions of its authenticity and of its artistic values as compared with other works by Leonardo. They tried to identify *The Lady* (for the most part as Cecilia Gallerani), to define the animal (rather as a ferret than as an ermine, but the conventional name of the picture prevailed), they attempted to guess at some disguised symbolism of the representation, as well as to fix the date of the painting. Little attention, however, was paid to the problems of costume and coiffure of *The Lady*. An interpretation of the costume was once proposed by Attilio Schiaparelli (*Leonardo ritrattista*, Milano 1921), but the results of his analysis were disregarded by the following students. The question of *The Lady's* costume was passed over with the excuse that the condition of the painting in the gown parts was bad. After World War II extensive examination of the painting, using physical and chemical methods, was made by the Polish conservators, R. Kozłowski, K. Kwiatkowski, and B. Marconi. They proved the authenticity and homogeneity of the main parts of the original portrait composition, which does not, however, exclude the possibility of collaboration of a non-Leonardo hand in the creation of the work and does not contradict the fact that Leonardo did not finish the portrait. The later renovations of the painting, in spite of some distortions, have not substantially changed the costume style and features. It should be examined as an original and inseparable part of the portrait.

This study is to enrich the argumentation initiated by Schiaparelli, to explain the origin of *The Lady's* costume with implications as to the date of the portrait, and finally to interpret the decorative motifs of *The Lady's* gown — the Leonardo knots.

To understand the phenomenon of *The Lady's* costume it is necessary to recall the evolution of the female Quattrocento fashions in Italy. The differentiation of the Italian modes was caused by the political disintegration of the Italian nation into several independent states, most of which were simply city-states. Nevertheless, until the middle of the 15th century, in some places even longer, the international court fashion created by France and Flanders predominated in Italy: high, padded, heart- and horn-shaped head-dresses or turbans, high uncovered and convex foreheads, small V-shaped décolletages, tight-fitting bodices, long, trailing skirts (the most brilliant examples being in the paintings and drawings of A. Pisanello and in the figurative decorations of *cassoni*).

The original Italian early-Renaissance fashion was established in the second half of the 15th century with its chief centre in Florence. The ladies' brows remained uncovered, but the high, gothic head-dresses were replaced by transparent veils and nets, the hair arranged in elaborate plaits, braids, and knots, partly flowing, and richly ornamented with ribbons, fillets, pearls, and other jewels. Blond hair prevailed, being praised above all. Gowns were made of heavy, patterned materials, brocades and velvets, embroidery added, their bodices were still tight and laced, sleeves tied by means of ribbons, decoratively slashed, white shirts emerging through the slits, skirts falling in organ-pipe pleats (numerous examples of this style are represented in the so-called profile portraits of the Quattrocento, by Baldovinetti, Uccello, Pollaiuolo, Botticelli, Piero della Francesca and others, one of the best Florentine examples being the fresco portrait of Giovanna degli Albizzi by Ghirlandaio in the church of Santa Maria Novella).

In spite of this highly developed, elegant, and beautiful local style the Italian women took kindly



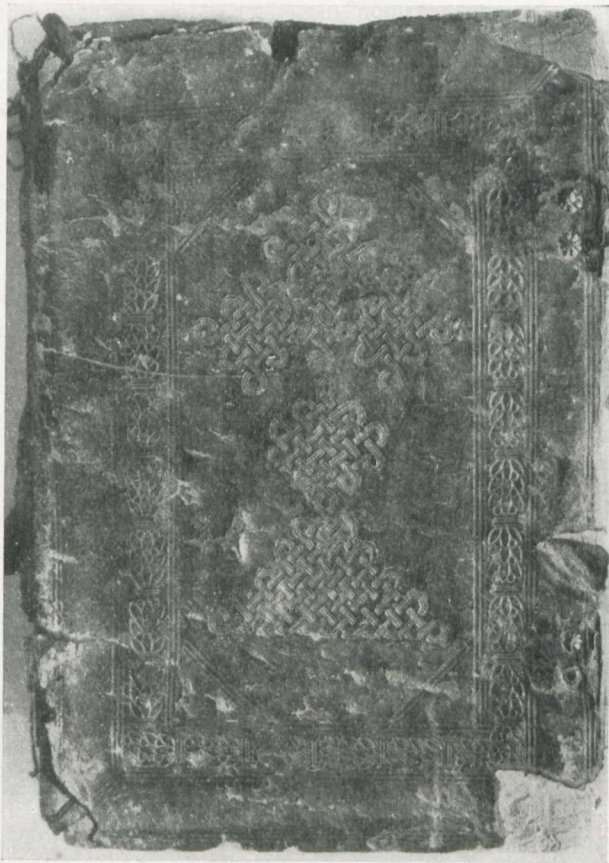
Il. 43. Talerz metalowy roboty weneckiej z końca w. XV, Victoria and Albert Museum w Londynie.
(Fot. Victoria and Albert Museum w Londynie)

to the modes from abroad. The influence of Spain coming through Naples under the Aragon dynasty was especially strong.

A very peculiar new style of female fashion was born at the Castilian court about 1470. It was based on some mediaeval traditions, Moorish motifs, Italian Renaissance motifs, and on some innovations. Dark or black hair was mostly favoured. The hair was divided in two smooth waves circling the cheeks, gathered at the back in a long queue, covered on the head with a cap, the braid being hidden in a long cloth case (called in Spanish *el tranzado*, in English the pig-tail). In the front the arrangement of the hair was identical with the mode dominating among the oriental women for centuries, as far as Persia and Arabia, and also Moorish Andalusia. Already in Romanesque France the braids were put into ornamented cases. The small cap at the back was fixed by a fillet across the brow. The bodices of the Spanish gowns were similar to the Italian ones but the skirts were entirely different. In 1468 Juana de Portugal, the wife of the king of Castile, Enrique IV El Impotente, expecting an illegitimate child, invented a bell-shaped underskirt stiffened by reed hoops (called in Spanish *los verdugos* or *guarda-infante*, in English the farthingale). A typical Spanish *los verdugos* gown was completed by a cape with one vertical opening for the arm (*sbernia*) and buskin shoes (*los chapines*), also an Oriental invention. The fashion style *alla castellana* could be created only on Spanish soil as a successful

combination of different elements in a highly organic and original form. It determined a new system of movements, poses and gestures, contributing to the Spanish court etiquette which was soon to fascinate Europe. In quite a short time the Spanish female style penetrated the neighbouring countries, appearing ephemerally in France, Flanders, England, and Germany and making its greatest conquest in Italy. It rarely kept its original, rigid form, more often some typical Spanish features were mixed up with the local ones. Who was capable of imitating fully the Spanish ladies?

About 1480 the Spanish fashion entered Italy through Naples, in the next ten years reaching the Northern part of the country. Its path may be traced with great accuracy thanks to a profusion of literary and iconographic sources. One of the first paintings with ladies represented in Spanish style is that of Lorenzo Costa. *The Bentivoglio Family in front of the Madonna Enthroned*, dated 1488, in the church of S. Giacomo Maggiore in Bologna. The three famous ladies, Lucrezia Borgia, Isabella and Beatrice d'Este were particularly responsible for the spreading of the new mode in Northern Italy. The court of Este in Ferrara was closely bound with the Aragon court of Naples. Beatrice d'Este, whose mother was Eleonore of Aragon, married in 1491 the duke of Milan, Lodovico Sforza il Moro. It was she who introduced the Spanish style to Milan. Until that date the Milanese women wore costumes similar to the Florentine ones, touched by some Ger-



Il. 44. Oprawa północnowłoska z końca w. XV, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 2369. (Fot. Muzeum Narod. w Krakowie)

man influences (*alla tedesca*). On Beatrice's inspiration they combed their hair down in smooth waves and adopted the pig-tails falling from tiny caps, and applied black fillets, ornamented the coiffure and neck with pearls and other jewels, favouring beads of black amber (*ambra nera*). They adopted *sbernias*, but were not brave enough to wear the farthingales and *los chapines* shoes. The fashion had a severely formal character, and is depicted in a great number of court portraits on panels, in miniatures, in murals, even in marble busts and tiny cameos. It was extinguished after Beatrice's death (1497) and Lodovico's expulsion from Milan (1499). The most notable portraits of Milanese ladies in Spanish style are as follows: Beatrice d'Este (in *Pala Sforzesca*, Brera, Milan, and in a bust by Gian Cristophoro Romano, Louvre; the supposed Beatrice in the *Dama alla reticella*, school of Leonardo, Ambrosiana, Milan, and in a painting by Alessandro Araldi, Uffizi, Florence), Bona of Savoy (The National Gallery, London), Bianca Maria Sforza (by Ambrogio de Predis, in the National Gallery of Art, Washington), Lucrezia Crivelli (?) (in *La Belle Ferronnière*, school of Leonardo, Louvre).

The *Lady with an Ermine* belongs to this distinguished list. The trois-quarts position of her head allows one to see only the outline of the cap and of the pig-tail. A gauze veil held by a black fillet covers the head. The auburn hair, combed down, has lost its original wavy line and now comes under the chin due to a fault in renovation. *The Lady* wears a necklace of black amber. The gown, maroon in colour, is embroidered in patterns of knots and loops. (The black lines in the front of the bodice and the tapes of the sleeves are unfortunately repainted). *The Lady* has also a blue cape-*sbernia* with a golden-yellow lining.

The majority of scholars have dated the painting about 1483, just after Leonardo's arrival in Milan. This opinion was founded upon the evidence of correspondence between Cecilia Gallerani, a lady of the Sforza court, and Isabella d'Este. In a letter of 1497 Cecilia writes that she was quite young at the time when Leonardo painted her, and that now (i.e. at the moment of writing) she is not like the portrait. Nevertheless, it cannot be proved that the portrait of *The Lady with an Ermine* does in fact represent Cecilia Gallerani. We do not know any Milanese

portrait showing about 1483 the Spanish fashion in female costumes. Almost all the portraits with this fashion were painted about 1490 and in the next decade, at any rate at the time of the great matrimonial connections of Milan, Ferrara, and Naples. It would seem correct to date the portrait of *The Lady with an Ermine* about 1490.

LEONARDO'S KNOTS

The gown of the *Lady with an Ermine* is decorated with specific ornaments known as Leonardo's knots (*nodi di Leonardo*). None of the scholars has paid any attention to these ornaments, possibly because they are located in the dark portions of the picture and are partly deformed by repainting.

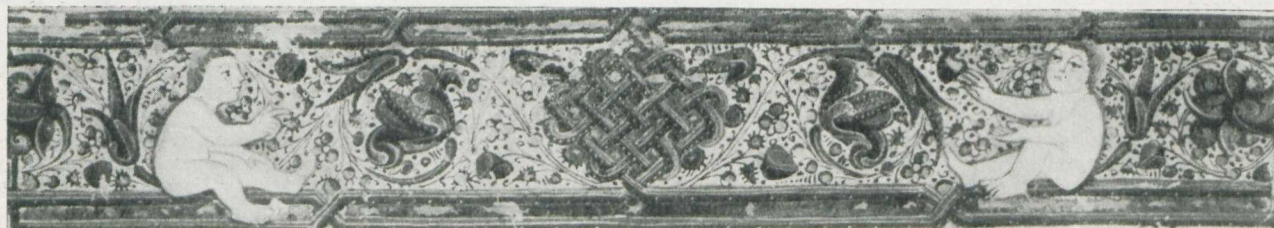
Three different types of ornaments may be discerned: 1. double loops in figure-of-eight form repeated in an endless system (on the edge of the décolletage and on the sleeves), 2. endless knots, slightly deformed, repeated in square fields (on the right side of the bodice, as well as at the top of the right sleeve), 3. knots as above with the addition of quatrefoil loops (on the left sleeve under the layer of red paint, visible only when lighted from a certain angle).

A real comparative basis for the problem is made by the knots drawn by Leonardo, surviving in his manuscripts, above all in the *Codice Atlantico*, the emblematic etchings founded on the knots and interlacing motifs with the inscription *Leonardi Vinci Academia*, attributed to Leonardo, and their woodcut copies made by Albrecht Dürer, the mural decoration of the *Sala delle Asse* in the *Castello Sforzesco* in Milan, and finally by the analogous motifs of knots and loops in costume decorations of some other paintings by Leonardo. There is also literary evidence. Vasari noted Leonardo's passion for knot designs; it is also known that he himself took such designs from Florence to Milan. Scholars were very early intrigued by these knots, the French positivists, J.D. Passavant and G. d'Adda, explaining them as patterns for costume embroi-

dery. More recently the interpretation was greatly enlarged, as some symbolic intricacies were presumed. L. Goldscheider put forward the suggestion that the emblematic engravings represented tickets for scientific disputations organised by Leonardo, and read in the knots a cryptographic signature of the painter, based on a pun from *vincire* (to lace, to knot) and Vinci. A. K. Coomaraswamy interpreted the emblems as an old labyrinth subject or even a universal form denoting the cosmos. M. Eliade explained the knots as an ancient magic sign and an attribute of some indoeuropean gods (Varuna, Ahriman, Odin). M. Brion, summing up the opinions of his predecessors, also stressed the symbolic values of Leonardo's knots.

In the mentioned investigations little attention was paid to analysis of the forms of the designs which are the subject of speculations. In this respect Leonardo's knots may be divided into several groups. Some of them simply repeat the oriental patterns, mainly Moorish and Turkish, others are free variations of oriental motifs, while still others are the artist's invention based upon the European ornamental tradition. Particularly important is the endless knot applied in the emblematic compositions and in the gown decoration of the *Lady with an Ermine*. Deriving from the Far East, it belongs, as the sign of longevity, to the set of Eight Lucky Symbols of Buddhism. This sign was extremely popular, and spread from one country to another, marked in such objects as vessels, textiles, rugs, jewels, coins, and arms. Its path may be traced from the 12th century. It came to Italy as early as the 14th century, as found, for instance, in Luccan textiles, but was much more in fashion in the second half of the 15th century, especially in Venice. In several places in the *Codice Atlantico* Leonardo's drawings of the endless knot survived, this one also being applied in the decoration of *The Lady's* gown.

Thus we find in the costume and in the head-dress of *The Lady with an Ermine* peculiar motifs of oriental derivation: the Spanish style based on Moorish inspiration and the ancient knots of deep meaning.



Il. 45. Miniatura z brewiarza franciszkańskiego włoskiego z końca w. XV, należącego do króla Zygmunta III, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 1211.