

Jessica Maier, *Rome Measured and Imagined. Early Modern Maps of the Eternal City*, Chicago 2015, University of Chicago Press, ss. XII + 264, il. 12

Topografia należy do węzłowych zagadnień w badaniach nad kulturą i sztuką nowożytnego Rzymu. Od zakończenia niewoli awiniońskiej miasto nieustannie się rozbudowywało: wytyczano nowe arterie, place, stawiano mosty, przebudowywano rezydencje papieskie, budowano otoczone ogrodami wille i pałace rodzin kardynalskich. Szczególnym impulsem do inicjowania monumentalnych przedsięwzięć architektonicznych i urbanistycznych były lata jubileuszowe, kiedy do Rzymu zjeżdżało tysiące pielgrzymów. Wymagały one odpowiedniej oprawy, wielkich ceremonialnych przestrzeni i perspektyw: na zamówienie kolejnych papieży powstały zamierzone z rozmachem osie urbanistyczne (via Sistina czy via Alessandrina), najbardziej monumentalne place nowożytnej Europy (Kapitol zaaranżowany przez Michała Anioła czy plac św. Piotra zaprojektowany przez Gian Lorenza Berniniego), przebudowywano bazyliki i mniejsze kościoły. Rozbudowa miasta wiązała się jednocześnie z jego dopasowywaniem do istniejącej tkanki, wyznaczonej przez starożytne mury, arterie, opuszczone założenia, budowle i monumenty antyczne, wczesnochrześcijańskie bazyliki, kościoły i klasztory, chaotyczną średniowieczną zabudowę. Miasto rozbudowywało się przede wszystkim na *disabitatum* (przestronnym, opuszczonym obszarze wewnątrz murów aureliańskich), przy wytyczaniu nowych arterii i placów starano się zaś respektować zastany układ i eksponować również monumentalne starożytne zabytki. Zarządzenia renesansowych papieży rozciągnęły ochronę nad rzymskimi kościołami i starożytnościami. Bulle *Etsi de cunctarum* Marcina V i *Cum almam nostram Urbem* Piusa II nie tylko zakazywały demolowania antycznych budynków i dawnych kościołów, wykorzystywania starożytnych ruin jako źródła łatwo dostępnego wysokiej klasy budulca, ale też nakazywały wyburzenie stojących zbyt blisko nich domów. Za pontyfikatów kolejnych papieży wprowadzano rozwiązania prawne i administracyjne, które miały na celu roztoczenie dalszej ochrony, a ich zwieńczeniem były edykty kardynałów Giovanniego Battisty Spinoli i Annibale Albaniego, znacznie ograniczające wywóz poza granice Państwa Kościelnego starożytności i rzeźb antycznych. Choć oddziaływanie i skuteczność tych regulacji miały ograniczony zasięg, a ich zasady nieraz łamali sami papieże, to odzwierciedlały one znaczenie przypisywane w nowożytnym Rzymie dziedzictwu antyku. Pozostałości starożytnego miasta należały przez cały okres nowożytny do najważniejszych obiektów badań inspirowanych przez papieży, wpływowe rodziny rzymskie i kosmopolityczne elity. Prowadzili je pierwszoplanowi artyści, architekci, inżynierowie, humaniści. Rzym był dla nich nie tylko jednym z najważniejszych ośrodków mecenatu w ówczesnej Europie, ale również niezbędnym zwieńczeniem edukacji i studiów nad pozostałościami antyku.

W projekty kartograficzne i miernicze, w centrum których znajdował się Rzym – zarówno jego starożytny trzon, jak i zmieniająca się za sprawą kolejnych papieży tkanka – zaangażowali się artyści i humaniści tej miary co Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Antonio Tempesta czy Giovanni Battista Piranesi.

Nie powinno więc dziwić, że topografia nowożytnego Rzymu stała się przedmiotem nie tyle specjalistycznych badań kartograficznych, ile przede wszystkim ważnym elementem studiów nad kulturą nowożytnego Rzymu. W wąskich ramach historii nauki mapy rozpatrywane są w kontekście rozwoju instrumentarium i zasad ich wykreślenia, postępu w dokładności oddawania przestrzeni i odległości. W przypadku nowożytnego Rzymu topografia została wpleciona nie tylko w studia nad działalnością architektoniczną i urbanistyczną poszczególnych papieży<sup>1</sup>, twórczością architektów i artystów zaangażowanych w te przedsięwzięcia<sup>2</sup>, ale również w szersze, przekrojowe studia nad kulturą dworu papieskiego czy zjawiskiem pielgrzymek. W wydanej z okazji ostatniego roku jubileuszowego (2000) pracy zbiorowej *La storia dei Giubilei*, bogato ilustrowanej również licznymi (nieraz niepublikowanymi) mapami i planami Rzymu, topografia przedstawiona jest więc tak w kontekście rozbudowy miasta, jak i z punktu widzenia doświadczenia pielgrzymów, polityki i propagandy dworu papieskiego czy humanizmu<sup>3</sup>.

Choć kartografia nowożytnego Rzymu na dobre stała się elementem szerszych badań z zakresu historii kultury, to jednak, jak do tej pory, sytuowała się ona na marginesie szerszych rozważań. Książka Jessiki Maier *Rome Measured and Imagined. Early Modern Maps of the Eternal City* wydana w 2015 r. przez University of Chicago Press tę lukę z powodzeniem zapełnia. Jej tematem są monumentalne projekty kartograficzne mające na celu jak najdokładniejsze i najpełniejsze zobrazowanie Wiecznego Miasta na jednej mapie. Chodzi tu o wielkoformatowe, złożone z kilku plansz arcydzieła kartografii, wykonane przy użyciu nowatorskich technik mierniczych, rysunkowych i graficznych. Jedną z najwcześniejszych i najbardziej znanych map tego rodzaju jest przedstawienie Wenecji z 1500 r. ukazujące miasto z lotu ptaka. Monumentalną wedytę kartograficzną o wymiarach 1,3 x 2,8 m Jacopo de' Barbari odbił z sześciu płyt drzeworytniczych, nad którymi pracował ponad trzy lata. Mapa Wenecji stała się inspiracją dla licznych naśladownictw i powtórzeń, jednak nigdy już żaden artysta, grafik czy kartograf nie podjął się wykonania przedstawienia Wenecji w takim formacie. Podobnie było w przypadku tego typu ikonografii innych

<sup>1</sup> Np. F. Benzi, *Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471–1484*, Roma 1990; N. Temple, *Renovatio Urbis. Architecture, Urbanism and Ceremony in the Rome of Julius II*, Oxon 2011.

<sup>2</sup> Np. *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Skira 2005.

<sup>3</sup> 4 tomy, Roma 1997–2000.

nowożytnych miast: nawet Jerozolima i Konstantynopol nie doczekały się takich monumentalnych przedstawień.

Pierwszy i drugi rozdział, poświęcone narodzinom nowożytnej koncepcji mapy Rzymu, omawiają dwa słynne, niezrealizowane renesansowe projekty, których założenia zostały wyłożone na piśmie. Traktat Leona Battisty Albertiego *Descriptio urbis Romae* Maier uznaje za dzieło przełomowe, inicjujące nie tylko renesansowe poszukiwania chorograficzne, ale również tego typu projekty w samym Rzymie. Alberti, odwołując się do Klaudiusza Ptolemeusza, kreśli w swoim dziele metodę wykonania kompletnego planu starożytnego miasta na podstawie zasady geometrii i udoskonalonego instrumentarium odwołującego się do wzorców antycznych. Maier skupia się tu przede wszystkim na analizie kontekstu powstania i funkcjonowania traktatu: interesuje ją kształtowanie się konwencji kartograficznej i artystycznej oraz zrozumiałego dla szerszego grona odbiorców „języka” map. Nie jest więc dla niej istotne, czy – jak przypuszczają badacze – traktat rzeczywiście uzupełniono o wykonany przez samego Albertiego plan pokazowy, ani nawet to, że *Descriptio urbis Romae* pozostał w rękopisie. Według Maier traktat musiał być dobrze znany w gronie rzymskich humanistów: stanowił owoc wspólnych dyskusji i poszukiwań. Tym samym przekonująco identyfikuje ona kontekst, w którym mapy nowożytnego Rzymu dotychczas rozpatrywano w sposób marginalny. Uzupełniając ten rozdział o szerokie omówienie narodzin i rozwoju renesansowej kartografii miejskiej, Maier oczywiście podkreśla naukowy charakter planów miast oraz przypisane im funkcje propagandowe. W przypadku analizowanych przez nią przedsięwzięć kartograficznych decydującą rolę odgrywały jednak zainteresowania kulturą i sztuką antyku ich twórców i odbiorców: grona artystów, literatów, humanistów i antykwariuszy. Projekty wielkich map uznaje Maier również za istne laboratoria naukowe i artystyczne, gdzie wypracowywane były nowatorskie rozwiązania, które szybko przekształcały się w zrozumiałą konwencję (powielane w następnych dziesięcioleciach na tańszych, małoformatowych przedstawieniach i szeroko rozpowszechniane). Plan miasta w *Descriptio urbis Romae* przygotowany został na podstawie zbioru współrzędnych określających dokładne położenie najważniejszych punktów starożytnego miasta w stosunku do Kapitolu. Ten projekt ortogonalnej mapy Maier zestawia z niezachowaną do naszych czasów, znaną z przekazów i powtórzeń, panoramą Rzymu autorstwa florenckiego miniaturzysty i rysownika map Francesca Rossellego, który odwoływał się do innej – malarskiej – konwencji. Te dwa nurty – ortogonalny i malarski – będą współistnieć i konkurować ze sobą przez cały okres nowożytny. W drugim rozdziale Maier omawia kolejny słynny i niezrealizowany projekt mapy starożytnego Rzymu oraz – podobnie jak w przypadku traktatu Albertiego – analizuje jego kontekst. Chodzi o przedsięwzięcie Rafaela wyłożone przezeń w słynnym liście do Leona X, za którego współautora uznaje się Baldassare Castiglione. Maier analizuje związki Rafaela ze środowiskiem humanistów oraz przywołuje inne

jego projekty skoncentrowane na badaniu antyku: niezrealizowany pomysł przetłumaczenia (wspólnie z Fabiem Calvo) Witruwiusza czy konsultowany z Baldassarem Castiglionem projekt na fasadę Bazyliki św. Piotra oparty na zasadach witruwiańskich. Maier zwraca przy tym uwagę na znaczenie największej w nowożytnym Rzymie fabryki św. Piotra jako miejsca dyskusji architektonicznych i humanistycznych wokół miasta, jego spuścizny antycznej i planów jego przebudowy.

W rozdziale trzecim omówiony jest najstarsza zachowana wielkoformatowa mapa Rzymu (200 x 200 cm): drzeworyt przygotowany i wydany w 1551 r. przez mało znanego inżyniera i antykwarium zatrudnionego przy modernizacji rzymskich fortyfikacji, Leonarda Bufaliniego. Jej wielkie rozmiary wskazywałyby na funkcje prestiżowe i propagandowe, jak słusznie jednak zauważa Maier, wybrana przez Bufaliniego konwencja ortogonalnego planu oraz brak marginaliów (emblemów miasta, ewentualnych zleceńodawców, symboli władzy) wyklucza taką genezę tego dzieła. Rygor geometrii oraz precyzja przedstawienia sprawiają, że pozornie wydaje się ono ucieleśnieniem i udoskonaleniem poszukiwań Albertiego. Mityczna dokładność oparta na geometrii nie była jednak możliwa do osiągnięcia. Pomiary wykonywał sam Bufalini, a biorąc pod uwagę rozmiary miasta oraz dostępne wówczas narzędzia, musiał się uciekać do konwencji. Bliższa analiza mapy ujawnia, że Bufaliniego interesowały fortyfikacje oraz uznane budynki i zabytki starożytne, a całe średniowieczne kwartały miasta zostały przezeń bądź pominięte, bądź oddane schematycznie. Maier przekonująco udowadnia, że mapa przeznaczona była nie tyle dla grona techników (kartografów, inżynierów, architektów), ile dla kręgu humanistów. Według niej jest ona kartograficznym owocem kultury *paragone*: dialogów i debat poświęconych porównaniu cywilizacji antycznej ze współczesną, prowadzonych w gronie rzymskich humanistów, literatów, artystów. Mapę Bufaliniego zdominowaną przez pozostałości antyczne uznać trzeba bez wątpliwości za pean na cześć cywilizacji starożytnego Rzymu.

Za przykładem Bufaliniego szybko poszli następni artyści i architekci, a w drugiej połowie XVI w. podjęto kilka tego typu projektów. Choć żaden z planów omawianych w rozdziale czwartym nie był ortogonalny, to wszystkie oparto na zasadzie *paragone*: zestawienia starożytnego miasta z nowym, rozbudowywującym się. Pirro Ligorio, podobnie jak Bufalini, prymat oddał miastu starożytnemu. Jak słusznie zauważa Maier, jego plan, który oferował oddane w perspektywie rekonstrukcje antycznych kompleksów i budynków, oparte na źródłach pisanych i ikonograficznych (sarkofagi, monety itp.), był w takim samym stopniu produktem fantazji jak mapa Bufaliniego. Plan Étienne'a du Péraca nie tylko po raz pierwszy uwzględniła zmiany, jakie przyniosła nowożytna rozbudowa miasta, ale za sprawą z dużą dokładnością oddanych ogrodów zdaje się przechylać szalę *paragone* na rzecz *Roma nuova*. Wreszcie, Mario Cartaro w 1576 r. wydał dwa plany do wspólnego oglądania i porównywania ze sobą: jeden przedstawiała *Roma antica*, drugi

*Roma nuova*. Pozornie monumentalna wizja starożytnego miasta kontrastuje z nowożytnym, którego aż dwie trzecie zajęte są przez *disabitato*. Ten ostatni jednak zachwyca urbanistyką, racjonalną organizacją. Maier udowadnia, że omawiane przez nią mapy odwoływały się do ówczesnych debat humanistycznych (wskazuje np. na nawiązania do *Nova urbis Romae descriptio* Giovanniego Francesca Perandy w planie du Péraca), a ich odbiorcy doskonale umieli rozszyfrować konwencję *paragone*, na której się opierały.

W rozdziale piątym analizowane są mapy z epoki baroku. *Paragone* staje się wówczas obowiązującą konwencją, jednak naukowe dążenie do odtworzenia starożytnego miasta ustępuje propagandowemu zachwytowi nad *Roma nuova*, miastem epoki kontrreformacji. Zasadniczo zmienia się też realizacja wielkich topograficznych projektów. Ich autorami nie są już architekci czy inżynierowie, ale malarze, którzy bazując na już istniejących pomiarach, wykonują rysunki przygotowawcze, a cały proces przygotowania, odbicia i dystrybucji płyt oddany zostaje w ręce wyspecjalizowanych zakładów graficznych. Jakość graficzna i artystyczna map z tego okresu jest nieporównywalna z wcześniejszymi realizacjami, zarazem jednak znika postać architekta-humanisty-grafika, który tak jak Bufalini nie tylko sam dokonywał pomiarów antycznego miasta, ale też wypracowywał sposób jego reprezentacji oraz przygotowywał i odbijał grafikę. Mapy barokowe zachwycają malarskością, są hołdem złożonym *Roma nuova*. Stąd mapy barokowe przedstawiają miasto z Janikulum, skupiając w ten sposób uwagę na jego najważniejszych kontrreformacyjnych punktach: Watykanie, kościele Il Gesù, Kwirynale. Przedstawienia charakteryzują się teraz nie tyle dokładnością pomiaru, ile malarskością i artyzmem. Jedyna barokowa mapa oparta na nowych pomiarach miasta to ta niemieckiego grafika i malarza Mattea Greutera. Jeden z najwspanialszych i najsłynniejszych planów tego okresu, wykonany przez florenckiego malarza Antonia Tempeste, przedstawia imponujący widok miasta z lotu ptaka. Jak podkreśla Maier, wiek XVII to z jednej strony epoka gloryfikacji miasta papieskiego, z drugiej – kodyfikacji sposobów jego przedstawiania. Rynek artystyczny i graficzny w tym okresie się profesjonalizuje, a mapy stają się jego ważną ofertą. Wielkie plany Tempeste, Giovanniego Battisty Faldy czy Greutera otoczone są prestiżem: służą jako reklamy sklepów z rycinami, a ich nabywcami są przedstawiciele dworu papieskiego, rodzin kardynalskich oraz europejskiej arystokracji. Powstały one nieraz z okazji lat jubileuszowych, nie tylko z inicjatywy artystów i warsztatów graficznych, ale też dzięki przychylności ważnych mecenasów (np. plan du Péraca był zadedykowany Henrykowi III, królowi Francji). Mapy te już w epoce renesansu zawieszano na ścianach gabinetów w pałacach miejskich bądź dekorowano nimi wille. Wokół nich toczyły się dyskusje o dziedzictwie starożytności, o *paragone*, o potędze współczesnego Rzymu.

Ostatnie wielkie mapy, zamykające opisywaną przez Maier tradycję, powstały w okresie oświeceniowego Grand Tour i charakteryzują się powrotem do badania i mierzenia starożytnej tkanki miasta. Co ciekawe, dwa

najważniejsze projekty tego okresu – *Nuova pianta* Giuseppe Nollego i *Prospetto* Giuseppe Vasiego – opierają się na dwóch (renesansowej i barokowej) konwencjach przedstawiania: mapie ortograficznej i malowniczej. Mapy te trafiały do bibliotek i kolekcji graficznych w całej Europie, były jednym z najważniejszych produktów kultury Grand Tour.

*Rome Measured and Imagined* jest książką, która nie tylko przedstawia Rzym jako centrum wczesnonowożytnych eksperymentów kartograficznych, ale też rozpatruje wielkie plany Rzymu jako pierwszoplanowe zjawisko artystyczne i kulturowe *per se*. Analizowane na przestrzeni XV–XVIII w. projekty pokazane są na szerokim tle polityki papieżstwa, znaczenia Rzymu jako centrum pielgrzymkowego, zainteresowań starożytniczych, humanizmu i antykwaryzmu, mecenatu, kolekcjonerstwa i rynku sztuki, myśli architektonicznej i urbanistycznej, rozwoju grafiki i malarstwa. Maier przekonująco demonstruje, że wielkie mapy należą nie tylko do najciekawszych zjawisk artystycznych nowożytnego Rzymu, ale też są kluczem do zrozumienia wielu fenomenów nowożytnej kultury tego centrum. Napisana z dużym rozmachem praca doskonale wpisuje się w postulaty Jill Burke i Michaela Bury’ego dotyczące współczesnych badań nad Rzymem jako jednym z najważniejszych ośrodków artystycznych nowożytnej Europy<sup>4</sup>. Jak podkreślają ci badacze, jednym z najistotniejszych problemów współczesnego stanu badań jest ich fragmentaryzacja: dominują prace poświęcone konkretnemu pontyfikatowi, epoce, artyście. Niewiele jest studiów, które ukazują wyjątkowe zjawiska kulturowe i artystyczne w szerszej perspektywie chronologicznej. Praca Maier wpisuje się też w szerszy nurt badań nad nowożytną kartografią, rozpatrywaną jako ważne zjawisko społeczne, artystyczne i kulturowe. Wystarczy wspomnieć tu dwie książki, które ukazały się w tym samym czasie i które wytyczają nowe ścieżki badawcze. Genevieve Carlton w *Worldly Consumers. The Demand for Maps in Renaissance Italy* (Chicago 2015) analizuje weneckie i florenckie inwentarze, pokazując niespodziewane znaczenie map, które traktowano jako ważny przedmiot ostentacji i obdarzano prestiżem jako dzieła sztuki *per se*. Mark Rosen w *The Mapping of Power of Renaissance Italy. Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context* (New York 2015) skupia się na cyklu map w Guardaroba Cosimo I w Palazzo Vecchio, gabinetu, w którym Medyceusze w sposób symboliczny przedstawili swoje zainteresowanie i znajomość współczesnych odkryć naukowych i geograficznych, przygotowanych pod okiem Giorgia Vasariego i opisanych przezeń w *Żywotach artystów* na szerokim tle rozwoju nowożytnej kartografii oraz przypisanych jej społecznych i kulturowych funkcji.

Ewa Manikowska  
Instytut Sztuki PAN

<sup>4</sup> *Art and Identity in Early Modern Rome*, ed. by J. Burke, M. Bury, Oxon 2008.