

płacono mu za sześć gipsowych odlewów z wymodelowanych przez Le Bruna głów: Homera, Arystotelesa, Katona, Archimedesesa, Cyserona i Cezara²⁷⁷, a w maju zrobił formę głowy Minerwy modelowanej przez Le Bruna, a przeznaczonej do dekoracji kominka²⁷⁸. W tym też roku wykonał przeznaczone do dekoracji Biblioteki na Zamku Królewskim cztery figury w gipsie oraz formy do modeli autorstwa Le Bruna – portretu króla z festonami „per l’armario delle Medaglie alla biblioteca” i głowy kanonika Roccabucchi²⁷⁹. W następnym 1783 r. odbierał wynagrodzenie za formy rzeźbiarskie i odlewy gipsowe z wykonanych przez Le Bruna popiersi Jana Emanuela Giliberta, wojewodziny ruskiej (Józefiny Amalii z Mniszchów Potockiej), Stanisława Mokronowskiego i nieokreślonej osoby²⁸⁰. Praca Davina w królewskiej rzeźbiarskiej nie zakończyła się w 1784 r., jak przypuszczano dotychczas, bowiem jeszcze w 1785 r. odlał w gipsie posąg pasterki, dzieło Le Bruna²⁸¹, wykonał także formę do figury Amora oraz dwa odlewy z tej rzeźby²⁸².

Za pracę na królewskim dworze w ciągu 1782 r. Davino Cristofani otrzymał 1336 zł, a w roku następnym 468 zł. Natomiast w 1785 r. kwotę 594 zł wypłacono jako łączne wynagrodzenie dla niego i drugiego z „formatorów” zatrudnionych w królewskiej rzeźbiarskiej, Giuseppe Pellegriniego²⁸³.

Pellegrini („mouleur Pellegrino”) również nie był zatrudniony na dworze na stałym etacie, lecz płacono mu za wykonywane prace. Wiadomo było dotychczas²⁸⁴, że w 1786 r. odlał on w gipsie maskę z twarzy posągu *La Renomé*e wykutego w marmurze przez Le Bruna i restaurował gipsową kopię antycznego posągu Laokoon²⁸⁵. W 1788 r. wykonał odlewy w gipsie wyrzeźbionego przez Le Bruna biustu księżny Radziwiłłowej (Wiktorii z Ostrorogów Radziwiłłowej) oraz portretu „pani Krasickiej” (Aleksandry z Grabowskich Krasickiej)²⁸⁶, a także odlewy rzeźb Fauna, Merkurego i Orła należących do księcia Stanisława Poniatowskiego, przeznaczone dla króla²⁸⁷ oraz gipsowy odlew z rzeźby Houdona *La Frileuse*, подарowany przez króla hrabinie Czernyszew²⁸⁸. Wiosną i jesienią 1790 r. robił gipsowe formy figur czterech lwów („deux lions” oraz „des deux nouveaux lions” lub „les deux autres Sphynx”), z których dwa były najpewniej identyczne ze „sfinksami” odkuwanyymi w kamieniu w 1791 r. przez Leonarda Galliego przy współpracy kamieniarza Andrzeja Ziemińskiego, a dwa pozostałe być może z rzeźbami odkutymi w kamieniu w 1793 r. przez Pincka przy współpracy Maksymiliana Kibitza, które ustawiono w Łazienkach przy schodach północnego tarasu pałacu²⁸⁹. W 1791 r. Pellegrini wykonał gipsowe modele reliefów przedstawiających Apollina i Dafne oraz Herkulesa i Dejanirę, zaprojektowanych w 1790 r. przez Le Bruna, a w 1792 r. umocowanych na ścianie sali Balowej w pałacu w Łazienkach przez Staggięgo²⁹⁰.

Z archiwalnych wzmianek nieznanymi dotychczas badaczom wynika, że Pellegrini robił jeszcze wiele innych odlewów w gipsie. Już w 1785 r. odlał biust „Mademoiselle Scamarine”, dzieło Le Bruna²⁹¹, a także wykonał gipsowy model figury Chronosa, odkutej w marmurze przez Monaldiego, oraz formę i dwa odlewy ręki Apolla²⁹². W 1786 r. odlał pięć nieokreślonych bliżej głów i reperował figurę Gladiatora, dzieło Monaldiego²⁹³. W 1790 r. odbierał zapłatę za wykonanie odlewów: „due figurine di due giovani, un basso rilievo

²⁷⁷ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/414, k. 113 (plik „Mouleur Davino”).

²⁷⁸ *Ibidem*, k. 115, 120 (plik „Mouleur Davino”).

²⁷⁹ *Ibidem*, k. 119–121 (plik „Mouleur Davino”).

²⁸⁰ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/419, k. 48–52 (plik: „Mouleur Davino [...]”).

²⁸¹ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/433, k. 457 (plik „Dépenses diverses, 1785”).

²⁸² *Ibidem*, k. 456 (plik „Dépenses diverses, 1785”).

²⁸³ AGAD, Zbiór Popielów, nr 389, s. 180, 195, 197.

²⁸⁴ Por.: Mańkowski, *Rzeźby zbioru...*, s. 20; Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 199; Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 273, 274; SAP, t. 5, s.v. *Le Brun André Jean*, s. 6 (K. Mickocka-Rachubowa).

²⁸⁵ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/441, k. 192, kwit Pellegriniego z lipca 1786 r.

²⁸⁶ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/448, k. 108.

²⁸⁷ *Ibidem*, k. 104, 106; AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/1111, k. 10, 130; AGAD, Zbiór Popielów, nr 389, s. 216, 217.

²⁸⁸ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/448, k. 107.

²⁸⁹ Pellegrini 19 marca 1790 r. odbierał pewną sumę *à conto* odlania form dwóch lwów (AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/456, k. 289), w końcu kwietnia 1790 r. kończył drugiego lwa (k. 288), a 28 września 1790 r. odbierał pewną sumę *à conto* odlania form rzeźbiarskich innych dwóch lwów-sfinksów („pour les deux autres Sphynx”, „deux nouveaux lions” – k. 295, też k. 291, 293). Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 199 (też: Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 268) pisze o rzeźbach lwów na tarasie północnym pałacu w Łazienkach modelowanych w 1790 r. przez Leonarda Gallego, których formy gipsowe wykonał Pellegrini, a odkuł je w kamieniu w 1793 r. Pinck przy współpracy Kibitza.

²⁹⁰ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/463, k. 310, 311, 312. Też: nr III/456, k. 296 (plik „1790. Dépenses diverses”).

²⁹¹ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/433, k. 468 (plik „1785. Dépenses diverses”).

²⁹² *Ibidem*, k. 460 (plik „1785. Dépenses diverses”).

²⁹³ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/441, k. 191 (plik „1786. Dépenses diverses”).

antico, una testa grande di leone con una lampa, l'Ercole Farnese, la anatomia, la gamba nuova del Zilino [...] la testa di Omero"²⁹⁴ oraz „la gamba del Sileno Ubriaco, due figure di baccanti, un braccio del giovane lottatore, altra figura antica, l'Antino le deta di una mano, il Marco Aurelio a cavallo, tre gambe grandi, due braccia di piccoli prezzi e due mani, un aguila [...]”²⁹⁵. W sumie w 1790 r. Pellegrini otrzymał za swoją pracę wynagrodzenie w wysokości 613 zł²⁹⁶, a w następnym – 540 zł²⁹⁷. Był czynny na dworze jeszcze w 1792 r., gdyż w czerwcu Le Brun wypłacił mu 12 dukatów za odlew wykonanej przez siebie statui Amora²⁹⁸.

LEONARDO GALLI

Utworzony na dworze króla Stanisława Augusta ośrodek rzeźbiarski opierał swoją działalność na marmurze importowanym z Włoch, głównie z okolic Carrary. Podejmowano także usiłowania znalezienia w Polsce materiału nadającego się do wykonywania w nim rzeźby, zwłaszcza figuralnej, dokonując w tym celu wielu prób, które jednak nie doprowadziły do odkrycia w kraju kamienia dorównującego marmurom włoskim. Przejawem tych starań było reaktywowanie przez Stanisława Augusta eksploatacji zaniedbanych kamieniołomów w Dębniku koło Krakowa, należących do klasztoru karmelitów bosych w Czernej. Wydobywano tam kamień nazywany obiegowo „czarnym marmurem” (który nie jest właściwie marmurem, lecz nieskrystalizowanym, zbitym wapniem dewońskim, a po wydobyciu nie jest czarny, lecz ciemnopopielaty), nienadający się do wykonywania rzeźb figuralnych, lecz jedynie form dekoracyjnych i detali architektonicznych. Król po złożonej w czerwcu 1787 r. wizycie w Krakowie i odwiedzeniu kamieniołomów wydzierżawił je od karmelitów za 4 tysiące dukatów rocznie, po czym zorganizowano w Dębniku „fabrykę marmurów”²⁹⁹. Dostarczała ona nie tylko sam materiał w formie kamiennych bloków, ale także wykonywane z niego wyroby o walorach artystycznych, którym nadawano pewne klasyfikujące cechy. Były to epitafia i nagrobki, najczęściej w formie ustawionej na cokole urny lub sarkofagu ze stojącą przy nim figurą żalobnicy, a także kominki, fontanny, wazy, obeliski, detale architektoniczne, blaty do stołów, tafle posadzkowe itp.³⁰⁰ Produkcja fabryki nastawiona była przede wszystkim na pokrycie potrzeb króla, choć realizowano w niej również zamówienia innych osób. „Marmur” dębnicki i wykonane z niego dzieła służyły głównie do dekoracji budowli królewskich w Warszawie (ozdobiono nim m.in. Pokój Marmurowy i salę Balową w Zamku Królewskim oraz Rotundę w pałacu w Łazienkach) bądź też były przeznaczane na sprzedaż w warszawskim „magazynie marmurów”, co dzięki rozpowszechnianiu wytwarzanych w Dębniku przedmiotów przemysłu artystycznego wpływało na kształtowanie gustu polskiego społeczeństwa.

Naczelny nadzór nad działalnością „fabryki” należał do prowadzącego sprawę artystyczne króla Marcello Bacciarellego, a bezpośrednio kierował nią ksiądz Sebastian Sierakowski, kustosz koronny, który jako

²⁹⁴ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/456, k. 294 (plik „1790. Dépenses diverses”).

²⁹⁵ *Ibidem*, k. 298 (plik „1790. Dépenses diverses”).

²⁹⁶ *Ibidem*, k. 287 (plik „1790. Dépenses diverses”).

²⁹⁷ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/464, k. 69 (plik „Dépenses diverses” 1791).

²⁹⁸ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/470, k. 75 (Pellegrini był analfabetą i kwitując odbiór wynagrodzenia podpisywał się na rewersach krzyżykami).

²⁹⁹ O kamieniołomach w Dębniku za panowania Stanisława Augusta i tamtejszej „fabryce marmurów” – J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa. Opis tego miasta i jego okolic*, Kraków 1845, cz. 3, s. 266–267; F.M. Sobieszczański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony guberni Radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu r. z. [1851] przez...*, „Biblioteka Warszawska”, 1852, t. 2, s. 56; *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 5, Warszawa 1861, s. 249–250; A. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1866, s. 252–254; *Słownik geograficzny...*, t. 1, Warszawa 1880, s. 579; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana...*, wydanie drugie, poprawione i uzupełnione przez F. K. Martynowskiego, t. 2, Warszawa 1885, s. 396–397; T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764–1794)*, t. 2, Warszawa 1897 (wyd. 2), s. 242–243; H. Łopaciński, *Wiadomości o marmurach w Polsce z rękopisów oraz dzieł dawnych i nowszych*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 7, 1902, szp. 590–594; Mańkowski, *Marmury...*, s. 42*–44*; KZSP, t. 1: *Województwo krakowskie*, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1953, s. 110, też: s. 107, 119; W. Tatarski, *Czarny marmur w Krakowie*, [w:] *idem*, *O sztuce polskiej XVII i XVIII w. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 359–360.

³⁰⁰ Por. m.in.: AGAD, Zbiór Popielów, nr 389, k. 234 (wymieniono wykonane dla biskupa Naruszewicza kominek z marmuru czarnego z kolumnami z alabastru i dwie wazy), k. 239 (wymieniono wykonane w 1792 r. różne kominki, kolumny, urnę Scypiona Afrykańskiego, urnę Agryppy, dwie piramidy z porfiru, dwa postumenty z alabastru itp.). O warsztatach kamieniarskich w Dębniku pisała ok. 1800 r. Izabela Czartoryska do Heleny Radziwiłłowej: „Jeżeli byś chciała tu obstalować [...] marmury jakie, to mi napisz. Są czarne rzadkiej piękności, są »couleur de caffè au lait« i siwe bardzo ładne. Wazy albo coś takiego to przednio robią. Chargez moi de vos comission, je les ferai exactement”, [Radziwiłł], *Ostatnia wojewódzina...*, s. 127.

królewski plenipotent zawierał umowy na wykonanie dzieł i był projektantem większej części produkcji artystycznej³⁰¹. Pracownikami „fabryki” byli głównie Włosi. Jako pierwsi zostali tam zatrudnieni, sprowadzeni zapewne w końcu 1787 r. z Carrary, Domenico Schianta, *capo maestro* biegły w sztuce wydobywania marmuru, i Edoardo (Odoardo) Gigli (Gili), specjalista od polerowania. Według asygnat wypłat z okresu od stycznia do czerwca 1788 r. *maître caveur* Domenico Schianta otrzymywał 12 dukatów (czerwonych złotych) i 9 gr miesięcznie, a *lustrateur* Edoardo Gili 10 dukatów, natomiast w maju zakupiono dla nich narzędzia do pracy³⁰². W 1789 r. podpisano w Livorno umowę z rzeźbiarzem Leonardo Gallim, *maître marbier*, który za 500 talarów rzymskich (250 dukatów) rocznej płacy miał nie tylko obrabiać marmur, ale też kształcić uczniów. Dębnicka „fabryka marmurów” w początkach lat 90. XVIII w. zatrudniała czterdziestu pracowników, w tym dwudziestu dwóch mistrzów kamieniarzy. Po siedmiu latach ożywionej działalności produkcja jednak przestała być opłacalna, co w połączeniu z ówczesną sytuacją polityczną jesienią 1794 r. doprowadziło do rozwiązania umowy dzierżawnej i likwidacji „fabryki”. Kamieniołomy wprawdzie czynne były nadal, ale ich eksploatacja nigdy potem nie osiągnęła już takiego znaczenia, jakie miała w czasach Stanisława Augusta³⁰³. Po likwidacji przedsiębiorstwa włoscy mistrzowie wrócili do swojego kraju, prócz Leonarda Galliego, który pozostał w Polsce, kierując przez pewien czas produkcją prowadzoną nadal przez karmelitów z Czernej.

Leonardo Galli był najwybitniejszym pracownikiem „fabryki marmurów” w Dębniku, a po jej likwidacji, w początkach 1795 r. otrzymał od króla potwierdzenie tytułu „Primo scarpellino del Re di Polonia”³⁰⁴. Urodzony w 1760 r. w Rzymie działał też zapewne w Carrarze, a w 1789 r. przyjechał z Livorno do Polski i zamieszkał w pobliżu kamieniołomów w Dębniku³⁰⁵. Miał on z pewnością spory, choć nieokreślony dotychczas udział w projektowaniu artystycznej produkcji dębnickiej „fabryki marmurów”. Może należałoby przypuścić pewien wkład Gallego w tworzenie nagrobka biskupa Kajetana Ignacego Sołtyka do katedry w Krakowie, na którego wykonanie w Dębniku zawarł w 1789 r. kontrakt Sebastian Sierakowski, uznany ostatecznie za autora jego projektu (pomnik ten odwzorowuje kompozycję nagrobka kardynała Lorenza Imperialiego w kościele Sant’Agostino w Rzymie, dzieła Domenica Guidiego z ok. 1678 r.)³⁰⁶.

Galli często przyjeżdżał do Warszawy, aby w budowlach królewskich nadzorować roboty przy montowaniu i wykańczaniu elementów sprowadzanych z Dębnika, a także wykonywał tu niektóre prace rzeźbiarskie. Późną jesienią i zimą 1790 r. pracował w Warszawie nad rzeźbami dwóch lwów (sfinksów)³⁰⁷, zapewne tymi, których formy gipsowe wykonywał wiosną lub jesienią tego roku Giuseppe Pellegrini³⁰⁸. Jeden z tych lwów został odkuty w kamieniu w czerwcu 1791 r., drugi zapewne nieco później – w tym bowiem roku Galli wypłacał należność za odkucie „la sfinge” kamieniarzowi Andrzejowi Ziemińskiemu i jego pomocnikowi³⁰⁹, a 30 czerwca kwitował odbiór z kasy królewskiej 10 dukatów, jak pisał „per la mia assistenza e lavoratura fatta intorno alla prima sfinge di pietra”³¹⁰. W świetle tego nie wydaje się prawdopodobne przypuszczenie Marka Kwiatkowskiego, aby lwy nad którymi pracował Galli były identyczne z odkuwany

³⁰¹ O nim: Tatarzkiewicz, *Rzqdy...*, s. 71; PSB, t. 27, Warszawa–Kraków 1996 (R. Ró g), głównie s. 293, 295.

³⁰² AGAD, Archiwum Kameralne, nr /1111, k. 48 (plik „Janvier 1788”), 211 (plik „Février 1788”), 373 (plik „Mars 1788”), 539 (plik „Avril 1788”), 598, 659 (plik „Mai 1788”), 748, 806 (plik „Juin 1788”); AGAD, Arch. J. Poniatowskiego, nr 370, k. 103.

³⁰³ O marmurach z Dębnika w czasie likwidacji „fabryki” por. m.in.: AGAD, Arch. J. Poniatowskiego, nr 509, s. 3–5; nr 1086, s. 58–59; nr 100, s. 256n; AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 5A, k. 138v., 200–207, 212–215, 364; BN, rkps 3291/1, k. 119v., 122v., 180–180v., 184–184v., i in.

³⁰⁴ BN, rkps 3292, k. 191, polecenie króla dla Bacciarellego, bez daty: „De faire dresser en Italien la Patente de Leonard de Galli un Italien, comme Primo Scarpellino del Re di Polonia” (to samo: AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 5A, k. 53v., wśród dyspozycji królewskich z 29 grudnia 1794 r.).

³⁰⁵ O nim: Mańkowski, *Marmury...*, s. 42*, 44*–45*; J. Trembecki, *Krótki zarys historyczny polskich marmurów*, „Kamień i Wapno”, 1, 1946 nr 2–3, s. 240–242; PSB, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 236 (T. Mańkowski); SAP, t. 2, s. 275 (Z. Prószyński); KZSP, t. 4, *Miasto Kraków*, pod red. A. Borchnaka i J. Samka, cz. 3, *Kościoły i klasztory Śródmieścia 2*, Warszawa 1978, s. 85.

³⁰⁶ J. Daranowska-Lukaszewska, *Kto jest autorem nagrobka biskupa Kajetana Sołtyka w katedrze na Wawelu*, „Studia Waweliana”, 1, 1992, s. 85–96.

³⁰⁷ Galli 30 listopada 1790 r. odbierał 18 zł na świece, konieczne do odkuwania wieczorami przez trzy miesiące rzeźb dwóch lwów, kwitował też odbiór 68 dukatów i 6 gr za pracę w październiku, listopadzie i grudniu tego roku, a 29 listopada m.in. pieniądze dla zatrudnianego przez siebie lustratora – AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/456, k. 134, 136, 137 (plik „1790. Sculpteurs Galli, Bader, Pinck, Peintres Maraino, Plersch”).

³⁰⁸ *Ibidem*, k. 288, 289, 291, 293, 295. Por. przyp. 289.

³⁰⁹ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/463, k. 145 (plik „1791. Giergielewicz. Raunacher. Galli”), wzmianka niedatowana.

³¹⁰ *Ibidem*, k. 149 (plik „1791. Giergielewicz. Raunacher. Galli”).

w kamieniu dopiero wiosną 1793 r. przez Franciszka Pincka przy pomocy Maksymiliana Kibitza, które ustawiono na północnym tarasie pałacu w Łazienkach³¹¹. W 1791 r. Galli pracował w Łazienkach, gdzie instalował wazę z marmuru carrara, a w Galerii Obrazów pałacu łazienkowskiego montował kominek z czarnego „marmuru” w stylu doryckim z ozdobami ze złoczonego brązu, odkuty w Dębniku według modelu królewskich sztukatorów Giuseppe Amadia i Paola Casasopry z 1790 r.³¹² Za pracę w całym 1791 r. Galli otrzymał 4357 zł³¹³ (podczas gdy inni zatrudnieni w Dębniku Włosi, Schianta i Gigli, dostali wówczas ze szkatuły królewskiej 3240 zł)³¹⁴, przy czym za miesiąc od stycznia do lipca kwitował odbiór sumy 3886 zł jako swoje comiesięczne wynagrodzenie (375 zł) i wypłaty dla zatrudnionych przez siebie pracowników (opłacanych dziennie po 4 zł kamieniarza Andrzeja Ziemińskiego i po 3 zł lustratora Melchiora)³¹⁵. W sierpniu 1792 r. zatrudniony był w pałacu w Łazienkach, gdzie układał w Rotundzie marmurową posadzkę ozdobioną pośrodku głową Meduzy, wykonaną w Dębniku według projektu nadesłanego z Warszawy³¹⁶. W 1794 r. otrzymał od króla za pośrednictwem Sierakowskiego 120 dukatów³¹⁷. W grudniu 1797 r. Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa prosiła Bacciarellego o przysłanie, zapewne do Arkadii lub Nieborowa, będącego wówczas w Warszawie „un des bons travailleurs en marbre noir de Cracovie”, któremu chciała zlecić wykonanie czterech głów i ośmiu podstaw z czarnego marmuru do egipskich herm³¹⁸ – co dotyczyło zapewne właśnie Gallego.

Dalsza działalność Leonarda Gallego nie jest znana, poza wykonaną przez niego w 1798 r. płytą z czarnego marmuru, wmontowaną w nagrobek Izabeli i Julii Potockich w parku w Olesinie, w dobrach wilanowskich³¹⁹. Nie wiadomo, czy podarowany przez niego w 1794 r. do kościoła Karmelitów Bosych w Czernej krzyż ołtarzowy był jego dziełem, podobnie jak stojące na głównym ołtarzu tego kościoła cyborium w formie tempietta z czarnego dębnickiego „marmuru” podpisane nazwiskiem „Galli”³²⁰ – mogło zostać wykonane przez niego lub przez jego syna Jana Nepomucena, który także był rzeźbiarzem³²¹, podobnie jak drugi syn Mikołaj³²² (trzeci, Eliasz Franciszek, zmarł w dzieciństwie)³²³. Leonardo Galli zmarł w Krakowie 4 stycznia 1812 r. i został pochowany na cmentarzu rakowickim, a w 1848 r. Jan Nepomucen Galli umieścił w krakowskim kościele św. św. Piotra i Pawła pamiątkową tablicę poświęconą ojcu.

TOMMASO RIGHI

Po wyjeździe Stanisława Augusta w 1795 r. z Warszawy do Grodna i po jego abdykacji, obok stopniowego rozproszenia królewskiej kolekcji dzieł sztuki nastąpiła likwidacja stworzonego przezeń na dworze ośrodka artystycznego. Monarcha czuł się zobowiązany wobec swoich nadwornych artystów, starając się wypłacać im zaległe wynagrodzenia i przyznane gratyfikacje, o czym świadczy obfita korespondencja do-

³¹¹ Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 199; też: Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 268.

³¹² AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/463, k. 147, 148, 150, rachunki z 5 maja, 3 czerwca i 9 czerwca (plik „1791. Giergielewicz. Raunacher. Galli”); Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 204.

³¹³ AGAD, Zbiór Popielów, nr 389, k. 237 (dawna s. 556), k. 239 (dawna s. 567); AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/464, k. 64, 76. Por. też: AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 11, k. 232v.

³¹⁴ AGAD, Zbiór Popielów, nr 389, k. 233 (dawna s. 551).

³¹⁵ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/463, k. 151.

³¹⁶ Pokwitowania Gallego odbioru należności za podróże z Dębника do Warszawy i za pracę przy „układaniu posadzki marmurowej w Sali Okrągłej w Łazienkach” z lipca, sierpnia i pierwszej połowy września 1792 r. w: *ibidem*, nr III/470, k. 39–42 (plik „1792. Dépenses diverses”); kwity za te prace (na ogół bez nazwiska Gallego) też: *ibidem*, nr III/469, s. 160–169 (plik „1792. Maçon Trzeszkiewicz”). Por. też: Korzon, *op. cit.*, s. 243; Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 203. Łazienkowska Rotunda zdobiona była marmurem z Dębника też w roku następnym – AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 5A, k. 3 (wzmianka z 17 kwietnia 1793 r.), 16 (Rapport des Batisses au 1.^{er} Juin 1793).

³¹⁷ AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 5A, k. 204–205.

³¹⁸ BN, rkps 3291/2, k. 222v., list księżny Radziwiłłowej do Marcella Bacciarellego z 2 grudnia 1797 r.

³¹⁹ S. Lorentz, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w dziedzinie architektury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1, 1956, s. 469.

³²⁰ Mańkowski, *Marmury...*, s. 45*.

³²¹ O nim: SAP, t. 2, s. 275–276 (Z. Prószyńska).

³²² Jan Nepomucen Galli (1800–1891), rzeźbiarz i „obywatel miasta Krakowa”, w czasie studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych starał się w 1820 r. bezskutecznie o przyjęcie do pracowni Thorvaldsena, do którego Wiktoria Galli (wdowa po Leonardzie) zwróciła się z prośbą w sprawie młodszego syna Giovanniego wspominając, że starszy Mikołaj jest również rzeźbiarzem, zmuszonym do zaniechania uprawiania zawodu ze względu na stan zdrowia; popierając tę prośbę Sierakowski pisał, że obaj synowie Leonarda urodzili się w Polsce, ale ich ojciec był rzymianinem (Lorentz, *O importach...*, s. 306–307).

³²³ KZSP, t. I, s. 119 (wymienione epitafium z 1794 r. Eliasza Franciszka Gallego, syna Leonarda, w ogrodzeniu cmentarza kościelnego w Paczółtowicach koło Dębника).

tycząca tych kwestii prowadzona przez króla z kierującym jego interesami Marcellem Bacciarellim, a także kierowane do monarchy, przeważnie za pośrednictwem Bacciarellego, liczne prośby osób zatrudnianych dawniej na dworze, dotyczące wypłat należności lub udzielenia wsparcia finansowego. Wśród tych dokumentów natrafiamy na prośby o pieniądze zapomogi, motywowane trudną sytuacją materialną i złym stanem zdrowia, oraz pokwitowania odbioru drobnych na ogół kwot, sygnowane przez artystę określającego się zaskakująco nieadekwatnym do sytuacji tytułem: „Tommaso Righi Scultore Accademico di Roma”.

O tym zatrudnionym na królewskim dworze rzeźbiarzu, który w odróżnieniu od Le Bruna, Monaldiego czy Staggich nie pobierał stałej pensji, ale miał otrzymać wynagrodzenie za wykonanie konkretnych prac, Bacciarelli pisał do króla w 1795 r.: „Righi. Il n'a jamais jouit d'aucune pension de la Cour, il sert S. M. depuis 4. ou 5. ans, il n'est plus occupé depuis 2. ans. Il a dépensé pour son entretien l'argent qu'il avait gagné de ses ouvrages. Il est resté à Varsovie en consequence des assurances verbales que S. M. lui a donné, qu'il ne manqueroit ni du pain, ni d'ouvrage a l'avenir [...] Il est agé de 68 ans”³²⁴. Kilkakrotnie prosił też usilnie monarchę o wypłacenie Righiemu zaległego wynagrodzenia łącznie z pewną gratyfikacją, a także pieniądze obiecanych mu na powrót do Italii, aby ten chory i pozostający bez środków do życia *bon vieux* mógł dokonać swoich dni w ojczyźnie. Jednak mimo ostatecznego uregulowania kwestii finansowych w połowie 1797 r. artysta do Włoch nie wrócił i po kilku latach zmarł, zapewne w końcu 1802 r., w Warszawie³²⁵.

Postać Tommasa Righiego, poza wszelkimi względami natury artystycznej, jest niezmiernie intrygująca właśnie ze względu na owo okrutne dlań zrządzenie losu, za sprawą którego w dalekim kraju, w całkowitym prawie zapomnieniu, chorobie i nędzy kończył życie starzec będący rzymskim akademikiem, a swego czasu jednym z najbardziej interesujących i pomysłowych reprezentantów późnego baroku 2. połowy XVIII w. w Wiecznym Mieście. Jego kariera przez długie lata rozwijała się pomyślnie, a artystyczna działalność spotykała się z dużym uznaniem współczesnych. Wspominający swój pobyt w Rzymie w 1780 r. Antonio Canova zapamiętał go jako jednego z pięciu odróżniających się od ogółu pracujących tam wówczas włoskich rzeźbiarzy i pisał o nim: „Tommaso Righi – Stimato dal volgo per la sua moderna e manierista fantasia”³²⁶. Righi był członkiem najważniejszych rzymskich stowarzyszeń i uczelni artystycznych – Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (od 11 grudnia 1757 r., w 1779 r. został jej regentem) i Akademii św. Łukasza (od 3 sierpnia 1760 r., sprawował tam różne funkcje i był profesorem)³²⁷, był też wielokrotnym dyrektorem prowadzonej przez Akademię Scuola Libera del Nudo na Kapitolu³²⁸. Jego nazwisko często wymieniała współczesna rzymska prasa³²⁹. Do katalogu prac z okresu jego włoskiej działalności, zestawiono przed dwudziestu laty przez Vernona Hyde Minora³³⁰, dodano ostatnio dwa nowe dzieła³³¹.

³²⁴ AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, nr 5A, k. 319v., notatka niedatowana (zapewne z końca 1795 r.).

³²⁵ C i a m p i, *Notizie...*, s. 92. 119–120 (list Luigiiego Cappelli, profesora uniwersytetu w Wilnie, z 9 maja 1818 r.); i d e m, *Viaggio...*, s. 55; i d e m, *Bibliografia...*, s. 253, 265.

³²⁶ H. Honour, *Canova and the Anglo-Romans, I: The first visit to Rome*, „The Connoisseur”, 143, 1959 (June), s. 244 i przyp. 24 na s. 244 – autor cytuje list Canovy do Leopolda Ciccogny z 29 marca 1817 r., opublikowany w wydanej prywatnie broszurze: *Lettere di pittori e scultori italiani contemporanei finora inedite*, Venezia 1844, list 5. Też: L. C i c c o g n a r a, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, t. 7, Prato 1824, s. 76: „Tommaso Righi ammirato dal volgo degli osservatori per la sua manierata e moderna fantasia”; F. De B o n i, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, s. 862.

³²⁷ ThB, t. 28, Leipzig 1934, s. 353.

³²⁸ W latach 1762, 1770, 1774, 1775, 1776, 1780, 1781 i 1782. L. P i r o t t a, *I Direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, „Strenna dei Romanisti”, 1969, s. 330–331.

³²⁹ „Diario Ordinario [Romano di Chracas]”; por. też: N. A. M a l l o r y, *Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo (1719–1760)*, „Bolletino d'Arte”, 59, 1974, nr 3–4 (luglio–dicembre), s. 164–177; V. H. M i n o r, *References to Artists and Works of Art in Chracas' „Diario Ordinario” – 1760–1785*, „Storia dell'Arte”, 46, 1982 (settembre–dicembre), s. 217–277. Po śmierci artysty, od lat 20. XIX w. krótkie o nim notki zamieszczano w encyklopediach i słownikach (P. Z a n i, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, t. 16, Parma [1823], s. 118; D e B o n i, *op. cit.*, s. 862; ThB, t. 28, s. 353–354 [Z. B a t o w s k i]; A. M. B e s s o n e - A u r e l j, *Dizionario degli scultori ed architetti italiani*, Genova 1947, s. 426; B é n é z i t, *op. cit.*, t. 7, s. 246; *Encyclopedia of World Art*, t. 13, London 1967, szp. 652 [G. C o r t e s e d i D o m e n i c o]; PSB, t. 31, Wrocław 1988, s. 296–297 [M. I. K w i a t k o w s k a]; SAP, t. 8 [K. M i k o c k a - R a c h u b o w a], w druku, w późniejszej literaturze znajdujemy na jego temat drobne na ogół wzmianki (prócz obszerniejszych fragmentów poświęconych Righiemu w: ThB, t. 28; R i c c o b o n i, *op. cit.* (według indeksu); G. S c a r f o n e, *L'edicola Mariana di Piazza dell'Orologio e i suoi autori*, „L'Urbe”, nuova serie, 40, 1977, nr 2, s. 17–21, artysta ten jest wzmiankowany w licznych pracach w krótkich na ogół wzmiankach, najczęściej przy okazji omawiania dzieł, przy wykonaniu których był zatrudniony we Włoszech i w Polsce).

³³⁰ V. H. M i n o r, *Tommaso Righi's Roman sculpture: a catalogue*, „The Burlington Magazine” 126, 1984, nr 980 (November), s. 668–675. Por. też: F. Z e r i, *Appunti su Tommaso Righi*, „Antologia di Belle Arti”, nuova serie, 25–26, 1985, s. 56–64.

³³¹ A. N. [A. N e g r o], *Eremo di Camaldoli*, [w:] *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino. Mostra documentaria*.



26. Tommaso Righi i Antonio Bicchierari, *Edicola Mariana (edicola di fede)*, stiuk, 1756 r. Wieża zegarowa oratorium Filipinów przy Chiesa Nuova w Rzymie. Fot. K. Mikocka-Rachubowa

Tommaso Righi prawie całe życie spędził w Rzymie, gdzie urodził się w 1727 r. i skąd dopiero w wieku niemal sześćdziesięciu lat wyjechał do Polski. O jego edukacji artystycznej wiemy jedynie, że był uczniem rzeźbiarza Filippa della Valle³³². Samodzielną działalność rozpoczął przypuszczalnie w końcu lat 40. XVIII w. Za pierwszą znaną jego pracę uważano do niedawna wykonaną w 1754 r. stiukową dekorację wnętrza kościoła w Grottaferrata, przebudowywanego wówczas na zlecenie kardynała Giannantonio Guadagniego, wikariusza Rzymu i opata komendatoryjnego Grottaferraty, na którą składają się umieszczone na ścianach nawy głównej świątyni cztery duże owalne medaliony z reliefowymi scenami z życia Marii (*Narodziny Marii, Zaślubiny Marii ze św. Józefem, Prezentacja w świątyni, Zwiastowanie*) oraz dwa anioły podtrzymujące kartusz z inskrypcją dedykacyjną na ścianie wejściowej³³³. Righi tak dalece był tu zależny od twórczości swego mistrza, że np. w reliefie ze sceną Zwiastowania posunął się do dość nieudolnej imitacji marmurowego retabulum o tym temacie, wykonanego przez della Valle do jednego z ołtarzy rzymskiego kościoła

Katalog wystawy, Roma, Museo di Palazzo Venezia, marzo–maggio 1980, catalogo a cura di A. Tantillo Mignosi, Roma 1980, s. 239–243; J. Montagu, *The Santacroce tombs in S. Maria in Publicolis, Rome*, „The Burlington Magazine”, 139, 1997, nr 1137 (December), s. 856–857, 858.

³³² „Diario Ordinario”, 1760, nr 6630 (5 I), s. 12, wymieniony: „Sig. Tommaso Righi Romano, allievo del celebre Sig. Valle”. O Filippo della Valle – ThB, t. 34, Leipzig 1940, s. 77–78.

³³³ G. Zander, *La chiesa medioevale della Badia di Grottaferrata e la sua trasformazione del 1754, in un manoscritto criptense inedito del padre Filippo Vitale*, „Palladio. Rivista di Storia dell’Architettura”, nuova serie, 3, 1953, fasc. 2–3 (aprile–settembre), s. 128–129; [Negro], *op. cit.*, s. 240–241.

Sant' Ignazio (1749–1750)³³⁴. Poziom artystyczny wykonanych przezeń stiuków spotkał się z surowym osądem współczesnych, którzy oceniali rysunek scen jako niezły, natomiast ich realizacja przez nowicjusza w tej materii była ich zdaniem nieudolna³³⁵. Ostatnio pojawiła się supozycja, że wcześniejszą pracą Righiego mogły być niektóre partie dekoracji nagrobka Scipione Publicola Santacroce (zm. ok. 1747 r.) w kościele Santa Maria in Publicolis w Rzymie. Projektujący go Giovanni Battista Maini podpisał umowę na wykonanie pomnika w 1749 r., a dziełem naszego artysty byłyby tu m.in. stiukowe gałęzie cyprysu przy medalionie z portretem zmarłego³³⁶. Z tego wczesnego okresu działalności Righiego pochodzi także wykonane w 1756 r. stiukowe obramienie *edicola Mariana (edicola di fede)* (il. 26), usytuowanej na wklęsłym narożniku wieży zegarowej oratorium Filipinów przy Chiesa Nuova w Rzymie, które tworzą dwa umieszczone pod baldachimem anioły podtrzymujące ramę obrazu Marii z Dzieciątkiem, zwieńczoną uskrzydłonymi główkami puttów wśród promieni (partie malarskie dzieła wykonał Antonio Bicchierari)³³⁷.

W latach 60. XVIII w. Righi znacznie rozwinął swoją działalność, wykonując do rzymskich kościołów liczne dekoracje stiukowe i pomniki nagrobne, których strona artystyczna odpowiadała eklektycznym gustom jego zleceniodawców. W latach 1759–1760 wymodelował w stiuku dwa anioły podtrzymujące kartusz na łuku tęczowym w kościele Sant'Eusebio, którego wnętrze było od 1753 r. gruntownie przebudowywane przez rzymskiego architekta Lorenza Piccioniego na koszt kardynała Enrico Henriqueza, otrzymując m.in. bogatą dekorację stiukową³³⁸. Z tego czasu pochodzą wykonane przez niego w 1762 r. anioły nad ołtarzem i obrazami bocznymi w kaplicy Vergine dei Sette Dolori w kościele San Marcello al Corso (sklepienie tej kaplicy zdobi fresk Antonia Bicchierari *Prezentacja w świątyni* i dekoracja modelowana w złożonym stiuku przez Cintia Ferrariego)³³⁹. W literaturze pojawiło się też niepotwierdzone przypuszczenie o wykonaniu przez Righiego w 1761 r. dwóch puttów „per l'apparato funebre”, wzniesionego dla upamiętnienia zmarłej królowej Hiszpanii Marii Amalii Saksońskiej w kościele San Giacomo degli Spagnoli na Piazza Navona³⁴⁰.

Kolejnymi pracami związanymi z osobą Righiego były trzy wykonane w marmurze nagrobki stojące w bazyliki San Giovanni na Lateranie, w kaplicy Sante Seconda e Ruffina. Dwa z nich to pomniki pochodzących z zamożnej rodziny genueńskiej arcybiskupa Niccola Lercariego (odsłonięty w początkach 1760 r.) i kardynała Niccola Marii Lercariego (odsłonięty wczesną jesienią 1761 r.), zmarłych w tym samym 1757 r. Ufundował je Giovanni Lercari, brat arcybiskupa i bratanek kardynała, którego kosztem wykonano też dekorację kaplicy. Podobnie jak obudowa architektoniczna obu pomników, została ona zrealizowana według projektu i pod kierunkiem Lorenza Piccioniego³⁴¹ (Righi współpracował z nim wówczas przy przebudowie kościoła Sant'Eusebio). Righi był autorem przedstawień zmarłych w obu nagrobkach (w wyobrażeniu arcybiskupa Lercariego może jedynie jego portretowego biustu), ujętych jako figury klęczące w pozie adoracji ze złożonymi na piersiach rękoma, widoczne jedynie w półpostaci, gdyż dolne ich partie zasłaniają spływające z klęczników draperie z tekstami rozbudowanych inskrypcji³⁴². W tejże kaplicy

³³⁴ [Negro], s. 240–241.

³³⁵ „Li disegni di detti ovati non sono cattivi, ma il lavoro è infelice aassai, per essere il. med.^{mo} scultore novizio dell'arte, oltrechè questi sono li primi bassirilievi che ha fatto” (Zander, *The Santacroce tombs...*, s. 129, cytat z rękopisu Padre Filippa Vitale); też: [Negro], *op. cit.*, s. 241.

³³⁶ Montagu, *The Santacroce tombs...*, s. 856–857, 858.

³³⁷ Dzieło atrybuowane Righiemu na podstawie wzmianki w: „Diario Ordinario”, 1756, nr 6144 (27 XI), s. 2–3 (tekst ten cytują też: Mallory, *op. cit.*, s. 175–176; Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 674). O „edicola Mariana” A. Pernier, *La Torre dell'Orologio dei Filippini e il suo restauro*, „Capitolium”, 10, 1934, il. na s. 417 i po s. 420 (bez nazwiska Righiego w podpisach); P. Parsi, *Edicole di fede e di pietà per le vie di Roma*, Roma 1939, s. 101–103 (bez nazwiska Righiego); P. Ridolfini, *Guide Rionali di Roma: Rione VI – Parione, parte II*, Roma 1971, s. 40 (bez nazwiska Righiego) oraz: Scarfone, *op. cit.*, s. 17–21.

³³⁸ Atrybucja stiukowych aniołów Righiemu na podstawie wzmianki w: „Diario Ordinario”, 1760, nr 6771 (29 XI), s. 5–6 (tekst ten cytują też: Minor, *References...*, s. 220; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 671).

³³⁹ „Diario Ordinario”, 1762, nr 7053 (18 IX), s. 11–13 (tekst cytują: Minor, *References...*, s. 222–223; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 673). O rzeźbach też: A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, t. I, Roma 1839, s. 320; Riccoboni, *op. cit.*, s. 308; W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, t. 2, Wien 1970, s. 356; L. Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma 1977, s. 112; Scarfone, *op. cit.*, s. 20; L. Muñoz Gasparini, *San Marcello al Corso*, Roma [b.r.w.], s. 59.

³⁴⁰ Scarfone, *op. cit.*, s. 20 (przypuszczenie niepotwierdzone przez późniejszych badaczy).

³⁴¹ „Diario Ordinario”, 1764, nr 7326 (16 VI), s. 9–11.

³⁴² Atrybucja obu rzeźb Righiemu na podstawie wzmianek w: „Diario Romano”, 1760, nr 6630 (5 I), s. 11–13; 1761, nr 6804 (12 IX), s. 15–17 (cytowane w: Minor, *References...*, s. 219, 221–222; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 672, z tekstami inskrypcji nagrobnych, też: il. 6 i 8 na s. 669–670). O nagrobkach E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo e breve metodo*, Roma 1841, s. 256; Riccoboni, *op. cit.*, s. 308; Scarfone, *op. cit.*, s. 20.



27. Tommaso Righi, *Pomnik arcybiskupa Alessandra Borgii*, marmur biały, 1767 r. Baptysterium przy bazylice San Giovanni na Lateranie w Rzymie. Fot. K. Mikocka-Rachubowa



28. Tommaso Righi, *Pomnik arcybiskupa Alessandra Borgii*, marmur biały, 1767 r. (fragment z sygnaturą artysty). Baptysterium przy bazylice San Giovanni w Rzymie. Fot. K. Mikocka-Rachubowa

wiosną 1767 r. ustawiono nagrobek arcybiskupa Alessandra Borgii (il. 27) ufundowany przez brata zmarłego, Pietra Antonia Borgię, kanonika bazyliki laterańskiej. Pomnik ten jest samodzielnym dziełem naszego artysty, o czym świadczy sygnatura: THOMAS RIGHI INVENIT ET SCULPSIT (il. 28). Głównym elementem kompozycji dzieła jest medalion z portretowym przedstawieniem arcybiskupa, ustawiony na cokole ujętym przez dwie ulistnione woluty i prezentowany przez siedzącą w dynamicznej pozie figurę uskrzydłonej Sławy trzymającą połączoną trąbę; pólleżące z drugiej strony putto jedną ręką unosi draperię, a drugą gasi pochodnię nad księgą i paluszem. Obie figury umieszczono na marmurowej poduszce, a poniżej na marmurowej tablicy widnieje inskrypcja w złożonym metalu i kartusz z herbem zmarłego³⁴³.

W czasie między pracami przy nagrobkach Lercarich i Borgii, w 1764 r. Righi wykonał marmurowy nagrobek księżny Teresy Grillo Pamphili (zmarłej w 1762 r. wdowy po księciu Camillo Pamphilim), sygnowany: TOMMASO RIGHI ROMANO FECIT, który ustawiono w kościele Santa Maria degli Angeli w Asyżu. Pomnik ten wystawił kuzyn zmarłej, kardynał Cosimo Imperiali, który przypuszczalnie opracował też program ikonograficzny dzieła, bowiem współczesna prasa przytacza opinię osób podziwiających „la grandiosa idea del Sign. Cardinale” monumentu prezentowanego w rzymskiej pracowni rzeźbiarza przed wysłaniem go do Asyżu, dając też jego obszerny opis³⁴⁴.

Przykładem współpracy Righiego z najwybitniejszymi indywidualnościami artystycznego środowiska rzymskiego tego czasu jest dekoracja stiukowa kościoła Santa Maria del Priorato, wzniesionego w latach 1764–1765 na Awentynie dla Zakonu Kawalerów Maltańskich przez Giovanniego Battistę Piranesiego. Dziełem naszego artysty jest tam wykonana według projektów Piranesiego dekoracja rzeźbiarska głównego ołtarza św. Bazylego i św. Jana, na którą składają się przedstawienia: *Marii z Dzieciątkiem i św. Janem* oraz *św. Bazyli z Kapadocji podtrzymywani przez anioły*, a także dekoracja sklepienia nawy i absydy kościoła, z wyobrażeniami apostołów w medalionach i motywami heraldycznymi Zakonu Kawalerów Maltańskich³⁴⁵. Rzeźby ołtarza głównego nie odpowiadają dokładnie rysunkom Piranesiego (przechowywanym w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku i w Kunstbibliothek w Berlinie), co znaczyłoby, że przy realizacji tych projektów w stiuku pozostawiono wykonawcy pewną swobodę³⁴⁶.

W tym samym czasie, w latach 1765–1766, Righi zatrudniony był przy dekorowaniu Złotego Salonu (Salone d'Oro) w Palazzo Chigi na Montecitorio w Rzymie (położonego na drugim piętrze pałacu, od strony wychodzącej na Piazza Colonna), który zdobiony był z okazji zaślubin Sigismonda Chigiego, księcia Campagnono, i Marii Flaminii Odescalchi. Pracami przy dekoracji apartamentu na polecenie księcia Agostina Chigiego (ojca pana młodego) kierował architekt Giovanni Stern, który prócz Righiego miał do dyspozycji malarzy Giovanniego Angeloniego i Nicola La Piccola, złotnika Luigiego Valadiera oraz kilku innych, mniej znanych wykonawców. Dziełem Righiego jest bogata dekoracja figuralna salonu, wykonana według jego własnych projektów, na którą składają się: cztery reliefowe putta na sklepieniu, sześć figur tańczących dziewcząt (przedstawienia w prostokątnych ramach umieszczono w górnej partii wielkich pilastrów narożnych, a te w ramach owalnych u szczytu pilastrów środkowych na krótszych ścianach), cztery reliefowe figury siedzące u podstawy kandelabrow na pilastrach środkowych, osiem figur kobiet, zakończonych wolutami, usytuowanych pod pochodniami na czterech pilastrach narożnych, cztery gryfy u dołu dwóch pila-

³⁴³ Obszerny opis nagrobka zamieszczony we współczesnej prasie wymienia jako jego autora „[il] celebre scultore, ed Accademico Sig. Tommaso Righi Romano, che ne ha riportato il plauso, e la lode di quanti sono ivi concorsi ad osservarla. „Diario Ordinario”, 1767, nr 7767 (11 IV), s. 3–5 (tekst cytowany w: Minor, *References...*, s. 231–232 oraz: idem, *Tommaso Righi's...*, s. 672 oraz il. 4 i 5 na s. 669, autor podaje tekst inskrypcji i cytuje zamieszczone w: R. Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica e storica di Roma moderna*, Roma 1767, s. 18 opis nagrobka, gdzie nie ma wzmianki o wykonaniu go przez Righiego).

³⁴⁴ „Diario Ordinario”, 1764, nr 7263 (21 I), s. 16–19. Tekst cytują: Minor, *References...*, s. 226 oraz idem, *Tommaso Righi's...*, s. 668, 671, też il. 2 na s. 669 – autor przytacza dyskusję w dawnej literaturze przedmiotu, według której błędnie uważano, że Righi opracował jedynie projekt dzieła, a wykonał je Giuseppe Franchi, lub że Righi pomagał Franchiemu przy realizacji pomnika, albo że jakoby jedynym autorem nagrobka był Franchi (por. m.in: Campori, *op. cit.*, s. 109; ThB, t. 12, Leipzig 1916, s. 315, s.v. *Franchi Giuseppe*).

³⁴⁵ Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 673 (tam starsza literatura).

³⁴⁶ F. Stampfle, *An Unknown Group of Drawings by Giovanni Battista Piranesi*, „The Art Bulletin”, 30, 1948 (June), s. 125; J. Wilton-Ely, *Piranesian Symbols on the Aventine*, „Apollo”, 103, 1976 (March), s. 225 (podpis pod il. 18); idem, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London 1978, s. 97–99. Jennifer Montagu (*The Roman Fortune of a relief by Foggini*, [w:] *La Scultura. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki*, „Antologia di Belle Arti”, nuova serie, 1994, nr 48–51, s. 88, 90, 91) wskazuje, że reliefowe przedstawienie Marii z Dzieciątkiem i św. Janem w ołtarzu głównym kościoła Santa Maria del Priorato jest umieszczonym w oktagonalnej ramie powtórzeniem owalnego tonda Giovanniego Battisty Fogginiego *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem* w Museo di Doccia w Sesto Fiorentino, o odwzorowaniu którego zdecydował bądź sam Piranesi, bądź wykonujący ołtarz Righi.

strów środkowych, sześć małych reliefów z igrającymi amorkami na pilastrach narożnych, osiem figurek mężczyzn podtrzymujących marmurowe półeczki w narożach oraz cztery duże pełnoplastyczne figury kobiet dźwigających dwa owalne tonda z malowidłami pejzażowymi w supraportach³⁴⁷.

W dwa lata później Righi zatrudniony był przy realizacji dwóch pomników nagrobnych. Nagrobek rzymskiego senatora, Szweda Nicola Bielke (w 1731 r. przeszedł z luteranizmu na katolicyzm, zmarł w 1765 r.), stanął w 1768 r. w kościele Santa Brigida przy Piazza Farnese. Artysta wykonał go według projektu Pietra Camporese. Na wysokim cokole z tablicą inskrypcyjną stoi tam urna z żółtego marmuru (*giallo antico*), zza której wystają sztandary i trofea, a na niej dwa putta unoszą marmurową draperię odsłaniającą medalion z profilowym portretem zmarłego naturalnej wielkości³⁴⁸. Z tegoż 1768 r. pochodzą wymodelowane przez Righiego w stiuku partie dekoracyjne (putto i draperia) nagrobka kardynała Giuseppe Marii Feroniego w kościele Santa Cecilia in Trastevere w Rzymie. Zmarły w 1767 r. Feroni był kanonikiem bazylik laterańskiej i watykańskiej, od 1753 r. kardynałem, a od 1764 r. kardynałem tytularnym kościoła Santa Cecilia. Jego nagrobek zaprojektował Giovanni Battista Ceccarelli, a umieszczone w nim marmurowe popiersie zmarłego jest dziełem André Le Bruna. Pomnik został opisany w rzymskim „Diario Ordinario” z 11 czerwca 1768 r., z podaniem nazwisk wykonawców³⁴⁹. W następnym roku Righi wymodelował w stiuku medalionowy portret Klemensa XIII, umieszczony w refektarzu kościoła Santissima Trinità dei Pellegrini w Rzymie. Znajdowało się tam hospicjum, w którego głównej sali jedną ze ścian zdołała seria papieskich wizerunków – wszystkie prócz rzeźby Righiego zostały stamtąd usunięte³⁵⁰. Za dzieło artysty uważany jest też niekiedy powstały po 1767 r. nagrobek kardynała Antonia Andrei Galliego w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie, którego pewne partie wykazują analogie ze znanymi przykładami jego twórczości³⁵¹.

W 1776 r. powstał nagrobek Carla Pio Balestry, ustawiony wiosną następnego roku w kościele Santi Luca e Martina. Dzieło to nosi sygnaturę: TOMMASO RIGHI SCULPI E INVENTO. Medalion z portretowym przedstawieniem zmarłego podtrzymują dwa putta, z których jedno odsuwa draperię, a drugie trzyma pochodnię; niżej umieszczono lwa z atrybutami malarstwa, rzeźby i architektury, a podstawę całości tworzy drzewo cyprysowe. Zmarły w 1763 r. Balestra był architektem, inżynierem i malarzem oraz fundatorem nagrody przyznawanej od 1768 r. jako Premio Balestra przez Akademię św. Łukasza w dziedzinach malarstwa, rzeźby i architektury³⁵². W 1764 r. zwłoki Balestry przeniesiono do kościoła Santi Luca e Martina, a w 1772 r. Akademia ogłosiła konkurs na wykonanie jego nagrobka. Jesienią tego roku miała miejsce gwałtowna dysputa wywołana przedstawionym przez Righiego barokizującym (*barocchetto*) bozzettem do tego pomnika, tocząca się między przychylnie oceniającymi go akademikami, a Giovannim Battistą Piranesim, który gwałtownie protestował przeciw niestosownemu i zbyt mało heroicznemu charakterowi dzieła oraz planom niefortunnego, jego zdaniem, usytuowania go w kościele. Skierował on list do *principe* Akademii, Antona Raphaela Mengsa, domagając się zmian i żądając wykonania dzieła w duchu bardziej klasycznym; przedstawił też własny projekt nagrobka, który jednak nie został zrealizowany. Spór wygrał Righi, który jednocześnie stracił okazję do dokonania zasadniczych zmian stylistycznych swej sztuki³⁵³. Krótki

³⁴⁷ G. Incisa della Rocchetta, *Il Salone d'Oro del Palazzo Chigi*, „Bollettino d'Arte”, nuova serie, 6, 1926–1927, s. 369–370; ThB, t. 28, s. 353; Riccoboni, *op. cit.*, s. 308; R. Lefevre, *Palazzo Chigi*, Roma 1972, s. 182–183, 188–189; Scarfone, *op. cit.*, s. 20; Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 674. O dekoracji Salone d'Oro też: *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*. Katalog wystawy, Milano, Palazzo Reale 2 marzo–28 luglio 2002, Milano 2002, s. 217.

³⁴⁸ Opis pomnika wraz z nazwiskiem wykonawcy odnotowano we współczesnej prasie: „Diario Ordinario”, 1768, nr 7950 (11 VI), s. 18–20 (tekst cytują też: Minor, *References...*, s. 233; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 671 i il. 3, tu także tekst inskrypcji nagrobnej). O pomniku też: G. Marincola Mauro, *La Chiesa di S. Brigida (Piazza Farnese)*, „Alma Roma”, 15, 1974, nr 5–6, s. 80.

³⁴⁹ „Diario Ordinario”, 1768, nr 7950 (11 VI), s. 16–17 (tekst cytują też: Minor, *References...*, s. 233; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 671 i il. 7, tu też tekst inskrypcji nagrobnej). O pomniku por.: Marincola Mauro, *op. cit.*, s. 81; Buchowiecki, *op. cit.*, t. 4, von B. Kuhn-Forte, Wien [1997], s. 328.

³⁵⁰ „Diario Ordinario”, 1769, nr 8104 (28 X), s. 10–11 (tekst cytują: Minor, *References...*, s. 237; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 673). Por. też: Buchowiecki, t. 4, s. 142–143.

³⁵¹ Riccoboni, *op. cit.*, s. 308.

³⁵² M.in. „Diario Ordinario”, 1763, nr 7197 (20 VIII), s. 5–7 (tekst cytuje: Minor, *References...*, s. 224); M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, s. 244–245.

³⁵³ O nagrobku Balestry por.: ThB, t. 28, s. 353; Honour, *Canova...*, s. 241; H. Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, Paris 1963, s. 103–106; K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, s. 115–116; *L'Accademia Nazionale di San Luca*, [Roma 1974], s. 20; Buchowiecki, t. 3, Wien 1974, s. 344; J. Scott, *Piranesi*, London and New York [1975], s. 245–246, 313; Wilton-Ely, *The Mind...*, s. 99, 133 przyp. 22; Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 672 (tu także tekst inskrypcji nagrobnej).

opis nagrobka zamieszczono w rzymskiej prasie przy okazji jego odsłonięcia³⁵⁴, odnotował go także Antonio Canova w diariuszu odbytej w kilka lat później podróży do Rzymu³⁵⁵.

W połowie dekady, w latach 1774–1776, powstał marmurowy pomnik kardynała Camilla Paolucciego (zm. 1763), umieszczony w rzymskim kościele San Marcello in Corso, w kaplicy San Pellegrino Laziosi (piąta z prawej strony od wejścia), nad drzwiami prowadzącymi do zakrystii (il. 29). Nagrobek ten, wykonywany przez Righiego „senza veruna direzione” był wzmiankowany w rzymskiej prasie dwukrotnie – w 1774 r., gdy artysta przystępował do pracy³⁵⁶, i w 1776 r., kiedy to w „Diario Ordinario” zamieszczono krótki opis ukończonego już dzieła³⁵⁷.

Innym dziełem Righiego z tego czasu jest stiukowa dekoracja wnętrza kościoła San Romualdo w opactwie kamedułów we Frascati, powstała przypuszczalnie niedługo przed konsekracją tego kościoła w 1776 r.³⁵⁸ Została ona nałożona w absydzie (anioły i putta na gzymsach nad ołtarzem głównym, stiuki wokół znajdującego się w górze owalnego okienka, anielskie główki podtrzymujące dwie konsole po bokach ołtarza), na ścianach kaplic bocznych (po dwa aniołki ujęte w locie, z przedmiotami symbolicznymi) i na ścianach nawy, gdzie umieszczono cztery reliefy ze scenami z życia św. Romualda, przedstawiające: *Cesarza Ottona, który wyznaje św. Romualdowi zabicie senatora Krescencjusza* oraz *Św. Romualda w rozmowie z cesarzem Henrykiem II* (na ścianie prawej), *Świętego spotykającego dożę Pietra Orseola* oraz *Św. Apolinarego ukazującego się św. Romualdowi* (na ścianie lewej)³⁵⁹. Tę ostatnią scenę, z pewnymi wariantami, przedstawia rysunek przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie podpisany „Righi”³⁶⁰ (il. 30), który stanowi podstawę do atrybuowania artyście całej serii wymienionych reliefów³⁶¹.

Jednym z bardziej znanych przedsięwzięć artystycznych Righiego był jego udział około 1779 r. w dekoracji wnętrza *casina* Villa Borghese. Przy pracach prowadzonych tam w latach 1775–1785 na zlecenie Marcantonio Borghese zatrudniona była grupa wybitnych rzymskich artystów, pracujących pod kierunkiem architekta Antonia Asprucciego, m.in.: Gavin Hamilton, Agostino Penna, Vincenzo Pacetti, Carlo Albacini, Massimiliano Laboureur, Andrea Bergondi, Francesco Carradori, Giovanni Monti. Pracował tam też Righi, który wykonał w kilku salach *casina* dekoracje rzeźbiarskie w marmurze i stiuku, m.in.: w wielkim salonie wejściowym osiem medalionów ze scenami z Wenerą i Amorem, w Stanza del Vaso reliefowe płyciny na pilastrach z przedstawieniami postaci antycznych (według projektu Tommasa Conca), w sali Imperatorów stiukowe reliefy: *Neptun odpierający wiatry wzburzone przeciw okrętowi Eneasza* i *Junona namawiająca Eola przeciw Eneasza* oraz dwa z ośmiu puttów nad drzwiami (projektu Conca), w innej sali dwa stiukowe reliefy nad drzwiami z przedstawieniem historii Midasa, a w sali Faetona mały relief w stiuku, będący kopią *Dacji płaczącej* z Muzeum Kapitońskiego³⁶².

³⁵⁴ „Diario Ordinario”, 1777, nr 238 (12 IV), s. 14–15 (tekst cytuje: Minor, *References...*, s. 252).

³⁵⁵ *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova*, t. 1, *Scritti*, a cura di H. Honour, Roma 1994, s. 128 (*I quaderni di viaggio 1779–1780*), też s. 155.

³⁵⁶ „Diario Ordinario”, 1774, nr 8558 (5 III), s. 18–19 (tekst cytują: Minor, *References...*, s. 245–246; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 673).

³⁵⁷ „Diario Ordinario”, 1776, nr 144 (18 V), s. 14–15 (tekst cytuje: Minor, *References...*, s. 250; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 673 i il. 10, tu też teksty inskrypcji nagrobnych). O nagrobku: Gigli, *op. cit.*, s. 92 (określa dzieło jako niezbyt oryginalne, ale zauważa walory artystyczne takich elementów, jak elegancja w rozwinięciu draperii, wyrazistość profilu Paolucciego w jego portrecie i żywość puttów). Riccoboni, *op. cit.*, s. 308 datuje nagrobek na 1763 r. i uważa go za prawdopodobne dzieło Righiego.

³⁵⁸ [Negro], *op. cit.*, s. 239–243.

³⁵⁹ *Ibidem*, s. 239.

³⁶⁰ Rysunek określany jako *Widzenie św. Romualda*, papier żeberkowy, pióro, tusz, pędzel, 17 x 27,5 mm, u dołu z prawej napis (podpis?) „Righi”, u dołu napis: „Soggetto Quarto=Quando S. Romualde vidde presente un Converso S. Apolinare, che uscito dal Sepolcro andava incenzando L'Altare”, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 30814. Rysunek znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie od 1920 r., przekazany w depozyt przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie; przedtem był własnością Mathiasa Bersohna, który w 1900 r. podarował swoją kolekcję Towarzystwu. M. Bersohn, *Katalog zbioru rysunków, szkiców i akwarel artystów malarzy polskich i zagranicznych nieżyjących, dar Mathiasa Bersohna*, Warszawa 1902, s. 27, nr 22: „Righi Alberto [sic], szkoła włoska, Scena z życia papieża Ś-go Romualda”. Przed wojną w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie znajdował się rysunek Righiego ze sceną z życia papieża Liberiusza, przedstawiający wyznaczenie placu pod budowę kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie (ThB, t. 28, s. 354), będący być może również szkicem przygotowawczym do stiukowego reliefu.

³⁶¹ [Negro], *op. cit.*, s. 239–240 i il. na s. 241.

³⁶² O pracach Righiego w Villa Borghese: *Sculture del palazzo della Villa Borghese, detta Pinciana...*, Roma 1796, cz. I, s. 16, 48, cz. II, s. 21, 22, 86; Nibby, *op. cit.*, t. 4, Roma 1841, s. 911; A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, s. 13,



29. Tommaso Righi, *Pomnik kardynała Camilla Paolucciego*, marmur biały, 1774–1776 r. Kościół San Marcello al Corso w Rzymie. Fot. K. Mikocka-Rachubowa



30. Tommaso Righi, *Św. Apolinary ukazujący się św. Romualdowi* (Widzenie św. Romualda), papier zeberkowy, pióro, tusz, pędzel, przed 1776 r. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. S. Sobkowicz

W 1779 r. ówczesna prasa rzymska donosiła, że Righi wykonał w stiuku herb papieża Piusa VI Braschiego ozdobiony po bokach festonami, zaprojektowany przez Pietra Camporesego, umieszczony nad środkowym oknem fasady Collegio Germanico e Ungherese w Rzymie (zaginiony)³⁶³.

Znamy dwa dzieła artysty z lat 80. W 1782 r., we współpracy z Carlem Locatellim wyrzeźbił fontannę z dwoma delfinami, stojącą na dziedzińcu rzymskiego Collegio dell'Apollinare³⁶⁴, a w latach 1784–1785 z wykonanego przez Righiego gipsowego modelu popiersia Piusa VI Antonio Calamanti odlał brązowy biust papieża zamówiony przez miasto Ankonę (obecnie w pomniku w Treia, Marche). Na podstawie tegoż modelu Righi odkuł marmurowy egzemplarz biustu, którego miejsce przechowywania nie jest znane³⁶⁵. Wiadomo, że zajmował się on wówczas również restaurowaniem antycznych rzeźb, gdyż w obszernym wykazie starożytnych dzieł odnawianych przez rzymskich artystów i przewożonych wiosną 1784 r. do watykańskiego Museo Pio Clementino uwzględniona została „La statua maggiore del naturale rappresentante Euterpe ritrovata alla antica Otricoli ben supplita dal Sig. Tommaso Righi”³⁶⁶.

Studio Righiego w Rzymie mieściło się między kościołami Santa Maria in Campitelli i Santa Caterina dei Funari, o czym mamy informacje z 1764 i 1774 r.³⁶⁷ W połowie lat 70. artysta znalazł się w trudnej sytuacji finansowej, która nie pozwalała mu na dalsze opłacanie czynszu³⁶⁸. W początkach lat 60. uczył się u niego Giuseppe Franchi (1731–1806)³⁶⁹, wiadomo też, że jego uczniem był znany rzeźbiarz Giuseppe Ceracchi (1751–1801), który w latach 1768–1771 uczęszczał do Scuola Libera del Nudo na Kapitolu, a w 1771 r. otrzymał nagrodę Akademii św. Łukasza³⁷⁰.

Tommaso Righi przez całe swoje twórcze życie był blisko związany z mieszkającym przez wiele lat w Rzymie André Le Brunem, „pierwszym rzeźbiarzem” króla Stanisława Augusta³⁷¹. Pracowali razem przy nagrobku kardynała Feroniego, w 1766 r. obaj zostali wyznaczeni „[a] ricevere i bolletini al cancello” – do przyjmowania zaproszonych osób u wejścia do Pałacu Senatorów na Kapitolu – 24 listopada tego roku, w 1775 r. obaj byli sędziami w konkursie Akademii św. Łukasza (razem z Juanem Adan, Bergondim, Penną i Sibillą). W 1777 r. Righi razem z Le Brunem przyjmował kardynałów w Akademii, a 3 stycznia 1779 r. został wraz z nim mianowany „stimatore delle sculture” (ekspertem) w Akademii św. Łukasza³⁷².

W 1784 r., w wieku prawie sześćdziesięciu lat, Righi postanowił wyjechać do Polski. Powodem wyjazdu z Rzymu było zatrudnienie go przez biskupa wileńskiego Ignacego Massalskiego przy dekoracji katedry św. Stanisława w Wilnie, przebudowywanej wówczas przez architekta Wawrzyńca

33, 45; L. Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle*, Paris 1912, s. 192; ThB, t. 28, s. 353; Riccoboni, *op. cit.*, s. 308, 320; I. Faldi, *Galleria Borghese: le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma [1954], s. 18; P. Della Pergola, *The Borghese Gallery in Rome*, Roma [1955], s. 3, 6, 9, 14; E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1961, s. 55, 145; P. Della Pergola, *Villa Borghese*, Roma 1962, s. 75, nr 47, 48; Hubert, *La sculpture...*, s. 54, 55; *Villa Borghese. Mostra organizzata sotto gli auspici del Comune di Roma e dell'Ente Provinciale per il Turismo di Roma*, *Catalogo*, Roma, Palazzo Braschi dicembre 1966 – gennaio 1967, Roma [1966], s. 19; Haskell, Penny, *op. cit.*, s. 194; Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 673–674 i il. 12–13; O. Rossi Pinelli, *Scultori e restauratori a Villa Borghese: la tirannia delle statue*, [w:] *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teoretici dal classico al neoclassico*, a cura di E. De benedetti, Roma 1991, s. 265 przyp. 8.

³⁶³ „Diario Ordinario”, 1779, nr 492 (18 IX), s. 14. Tekst cytują: Minor, *References...*, s. 256; idem, *Tommaso Righi's...*, s. 673.

³⁶⁴ H. Honour, *The Rome of Vincenzo Pacetti. Leaves from a Sculptor's Diary*, „Apollo”, 1963 (November), s. 372.

³⁶⁵ ThB, t. 28, s. 354; Riccoboni, *op. cit.*, s. 308; Bessone-Aurelj, *op. cit.*, s. 426; Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 674. „Diario Ordinario”, 1784, nr 954 (21 II), s. 14–15 we wzmiance dotyczącej zamówienia dzieła pomija nazwisko Righiego. H. Honour, *Bronze statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli*, „The Connoisseur”, 1961 (November), s. 200 powołuje się na wzmiankę G.A. Guattaniego w „Giornale delle Belle Arti” z 1784 r. o tym, że biust Piusa VI wykonali T. Righi i Giacomo Zoffoli (pracujący w metalu); być może, jak przypuszcza V.H. Minor, Zoffoli wykonał model pośredni do brązowego odlewu wykonanego przez Calamantiego.

³⁶⁶ „Diario Ordinario”, 1784, nr 970 (17 IV), s. 2–5; też: Minor, *References...*, s. 267.

³⁶⁷ „Diario Ordinario”, 1764, nr 7263 (21 I), s. 19; 1774, nr 8558 (5 III), s. 18.

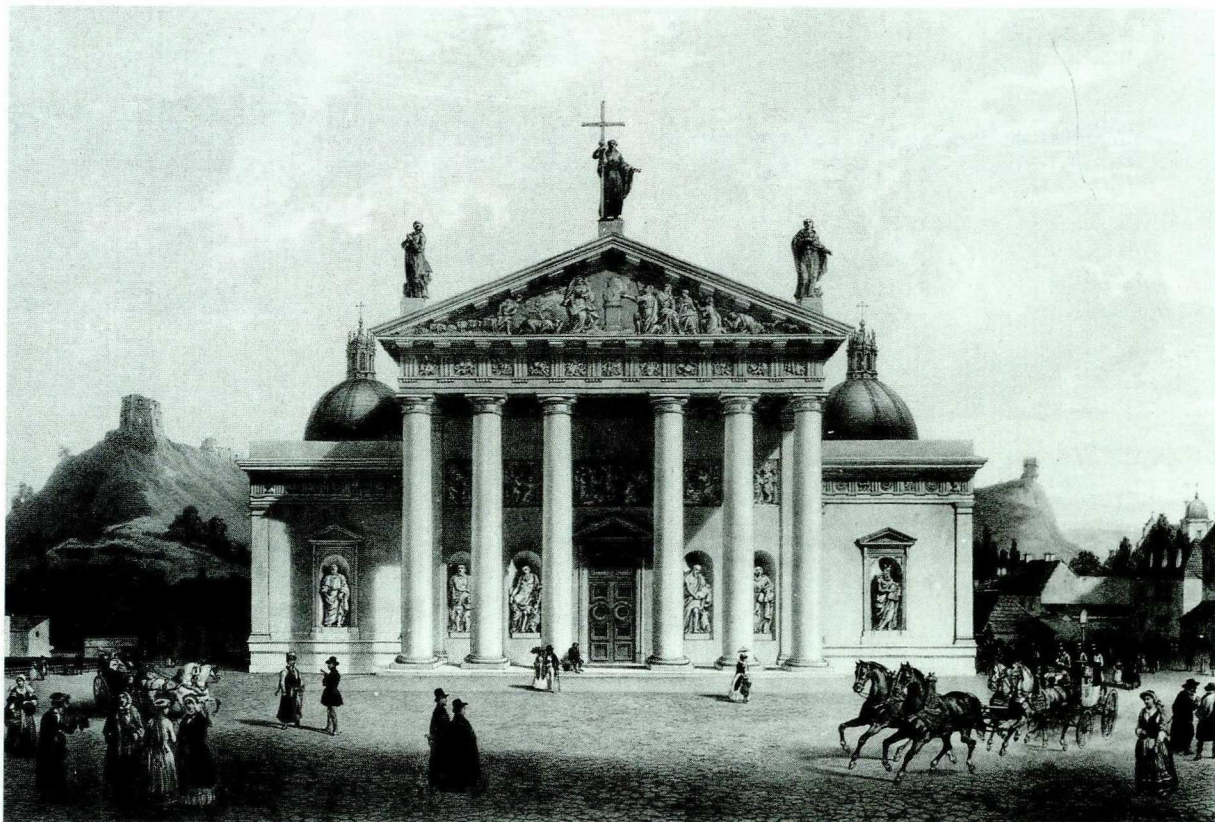
³⁶⁸ Minor, *Tommaso Righi's...*, s. 668.

³⁶⁹ *Il Neoclassicismo in Italia...*, s. 447. O nim też: *Dizionario...*, t. 50, Roma 1998, s. 96–98 (C. Brook). W biogramie zamieszczonym w ThB, t. 12, s. 314–315 nie ma wzmianki o jego nauce u Righiego.

³⁷⁰ O nim: De Boni, *op. cit.*; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909, s. 9; ThB, t. 6, Leipzig 1912, s. 287–289; Riccoboni, *op. cit.*, s. 324; G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration 1790–1830*, Paris 1964, s. 24; *Dizionario...*, t. 23, Roma 1979, s. 645–650 (S. Vasco-Rocca, M. Caffiero); *Allgemeines Künstlerlexikon...*, t. 17, München–Leipzig 1997, s. 538–539 (E. De benedetti).

³⁷¹ O nim por.: SAP, t. 5, Warszawa 1993, s. 4–13 (K. MikoCCA-Rachubowa); Michel, *op. cit.*, s. 205–229.

³⁷² Michel, *op. cit.*, s. 210, 221–222.



31. Fasada katedry w Wilnie z rzeźbami Tommasa Righiego. Litografia z 1847 r.
w: J.K. Wilczyński, *Album wileńskie*, Wilno 1850. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Gucewicza³⁷³. Być może Righi wcześniej już poznał Gucewicza, który studiował w Rzymie w latach 1776–1777 na koszt biskupa Massalskiego³⁷⁴, może też naszego artystę znał osobiście sam biskup bywający w Wiecznym Mieście. Na kilka miesięcy przed wyjazdem rzeźbiarz wyprzedawał swój majątek, m.in. narzędzia służące mu do pracy, z czym miało być może związane nabycie od niego cyrkli przez Antonia Canovę w marcu 1784 r.³⁷⁵ Z Rzymu Righi wyjechał 17 maja 1784 r. – dokładną datę znamy dzięki odnotowaniu jej w diariuszu rzymskiego rzeźbiarza Vincenza Pacettiego³⁷⁶. W drodze do Wilna Righi, „celebre scultore romano”, zatrzymał się w Warszawie – wyjeżdżając z Rzymu otrzymał list z rekomendacją i prośbą o opiekę „durante il suo soggiorno in vostro capitale”, adresowany do nuncjusza papieskiego w Warszawie, Gaetana Ghigiottiego³⁷⁷. Do poznanego wówczas nuncjusza Righi w kilka lat później wysyłał z Wilna listy, w których prosił o protekcję u kardynała Tommasa Anticiego dla swojego mieszkającego w Rzymie syna Antonia, który chciał zostać zatrudniony przy Kamerze Apostolskiej (listy Righiego z 8 marca, 20 kwietnia i 21 grudnia 1788 r.³⁷⁸, list Antonia Righiego do ojca z Rzymu 9 listopada 1791 r.³⁷⁹ oraz list Bacciarellego do Ghigiottiego z 31 grudnia 1791 r. z prośbą o poparcie starań Righiego u papieża i wzmianką o zaintere-

³⁷³ F. Bacciarelli, *op. cit.*, s. 169; Sobieszcański, *Wiadomości...*, s. 268–269; Daugnon, *op. cit.*, s. 284; ThB, t. 28, s. 353.

³⁷⁴ PSB, t. 9, Wrocław 1960–1961, s. 133 (S. Lorentz).

³⁷⁵ *Edizione nazionale...*, s. 196 (A. Canova, *Libro di Conti 1783–1788*, zapis z marca 1784 r.), też s. 210.

³⁷⁶ Rzym, Biblioteca Alessandrina, rkps 321: *Giornale di Vincenzo Pacetti riguardante li principali affari, e negozj del suo studio di scultura, ed altri suae interressi particolari, incominciato dall'anno 1773 fino all'anno 1803*, k. 38v.: „Adi 18: [Maggio 1784] Ieri parti da Roma il Sig. Tommaso Righi”. Mańkowski, *Rzeźby zbioru...*, s. 69 błędnie przypuszcza, że wyjazd Righiego miał miejsce dopiero około 1787 r. i związany był z zatrudnieniem go w Warszawie na dworze Stanisława Augusta dzięki poparciu któregoś z artystycznych agentów króla w Rzymie.

³⁷⁷ AGAD, Archiwum Kajetana [sic] Ghigiottiego, nr 606, k. 6–6v., list Francesca Romanello z Rzymu 13 maja 1784 r. do Gaetana Ghigiottiego (Francesco Romanelli był mężem Lucii Ghigiotti, stryjecznej siostry Ghigiottiego).

³⁷⁸ AGAD, Archiwum Kajetana [sic] Ghigiottiego, nr 638, k. 1–2, 3, 4–4v.

³⁷⁹ AGAD, Archiwum Kajetana [sic] Ghigiottiego, nr 639, k. 1.



32. Tommaso Righi, *Mojżesz*, narzut (?), 1786–1790 r.
Katedra w Wilnie, fasada. Fot. A. Rachuba

33. Tommaso Righi, *Abraham*, narzut (?), 1786–1790 r.
Katedra w Wilnie, fasada. Fot. A. Rachuba

34. Tommaso Righi, *Św. Jan Ewangelista*, narzut (?), 1786–
1790 r. Katedra w Wilnie, fasada. Fot. A. Rachuba