

Wspomnienie o Marii Skubiszewskiej, Luciano Bellosim i Miklósu Boskovitsu

W ubiegłym roku zmarło troje wybitnych historyków sztuki, których całe, niezwykle owocne w dokonania naukowe życie poświęcone było sztuce Italii, zwłaszcza włoskiemu malarstwu od XIII do XVI stulecia. Dnia 13 kwietnia odeszła dr Maria Skubiszewska, 26 tego samego miesiąca prof. Luciano Bellosi a 19 grudnia prof. Miklós Boskovits. Polka z Ziemi Lubelskiej, wykształcona w Krakowie, przez większą część życia związana z Warszawą; Włoch z Florencji, który przez wiele lat był wykładowcą Uniwersytetu w Sienie i Węgier z Budapesztu, od 1968 r. mieszkający w Italii, głównie we Florencji. Wszyscy troje pisali o Cimabue, Giotcie, Simone Martinim, Lorenzo Monaco, Botticellim i wielu innych malarzach; pozostawili imponujący dorobek naukowy, który warto choćby w części przywołać i omówić. Poza wspomnianym, wyraźnie zdefiniowanym i zakreślonym obszarem zainteresowań, łączyły ich osobiste kontakty, spotykali się m.in. w dostojnych murach Zamku Królewskiego na Wawelu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Uniwersytetu Warszawskiego. Powodem tych spotkań były przede wszystkim obrazy z dawnej kolekcji Lanckorońskich, przekazanej do Polski w ramach pamiętnej donacji prof. Karoliny Lanckorońskiej w 1994 r., dlatego odniesienia do tej kolekcji będą wątkiem powracającym w niniejszym wspomnieniu.

Maria Skubiszewska z domu Michalska

O odejściu dr Marii Skubiszewskiej pisano już na łamach pism krakowskich i warszawskich; osobne wspomnienie poświęcone jej drodze życiowej i dokonaniom – w tym *Malarstwu Italii w latach 1250-1400* i katalogom włoskich obrazów w Muzeach Narodowych Warszawy i Poznania – ukazuje się w *Biuletynie Historii Sztuki* równocześnie z tymi uwagami. Z tego powodu skupię się niemal wyłącznie na omówieniu jej badań nad obrazami z kolekcji Lanckorońskich. Właśnie dzięki prof. Lanckorońskiej (przez przyjaciół nazywanej Karłą), ostatniej z tego znakomitego rodu, poznałem dr Skubiszewską. Było to wiosną 1982 r. w Rzymie przy Via Virginio



1. *Biagio d'Antonio i Maestro degli Argonauti, Bitwa Rzymian z Galami, fragment cassone, ok. 1475, tempera i złoto na desce, Zamek Królewski na Wawelu*

Orsini 19, tuż nad Tybrem, nieopodal Piazza del Popolo, gdzie mieścił się Polski Instytut Historyczny, w którym mieszkała prof. Lanckorońska. Właśnie dotarła tam wieść o śmierci wiekowego księdza prałata Waleriana Meysztowicza, legendarnego współzałożyciela Instytutu. Na atmosferę konwersacji, w której brała udział również Izabela Zamoyska z Czartoryskich – przyjaciółka prof. Lanckorońskiej, wpływały w znacznym stopniu wieści o trwającym w Polsce stanie wojennym. Rozmawialiśmy o zawiłych ścieżkach historii i kultury polskiej, ale również o wczesnorennesansowym malarstwie włoskim. Pamiętam subtelne i jednocześnie niezwykle precyzyjnie konstruowane wypowiedzi Pani Marii i nawet jedno konkretne pytanie, jakby sondujące czy moja lektura *Malarstwa Italii w latach 1250-1400* była rzeczywiście uważna: „Który z braci Lorenzettich – Ambrogio czy Pietro – był bardziej nowatorski?”

Dwanaście lat później, w rozmowie prof. Lanckorońskiej z Marią Skubiszewską, padły brzemiennie w skutkach słowa, które druga z nich przywołała we wstępie do napisanego wspólnie z Kazimierzem Kuczmanem katalogu pt. *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich*

z wieków XIV-XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu (2008). „W Rzymie w październiku 1994 otrzymałam od niej polecenie: ‘ty mi napiszesz katalog przekazanych Wawelowi obrazów włoskich’. Żadnych wątpliwości, dodała, porozumiem się w tej sprawie z krakowskim Oddziałem Fundacji Lanckorońskich. Wkrótce potem wysłała na ten temat list do jego prezesa, profesora Jerzego Wyrozumskiego. Muszę dodać, że od początku prace nad malarstwem włoskim mogłam prowadzić dzięki opiece naukowej pani profesor Lanckorońskiej i otrzymywanym dzięki niej stypendiom na studia w Italii. Po raz pierwszy zostałam przez nią przyjęta w Polskim Instytucie Historycznym w Rzymie w r. 1959 dzięki poleceniu śp. profesora Lecha Kalinowskiego”.

Z perspektywy minionych lat i po kolejnych lekturach publikacji dr Skubiszewskiej dochodzę do przekonania, że chociaż wypracowała ona własny, indywidualny styl pisania o malarstwie, który jest klarowny i finezyjny, a jednocześnie niezwykle zwięzły i precyzyjny, to odnaleźć w nim można ślady myślenia i zwięzłego pisania Lanckorońskiej i Kalinowskiego. Jednakże współautorka *Obrazów z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV-XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, pomimo ogromnej dyscypliny pisania, opublikowała więcej niż jej obydwójce mistrzów. Być może był to wpływ jeszcze jednej osobowości – prof. Jana Białostockiego, znanego z licznych publikacji – z którym Skubiszewskiej przyszło współpracować w Muzeum Narodowym w Warszawie. Niewątpliwie znaczną rolę odegrały również rozmowy z mężem – Piotrem Skubiszewskim – odbywane w domowym zaciszu, w czasie sympozjów, zwiedzania wielu muzeów i galerii malarstwa.

Przywołajmy fragmenty kilku analiz Pani Marii (ośmielam się nazywać ją w ten sposób, albowiem nasze niegdyś rozmowy o sztuce Italii były nie tylko naukowe, ale i serdeczne) zawartych w katalogu kolekcji Lanckorońskich. Oto iście mistrzowski opis malowidła, jakie zdobiło niegdyś florenckie *casone* z 2. połowy XV w.: „Obraz niewątpliwie zdobił frontową ścianę skrzyni weselnej, jednej z tych, które od połowy w. XV zwykły fundować rodziny pana młodego. Tematy ich dekoracji miały przypominać historie godnych naśladowania bohaterów. W naszym przypadku jest to zwycięstwo Rzymian nad Gallami, na co wskazują powiewające chorągwie z literami *SPQR*, przeciwstawione sztandarowi upadającemu ze złamanym drzewcem z symbolem Gallów – kogutem (il. 1)”. Do tego precyzyjnego opisu dochodzi znakomita analiza stylu, źródeł literackich i wzorów formalnych dla ukazania nagich Galów, takich jak słynna rycina Antonia Pollaiuolo z ok. 1470 r. ukazująca pełną ekspresji bitwę. Jeśli nawet przedstawiona bitwa nie jest jedną z batalii Juliusza Cezara, a raczej



2. Mistrz z Pratovecchio, Madonna z Dzieciątkiem, tempera na desce, połowa XV w., Zamek Królewski na Wawelu

– w opinii piszącego te słowa – Bitwą pod Telamonem w 225 r. przed Chr., to opis i analiza formalna Skubiszewskiej mogą służyć za znakomity wzór dla wszystkich obecnych i przyszłych badaczy malarstwa włoskiego renesansu.

Te cechy jej pisania o sztuce dostrzec można jeszcze łatwiej w hasłach poświęconych prawdziwym arcydziełom ze zbiorów Lanckorońskich, takim jak malowidło Jacopo del Sellaio z historią Orfeusza czy tablica Mistrza z Pratovecchio ukazująca *Madonnę z Dzieciątkiem* (il. 2). „Ten piękny obraz – pisze Skubiszewska – zawiera w sobie całe mistrzostwo, które malarze drugiej generacji Quattrocenta florenckiego osiągnęli w oddawaniu zarazem przestrzeni, światła i waloru materii. Madonna o szlachetnej urodzie i mlecznej karnacji jest pokrewna postaciom kobiecym Domenica Veneziana. Podobnie też, jak w dziełach tego mistrza, gra światła rozjaśnia przedstawienie szczególnym blaskiem, a wrażliwy rysunek formuje motywy z precyzją i odpowiednio do wyznaczonej im w kompozycji roli”. Po tej znakomitej charakterystyce wyobrażenia Madonny i umieszczeniu obrazu w kontekście sztuki florenckiej, następuje opis innych walorów malowidła i mistrzostwa artysty w ukazaniu Dzieciątka: „Zauważmy, jak plamy marmuru nadają perspektywicznie



3. Michele da Verona lub Francesco Bianchi Ferrari, Orfeusz-dziecko, tempera na desce, pocz. XVI wieku, Zamek Królewski na Wawelu

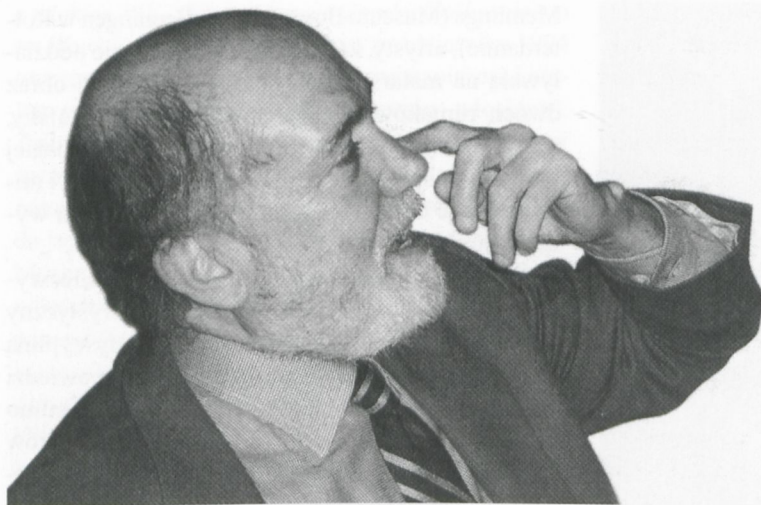
prawidłowy kształt parapetowi, jak krągłość kuli świata i jej ciężar uwidoczniają zamknięte na niej dłonie Dzieciątka, a kształt jego stóp pozwala odczuć trud stania małego dziecka, jak wreszcie przerwana przez parapet fałda podkreśla przestrzenność układu i ciężar opadających szat, a dwadzieścia kilka kwiatów róży, z których każdy jest ujęty z innego punktu widzenia, pogłębia złudzenie gąszczu różanego gaju. Na osobną uwagę w tym obrazie zasługuje wrażenie życia, które malarz osiąga bardzo subtelną grą spojrzeń i zwrotów postaci: zwroty głowy i dłoni Marii mijają się ze zwrotem jej korpusu i podobnie delikatne przesunięcia znamionują figurkę Dzieciątka”.

Wróćmy jeszcze do obrazów o tematyce świeckiej. Oto przykład wyobraźni i finezji Skubiszewskiej w rozważaniach nad ikonografią: „Oryginalnym motywem obrazu Lanckorońskich, niewątpliwie także antycznego pochodzenia, są pływające postacie. Ich kompozycja – sylwetka kobiety prześwituje pod taflą wody, mężczyzna z głową uniesioną ponad wodę odwraca się do podążającej za nim towarzyszki – nasuwa przypuszczenie, że ta miniaturowa scena miała przywołać na myśl mityczny epizod wyprowadzenia przez Orfeusza ukochanej żony Eurydyki z podziemnego królestwa Plutona”. Po tych cennych i jakże oryginalnych spostrzeżeniach następuje piękne odniesienie do sceny głównej – koncertu Orfeusza-dziecka – i otaczających go zwierząt oraz rumaków widocznych w tle. I wreszcie typowy dla Skubiszewskiej przykład pokory wobec zagadki interpretowanego dzieła: „Warto zauważyć – pisze badaczka – że te dwa różnej maści konie – siwy i kasztan – przypominają parę koni na obrazie Hansa

Memlinga (Museum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie), artysty, którego twórczość, silnie oddziaływała na malarstwo włoskie. Niderlandzki obraz dwóch rumaków zinterpretował Erwin Panofsky, przypominając m.in. że konie w literaturze włoskiej były często splecione z pojęciem zakochanych i miłości. Treść obrazu z kolekcji Lanckorońskich wymaga pogłębionych studiów [...]”.

Maria Skubiszewska była obdarzona niezwykłym wdziękiem, który w jakiś charakterystyczny tylko dla niej sposób potrafiła łączyć z dyscypliną badań naukowych. Z jej pełnych gracji wypowiedzi przebijała wspomniana już skromność, pomimo wielkiej wiedzy na temat ogromnych obszarów włoskiego malarstwa, nie tylko zresztą późnośredniowiecznego i renesansowego. Uchwycone obiektami aparatów fotograficznych portrety Pani Marii, oddają tylko cząstkę jej pełnej uroku osobowości. Pięknie, uczenie i bez wątpienia bardzo długo przemawiać będą do nas i do naszych następców wyniki jej badań i z ogromną dyscypliną napisana historia malarstwa włoskiego w latach 1250-1400. Młodzieńcze studia nad nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka, a potem już niemal wyłącznie badania nad malarstwem włoskim, m.in. nad pięknym tondem Botticellego w Muzeum Narodowym w Warszawie, przyniosły jakby w konkluzji, pod koniec pracowitego życia współautorski, ogromnie ważny katalog malarstwa ofiarowanego Wawelowi przez jej ukochaną Karłę Lanckorońską. Zobowiązanie z października 1994 r. zostało wypełnione, nam pozostaje je podjąć, bo każda generacja musi na nowo zinterpretować ten fenomen, jakim jest malarstwo renesansowej Italii.

Znaczna część atrybucji zawartych w obszernym katalogu *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV-XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, opublikowanym także w wersji angielskiej i włoskiej, narodziła się w wyniku rozmów i konsultacji z najwybitniejszymi badaczami malarstwa włoskiego naszych czasów. Należeli do nich Luciano Bellosi i Miklós Boskovits; każdy z nich przynajmniej dwa razy gościł w Polsce. Obydwaj wygłosili wykłady w Instytutach Historii Sztuki Uniwersytetów Jagiellońskiego i Warszawskiego. Bellosi, którego zawsze interesował wpływ malarstwa niderlandzkiego na włoskie, dotarł również do Gdańska, aby podziwiać tam tryptyk Memlinga. W czasie swej pierwszej wizyty w Warszawie wygłosił on, w dniu 8 listopada 1995 r., w Instytucie Sztuki PAN, wykład pt. *Piero della Francesca e la pittura fiamminga*. Za sprawą prof. Zygmunta Ważbińskiego, Boskovits był gościem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; wybrał się również do Muzeum Narodowego w Poznaniu, by studiować tamtejszą kolekcję malarstwa włoskiego. Planowane przez



Bellosiego wizyty w Poznaniu i Wrocławiu nie zostały zrealizowane, gdyż choroba i śmierć nadeszły zbyt szybko. Zarówno Boskovits, jak i Bellosi interesowali się florenckimi *cassoni* i ogłosili na ten temat cenne publikacje. Ich wkład, zwłaszcza Bellosiego, w badania nad bez mała 30 malowidłami *cassonowymi* z kolekcji Lanckorońskich jest również znaczny.

Luciano Bellosi

Autor słynnych książek *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (Torino 1974; nowe wyd. Milano 2003) i *La pecora di Giotto* (Torino 1985), która wyjaśniła definitywnie chronologię malarstwa Giotta w Asyżu i pozwoliła niemal bez wątpliwości zidentyfikować z nim enigmatycznego „Mistrza Izaaka”, urodził się 7 lipca 1936 r. Bellosi należał do sporej grupy uczniów Roberto Longhi’ego; studiował historię sztuki na Uniwersytecie we Florencji, którą ukończył w 1963 r., pisząc pracę poświęconą Lorenzo Monaco, sienneńczykowi aktywnemu we Florencji na przełomie XIV i XV w. W latach 1969-1979 pracował w Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze. Od 1979 do 2002 był profesorem historii sztuki średniowiecznej na Uniwersytecie w Sienie. Przez cztery lata (1983-1986) pełnił funkcję dyrektora tamtejszego Instytutu Historii Sztuki. Już podczas pracy w Soprintendenza wyróżnił się jako zdolny badacz. Jego analizy stylistyczne i atrybucje przyniosły wyjaśnienie zagadki twórczości nie tylko Giotta, Cimabue, Masaccia i Scheggi, ale również słynnych fresków Buffalmacco w Campo Santo w Pizie oraz rzeźb Arnolfo di Cambio i Lorenzo Ghibertiego. Ostatnio ten wytrwały badacz pracował nad twórczością Giovanniego Belliniego; planował również studium o Bartolomeo Della Gatta, ciągle mało znanym współpracowniku Luki Signorelli’ego w czasie, gdy ten malował w Kaplicy Sykstyńskiej. Wiekopomnymi wydarzeniami w ba-

daniach nad sztuką w ostatnich dekadach były wystawy i konferencje naukowe według pomysłów Bellosiego poświęcone m.in. Duccio di Buoninsegna, Simone Martiniemu i Francesco di Giorgio Martini. Kilka jego publikacji, m.in. monografia Cimabue i piękny album o słynnej nastawie ołtarzowej z katedry w Sienie były tłumaczone na języki angielski i francuski. Wprawdzie Bellosi używał komputera, a nawet Internetu, ale większość swoich artykułów i książek napisał ręcznie i dopiero potem były one przepisywane. Nie rozstawał się z małym notatnikiem i niewielkim ołówkiem, którym często zapisywał swoje obserwacje.

W Internecie można łatwo odnaleźć długie zestawienia publikacji (katalogów wystaw i monografii) Bellosiego; dlatego wymienimy tu jedną, wydaną we współpracy z innymi badaczami, pt. *Lorenzo Monaco: a Bridge from Giotto's Heritage to the Renaissance*, (Florence 2006). Pozwala to na odnotowanie takiego oto faktu, że pierwszy i jeden z ostatnich podjętych przez Bellosiego tematów dotyczył wybitnego sienneńczyka związanego z Florencją, podczas gdy on sam – florentyńczyk – jakże pięknie i jakże owocnie wzbogacił studia nad sztuką Sieny nie zaniedbując wszakże badań nad kulturą artystyczną rodzinnego miasta.

Bellosi był również autorem licznych artykułów publikowanych w takich pismach jak: *Paragone*, *Prospettiva*, *Bollettino d'Arte*, *The Burlington Magazine*, *Revue de l'Art*. Do najcenniejszych należą jego rozważania, które przyniosły m.in. nowe spojrzenia na „dialog” malarstwa włoskiego z niderlandzkim (zob. „Un omaggio di Raffaello al Verrocchio” [w:] *Studi su Raffaello, Atti del congresso internazionale di studi* (Urbino 1987) i datowanie dzieł sztuki w oparciu o analizę przedstawionych na nich ubiorów. Jeden z jego artykułów o „datowaniu i modzie” zatytułowany „I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui «Mesi» di Chantilly” został

opublikowany w *Prospettiva*, 1, 1975, pp. 24-34. Zarówno ten artykuł jak i ponad 20 innych zostały zebrane w tomie pt. *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, (Milano 2000).

Luciano Bellosi, który pozostał przez całe życie kawalerem, był człowiekiem niezwykle serdecznym, wrażliwym i pomimo otaczającej go sławy i dużego grona uczniów niemal nieśmiałym i skromnym. Ten wytrawny badacz, który fenomenalnie analizował styl i formę nie tylko włoskiego, ale i niderlandzkiego malarstwa nigdy perfekcyjnie nie opanował języka angielskiego. Toteż występy na konferencjach były dla niego dość męczące. Na jesieni 1998 r. w Galerii Narodowej w Waszyngtonie po przeczytaniu znakomitego referatu pt. „The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella” był zapytany przez amerykańskich kolegów o kilka zawiłych szczegółów. Wówczas wiedziony jakąś intuicją zadałem mu dodatkowe pytanie po włosku. Bellosi, jakby odmieniony, w przepięknym stylu, odpowiedział na obydwa pytania. Już wcześniej wspierał mnie niejednokrotnie w moich badaniach, ale od tego dnia zostaliśmy przyjaciółmi. Wspomniany artykuł opublikowany został w tomie pt. *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, (Washington, DC: National Gallery of Art/Yale University Press, 2002).

O ile mi wiadomo nie tylko uniwersyteccy uczniowie, ale dziesiątki badaczy malarstwa włoskiego z wielu krajów świata uczyło się od niego analizy stylu i formy. W jakimś sensie jednym z jego uczniów na początku pobytu w Italii był również Boskovits, który z czasem wyrósł na badacza światowej klasy. Mając za sobą niełatwą młodość w komunistycznych Węgrzech i zapewne więcej śmiałości i odwagi niż Bellosi, został z czasem autorem lub współautorem katalogów kilku kolekcji poza Italią, w tym malarstwa włoskiego w National Gallery of Art w Waszyngtonie i kontynuatorem dzieła Richarda Offnera, czyli „Corpus of Florentine Painting”.

Miklós Boskovits

Autor książki uznanej dziś za klasyczną pt. *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400* (Firenze 1975) urodził się 26 lipca 1935 r. w Budapeszcie. Od momentu ukończenia studiów na Uniwersytecie w rodzinnym mieście publikował intensywnie na temat malarstwa włoskiego, co pozwoliło mu uzyskać stypendium w legendarnej filii Uniwersytetu Harvarda w Italii zwanej I Tatti. Gdy dotarł do Italii władze ówczesnych Węgier pozbawiły go paszportu i obywatelstwa; dopiero po zmianach, jakie zaszły w Europie w latach 80. i 90. Boskovits mógł odnowić kontakty z rodzinnym krajem. Po latach naukowej tułaczki, dzięki wsparciu Carla Volpe i Roberto Longhi'ego, uzyskał w 1977 r.



katedrę w jakże odległym od Florencji zakątku Italii – na Uniwersytecie w Cosenza. Zwykł wówczas żartować mówiąc: „O Potenza, o Cosenza, o senza”, co znaczy „Albo w Potency albo w Cosenzy lub nigdzie”; uzyskanie katedry historii sztuki w Rzymie, Florencji, Sienie czy Mediolanie pozostaje do dziś bardzo trudne. A jednak w 1980 r. został zatrudniony na Università Cattolica w Mediolanie, gdzie pracował do 1995 r., wpływając w znacznym stopniu na oblicze znanego pisma *Arte Cristiana*. Wreszcie w 1995 r. przejął katedrę po słynnej Minie Gregori na Uniwersytecie we Florencji.

Boskovits większość czasu spędzał w Niemieckim Instytucie Historii Sztuki we Florencji (Kunst-historisches Institut), wyposażonym w znakomitą bibliotekę. Tu w odległym i cichym zakątku miał on swój duży gabinet, gdzie często pracowali obok niego jego współpracownicy, którzy z czasem stali się wybitnymi znawcami i objęli ważne stanowiska, m.in. we florenckiej Galleria dell'Accademia. Dzięki tej pracowni, znakomitej nie tylko bibliotece, ale i fototece mógł Boskovits dokonać niemal cudu: wznowić wydawanie wspomnianego „Corpus of Florentine Painting”, w ramach którego sam wydał przynajmniej dwa opasłe tomy; jeden z nich opublikowany przed kilku laty jest w całości poświęcony mozaikom florenckiego bazyliki. Boskovits był tytanem pracy, o czym najlepiej świadczy ilość i jakość jego artykułów i książek. Nigdy nie pochylił się nad żadnym komputerem, do końca życia używał tylko maszyny do pisania. Zwykł mówić, że „komputer” ma w głowie, a pisanie na komputerze go rozprasza.

Gdy się szło go odwiedzić w jego gabinecie na pierwszym piętrze Kunsthistorisches Institut już na parterze słycać było, jak ten znakomity badacz, który wiedział wszystko o malarstwie Florencji pomiędzy 1100 i 1500, przelewał swoje myśli na papier, uderzając szybko w klawisze maszyny do pisania.

Na jego twarzy malował się zwykle dyskretny uśmiech, co zjednywało mu powszechną sympatię. Był życzliwy i pomocny, okazywał serdeczność koleżankom i kolegom, także młodszym od siebie i mniej utytułowanym, zza dawnej „żelaznej kurtyny”. W mojej pamięci zostanie na zawsze jego charakterystyczna szczupła sylwetka. Kiedyś gdy jechałem z nim pociągiem z Warszawy do Krakowa, odmówił jakiegokolwiek jedzenia i picia. „Ja – powiedział wówczas – jadam raz dziennie. Rano kawa i okrusz suchara, w południe kawa i dopiero wieczorem obfita kolacja”. I tak rzeczywiście funkcjonował całkowicie pochłonięty studiami, wykładami i pisaniem. Efekt jest imponujący: spore grono uczniów i wielki dorobek, który łatwo odszukać poprzez Internet.

W ramach zainteresowania Boskovitsa kolekcją Lanckorońskich i wspierania badań nad nią odnotujemy jego niezwykle cenne artykuły: „Un dipinto poco noto della collezione Lanckoroński e il problema di Don Diamante” (*Folia Historiae Artium*, S.N., 4: 1998, s. 159-172) oraz „Il Maestro di Incisa Scapacino e altri problemi di pittura tardogotica” [*Paragone*, 501, 1991 (opublikowany w 1994), s. 35-53], który odegrał ważną rolę w badaniach nad najstarszymi *cassoni* florenckimi; kilka z nich znajduje się w polskich zbiorach.

Pomimo rozmaitych zajęć naukowych prof. Boskovits znalazł czas na założenie rodziny; jego małżonką była Serena Padovani, rodem z Bolonii, od lat związana z Florencją, gdzie piastowała stanowisko dyrektora słynnej Galleria Palatina w Palazzo Pitti. Boskovits i Padovani mieli jednego syna, doczekali się też wnuka.

Najważniejsze książki Bellosiego i Boskovitsa, obok wszystkich książek Marii Skubiszewskiej można znaleźć w bibliotekach Warszawy, Krakowa i Torunia, a zwłaszcza w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN.

Jerzy Miziolek