

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

*Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni**

IN NIDVLO MEO MORIAR („spirerò nel mio nido”), lo annuncia, riportando le parole del libro di Giobbe nella versione della Volgata (XXIX, 18), un lemma dell’emblema su uno dei due medaglioni che, nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma (fig. 2), adornano un noto monumento sepolcrale di Giovanni Battista Gisleni (1600-1672, fig. 1), architetto, sceneggiatore e musicista italiano-polacco. L’icon dell’emblema raffigura un baco da seta che si affaccia dal bozzolo posto su un ramo spezzato, secco e biforcuto¹. È un’allusione alla speranza dell’artista (di cui un’iscrizione soprastante dice che era “più cittadino del mondo che viaggiatore”) di terminare la propria vita burrascosa nella città natale e nella propria casa.

Gisleni, nato a Roma anche se in una famiglia di origini probabilmente lombarde, ricevette nella sua città natale un’educazione versatile. In base alle dichiarazioni dell’artista stesso il suo biografo, Lione Pascoli, scrisse che oltre alle scienze umanistiche aveva seguito, non senza successo, lezioni di geometria e di matematica, di architettura, di pittura e di scultura nonché di musica e di canto². Ignoriamo tuttavia sia i particolari relativi a quegli studi, sia i nomi degli insegnanti³. Non avendo un lavoro adeguato nella capitale di S. Pietro, il che era presumibilmente causato, fra l’altro, dalla crisi economica degli anni venti, Gisleni fu costretto a cercare fortuna altrove. Dalla relazione di Pascoli apprendiamo che viaggiando per i centri dell’Italia Settentrionale e per i paesi dell’Impero Gisleni, fautore della cosiddetta parte spagnola nella Città Eterna, si trovò prima nella Vienna imperiale da dove, intorno al 1629, giunse in Polonia, accolto cordialmente alla corte del re Sigismondo III. L’attività artistica di Gisleni nel nostro Paese, durata – con intervalli – fino al 1666, è da anni oggetto di studi dettagliati, anche se l’insieme della sua produzione artistica aspetta ancora un ampio studio monografico⁴. In questa sede desideriamo soltanto presentare le informazioni che si è riusciti a raccogliere sui soggiorni di Gisleni nella città natale sia quelli brevi, sia quello risalente all’ultimo periodo della vita dell’artista.

Il primo accenno ad un nuovo soggiorno di Gisleni in Italia risale al 1643. È un appunto di proprio pugno fatto dall’artista dopo la morte del re Ladislao IV (ossia dopo il 20 maggio

* Vorrei ringraziare la dottoressa Monika Werner per la curata traduzione italiana di questo testo.

¹ Non è una lumaca come riteneva erroneamente Lione PASCOLI, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni* (1730-1736), ed. critica dedicata a Valentino MARTINELLI, a cura di Mario BEVILACQUA, Perugia 1992, p. 1002.

² PASCOLI, op. cit., pp. 998-1004 (*Giambattista Gisleni*, a cura di Mario BEVILACQUA).

³ Poche informazioni riguardanti la famiglia di Gisleni sono state riportate da Mario BEVILACQUA, “Gisleni, Giovanni Battista”, [in:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 621-624.

⁴ Ibid., pp. 623-624 nonché Stanisław MOSSAKOWSKI, “Gisleni, Giovanni Battista”, [in:] *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 55, München-Leipzig 2007, pp. 343-347.



1. Ferdinando Voet, il ritratto di Giovanni Battista Gisleni sul suo monumento sepolcrale.

Fot. dell'autore

1648) dove vengono calcolate le somme dovutegli dal defunto sovrano⁵. Apprendiamo che nel giugno del 1643 Gisleni tornò dall'Italia dove aveva operato in qualità di agente artistico del re polacco, portando con sé un gruppo di musicisti che dovevano lavorare nella Cappella Reale. Non si sa né quanto tempo abbia soggiornato nella penisola appenninica, né quali città abbia visitato.

Un'altra informazione concerne l'intenzione di Gisleni di recarsi a Roma in occasione dei festeggiamenti dell'Anno Santo 1650. È una lettera scritta il 20 agosto 1650 dal re Giovanni Casimiro al cardinale Virginio Orsini (protettore della Polonia negli anni 1647-1676),

⁵ Stockholm, Riksarchivet, *Extranea IX, Polen* nr 81 (microfilm in: Varsavia, AGAD, Kat. I, voce 27, bobina 55, folie non numerate): *Registro delli avanzi che io Giovanni Battista Gisleni devo havere dalla Sua Maestà del Re Vladislao Quarto mio Patrone Clementissimo. Nell'anno 1643 del mese di Giugno tornando d'Italia, et havendo condotto alcuni Virtuosi per servitio della Cappella Regia, et revisto li conti Sua Maestà mi restò debbitore fiorini quatro cento di moneta polaca dico ff. 400.- E più preso in affitto doi cammere in piazza nella casa del Signor Francesco Ghisa per alloggiare detti Virtuosi pagato per un quartale ff. 60.- E più per le stanze nel tempo delle Diete le quali non fui provisto, ma affittato per miei danari il nro [?] di dieci volte a ffiorini 10 per ciaschuna Dieta somma ff. 100.- E più per statio di tre anni che non hebbi quartiere et affittato con miei danari d'ordine di Sua Maestà ff. 300.- E più per le spese di doi viaggi fatti à Dancica ff. 24.- E più per il panno del scoroccio [?] doppo la morte di Sua Maestà ff. 36. Somma tutto il debito ff. 920. – Conto delli avanzi che devo dalla Gloriosa Maestà del Re Vladislao Quarto già mio Patrone Clementissimo Per Gio. Battista Gisleni. Ringrazio la dotoressa Hanna Osiecka-Samsonowicz di avermi indicato questo appunto. Cfr. Hanna OSIECKA-SAMSONOWICZ, *Agostino Locci (1601-po 1660). Scenografi architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, p.191.*



2. L'emblema del monumento sepolcrale di Gisleni. Fot. dell'autore

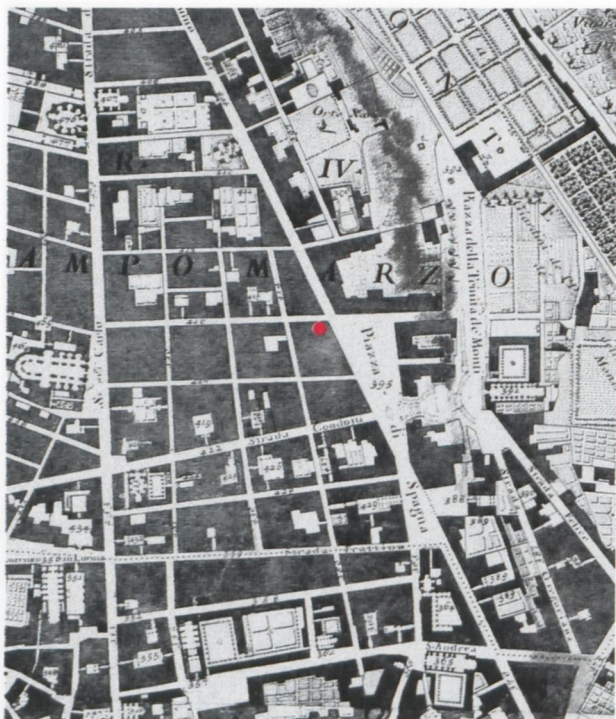
nella quale il sovrano raccomanda il musicista della corte e l'architetto come pellegrino del nostro Paese⁶. Siccome il documento è conservato fra le carte del destinatario sarebbe lecito presupporre che il viaggio fosse veramente avvenuto. Lo negano tuttavia i conti della corte reale contenenti le informazioni sui pagamenti intestati a Gisleni, attivo trombettista della Cappella Reale, effettuati ininterrottamente dal 1 gennaio 1650 al 31 dicembre 1651⁷. Il fatto mette in dubbio il presunto contributo dell'artista alla venuta in Polonia dello scultore Giovanni Francesco Rossi⁸, il quale sarebbe potuto arrivare nel nostro Paese con un altro pellegrino polacco, per esempio Lodovico Fantoni, segretario del re, che soggiornò in Italia dall'inizio dell'autunno del 1650 fino a maggio del 1651⁹.

⁶ Roma, Archivio di Stato, *Corrispondenza diplomatica, Orsini* [citata in avanti come: *Corrispondenza Orsini*], Busta 63, f. 0027: *Illustrissimo et Reverendissimo Signore, L'occasione dell'Anno Santo fa risolvere molti di trasferirsi da questa Corte a cotista Divotione; et perche ogniuno desidera godersi i frutti dell'autorità di Vostra Signoria Illustrissima, noi volontieri ci moviamo à concederli la gratia dell'accompagnamento delle nostre Regie Lettere; et più particolarmente a quelli che godono l'honore di essere nostri attuali servitori come Giovanni Battista Gisleni Musico di Camera, e nostro Architetto, quale raccomandiamo alla protezione di Vostra Signoria Illustrissima in tutto, che si potrà occorrere, con persuasione che egli sia, per riportarne in nostro riguardo ogni favore come gradiremo e Nostro Signore La prosperi. Varsavia il 29 Agosto 1650 Gio. Casimiro Re. Cfr. un accenno in: *Elementa ad fontium editiones*, III, Wanda WYHOWSKA DE ANDREIS, *Repertorium rerum polonicarum ex archivio Orsini in archivio capitolino Romae*, Pars I, Romae 1961, p. 5, voce 27.*

⁷ Varsavia, AGAD, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki Królewskie, parte. I, 305, f. 10 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die prima Januarii usque ad ultimam Juni in Anno 1650 [...] Tiorbe: Sr Dziesleni 450”; f. 52 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesiecy to jest a die 1 July usque ad ultimam Decembris Anno 1650 [...] Tiorbe: Sr Dziesleni 450”; c. 86 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die 1 Januarii usque ad ultimam Juny Anni 1651 [...] Tiorbe: Sr Dziesleniemu 450”; f. 87 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die 1 July usque ad ultimam Decembris Anno 1651 [...] Tiorbe: Sr Dziesleniemu przedtym płacono fl. 450 poprawiono 150 – 600”. Cfr. OSIECKA-SAMSONOWICZ, op. cit., pp. 178-179.

⁸ Come ha ritenuto Mariusz KARPOWICZ, „Giovanni Battista Gisleni i Francesco de' Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, vol. 36, 1991, p. 20; id., „Włoska awangarda artystyczna w Polsce w XVII wieku”, *Barok*, vol. I-2, 1994, p. 29.

⁹ Sul soggiorno di Fantoni in Italia cfr. Karolina TARGOSZ, *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646-1667)*, Wrocław 1975, pp. 72-73.



3. Giovanni Battista Nolli, pianta di Roma del 1748 (un frammento) con l'indicazione del posto in cui si trovava la casa di Gisleni. Fot. dell'autore

Solo l'invasione svedese costrinse Gisleni a ritornare per più tempo nella sua patria. Lasciò Varsavia probabilmente insieme alla corte reale nell'agosto del 1655 ma non conosciamo l'itinerario del suo viaggio. Non si trovava ancora a Roma all'inizio della primavera dell'anno seguente quando, il 26 marzo 1656, in sua assenza, venne eletto membro dell'Accademia di S. Luca¹⁰. Per la prima volta incontriamo il nuovo accademico alla seduta del 12 agosto 1657¹¹. Da allora, fino a maggio del 1664, partecipò più o meno regolarmente ai lavori di quest'associazione dei pittori, scultori e architetti romani.

Nonostante l'assenza alla seduta del 16 settembre 1657, Gisleni venne incaricato, insieme al pittore Gregorio Preti (del Prete, morto 1672) di raccogliere i soldi necessari per l'organizzazione della festa in onore del patrono dell'Accademia, S. Luca¹². Gisleni mancò di nuovo alla seduta del 4 novembre ma si presentò alla riunione successiva del 25 dello stesso mese¹³. Si assentò dalle due sedute del gennaio del 1658 e riapparve solo il 17 febbraio, quando durante l'assemblea diretta dal nuovo *Principe*, il pittore Raffeallo Vanni (1587-1673), venne eletto *censore*, insieme al medaglista Gaspare Moroni (morto

¹⁰ Roma, Accademia di S. Luca, *Liber Accademiae S. Luca. Congregationi dal 1634 al 1674* (citato in avanti come: *Liber Accademiae*), n. 43, f. 109 – la seduta diretta dal *Principe* di allora, il pittore Bernardino Gagliardi (1609-1660): *Furono dichiarati et da tutti viva voce accettati per Accademici in fatti cioè: Il Sig. Gio. Battista Gisleni Architetto absente*. Le informazioni attinte da questa fonte sono state parzialmente prese in considerazione da altri studiosi che si sono occupati della produzione artistica di Gisleni e in particolare da: Mariusz KARPOWICZ, „Polonica w Akademii św. Łukasza”, *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 33, 1971, pp. 392-393 e Wojciech KRET, „Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego”, *Rocznik Warszawski*, vol. 13, 1975, p. 47, nota 22. L'intero manoscritto è stato riesaminato dall'autore ai fini di questo studio.

¹¹ *Liber Accademiae*, f. 114 verso.

¹² *Ibid.*, f. 115 verso: *A prossimandosi la festa di San Luca furono deputati per andare con le cassette alli Accademici il Sig. Gregorio Pretti e il Sig. Gio. Battista Gisleni, li quali debbono portar la lista delli Accademici, e dare conto di quelli che non anno pagato*. Questa seduta fu diretta dal nuovo *Principe*, fratello di quello precedente, il pittore Filippo Gagliardi (m. 1659).

¹³ *Ibid.*, f. 115 verso e 116.

4. Casa di Giovanni Battista Gisleni in Via della Croce 6; lo stato attuale. Fot. dell'autore



1669)¹⁴. Lo incontriamo di nuovo alla riunione degli accademici il 10 marzo e il 25 aprile¹⁵. Fu assente il 21 luglio ma partecipò all'assemblea del 16 agosto per mancarci di nuovo il 13 settembre e il 21 ottobre¹⁶. Durante quest'ultima riunione, nonostante la sua assenza, gli fu affidato l'incarico di riordinare un lotto di terreno situato dietro la chiesa di S. Luca e destinato ad essere affittato¹⁷.

Come scrive Mario Bevilacqua (in base ai libri della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina) Gisleni abitò a partire dal 1659 in Via della Croce, vicino a Piazza di Spagna (fig. 3) insieme alla moglie Maria De Sanctis, che avrebbe sposato vedova, e insieme al figliastro, presumibilmente il figlio della moglie, Giovanni Bonaventura¹⁸. Lì, probabilmente dopo un po' di tempo, costruì la propria casa (attualmente al numero 6, fig. 4). La scelta del luogo non fu casuale visto che i dintorni erano abitati, fin dall'inizio del XVII secolo, da numerosi studiosi e artisti specialmente stranieri. Basti ricordare che in Via della Croce a partire dal 1612 affittava una casa l'erudito Cassiano Dal Pozzo, nelle adiacenti Via Paulina e Via del Babuino vissero in diversi periodi: Diego Velazquez, Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Jean Lamaitre, in Via Frattina – Simon Vouet, ai piedi della scala che porta alla chiesa di S. Trinità – Giovanni Paolo Schor, e in Via della Mercede – Gianlorenzo Bernini stesso¹⁹.

¹⁴ Ibid., f. 117 *recto* e *verso*, nonché c. 118: *e furono dal Prencipe fatti gli officiali cioè Sig. Gasparo Moroni, Sig. Gio. Battista Ghisleni – censori*.

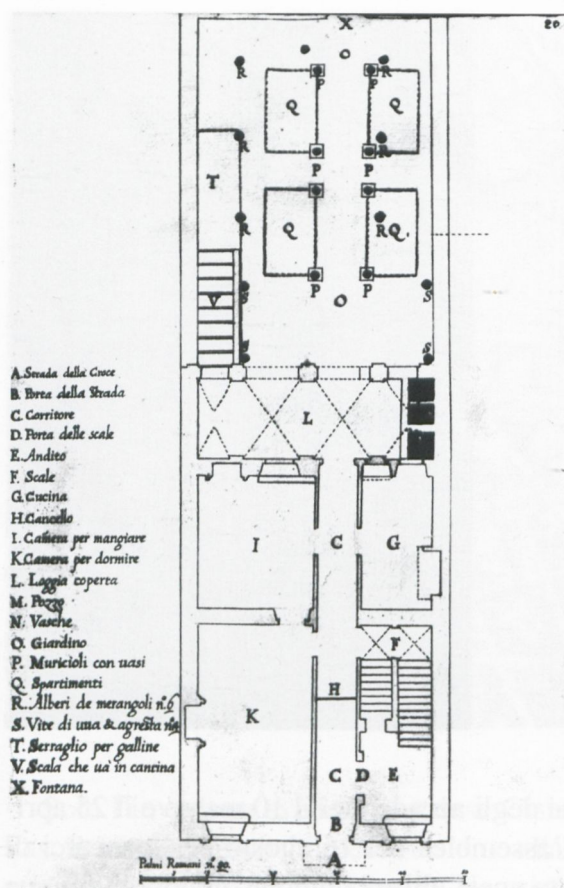
¹⁵ Ibid., f. 119 *recto* e *verso*.

¹⁶ Ibid., f. 120 *recto* e *verso*, 121.

¹⁷ Ibid., f. 121 *verso*: *Fù ordinato che il Sig. Gio. Battista Ghisleni debba sanare il sito dietro alla nostra chiesa di San Luca attaccato alli scarpellini per darlo à canone*.

¹⁸ Roma, Archivio Storico del Vicariato, *S. Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, anni 1659 e seguenti* – in base a BEVILACQUA, op. cit., p. 623

¹⁹ Cfr. Genviève e Olivier MICHEL, „Nicolas Poussin et la maison Mannara“, *Gazette des Beaux Arts*, Mai-Juin 1996, pp. 213-220; Elena GIGLI, „I luoghi della festa“, [in:] *La Festa a Roma 1500-1870. Catalogo della mostra*, a cura di Marcello FAGIOLO, Torino 1997, p. 203; Ingo HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, p. 17.



5. Giovanni Battista Gisleni, la pianta della casa dell'artista (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, vol. 1, f. 20).

Fot. dell'autore

Le occupazioni legate alla nuova sede furono probabilmente la causa dell'assenza di Gisleni alle assemblee successive dell'Accademia, l'11 maggio e il 3 agosto 1659, nonostante che, durante quest'ultima seduta, si fossero svolte le importanti elezioni del rettore²⁰. I cinque posti erano ambiti da dieci candidati, fra i quali, oltre a Gisleni, si trovarono alcuni artisti giovani ed eccellenti come gli scultori: Cosimo Fancelli (1620-1688), Ercole Ferrata (1610-1686) e Domenico Guidi (1625-1701) e i pittori: Lazzaro Baldi (ca. 1624-1703), Fabrizio Chiari (ca. 1615-1695), Guglielmo Cortese (Guillaume Courtis, 1628-1679) e Ciro Ferri (1634-1689). Non è strano perciò che il vecchio artista sia uscito sconfitto dalla votazione *a voci secrete*²¹. Partecipò invece alle assemblee successive di quello stesso anno (il 21 settembre e il 30 novembre) e anche, in qualità di *censore*, alla seconda seduta dell'anno seguente (il 20 gennaio 1660)²².

La *congregazione segreta*, svoltasi il 10 agosto 1660, incaricò Gisleni e il famoso pittore e architetto, Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), di esaminare la possibilità di ridurre il canone annuo che doveva

essere pagato da un certo Paolo Morello, usufruttuario del terreno ubicato nelle vicinanze della chiesa di S. Luca dove si trovava, fra l'altro, la sua casa demolita²³. Gisleni fu anche presente alle riunioni successive: del 19 settembre e del 27 dicembre 1660²⁴.

Pur trovandosi in Italia non perdette contatto con la Polonia visto che Agostino Locci il Vecchio, architetto e scenografo che soggiornava a Varsavia, ritenne opportuno menzionarlo nel suo testamento steso il 21 ottobre 1660²⁵.

²⁰ *Liber Accademiae*, f. 121 verso, 122-123.

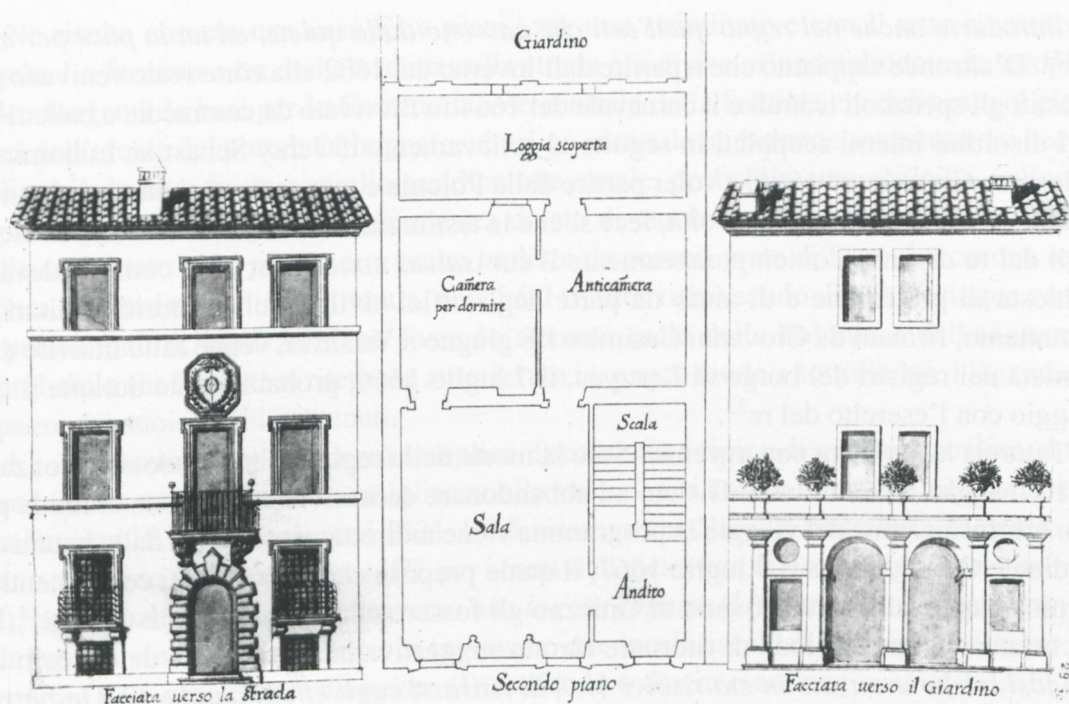
²¹ *Ibid.*, f. 123.

²² *Ibid.*, f. 123 verso, 125 recto e verso.

²³ *Ibid.*, f. 129 verso: *In oltre li sopranominati Signori Congregati deputarono il sopranominato Signore Giovanni Battista Gisleni à vedere assieme con il Signor Cavagliere Pietro Berettino il canone che si deve defalcare à medesimo Paolo Morello à proportion del sito, che è stato demolito, e farliene le intro di quietanza*. La questione, nata nel 1635, dell'acquisto e della demolizione della casa della famiglia Morelli, fondamentale per la costruzione della chiesa di SS. Luca e Martina secondo il progetto di Pietro da Cortona, viene analizzata da Karl NORHLES, *La chiesa del SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, pp. 101-102, 106, 108.

²⁴ *Liber Accademiae*, f. 130, 130 verso.

²⁵ Varsavia, Biblioteca Nazionale, Materiały dotyczące rodzin szlacheckich, microfilm 29977, p. 65 – cito con Hanna SAMSONOWICZ, "Augustyn Locci, architekt polskiego baroku", [in:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, p. 165, note 5 e 29. Cfr. OSIECKA-SAMSONOWICZ, *Agostino Locci ...*, p. 179.



6. Giovanni Battista Gisleni, la pianta del primo piano e di due alzate della casa dell'artista (Milano, Castello Sforzesco, Colezione Martinelli, vol. 1, f. 18).

Fot. dell'autore

Negli anni successivi, 1661 e 1662, l'attività di Gisleni nell'Accademia di S. Luca non diminuì. Partecipò alla seduta del 9 gennaio 1661, quando fu eletto il nuovo *Prencipe* un suo collega censore, il medaglista Gaspare Moroni, nonché alle assemblee del 6 marzo e del 9 settembre²⁶. L'anno successivo, 1662, la presenza di Gisleni alle sedute dell'Accademia è confermata per il 20 e il 27 agosto²⁷. Durante la riunione elettorale del 17 settembre 1662 Gisleni venne eletto *visitatore d'infermi* insieme al pittore e incisore Giovanni Battista Galestruzzi (1615/18 – dopo il 1669)²⁸. Assente all'assemblea del 24 settembre si presentò invece l'8 ottobre, quando i radunati decisero di onorare la festa del loro patrono con la celebrazione delle *Quarantore*, una specie di solennità devozionali la cui decorazione divenne più tardi l'oggetto degli interessi di Gisleni²⁹. Termina qui l'attività conosciuta dell'artista nell'Accademia. Fu assente alle assemblee fino alla primavera del 1664 quando per l'ultima volta partecipò alla seduta del 18 maggio diretta dal *Prencipe* di allora, il pittore Carlo Maratta (1625-1713)³⁰.

Tutto sembra indicare che nell'estate del 1664 Gisleni ritornò alla corte polacca. Il periodo era favorevole. Dopo la pace di Oliva e dopo la vittoria sui Moscoviti – come scrive Pascoli – il re Giovanni Casimiro: *rivolse unitamente con Giambatista [...] il pensiero [...]*

²⁶ *Liber Accademiae*, ff. 131, 131 verso.

²⁷ *Ibid.*, f. 132 verso, 134.

²⁸ *Ibid.*, f. 137 verso.

²⁹ *Ibid.*, f. 138: *Da quali Signori Congregati dopo diversi discorsi circa le cose dell'Accademia fù risoluto che circa le quarant hore da farsi quest'anno per la festa di San Luca, non si debbano fare a spese dell'Accademia, ma ciascuno dell' Accademici habbi da contribuire de proprio quello che gli pare.*

³⁰ *Ibid.*, vol. 44, f. 6 verso (159 verso). Il libro dei verbali delle sedute, portato fino alla fine del 1667, non riporta più il suo nome.

*ad introdurre anche nel regno quell'arti che nascono dalla quiete, ed an la pace per madre*³¹. D'altronde sappiamo che a partire dall'inverno del 1662 alla corte reale venivano già allestiti gli spettacoli teatrali e il carnevale del 1664 fu ravvivato da commedie e balletti³².

I disordini interni scoppiati in seguito al sollevamento di Jerzy Sebastian Lubomirski indussero Gisleni, nel 1666, a voler partire dalla Polonia e, per assicurarsi un viaggio tranquillo attraverso il paese in rivolta, fece sì che la testimonianza del buon servizio rilasciatagli dal re divenne contemporaneamente il suo *salvus conductus*; esso comprendeva la richiesta di protezione e di aiuto da parte degli uffici civili e delle autorità militari. Il documento, firmato da Giovanni Casimiro l'8 giugno a Varsavia, venne fatto inserire dall'artista nei registri del borgo di Łęczyca, il 7 luglio 1666, probabilmente durante il suo viaggio con l'esercito del re³³.

Tuttavia la partenza non avvenne. Solo la morte della regina Maria Lodovica Gonzaga (il 10 maggio 1667) indusse Gisleni ad abbandonare definitivamente la sua seconda patria. L'informazione del viaggio in programma viene indirettamente recata dalla lettera del cardinale Orsini, datata il 9 luglio 1667, il quale propose che i documenti concernenti la nomina papale all'arcivescovado di Gniezno gli fossero consegnati tramite Gisleni³⁴. Le circostanze della decisione di ritornare furono suggestivamente descritte da Pascoli: *vendendosi anche avanzato in età risolvè [...] di ritirarsi cogli effetti quadagnati in patria, e d'ivi vivere pensando all'anima finchè a Iddio fosse piaciuto*. Il biografo rivela anche che durante il viaggio di ritorno il nostro artista si fermò per qualche mese in Lombardia e poi, passando da Loreto dove offrì dei preziosi ex voto, si recò a Roma³⁵.

Nella città natale – continua a raccontare Pascoli – Gisleni venne cordialmente accolto dai vecchi amici ancora vivi, che lo condussero all'abitazione appositamente allestita³⁶. Era la già menzionata casa dell'artista in Via della Croce situata nella parrocchia di S. Lorenzo in Lucina (fig. 4) e ristrutturata probabilmente proprio in quell'occasione. L'aspetto originale dell'edificio, oggi in gran parte ricostruito, è conosciuto grazie ai rilievi conservati fra i disegni milanesi di Gisleni (figg. 5-6)³⁷.

³¹ PASCOLI, op. cit., p. 1000.

³² Bożena FABIANI, *Warszawski dwór Ludwika Marii*, Warszawa 1976, pp. 21-22.

³³ Varsavia, AGAD, Metryka Koronna, vol. 205, f. 75 recto e verso. Comprende, fra l'altro, la seguente affermazione: *Haec certe confertim praedictum Nobilem Joannem Baptistam Gisleni, à servitiis Aulae Nostrae licentiatum volumus uberrimis gratiae ac favoris Nostri Regii destituere testimonijs. Quibus prosequi cum non nisi tales soleamus Viros, quorum Nobis nota probitas, dexteritas, singularis in arte aliqua peritia. In huius modi Virorum Elencho optime compertam habentes praenotati Nobilis Joannis Baptistae Gisleni Musici et Architecti Nostri erga Nos incorruptam fidem luculentem benemerendi studium, probat atque praeterea in Ministerijs Domus Nostrae Regiae fidelitatem. Testamur illum in Servitiis Domus Nostrae Regiae per decursum Viginti septem annorum dextre, graviter, ei fideliter versatum fuisse. Quam non exiguum aetatis suae portionem, ita partitus est, ut partem illis servitijs Serenissimorum olim Divae memoriae Sigismundi Tertii, Parentis, et Vladislai Quarti, Fratris, Praedecessorum Nostrorum desiderat morum, partem Nostris fidelissime ac dexterrime devoverit atque impenderit ministerijs. Qui proprie in arte Musices et Architectoria versatissimus, binas hasce Scientias felici temperamento ita Nostro ac Serenissimorum Praedecessorum Nostrorum applicavit usui ut ab illa oblectamentum, ab hac in re aedili opportunum haberemus subsidium. Sui movimenti delle truppe reali che alla fine del giugno del 1666 operarono nei dintorni di Łęczyca cfr. Jan SOBIESKI, *Listy do Marysieńki*, oprac. Leszek KUKULSKI, Warszawa 1962, pp. 128-129.*

³⁴ *Elementa ad fontium editiones*, III, WYHOWSKA DE ANDREIS, *Repertorium...*, Pars III, Romae 1964 [citato in avanti come *Elementa...*, 1964], p. 46.

³⁵ PASCOLI, op. cit., p. 1001.

³⁶ Ibid.

³⁷ Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei disegni, cosiddetta *Raccolta Martinelli*, vol. 1, ff. 20, 29. Questi disegni, finora inediti, sono stati associati per la prima volta alla casa romana di Gisleni da Nina MIKSRUDKOWSKA, *Zbiory projektów i rysunków architektonicznych z XVII wieku*, copia dattiloscritta (sygn. 162/62)

Ne risulta che era una casa a tre piani, con uno scantinato e con il tetto rivestito di tegole. La facciata a tre assi che dava sulla strada era divisa orizzontalmente da semplici fasce fungenti da basi per le finestre. L'asse centrale della facciata era delineata al piano terra dall'arcata del portale in bugnato, al primo piano da un balcone sostenuto dai beccatelli e più in alto da un cartiglio araldico ottagonale, probabilmente scolpito, collocato sopra la porta del balcone. Il balcone era dotato di una balaustra di metallo e le finestre dello scantinato e del piano terra erano protette da pesanti grate di ferro. La corona reale chiusa, circondata da una ghirlanda, nonché il caratteristico scudo diviso in cinque campi ci permettono di ipotizzare che fosse lo stemma reale della Polonia e della Lituania. È probabile che l'artista si ritenesse autorizzato in questo modo a sottolineare i legami con il paese dei suoi vecchi mecenati.

La disposizione della casa era semplice, funzionale e tipica di questo quartiere, il che viene confermato dalla sua somiglianza alla casa di Cristoforo Mannara nell'adiacente Via Paulina 10, dove negli anni 1631-1665 visse e morì Nicolas Poussin³⁸. Al centro del piano terra uno stretto *corritore* (C), per i motivi di sicurezza diviso in due da un *cancello* (H), portava al *giardino* (O) attraverso una *loggia coperta* (L) a un piano, situata trasversalmente. A sinistra del corridoio si trovavano due locali riscaldati da camini: *camera per dormire* (K) e *camera per mangiare* (I). In fondo a destra c'era una *cucina* (G), sul lato frontale invece si trovavano le *scale* (F) che portavano al piano superiore preceduto da un piccolo *andito* (E). Il *piano nobile* era occupato nella parte frontale dalle *scale* e dalla *sala*. In fondo si trovava una *camera per dormire* e un'*anticamera* dalla quale si accedeva in una *loggia scoperta*. La mancanza dei camini al primo piano significa che esso fungeva da appartamento estivo, mentre la camera da letto al piano terra, vicino alla cucina, veniva usata dal proprietario piuttosto d'inverno. Non conosciamo la disposizione del piano di *mezzanino*. L'edificio era inoltre dotato di un *pozzo* (M) e di due *vasche* per l'acqua (N) situate vicino alla finestra e protette dalla volta della loggia. Ci si trovava inoltre una *scala che va in cantina* (V) e, nella parte del giardino, un *serraglio per galline* (T).

La sistemazione di un piccolo giardino ci rivela un netto senso estetico del padrone. La facciata della loggia a pianterreno era suddivisa da pilastri dell'ordine toscano e sormontata dalla trabeazione semplificata e dal parapetto del terrazzo con gli zoccolini, sopra i quali erano collocati i vasi di fiori. Le arcate centrali della loggia e le aperture rettangolari ed ovali delle loro campate laterali, collegate fra di loro da un cornicione orizzontale, costituivano una specie di serliana allargata. Nel muro dietro il giardino, sull'asse centrale dell'entrata, si trovava una *fontana* (X). Gli *spartimenti* del giardino (Q) erano decorati da *muricioli con vasi* (P). A destra, presso il muro che proteggeva l'ingresso alle cantine e presso quello di confine crescevano, invece, quattro *vite di uva et agresta* (S). L'intera composizione era completata da sei *alberi de merangoli* (R).

Lo stemma reale della Polonia non a caso ornava la facciata della casa di Gisleni. L'artista non solo non ruppe i contatti con il Paese in cui aveva fissato per molto tempo la propria dimora ma continuava anche ad essere attivamente coinvolto nelle questioni polacche. In verità svolgeva nella sede papale, benché non sia chiaro se anche ufficialmente, il ruolo di agente diplomatico. Lo testimoniano sia gli accenni riscontrati nella corrispondenza del cardinale protettore della Polonia, sia il contributo di Gisleni nell'organizzazione del soggiorno nella Città Eterna dei personaggi eminenti del nostro Paese.

conservata nell'Archivio dell'Istituto dell'Archeologia e dell'Etnologia dell'Accademia Polacca delle Scienze a Varsavia, parte I, pagine non numerate 44-49.

³⁸ Cfr. MICHEL, op. cit., p. 215.

Particolarmente sintomatico da questo punto di vista è il soggiorno romano di un giovane principe Alessandro Giovanni Zasławski-Ostrogski (morto 1682) risalente alla prima metà del 1669 e conosciuto da una relazione dettagliata fatta da un membro del suo seguito Kazimierz Wojsznarowicz³⁹. I polacchi giunsero a Roma il 18 gennaio 1669 e si sistemarono nella casa “Alla Fortuna” situata ovviamente in Piazza di Spagna. Nelle prime settimane, oltre ad una breve scappata a Napoli, si dedicarono ai festeggiamenti del Carnevale. Ma già all’inizio della Quaresima, il 17 marzo, abbiamo una notizia che Wojsznarowicz pranzò con Gisleni, il quale da quel tempo, da solo e in compagnia di altre persone, di solito ecclesiastiche, si incontrava con i polacchi (fra l’altro il 5 e il 7 aprile; l’1, il 3, il 13, il 22, il 25 e il 26 maggio; l’11 e il 16 giugno nonché il 18 e il 19 luglio). Non erano dei contatti esclusivamente formali. Sotto la data del 29 aprile l’autore del diario scrisse: “Sono stato dal Signor Gisleni, abbiamo guardato la sua villa”. Una visita simile ebbe luogo il 17 giugno e i loro stretti contatti vengono confermati da una nota (del 18 giugno): “dopo il pranzo abbiamo imparato come fare la vodka di ribes e di *ambra*, ecc.”. Wojsznarowicz ricevette anche dal nostro artista “diverse pietre” (il 16 giugno) e probabilmente, sul suggerimento del nuovo conoscente, si fece fare a Roma un suo ritratto (due sedute: l’8 e il 26 luglio).

I rapporti di Gisleni con i polacchi non erano solamente socievoli. Il 28 maggio l’autore della relazione annota che: “Sono stato dal cardinale Sanctae Crucis [ossia Virginio Orsini] con il Signor Gisleni”. Non senza un probabile intervento del nostro accademico di San Luca si svolsero anche due incontri dei polacchi con la regina di Svezia Cristina (famosa per la sua istruzione e per il mecenatismo nella Città Eterna) e la visita al suo palazzo in Trastevere (il 3 e il 5 aprile), nonché il pranzo con cui la sovrana ricevette il principe Alessandro (il 26 maggio).

Più o meno a quel tempo (il 16 maggio) morì l’insegnante e l’amico più anziano di Gisleni, Pietro da Cortona⁴⁰. È lecito supporre che il nostro artista non sia mancato fra i membri dell’Accademia di S. Luca che salutarono il loro vecchio *Prencipe*, raccolti intorno alla sua bara esposta nella chiesa di SS. Luca e Martina durante la messa e le esequie celebrate dal cardinale Francesco Barberini quando un *Requiem* solenne fu cantato dal coro papale⁴¹.

È anche ben percepibile il ruolo di vero e proprio *cicerone* svolto da Gisleni per il gruppo dei pellegrini venuti insieme al principe Alessandro. Mentre il programma devozionale della visita dei polacchi era conforme alla loro religiosità cattolica (parteciparono, fra l’altro, il 28 aprile alla canonizzazione di S. Pietro d’Alcantara e di S. Maria Maddalena dei Pazzi svoltasi in Vaticano e il 30 maggio alla solenne benedizione concessa dal papa nella Basilica di S. Giovanni in Laterano) è sintomatica invece la scelta delle chiese che visitarono e alle quali si recarono per assistere alle funzioni religiose. Così, per esempio, ascoltarono la messa dai gesuiti nella chiesa del Gesù (il 19 gennaio), nella basilica di S. Pietro (il 20 gennaio), nella basilica cardinalizia di S. Lorenzo in Damaso (il 19 marzo e il 7 aprile), nei templi dei monaci spagnoli: S. Carlo alle Quattro Fontane (il 17 marzo e l’11 giugno), S. Maria di Monserrato (il 24 maggio), e la “meravigliosamente bella” S. Agnese in Agone in Piazza Navona (il 25 marzo, il 1 maggio e il 14 luglio) nonché nelle chiese di S. Andrea della Valle (il 10 giugno) e di SS. Domenico e Sisto (il 18 giugno). È impossibile

³⁹ Varsavia, Biblioteca Nazionale, BOZ, Kazimierz WOYSZNAROWICZ, *Dyariusz podróży księcia Aleksandra Ostrońskiego-Zasławskiego z lat 1668-1669*, sygn. 847, ff. 106-134.

⁴⁰ Sull’influenza delle opere di questo artista sulla produzione di Gisleni cfr. KRET, op. cit., p. 47; Stanisław MOSSAKOWSKI, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002, pp. 166-176, 187, 194.

⁴¹ Cfr. NOEHLES, op. cit., p. 110.

giudicare tale scelta come casuale. Parteciparono inoltre, anche in questo caso incoraggiati probabilmente dal loro cicerone, alle celebrazioni, diffuse a quei tempi a Roma, delle *Quarantore* nei templi: Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella, il 13 marzo), S. Apollinare (il 4 aprile), dagli Spagnoli (il 24 aprile) e nella chiesa di S. Agostino (l'8 maggio).

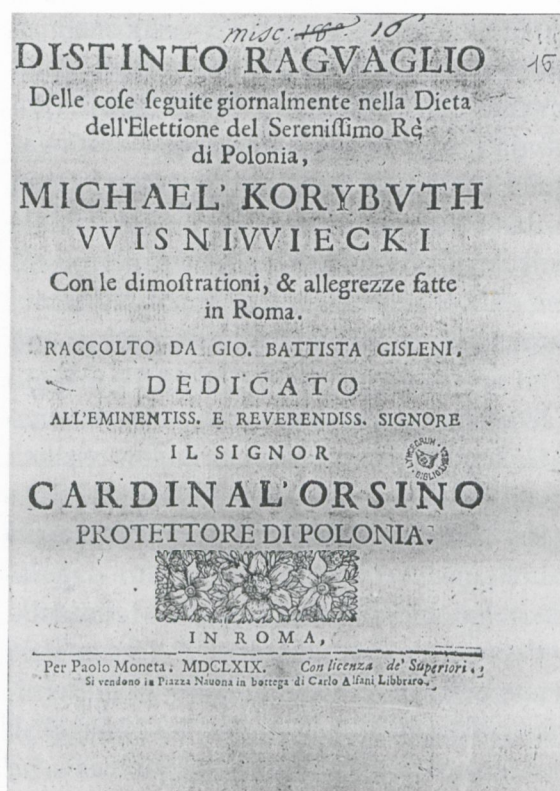
Lo stesso riguarda gli ecclesiastici con i quali i polacchi mantennero a Roma degli stretti rapporti. Accanto agli ovvi contatti con l'arcivescovo armeno legato alla Polonia (il 3 aprile e il 18 luglio) e con i rappresentanti degli ordini molto popolari nel nostro Paese, i bernardini (il 19 maggio) e i francescani, dal cui generale si recò appositamente il principe Alessandro (il 1 luglio), vennero soprattutto mantenute le relazioni con i gesuiti e con i carmelitani scalzi, particolarmente cari al nostro architetto⁴². Così, il 19 maggio i pellegrini polacchi ricevettero la visita di un eccellente studioso gesuita, padre Athanasius Kircher, la cui famosissima collezione nel Collegio Romano era stata da loro visitata qualche giorno prima, quando avevano anche guardato la costruzione dell'adiacente chiesa dell'ordine, S. Ignazio di Loyola (il 15 maggio)⁴³. Perfino il generale dei gesuiti stesso venne a trovare i polacchi il 1 luglio. Rapporti altrettanto cordiali univano i nostri viaggiatori ai carmelitani scalzi: ascoltarono la messa nella chiesa dell'ordine, S. Maria della Scala nel lontano Trastevere, dove ammirarono il monastero e le reliquie di S. Teresa (il 26 maggio); vennero particolarmente colpiti dalla magnifica *Estasi di Santa Teresa* di Bernini conservata nella seconda chiesa carmelitana, S. Maria della Vittoria (il 17 maggio); infine il principe Alessandro, in segno di un particolare riconoscimento, fu ammesso *ad merita spiritualia* di questo ordine, invece ai membri del suo seguito furono donati lo scapolare e il quadro di S. Teresa (l'11 giugno).

L'attiva partecipazione di Gisleni all'organizzazione della visita dei polacchi viene confermata anche dal fatto che il 22 maggio condusse personalmente i suoi ospiti alla chiesa di SS. Luca e Martina (costruita recentemente e progettata da Pietro da Cortona, morto qualche giorno prima) facendo loro ammirare nella cripta un prezioso altare con la tomba della santa eseguito secondo il progetto del maestro.

L'influenza dei suggerimenti di Gisleni viene scorta nell'intero programma del soggiorno e della visita della Città Eterna dai polacchi. Fra i templi visitati veniamo colpiti dalla mancanza degli edifici del primo cristianesimo. Accanto ai luoghi legati ai patroni di Roma, SS. Pietro e Paolo, come la cappella di S. Pietro in Carcere (una volta Carcere Mamertino, sotto la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami; il 22 maggio) e le chiese di S. Pietro in Montorio (il 15 giugno) e di S. Paolo alle Tre Fontane (il 5 luglio), visitate ai fini devozionali, appaiono invece quasi tutti i più importanti edifici dell'architettura di quel tempo. Nella chiesa di S. Pietro in Vincoli i polacchi guardarono il *Mosè* di Michelangelo (il 24 maggio), nella basilica di S. Maria Maggiore due cappelle – Cappella Paolina e Cappella Sistina (il 29 marzo), in Via del Corso le chiese di S. Carlo al Corso (il 28 maggio), di S. Giacomo in Augusta con l'Ospedale degli Incurabili (l'8 giugno) e di S. Marcello, dove Gisleni richiamò la loro

⁴² Per la chiesa dei gesuiti a Varsavia venne progettata la più magnifica decorazione occasionale del nostro artista: *Theatrum in exequiis* del principe Carlo Ferdinando Vasa (il 15 luglio 1655) – cfr. KRET, op. cit., pp. 41-66. Gli stretti rapporti con i carmelitani scalzi vengono invece confermati da alcuni lavori fatti dal nostro artista per questo ordine in Polonia – per l'indice cfr. MOSSAKOWSKI, *Orbis Polonus...*, pp. 62-63.

⁴³ Non a caso la buona conoscenza delle dissertazioni erudite di Kircher (1602-1680) è palese nelle opere e nei progetti di Gisleni, cfr. KRET, op. cit., p. 57; MOSSAKOWSKI, *Orbis Polonus...*, pp. 180-182, 196. Sui rapporti dei polacchi con questo studioso gesuita – cfr. Karolina TARGOSZ, *Polscy korespondenci Atanazego Kirchera i ich wkład w jego dzieło naukowe*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”, serie A, 1968, pp. 117-136. Cfr. anche: Stanisław MOSSAKOWSKI, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, pp. 189-201.



7. Frontespizio del libretto *Distinto ragvaglio* ..., 1669. Fot. dell'autore

montata appartenente alla famiglia Mattei (il 18 giugno).

I rappresentanti della nobiltà di campagna polacca rimasero naturalmente affascinati dai magnifici giardini romani fra i quali il giardino degli Aldobrandini (l'11 marzo) situato nel centro della città, quello della famiglia Farnese sul Palatino (il 22 maggio), Villa Borghese (il 19 marzo) e addirittura un piccolo giardino sull'Aventino presso la chiesa di SS. Bonifacio e Alessio dal quale si godeva una bellissima vista su tutta la città (il 23 maggio). Non tralasciarono ovviamente la villa suburbana Pamphili con il palazzo e con la collezione (il 25 maggio), i giardini vaticani (il 26 maggio) e fuori Roma – Villa Aldobrandini (Belvedere) a Frascati (il 2 luglio) e il famoso giardino della Villa d'Este a Tivoli dove il cardinale Orsini offrì un pranzo di commiato al principe Alessandro (il 4 luglio).

Durante il soggiorno dei nostri pellegrini a Roma, il 1 luglio 1699, giunse nella capitale papale la notizia dell'elezione del nuovo re polacco, Michele Korybut Wiśniowiecki, avvenuta il 19 giugno alla quale dovrebbe essere connessa la visita del generale dell'ordine dei gesuiti fatta lo stesso giorno nell'alloggio dei polacchi quando – leggiamo nel diario – avevano “la casa piena di ospiti”.

Gisleni era a Roma una persona particolarmente adatta a dare informazioni sui costumi politici polacchi e soprattutto sulla tradizione di eleggere monarchi, il che risultò molto prezioso visto che si trattava di un caso eccezionale in quanto venne eletto non un rappresentante di una dinastia europea ma un magnate polacco completamente sconosciuto. Per tale motivo il nostro artista ben presto si procurò una relazione dettagliata dell'evento e in base ad essa pubblicò la sua descrizione indirizzata ad un pubblico più vasto, intitolata *Distinto ragvaglio delle cose seguite giornalmente nella Dieta dell'Elettione del Serenissimo Rè di Polonia Michael' Korybuth Wisniwiecki con le dimostrazioni, e allegrezze fatte in Roma.*

attenzione sul sepolcro del cardinale Francesco Cennini (1645), opera del suo amico Giovanni Francesco Rossi, attivo anche in Polonia (l'8 giugno). L'elenco viene completato dalle chiese: di SS. Vincenzo e Anastasio, con l'annotazione che essa era fondata dal cardinale Mazzarini (il 17 maggio), di S. Maria in Valicella (Chiesa Nuova) con l'Oratorio dei Filippini (il 26 maggio) nonché la chiesa di S. Croce in Gerusalemme (il 17 giugno) e l'architettonica Fontana Paola sul Gianicolo (il 15 giugno).

Le rovine antiche non suscitarono l'interesse dei visitatori. La loro attenzione si volse invece alle sculture antiche, il che non avvenne probabilmente senza suggerimento del colto consigliere. I viaggiatori polacchi ammirarono le intere collezioni di sculture e i singoli pezzi nella Villa Ludovisi (qui anche il *Ratto di Proserpina* di Bernini e gli affreschi di Guercino, il 7 aprile), nel Palazzo Farnese (il 17 maggio), nel Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio (il 24 maggio) e nei giardini della Villa Celi-

Raccolto da Gio. Battista Gisleni (Roma, Paolo Moneta, 1669, fig. 7) e dedicata ovviamente al cardinale protettore della Polonia, Virginio Orsini⁴⁴. Da questa stampa apprendiamo fra l'altro che il papa, dopo aver ricevuto da Orsini le lettere di ubbidienza del nuovo re (scritte anche in lingua italiana), partecipò alla messa celebrata nella cappella del palazzo del Quirinale dal cardinale Orsini, assistito da numerosi cardinali e ambasciatori dei paesi cattolici. La messa, durante la quale venne cantato un solenne *Te Deum*, era accompagnata da salve d'artiglieria delle truppe militari radunate in Piazza del Quirinale.

La relazione a stampa era corredata da un'acquaforte di François Collignon, eseguita secondo il disegno di Gisleni, la quale univa in sé le caratteristiche di una mappa e di una veduta a volo d'uccello e rappresentava i terreni intorno a Varsavia, da Wyszogród e Błonie fino a Piaseczno, Radzymin e Serock, il corso di Vistola, di Bug e di Narew nonché i campi d'elezione a Wola⁴⁵.

L'interesse suscitato a Roma dal nuovo monarca polacco fu grandissimo. Lo testimonia la corrispondenza del cardinale Orsini che reca la notizia di due eventi svoltisi la domenica del 18 agosto: un solenne *Te Deum* celebrato nella chiesa di S. Stanislao dei Polacchi da Orsini in presenza di otto cardinali e l'illuminazione serale di questa chiesa⁴⁶. Dalla lettera di Orsini (del 20 agosto) apprendiamo anche che il protettore della Polonia aveva già ricevuto un ritratto del re e lo prestò a Gisleni, su richiesta dell'artista, perché ne potesse fare una copia⁴⁷. In una delle lettere successive (del 6 settembre) il cardinale scrisse che aveva già ricevuto la menzionata copia e l'aveva mandata ad altri in quanto erano numerose le persone a Roma che volevano vedere l'immagine del nuovo sovrano⁴⁸.

Con l'avvento al trono del nuovo monarca la partecipazione del nostro artista alle questioni polacche non diminuì affatto. La lettera di Orsini scritta a Fantoni (il 16 maggio 1671) ci informa, fra l'altro, che tutto ciò di cui si era occupato Gisleni (non sappiamo di che cosa si trattasse, probabilmente di qualche lettera o pacco) era felicemente giunto a destinazione con la soddisfazione delle parti⁴⁹. Nella lettera scritta invece al re Michele (il 25 luglio 1671) il cardinale menzionò che Gisleni aveva già ricevuto i soldi, ma aveva intenzione di tenersi l'originale del ritratto consegnando ad Orsini la copia da mandare al re. Si temeva dunque che l'artista ne volesse trarre dei profitti economici⁵⁰.

⁴⁴ Mi sono servito dell'esemplare conservato presso la Biblioteca dell'Accademia dei Lincei a Roma. Cfr. *Relacje nuncjusów apostolskich i innych osób o Polsce od r. 1548 do 1690*, vol. 3, Berlin-Poznań 1864, pp. 352-353; Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, Roma 1994, pp. 93, voce 304.

⁴⁵ L'unico esemplare è conservato presso la Biblioteca Vaticana (Barb.X.I.80, fol. 52) – cfr. Katarzyna JURSZ, *Rzeczpospolita w dobie Jana III. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1983, pp. 166-167, voce 371a; Marek Maciej WREDE, *Narodziny Stolicy. Warszawa w latach 1596-1668*, Warszawa 1996, pp. 301-302, voce VII 59; Janusz Stanisław PASIERB, Michał JANOCHA, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999, pp. 108-109; Jerzy LILEYKO, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Warszawa 2003, p. 74, fig. 98.

⁴⁶ *Elementa*, 1964, p. 101, voci 460-463.

⁴⁷ *Corrispondenza Orsini*, Busta 248, f. 0114-0114 verso, lettera di Paolo Doni indirizzata all'internunzio a Napoli: *Signor Gisleni mi ha domandato il ritratto del nuovo re et appunto havendolo ricevuto hoggi lo manderò al medesimo per farne una copia*. Cfr. *Elementa*, 1964, p. 101, voce 463.

⁴⁸ *Corrispondenza Orsini*, Busta 248, f. 0144, lettera allo stesso: *Al Sig. Gisleni sarà credo io copiato il ritratto perchè essendomi stato domandato da molti per copiarlo l'ho la stato in giro che tutti ne possino godere et haverlo*. Cfr. *Elementa*, 1964, p. 104, voce 474.

⁴⁹ *Corrispondenza Orsini*, Busta 253, f. 0148: *quello che io ho fatto spedire per mano di Gisleni così sono passate felicemente e con sodisfationi delle parti perche spedisce lui proprio se ne intende e non è interessato contentandosi del dovere*. Cfr. *Elementa*, 1964, p. 141-142, voce 652.

⁵⁰ *Elementa*, 1964, p. 144, voce 661.

Pascoli ci riferisce che negli ultimi anni di vita l'artista aveva problemi di salute talmente gravi che non riusciva né a camminare né a viaggiare con la carrozza⁵¹. Ciononostante cercò di partecipare all'attività dell'Accademia di S. Luca. Il suo nome si trova per esempio sulla lista degli accademici che nel 1671 pagarono la colletta per i festeggiamenti in onore del patrono dell'Accademia (il 18 ottobre)⁵². Non abbiamo però nessuna notizia relativa ai lavori artistici eseguiti nella sua città natale ad accezione di due opere: il progetto (conservato a Milano e probabilmente irrealizzato), della decorazione dell'interno della chiesa per le celebrazioni delle *Quarantore* destinata probabilmente al tempio di SS. Vincenzo e Anastasio (chiesa parrocchiale della corte papale su Quirinale) e il progetto del proprio monumento sepolcrale eseguito nel 1670. La decorazione erudita delle *Quarantore* è già stata oggetto di uno studio esauriente⁵³ invece la questione del famoso monumento, definito da un cronista dell'epoca un'opera "bizzarra"⁵⁴, richiede di essere approfondita.

Come molti altri artisti romani dell'epoca il settantenne e malatissimo Gisleni progettò il proprio monumento sepolcrale destinato non alla chiesa parrocchiale di S. Lorenzo in Lucina ma al tempio degli agostiniani, S. Maria del Popolo⁵⁵. Su tale scelta influirono probabilmente i rapporti del musicista reale con gli agostiniani di Varsavia che avevano una cappella vocale-strumentale molto famosa nella capitale polacca, proteggevano, conforme alla tradizione, i musicisti e concedevano loro il posto per la sepoltura nella chiesa di S. Martino appartenente all'ordine⁵⁶.

Ad un primo sguardo il monumento, collocato all'interno della chiesa romana, sulla parete sinistra dell'entrata, sembra molto semplice (fig. 8). È composto da una lapide di marmo bianco a forma di un pezzo di stoffa srotolato dal rullo con un lungo testo in latino composto da un colto agostiniano, Orazio Quaranta. Sopra la lapide si trova un ritratto del defunto (fig. 1) dipinto su lamiera da un fiammingo Ferdinando Voet (1639-1700) e racchiuso in un'incorniciatura ovale marmorea. L'immagine raffigurante il busto dell'artista è tagliata lungo il contorno ed è collocata sullo sfondo di una nicchia a conchiglia rivestita da pezzi di marmo irregolari. Il ritratto è circondato da una tenda dipinta sull'intonaco la quale viene scostata da due angioletti che sorreggono una croce e una clessidra appoggiate sull'incorniciatura. In basso, il medaglione è completato da un marmoreo cartiglio a scudo recante una breve iscrizione. Sotto la lapide si trova lo stemma di marmo bianco e due medaglioni di bronzo dorato (figg. 2, 12). Pure di bronzo, dorato in alcune parti, sono fatte

⁵¹ PASCOLI, op. cit., p. 1001.

⁵² Roma, Accademia di S. Luca, *Giustificazioni*, II, n. 861, *Lista degli Accademici che anno dato li doi testoni per la festa di S. Luca 1671*, f. 1 verso: Sig. Gio. Battista Ghisleni – 60. Nell' *Elenco degli Accademici 1671*, ibid., n. 862, f. 1 verso è menzionato: Gio. Battista Gisleni strada la Crocefisa.

⁵³ Stanisław MOSSAKOWSKI, „Projekt 'Teatro di Quarantore' dla kościoła w Rzymie”, *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 62, 2000, pp. 51-85 e la ristampa in: id., *Orbis Polonus ...*, pp. 164-196.

⁵⁴ Cfr. nota 77.

⁵⁵ La moderna tradizione degli artisti romani di costruire, durante la loro vita, i propri sepolcri nelle chiese della Città Eterna, viene analizzata da Joseph CONNORS, “The Baroque Architect's Tomb”, [in:] *An architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns in and out of Italy*, ed. by Henry A. MILLON, Susan SCOTT MUNSHOWER, Pennsylvania 1992, pp. 391-393. L'informazione sull'apposita scelta della chiesa di S. Maria del Popolo fatta da Gisleni è riportata da PASCOLI, op. cit., p. 1001. La disposizione di Gisleni riguardante la sua sepoltura in questa chiesa è conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 27, vol. 174 – vedi BEVILACQUA, in PASCOLI, op. cit., p. 1004, nota 11.

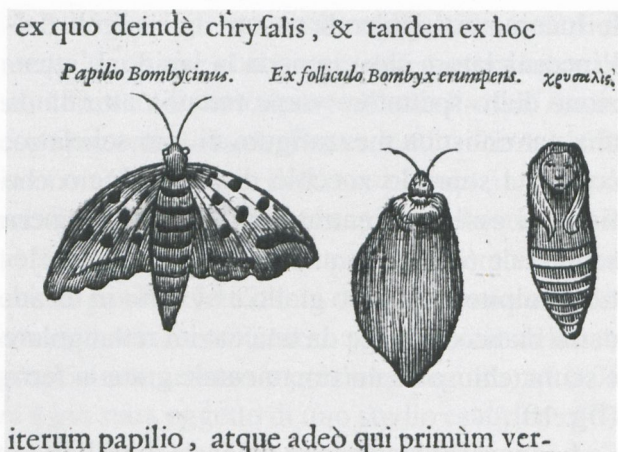
⁵⁶ Cfr. Adam. JARZĘBSKI, *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy*, oprac. Władysław TOMKIEWICZ, Warszawa 1974, pp. 93-95, 223.



le lucernette sepolcrali situate agli angoli dell'incorniciatura che circonda la lapide. L'attenzione dello spettatore viene tuttavia attirata da una naturalistica mezzafigura di uno scheletro, collocata sopra lo zoccolo di marmo nero che finge di essere un'entrata mobile nella camera sepolcrale (è visibile una maniglia). Lo scheletro, scolpito in marmo giallo e avvolto in un sudario bianco, emerge da una cavità rettangolare e scura, chiusa da un'ornamentale grata in ferro (fig. 10).

La macabra statua, che volge su di sé l'attenzione dello spettatore, e l'ambigua iscrizione latina pregiudicarono un particolare interesse degli studiosi per il monumento sepolcrale di Gisleni⁵⁷. L'apparente semplicità della sua composizione nasconde infatti un messaggio ideologico ricco di significati espresso soprattutto nell'epitaffio. Il suo senso si aggira intorno alle riflessioni dell'artista sul corso della sua vita, sulle discipline dell'arte da lui praticate, sul problema teorico della loro rivalità, sulla fugacità

⁵⁷ Cfr. nell'ordine cronologico: Ignacy POLKOWSKI, *Groby i pamiątki polskie w Rzymie*, Drezno 1870, pp. 71-72; Jan PTAŚNIK, „Komunikat o nagrobku Jana Bapt. Gisleniusa, architekta Wazów, w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie”, *Sprawozdania Komisji do Badania Sztuki w Polsce*, 1913, bobine LXXXII-LXXXIII, fig. 38; Emile MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris 1932, p. 221, fig. 119; Henriette s'JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954, p. 52, pl. XXXI-b; Philippe ARIÈS, *Images of Man and Death*, Cambridge 1985, pp. 187-188, fig. 270; Grigore ARBORE POPESCU, „Bernini e la stilistica della morte”, [in:] *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di Marcello FAGIOLO, Roma 1987, p. 181; CONNORS, op. cit., pp. 393-394, figg. 16-8; Bruce BOUCHER, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, p. 13, fig. 4; Wojciech TYGIELSKI, *Włosi w Polsce XVI-XVIII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005, p. 54. L'unico studio approfondito è quello di CONNORS, al quale si riferiscono in parte le nostre osservazioni. Conviene aggiungere che gli studi sul contenuto di questo monumento sepolcrale sono state annunciate da: KRET, op. cit., p. 43, nota 1 e da Marc Worsdale, ambedue già morti.



9. Il bruco, il bozzolo e la farfalla del baco da seta

(incisione da A. Kircher, *Mundus subterraneus*, vol. 2, 1664, p. 360)

delle opere umane e della vita terrena e infine sulla fede, tipica dell'epoca, nella vittoria finale sulla morte e nella vita d'oltretomba.

Alle vicende della vita dell'artista e al suo ritorno nella città natale si riferisce la prima parte del testo: IOANNES BAPTISTA GISLENVS ROMANVS | SED ORBIS CIVIS POTIVS QVAM VIATOR | CVM SIGISMVNDI III. WLADISLAI IV. | AC IOANNIS CASIMIRI I. | POLONIAE ET SVECIAE REGVM | ARCHITECTVS NON VNO IN CAPITOLIO FVIT | OMNIA BONA VT MALA SECVM TVLIT | DOMVM HIC QVARENS BREVEM ALIBI AETERNAM („Giovanni Battista Gisleni romano ma più cittadino del mondo che viaggiatore quando era architetto dei re di Polonia e di Svezia Sigismondo III, Ladislao IV e Giovanni Casimiro, non in un Campidoglio, tutto il bene e il male ha portato con sé cercando qui la casa terrena e in realtà eterna”). Il senso di queste parole viene ulteriormente messo in rilievo dal già menzionato medaglione raffigurante un bruco del baco da seta nel bozzolo e il motto dal Libro di Giobbe: IN NIDVLO MEO MORIAR (fig. 2).

Alle riflessioni sulla propria attività artistica, che accanto all'architettura comprendeva anche altre discipline, nonché sul problema della rivalità fra le arti del disegno, discusso fin dai tempi del Rinascimento, si riferisce la terza parte dell'iscrizione sepolcrale: PICTVRAE SCVLPTVRAE ET ARCHITECTVRAE | TRIPLICI IN PVGNA NVLLI DATVRVS PALMAM | IVDEX NON INTEGER SCISSVS IN PARTES | ANNO MDCLXX SVVM AGEBAT LXX | CVM HAEC INTER RVDIMENTA PRAELVDERET („nella trilaterale controversia fra pittura, scultura e architettura giudice non imparziale e lacerato in parti, non dovendo dare la palma a nessuna, quando si divertiva con i fondamenti (dei loro principi) nell'anno 1670 aveva settant'anni,”). Per tale motivo vennero usati per il suo monumento sepolcrale diversi materiali e diverse tecniche artistiche – pittura ad affresco (tenda, angioletti), pittura ad olio su lamiera (ritratto), scultura nei marmi di diversi colori (incorniciatura del ritratto, lapide che imita il rotolo di stoffa, cartigli, scheletro), calchi in bronzo (medaglioni, lucernette, il rullo del rotolo con l'iscrizione) e infine una grata in ferro battuto.

Nell'opera di Gisleni si sente chiaramente l'eco dei concetti teorici del barocco romano di quell'epoca realizzati in maniera esemplare da Gianlorenzo Bernini *che habia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura et Architettura, che di tutte ne abbia fatte in se un meraviglioso composto, e le habbia tutte possedente in eminenza*⁵⁸.

⁵⁸ Cito con Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca (Corpus delle feste a Roma, 1)*, Roma 1997, p. 119.



10. La parte del monumento
sepolcrale di Gisleni.
Fot. dell'autore

L'uso di diversi materiali e la loro reciproca imitazione sono invece un lontano ricordo delle tecniche più volte usate dal nostro artista nei progetti delle stupende decorazioni occasionali, dove – così come nel monumento esaminato – un ruolo tanto importante era svolto anche dall'emblematica e da raffinate iscrizioni⁵⁹. La ricchezza di colori e il naturalismo delle figure erano infine conformi ai suggerimenti del fondatore dell'ordine dei gesuiti, Ignazio Loyola, che propagava la concretezza veristica delle rappresentazioni le quali dovevano colpire fortemente i sensi dei fedeli (*applicatio sensuum*)⁶⁰.

L'elemento della riflessione sulla propria produzione artistica e la molta stima che Gisleni ne ebbe sono percepibili anche nelle *icon* dei due medaglioni rappresentanti le figure del baco da seta (*bombyx*) e del suo bozzolo (l'emblema molto originale in quanto assente nell'arte di quell'epoca). È lecito supporre che la scelta di questo simbolo sia stata influenzata dal testo riguardante quest'insetto laborioso, racchiuso in un'opera erudita intitolata *Mundus subterraneus*, pubblicata qualche anno prima

(Amsterdam 1664) e scritta da Athanasius Kircher, un gesuita noto a Gisleni (fig. 9). La descrizione della tripla incrisalidazione dell'insetto viene seguita da un brano in cui leggiamo, fra l'altro: "I bachi da seta non sono meno utili delle api soprattutto perché il loro frutto (quando filano la seta da noi particolarmente pregiata) diventa l'indumento sia degli stessi papi, imperatori, re e principi, sia della gente del più basso ceto plebeo. Il loro lavoro arricchisce gli ornamenti delle chiese, le decorazioni dei paramenti liturgici e aggiunge splendore agli edifici sia pubblici che privati; in tale misura che nel giudizio degli uomini non c'è nulla di più magnifico e di più prezioso di quello che viene tessuto in seta"⁶¹.

Lo spunto per la riflessione sulla caducità della vita e delle opere umane viene offerto invece dallo stemma di Gisleni (fig. 10). Vediamo in esso, su un colle a sei vette, un albero coronato da una fascia decorata da tre gigli araldici; sul tronco dell'albero si sta arrampicando

⁵⁹ Cfr. un'osservazione simile di CONNORS, op. cit., p. 394.

⁶⁰ Cfr. KRET, op. cit., p. 61.

⁶¹ *Bombyx, est Apum emolumento haud dispar, cum horum fructus (dum pretiosissimum nobis sericum filant) vel ad ipsos Pontifices, Imperatores, Reges, Principes usque ad infimos plebeae sortis homines vestiendos sese extendit. Horum laboribus Ecclesiae ornamenta, vestium sacrarum apparatus, et tam publicus quam privatus aedium splendor adeo invalescit; ut nil magnificum et pretiosum in aestimatione hominum sit, quod ex serico non sit contextum* - Athanasius KIRCHER, *Mundus subterraneus*, vol. 2, Amstelodami 1664, p. 375 (Liber XII, Sec. 2, Capt. III). Cfr. anche p. 360, dove si trovano tre incisioni raffiguranti il bruco, il bozzolo e la farfalla del baco da seta (fig. 9). Sono riconoscente alla dottoressa Izabela Kopania per avermi aiutato a trovare questo testo.

un leone che vuole raggiungere i suoi frutti. Anche se nella lettera di raccomandazione scritta dal re Giovanni Casimiro l'artista viene definito come *nobilis* non sappiamo se lo fosse stato veramente. Indipendentemente da questo fatto Gisleni avrebbe progettato da solo il suo emblema araldico, seguendo le orme dell'architetto Carlo Maderna, e come lui avrebbe preso a modello lo stemma del personaggio al quale si sentiva particolarmente legato. Nel caso di Maderna si trattava di una casata patrizia romana dei suoi mecenati, Mattei di Giove⁶². Il concetto araldico di Gisleni assomiglia invece allo stemma di un papa-plebeo della Controriforma, francescano, Sisto V (1585-1590), il quale ideò il suo stemma con un colle a tre vette, che doveva ricordare il suo paese natale di Montalto, con un ramo carico di pere alludenti al cognome Peretti e con il leone raffigurante lui stesso e le virtù: *magnanimitas* e *beneficenza*⁶³. È possibile inoltre che il colle a sei vette dello stemma di Gisleni si riferisca alla località di Monte nella quale si trovava un podere appartenente alla sua famiglia⁶⁴.

Il secondo capoverso del testo nel quale è racchiusa la riflessione sulla caducità della vita e delle opere umane, sul passare di tutte le cose e sulla morte, comincia proprio con un'allusione ai motivi araldici dello stemma di Gisleni, il quale assume il carattere di un emblema araldico così frequente nelle decorazioni occasionali progettate dall'artista⁶⁵: SVIS EDOCTVS FLORIBVS POMIS AC MONTIBVS | VITAM NON MODO CADVCAM ESSE SED FLVXAM | EA SESE VIVVM EXPRESSIT IMAGINE | QVAM NON NISI PVLVIS ET VMBRA FINGERET | MEMOR VERO HOMINEM E PLASTICE NATVM | HAEC ARTIS SVAE VESTIGIA FIXIT IN LAPIDE | SED PEDE MOX TEMPORIS CONTERENDA | ITA MORTIS SVAE OBDVRESCENS IN VICTORIA | VT ILLAM CAPTIVAM AC SAXEAM FECERIT („ammonito dai suoi fiori, frutta e colli che la vita non è vana ma scorrevole ha espresso sé stesso nel dipinto che non rappresenta nulla più che cenere e ombra. Memore che l'uomo venne creato dall'argilla, ha immortalato le vestigia della sua arte nella pietra; visto però che fra poco verranno calpestate dal piede del tempo, immortalando l'immagine della sua morte in vittoria, l'ha resa catturata e incatenata nella pietra”).

Nella raffigurazione dello scheletro imprigionato dietro le grate Gisleni tornò alla vecchia idea plastica di cui si servì nel progetto della decorazione dell'altare per le esequie di Anna Marcybella Pac a Vilna (1643), nel quale si trovano, fra l'altro, in fondo a due cavità chiuse da una grata, dei mucchi di teschi – per dimostrare che la morte perdette la sua potenza e venne in realtà vinta (fig. 11)⁶⁶. Ricordiamo che l'idea di servirsi dello scheletro per esprimere l'ottimismo escatologico venne suggerita all'artista dalla decorazione del catafalco esposto nella chiesa del Gesù a Roma in occasione del giubileo dell'ordine dei gesuiti nel 1639, dove fra gli altri scheletri ne apparve uno molto triste, il che era commentato dall'apposita scritta: *sedeva una Morte in atto malenconico, quasi dolendosi d'esser vinta*⁶⁷.

⁶² Cfr. CONNORS, op. cit., p. 391, figg. 16-1, 16-2.

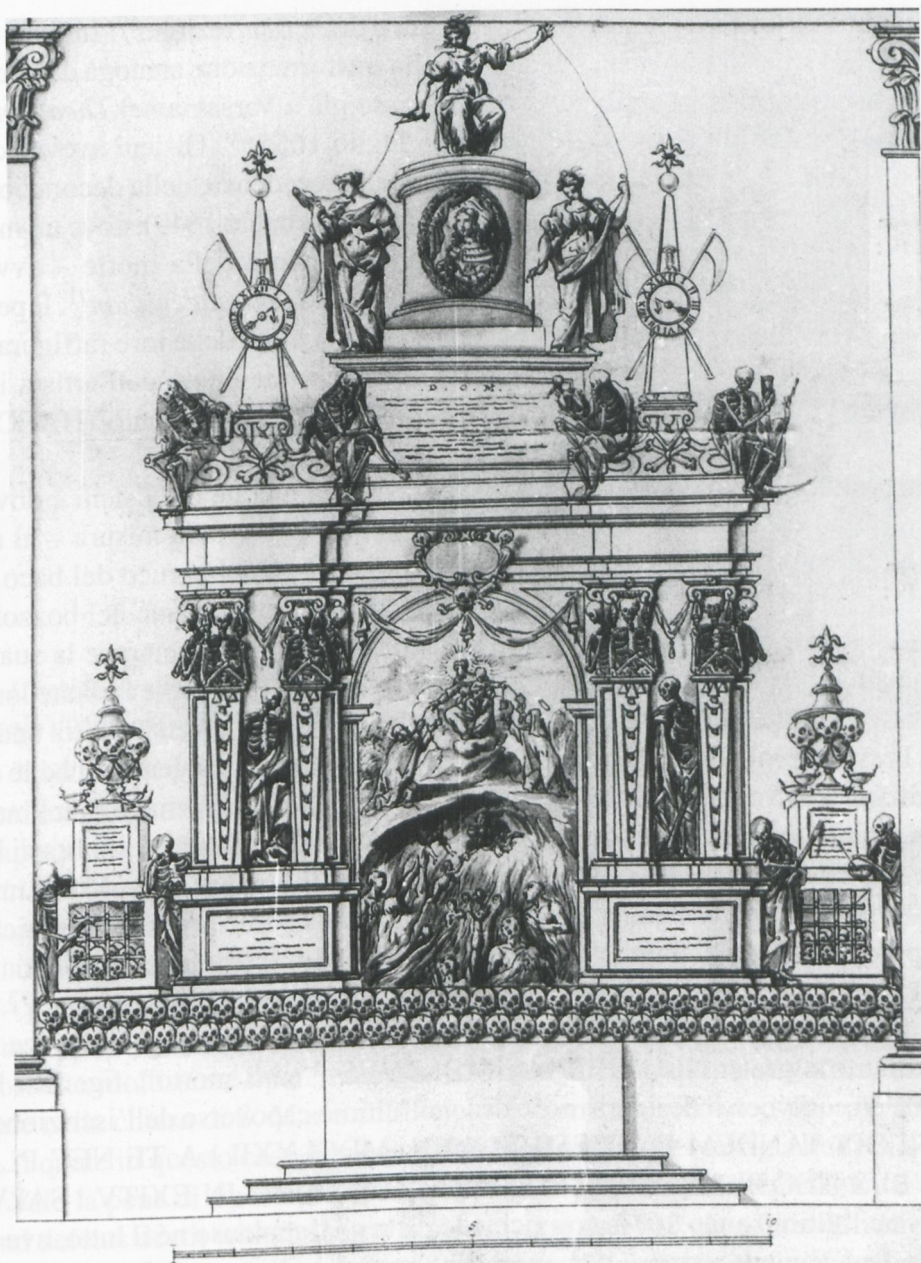
⁶³ Cfr. Corinne MANDEL, “Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età Sistina”, [in:] *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di Maria Luisa MADONNA, Roma 1993, pp. 3-6, 15, nota 3.

⁶⁴ Un certo Giuseppe Gisleni, parente dell'artista, era il proprietario di *luoghi di Monte* – cfr. BEVILACQUA, op. cit., p. 621.

⁶⁵ Cfr. in particolare: *Descriptio Theatri in Exequiis Varsaviae solenniter celebratis erecti, Quum sepulturae datur corpus [...] CAROLI FERDINANDI Poloniae et Svetiae Principis [...] delineata a Joanne Baptista Gislenio Romano*, Gedani [1655], carte non numerate (l'unico esemplare si trova nella Biblioteca dell'Accademia Polacca delle Scienze a Danzica) – cfr. KRET, op. cit., pp. 53-54, 58, 62-66.

⁶⁶ MOSSAKOWSKI, *Orbis Polonus...*, p. 59, fig. III-1.

⁶⁷ FAGIOLO DELL'ARCO, op. cit., p. 312.



11. Giovanni Battista Gisleni, la decorazione dell'altare per i funerali di Anna Marcybella Pac nella chiesa dei carmelitani a Vilna, 1643 (Milano, Castello Sforzesco, Collezione Martinelli, vol. 1, f. 57).
Fot. dell'autore

La convinzione di Gisleni della vittoria sulla morte proveniva dalla sua fede nella vita d'oltretomba. Ad essa si riferiva il secondo medaglione, con il baco da seta che vola via dal bozzolo posto su una stoffa ondulata (probabilmente di seta!) verso le nuvole del cielo, nonché il motto: SICVT PHOENIX MVLTIPPLICABO DIES (fig. 12). Come aveva notato una volta Juliusz Chrościcki⁶⁸ è una trasformazione (*Phoenix* al posto della *palma*) del 18 verso del XXIX libro di Giobbe il quale si riferisce all'interpretazione cristiana di quell'uccello

⁶⁸ Juliusz CHROŚCICKI, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, p. 242.

leggendario percepito come simbolo dell'eternità e della risurrezione⁶⁹. Inoltre, sia nella rievocazione del simbolismo della Fenice sia nella trasformazione analoga della citazione biblica, l'artista ritornò al proprio *concetto*, espresso già a Varsavia nel *Theatrum in exequiis* del principe Carlo Ferdinando Vasa (il 15 luglio 1655)⁷⁰. Gisleni aveva accennato all'ottimismo nella prospettiva escatologica anche in precedenza, nella decorazione occasionale dell'altare per i funerali del re Ladislao IV (il 15 gennaio 1649), dove un medaglione, collocato al centro e raffigurante un teschio – simbolo della morte – avvolto dal serpente che simboleggiava l'eternità, recava un motto: *Mors vitae initium*⁷¹. È perciò ben visibile che sia nei motivi principali del contenuto sia nei modi della loro raffigurazione, il monumento romano di Gisleni si riferisce chiaramente alle opere dell'artista ideate in precedenza in Polonia diventando, in qualche modo, il loro riassunto (HAEC ARTIS SVAE VESTIGIA FIXIT IN LAPIDE).

Il fascino del concetto ideologico del monumento sepolcrale di Gisleni è dovuto non solo alla moltitudine dei motivi del suo contenuto ma – in uguale misura – al modo di trasmetterli, di solito attraverso un gioco di paradossi. Il piccolo bruco del baco da seta, l'allusione all'esistenza terrena e alla produzione artistica dell'artista, nel bozzolo da lui stesso fatto su un ramo secco, simboleggia quindi la sua patria romana e la sua casa. Il bozzolo abbandonato dalla farfalla allude allo stesso tempo alle opere lasciate lontano da qualche parte. Per la dimostrazione dell'immortalità della Fenice venne scelta una farfalla dalla vita breve; è probabile che tale espediente sia adottato da Gisleni perché le due creature venivano una volta associate all'idea di risurrezione⁷². L'immagine dell'artista vivente è un dipinto unidimensionale, con i contorni tagliati, alludente all'ombra di Plinio la quale doveva dare l'inizio alla pittura (*Historia naturalis*, XXXV, 14 e 43). L'immagine è posta sullo sfondo di una nicchia a conchiglia screpolata come la grotta platonica (ricordiamo le parole dell'iscrizione: PULVIS ET VMBRA). Lo scheletro animato con le mani giunte nel gesto di devozione è invece una scultura naturalistica del tutto tonda⁷³. Sotto il ritratto si trova la scritta: NEQVE I HIC VIVVS (“né qui vivo”, fig. 1) invece sotto lo scheletro dietro le grate: NEQVE ILLIC MORTVVS (“né lì morto”, fig. 10). È infine paradossale ed equivoco il desiderio espresso nell'ultimo capoverso dell'iscrizione principale: PEREGIT TANDEM EXTREMVM ANN. MDCLXXII I A TE NEC PLAVSVS EXACTVRVS NEC PLANCTVS SED I IN ADITV I AVE I IN EXITV I SALVE („ha vissuto infine l'ultimo anno 1672, non richiede da te né l'applauso né il lutto, ave – quando arrivi, salve – quando vai via” il che significa anche: „salve – quando arrivi, benvenuto – quando lasci [la vita]”⁷⁴). Questa consapevole ambiguità si riferisce allo spettatore sia quando ammira il sepolcro ma anche quando dovrà morire.

⁶⁹ Cfr. Guy DE Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, vol. 2, Genève 1959, bobine 304-305.

⁷⁰ Cfr. KRET, op. cit., p. 52, 56, nota 39, 64.

⁷¹ sopra [...] era una testa di morte, con un serpe intrecciato attorno, et dalli occhi di detta testa uscivano alcune spighe di grano, con il motto, *Mors vitae initium* Giovanni Battista GISLENI, *Varietà de prospetti veduti nella chiesa cathedrale del Regio Castello di Cracovia*, [Cracovia] 1649, f. 2 recto – cfr. Stanisław MOSSAKOWSKI, „Uroczystości wawelskie w styczniu roku 1649 a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego”, *Studia Waweliana*, IX/X, 2001/2002, pp. 72, 82.

⁷² Cfr. Sigrid i Lothar DITTRICH, *Lexicon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, pp. 457-458 (Schmetterling).

⁷³ CONNORS (op. cit., p. 393) paragona la posa dello scheletro di Gisleni al gesto di devozione di Gabriele Fonseca nel suo sepolcro scolpito da Bernini e collocato nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina (1664), nota bene la parrocchia del nostro artista.

⁷⁴ Ave e salve a seconda del contesto sono le formule sia di saluto che di commiato invece *exitus* (uscire, uscita) nel senso figurativo significa la fine, per esempio, *exitus vitae* (la fine della vita).



12. L'emblema del monumento sepolcrale di Gisleni. Fot. dell'autore

Gisleni morì il 4 maggio 1672⁷⁵ e il cardinale Virginio Orsini si affrettò a informarne il nunzio apostolico in Polonia, Angelo Ranuzzi (Ranucci): *Il Gisleni è morto, che se non è la notizia di Vostra Signoria Illustrissima lo sarà à quella da Illustri Polacchi, eli era conosciuto*⁷⁶. L'informazione sul suo decesso si trova anche nel catalogo dei membri benemeriti dell'Accademia di S. Luca⁷⁷. Alle esequie solenni dell'artista – come ci informa Pascoli – parteciparono invece sia gli accademici di S. Luca sia *i virtuosi della compagna di S. Giuseppe di Terrasanta*⁷⁸.

Nonostante moltissime opere eseguite in Polonia il suo ultimo lavoro, il monumento sepolcrale nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma, è diventato l'opera più famosa di Gisleni, il quale in questo caso ha veramente „immortalato le vestigia della sua arte nella pietra”. Vale la pena di riportare qui un'osservazione giusta di Joseph Connors: „Gisleni cages and defeats death with the same triple weapon that had elevated architects from the status of master builders to that of ennobled artists, the three arts of disegno. No tomb is closer to Michelangelo's in its insistence on this theme, or more playful in its ambiguities about what is real and what is art. Death has been taken captive by wit”⁷⁹.

⁷⁵ PASCOLI (op. cit., p. 1001) riporta la data del 3 maggio, invece dal documento d'archivio (Roma, Archivio Storico del Vicariato, *San Lorenzo In Lucina, Libro dei morti*, VII, f. 86 – cfr. BEVILACQUA, [in:] PASCOLI, op. cit., p. 1004, nota 10) risulta che l'artista morì il 4 maggio.

⁷⁶ *Corrispondenza Orsini*, Busta 255, ff. 0224-0224 verso – cfr. *Elementa*, 1964, p. 169, voce 767.

⁷⁷ Roma, Accademia di S. Luca, *Catalogo degli Accademici di S. Luca di merito dall'anno 1673*, (n. 28), f. 5: + S. Gio. Battista Gisleni Architetto. Un accenno a parte si trova in *Diario e cronache degli avvenimenti romani [...] compilato da Carlo Cartari*, dove alla data del 4 luglio 1672 si legge: *È passato all'altra vita il S. Gisleni [!] Ingegnere in Roma quale l'anno passato si fabricò un bizzarro deposito à piedi la Chiesa del Popolo* (Roma, Archivio di Stato, Fondo Cartari-Febei, Busta 84 [1672-1673], f. 92 verso). Devo la copia di questa nota alla gentilezza della dottoressa Hanna Osiecka-Samsonowicz.

⁷⁸ PASCOLI, op. cit., pp. 1001-1002.

⁷⁹ CONNORS, op. cit., p. 394.

Il monumento sepolcrale di Gisleni, in confronto con molte altre sue opere andate perdute o dimenticate nella lontana Polonia, sembra infine confermare il pensiero espresso nell'epitaffio del monumento sepolcrale di un altro architetto romano nato nella lontana Bologna, Ottaviano Mascarino (1536-1606): *li vivi nelle patrie loro son morti, e i morti in Roma vivon sempre*⁸⁰.

Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego

Giovanni Battista Gisleni (1600-1672; il. 1), włoski architekt, inscenizator i muzyk opuścił rodzinny Rzym w poszukiwaniu pracy by około roku 1629 na 36 lat osiąść w Polsce, gdzie był zatrudniony na dworze trzech kolejnych królów.

Artykuł dotyczy pobytów artysty w Wiecznym Mieście, dwóch krótszych – w 1643 r. i w latach 1656(57?) - 1664, oraz trzeciego, dłuższego po powrocie na stałe w roku 1667. Podczas pierwszej podróży zajmował się Gisleni angażowaniem muzyków do Kapeli Królewskiej, w której sam grywał. Drugi pobyt zajęła mu działalność organizacyjna w Akademii św. Łukasza, do której go wybrano (pod nieobecność) w marcu 1656.

Od 1659 r. mieszkał Gisleni przy Via della Croce (obecny nr 6; il. 4) gdzie zbudował własny dom ozdobiony na fasadzie herbem Polski i Litwy (il. 5-6). Równocześnie pozostawał on w kontakcie z krajem swego długoletniego pobytu pełniąc w Rzymie nieformalnie rolę polskiego agenta dyplomatycznego. Chętnie spotykał się tu z przyjezdnymi Polakami organizując im kontakty z wybitnymi osobistościami

i oprowadzając po zabytkach miasta. Dobrym tego przykładem jest wizyta w Rzymie młodego księcia Aleksandra Ostrońskiego-Zasławskiego w roku 1669 zrelacjonowana przez członka jego świty Kazimierza Wojsznarowicza. W tym samym roku wydał też Gisleni opis elekcji króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego (il. 7).

Wydaje się, że pod koniec życia nie pracował już zawodowo. Jedyne jego dzieła z tego okresu to projekt dekoracji kościoła na nabożeństwo *Quarantore*, chyba niezrealizowany, oraz projekt (z roku 1670) własnego nagrobka wystawionego w kościele S. Maria del Popolo (il. 1-2, 8,10,12).

Końcowa część artykułu poświęcona jest nagobkowi; stanowi próbę wyjaśnienia jego wieloznacznych treści wyrażonych w barokowej formie i rozbudowanej łacińskiej inskrypcji.

Polski tekst artykułu ukaże się w materiałach z sesji naukowej *Polska i Europa w dobie nowożytnej* (Zamek Królewski w Warszawie, 16-17 grudnia 2008) dedykowanej Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu.

⁸⁰ Cito con Jack WASSERMANN, *Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1966, p. 5.