

ANDRZEJ BETLEJ

Przykłady oddziaływania wzorów Giovanniego Battisty Montany i Bernardino Radiego w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku¹

W roku 2000 Jerzy Kowalczyk opublikował na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” obszerny artykuł poświęcony wpływowi traktatów Giovanniego Battisty Montany na architekturę barokową w Polsce². Zainspirowany wskazanymi tak licznymi realizacjami opartymi na wzorach montanowskich, podczas pobytu w The Getty Research Institute

¹ Niniejszy artykuł jest fragmentem szerszego opracowania poświęconego Bernardinowi Radiemu, które powstało dzięki stypendiom: Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium oraz Fundacji Kościuszkowskiej w The Getty Research Institute w Los Angeles. Winien jestem wdzięczność prof. Jerzemu Kowalczykowi, bez którego uwag i pomocy nie byłbym w stanie opracować tego tematu. Zamówienie odbitek fotograficznych reprodukowanych dzieł było możliwe dzięki grantowi uzupełniającemu FNP. Wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć także prof. Wim de Wit z The Getty Research Institute, dr hab. Maria Kałamajska-Saeed, mgr Wojciech Boberski oraz dr Tadeusz Zadrozny z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, dr Maja Kominko, mgr Joanna Wolańska, a także mgr Magdalena Adamska z Gabinetu Rycin PAU w Krakowie, których pomoc w gromadzeniu materiału była nieoceniona.

² J. Kowalczyk, *Znaczenie wzorów Giovanniego Battisty Montano dla architektury barokowej w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 63, 2000, s. 9–51. Można w tym miejscu wspomnieć też o nowej literaturze poświęconej rysunkom Montany: L. Fairbairn, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, t. 2, London 1998, s. 541–775; B. Ringbeck, *Giovanni Battista Soria. Architekt Scipione Borgheses*, Münster 1989, s. 141–149; *Dibujos de arquitectura*

postanowiłem dokładnie obejrzeć te rzadkie w Polsce księgi. Niejako przypadkiem okazało się, że traktat Montany jest dostępny także w zbiorach krakowskich³. Tytułem uzupełnienia do artykułu Kowalczyka warto zatem wspomnieć, że przechowywane w Akademii św. Łukasza w Rzymie rysunki Montany zostały opublikowane już we wzorniku Francesco Villamena w roku 1617 (*Alcune opere di architettura di Jacopo Barotio da Vignola*)⁴. Wydane zaś ryciny montanowskie zostały powtórzone już około roku 1629 w Utrechcie w wielojęzycznym zbiorze *Varie bella [sic!] inventioni de tempio e depositi ornemena di altari [...] diverses inventionne des temples et epitaphes sepultures ornemens des autels, le tous les vrai dessieins. de Michil [sic!] Angel Bonnaroti, que de Bernardo Radi [...] Ian Baptista e autres*, w oficynie Crispijna van de Passe seniora⁵ oraz w roku 1633 w paryskim dziele Pierre'a Collota, *Pieces d'architecture ou sont plusieurs sortes de cheminees, portes, tabernacles...*, wydanym przez Michela van Lochom⁶. Można ponadto dodać, iż dla oddziaływania wzorów Montany w Rzeczypospolitej istotne znaczenie mógł mieć traktat Abrahama Leuthnera, *Grundtliche Darstellung...*, wydany w Pradze w roku 1670, gdzie znajdziemy koncepty zaczerpnięte z prac Montany: *Scielta di varii tempietti antichi: con le piante et alzatte, desegnati in prospettiu / da Giovanni Battista*

y ornamentación de la Biblioteca Nacional, red. E.M. Santiago Páez, Madrid 1991; A. Bedon, *I disegni di Giovanni Battista Montano nella Raccolta Martinelli di Milano*, „Il Disegno di Architettura” 2, 1992, s. 29–33; S. Pasquali, *Fortuna di G.B. Montano nel tardo Settecento: un taccuino di disegni di Giovan Battista Cipriani*, „Il Disegno di Architettura” 25–26, 2002, s. 18–23.

³ W zbiorach polskich, oprócz egzemplarzy wzmiankowanych przez Kowalczyka (przyp. 2), s. 13, przyp. 26 – jeszcze jedno zbiorowe wydanie, z roku 1684, znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin PAU w Krakowie (sygn. inw. alb. 356; egzemplarz pochodzi ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, z d. zbioru Michała Wodzickiego – wg informacji mgr Magdaleny Adamskiej z GR PAU). Ponadto w zbiorach PAU znajduje się wydanie traktatu Vignoli (Amsterdam, 1642, wyd. Jan Janszoon i Jan Van Hilten), zatytułowane *Regola de' Cinque Ordini d'Architettura, Con la nova aggotia di Michael-Angelo Buonarotti [...]*, połączone z dziełem Crispijna II van de Passe, *Oficina arcularia in qua sunt ad spectantia diversa exima ex variis* (sygn. inw. alb. 84), gdzie opublikowano część rycin Montany w lustrzanym odbiciu, z niewielkimi zmianami niektórych detali – przede wszystkim w partiach cokołów i przyczółków; egzemplarz tej pozycji jest też w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. XVII.5.51.34).

⁴ Dziękuję Panu prof. Jerzemu Kowalczykowi za niniejszą informację.

⁵ *Early Printed Books 1478–1840: Catalogue of the British Architectural Library's Early Imprints Collection*, t. 4, München 2001, s. 2237. Tytuł tej pracy pokrywa się z wydaniem paryskim zbioru z roku 1634; por. Kowalczyk (przyp. 2), przyp. 29.

⁶ *Early Printed Books...* (przyp. 5), t. 1, 1994, s. 379–380.

Montano (1624) oraz *Libro d'architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico* (1636)⁷. Można także wymienić kilka dzieł polskich opartych o wzory montanowskie, jak choćby ołtarz kaplicy Wazów przy katedrze krakowskiej (ok. 1666, zapewne G.B. Gisleni, przypisywany ostatnio Isidoro Affaie)⁸, wykorzystujący rycinę 33 z *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari utilissimi ai virtuosi / novamente inventati da Giovanni Battista Montano*, ponadto – nagrobek bł. Stanisława Kazimierczyka w kościele Bożego Ciała w Krakowie (ok. 1630, ostatnio wiązany z Andrea i Antonio Castellimi)⁹ oparty na rycinie 17 z *Diversi ornamenti capricciosi...*, a właściwie na uproszczonej rycinie według Montany opublikowanej w lustrzanym odbiciu na karcie 17 amsterdamskiego wydania traktatu Vignoli z roku 1642 (wyd. Jan Janszoon i Jan Van Hilten, pt. *Regola de' Cinque Ordini d'Architettura, Con la nova aggiunta di Michael-Angelo Buonarotti...*). To właśnie z tego wydania sztych nr 16 jest bliższym pierwowzorem dla ołtarza w kaplicy Zbarskich przy kościele dominikanów w Krakowie (1629, łączony z Matteo Castellim, wykonany przez Andrea i Antonio Castellich)¹⁰. Jeśli chodzi o tabernakula wykorzystujące wzory montanowskie, to warto wskazać tabernakulum w ołtarzu głównym kościoła karmelitanek bosych na Wesolej w Krakowie (pocz. wieku XVIII), a także niezachowany, znany jedynie z fotografii, ołtarz główny w kształcie tempietta w kościele

⁷ *Barocke Architektur in Böhmen. Grundtliche Darstellung. Der funff Seüllen wie solche von dem Weit berühmten Vitruvio Scamozzio und andern vornehmben Baumeistren zursamben getragen und gewisse Auftheilung verfasst worden von Abraham Leüthner*, red. H.G. Franz, Graz 1998 (= *Instrumentaria artium*, t. 9); C. Wenzel, „... von Wegen dem Kupfer zu sparen”. *Der Böhmisches Baumeister Abraham Leuthner und die Traktatliteratur im 17. Jahrhundert*, München 1998, s. 124–129, 205–207.

⁸ M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980, s. 141–143; M. Karpowicz, *Artisti valsoldesi in Polonia nel '600 e '700*, Menaggio 1996, s. 43.

⁹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), t. 4: *Miasto Kraków*, cz. IV: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, red. J. Samek, I. Rejduch-Samkowa, Warszawa 1987, s. 59; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Ticino 2002, s. 163–164; tenże, *Andrea i Antonio Castelli, rzeźbiarze krakowscy XVII w.*, Warszawa 2002, s. 9–10.

¹⁰ Kowalczyk (przyp. 2), s. 32 wskazał jako pierwowzór rycinę nr 21 z pracy *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari utilissimi ai virtuosi / novamente inventati da Giovanni Battista Montano* z roku 1625; na temat datowania i atrybucji zob. M. Karpowicz, *Matteo Castelli, architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 67–70; tenże, *Artisti ticinesi...* (przyp. 9), s. 157–158 oraz tenże, *Andrea i Antonio Castelli...* (przyp. 9), s. 5–6, gdzie jako możliwy pierwowzór uznano rycinę ukazującą łuk triumfalny z trzeciego tomu traktatu Sebastiana Serlia, wydanego w roku 1540. Kolejne odzworowania rycin Montany wskazała R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 42, przyp. 87.

karmelitów w Trembowli (Sebastian Fesinger, 1752)¹¹, które powielają odpowiednio ryciny nr 18 i 27 z pracy *Tabernacoli diversi novamente inventati da Giovanbatista Montano* (1628).

W rozprawie Kowalczyka znalazło się zdanie, w którym autor stwierdził, iż w polskiej rzeźbie nagrobnej „dominowały modele Bernardina Radiego”¹². Niestety, nie opatrzył jednak tego zdania ani przypisem, ani komentarzem. Twierdzenie to stało się impulsem do dalszych badań.

Nazwisko Bernardina Radiego niewiele mówi większości historyków sztuki. Wspomina się o nim głównie na marginesach lub w przypisach prac poświęconych właśnie Giovanniemu Battistie Montanie. Po raz pierwszy wspomniał o nim w wydanej na początku XIX wieku historii rzeźby włoskiej Leopold Cicognara, gdzie zasygnalizował podobieństwa stylowe między pomysłami Montany i Radiego. Cicognara bardzo niepochlebnie ocenił dokonania obu architektów – opisując ich prace następująco: „nie ma ekstrawagancji, która nie byłaby w nich zawarta: przełamane frontony, kartusze, woluty, boniowania, przerwane bazy, piedestały na piedestałach, kolumny zdwojone bez potrzeby i kielkujące nasiona tego stylu, który rozprzestrzenił się we wszystkich dziedzinach sztuki. [...] dla przykładu może służyć dzieło opublikowane przez Bernardino Radiego [...], gdzie [...] pojawia się taki przepych dziwaczności w każdym elemencie architektonicznym i ornamentalnym, że książka ta zasłużenie osiąga prymat we wszystkim tym, na co zdolna jest głupota umysłu ludzkiego, jeżeli nie już wariactwo. W książce tej znajdziemy obserwację, że między szaleństwami jest ukryty geniusz wielu artystów, którzy służą gustowi epoki, ale którzy mieliby w sobie potencjał dla tworzenia dzieł o wiele rozumniejszych i lepszych, gdyby tylko żyli w innych czasach”¹³. W późniejszej literaturze prace Radiego wymieniali Guilnard oraz Jessen w książkach o sztychach ornamentalnych¹⁴. Powołując się na Cicognarę, o „analogiach między pomysłami Montany a dziełami Radiego” wspomniał Zander, autor podstawowej rozprawy dla omówienia dorobku Montany¹⁵. „Znaczące

¹¹ W. Szetelnicki, *Trembowla. Kresowy bastion wiary i polskości*, Wrocław 1992, s. 35; J. Sito, A. Betlej, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, w: *Sztuka kresów wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. 2, Kraków 1996, s. 341.

¹² Kowalczyk (przyp. 2), s. 44.

¹³ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, t. 6, Prato 1824, s. 110–111.

¹⁴ D. Guilnard, *Les Maîtres Ornemanistes*, Paris 1880, s. 317; P. Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1930, s. 163, il. 115.

¹⁵ G. Zander, *La invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano Milanese (1534–1621)*, „Quaderni dell’Istituto del Storia dell’Architettura” 30, 1958, s. 19, przyp. 6.

stylistyczne pokrewieństwa” sygnalizował także Tafuri w opracowaniu dotyczącym architektury manierystycznej¹⁶, a ostatnio Fairbairn w katalogu rysunków włoskich znajdujących się w zbiorach londyńskiego The John Soane’s Museum, zauważając, iż jeden z projektów Montany miał pojawić się w pracy Radiego *Disegni varii di depositi e sepulcri* wydanej w dwóch tomach (?) w latach 1619–1640 (?)¹⁷. Oprócz tego, dzieła i osobę Radiego wymieniają, oczywiście, podstawowe słowniki artystów – Naglera¹⁸ oraz Thiemego i Beckera¹⁹, ponadto katalogi: wystaw poświęconych rycinom ornamentalnemu i włoskim rysunkom *seicenta*²⁰, aukcyjne²¹ i zbiorów bibliotecznych (m.in. Biblioteki Narodowej w Paryżu²², berlińskiej Kunstbibliothek²³, British Library²⁴, British Architectural Library²⁵ oraz kolekcji Fowlera w Baltimore²⁶). Prac rzeźbiarskich Radiego dotyczy opublikowany ostatnio artykuł, w którym wspomina się także o graficznych dziełach artysty²⁷. W polskiej literaturze historyczno-artystycznej prace Radiego wskazał, poza Kowalczykiem, jedynie Mossakowski w artykule o pałacu biskupim w Krakowie²⁸.

¹⁶ M. Tafuri, *L’architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966, s. 181, przyp. 47.

¹⁷ Fairbairn (przyp. 2), s. 550, przyp. 141 – zamieszczona tam uwaga jest jednak błędna – nie ma takiej pracy Radiego wydanej w tych latach.

¹⁸ G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 12, München 1842, s. 187.

¹⁹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 27, Leipzig 1933, s. 548.

²⁰ Np. *Disegni antiche. Architettura, scenografia, ornamenti*, Milano 1978, s. nlb; *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher, Ausstellungskatalog*, red. G. Unvenfehrt, Bielefeld 1992, s. 98.

²¹ *The Franklin H. Kissner Collection. Part II*, London 1990, poz. 955; G. Craveri, *The Library of the late M. F.d.C.*, Lugano 1995, poz. 257.

²² *Catalogue General des Livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, t. 117, Paris 1932, szp. 1074–1075.

²³ *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin–Leipzig 1939, s. 336, 461, poz. 2586, 3644, 3851.

²⁴ *British Museum. General Catalogue of Printed Books*, t. 63, London 1963, szp. 66.

²⁵ *Early Printed Books...* (przyp. 5), t. 1, 1994, s. 379–380; t. 4, 2001, s. 2236–2237.

²⁶ L.H. Fowler, E. Baer, *The Fowler Architectural Collection of The John Hopkins University*, Baltimore 1961, s. 290.

²⁷ A. Campitelli, *Agostino e Bernardino Radi: due protagonisti dei cantieri berniniani*, w: *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, red. O. Bonfait, A. Coliva, Roma 2004, s. 105–113 – w pracy tej wymieniono kilka innych pozycji (dotyczących głównie twórczości Berniniego), gdzie odnotowano działalność Radiego w Rzymie.

²⁸ S. Mossakowski, *Pałac Biskupi w Krakowie a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 17, 1999, s. 145, przyp. 43; tenże, *Pałac*

Bernardino Radi urodził się w roku 1581 w Cortonie, a zmarł w roku 1643 we Florencji. O jego wykształceniu nie mamy żadnych wiadomości. Około 1615 roku przybył do Rzymu, który opuścił po 15 latach. Spośród jego prac można wymienić: wykonanie, w ramach warsztatu Pietra i Gianlorenza Berninich, posągów hermowych w ogrodzie Willi Borghese (1618–1619)²⁹, niezachowaną fontannę przed pałacem Massimo delle Colonne (ok. 1620), a ponadto schody przed pałacem Barberini w Rzymie (niedatowane); w latach 1623–1625 jest on notowany jako „supraintendens operis fabrice pontus Civitatis Veteris”. W roku 1629 zaprojektował ołtarz główny w kościele S. Francesco w rodzinnej Cortonie, zaś w roku 1636 balustradę przed prezbiterium katedry w Prato. Lata trzydzieste i początek czterdziestych Radi spędził jednak we Florencji, gdzie zaprojektował fontannę na Piazza Santissima Annunziata (1629; wykonana przez Pietro Tacca). W latach 1630–1634 brał udział w konkursie na nową fasadę katedry florenckiej, a jego projekt był wyróżniony. Jest on ponadto twórcą projektu na florencki kościół SS. Cristina e Agostino (1640, budowany przez Gherardo Silvaniego) i klasztoru kanoników regularnych S. Jacopo sopr’Arno (1640)³⁰.

Bernardino Radi jest autorem pięciu zbiorów rycin. Pierwszym z nich jest: *Varie inventioni per depositi di Bernardino Radi*, wydany w Rzymie w roku 1618 (il. 1). Jest to pozycja dość rzadka, odnotowuje ją tylko kilka zbiorów bibliotecznych³¹. Liczy ona sobie, oprócz strony tytułowej,

Biskupi w Krakowie a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego, w: tegoż, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 84. *Nota bene* Mossakowski powołuje się na pracę *Disegni Varii...* z roku 1619 oraz błędnie na pracę *Scudiero...* z roku 1636 (a dotyczącą wyłącznie kartuszy) – wynika to zapewne z faktu znajomości egzemplarza ze zbioru Cicognary, gdzie strona tytułowa *Scudiero...* została wlepiona we wcześniejszą księgę *Vari Disegni...* z roku 1619.

²⁹ Campitelli (przyp. 27), s. 105–113.

³⁰ Na podstawie: Nagler (przyp. 18), s. 187; Thieme, Becker (przyp. 19), s. 548; S. Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration, 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975, s. 73–74, kat. 323 (gdzie jest reprodukowany projekt fasady katedry florenckiej atrybuowany Baccio del Bianco – wydaje się jednak, że jest to atrybucja błędna, a rysunek, zważywszy na formy portali, jest projektem Radiego); O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, s. XLIV, 437; J. Bury, P. Breman, *Writing on Architecture Civil and Military c. 1460–1640 a checklist of printed editions*, Twaardijk 2000, s. 82.

³¹ Księga wzmiankowana w: Thieme, Becker (przyp. 19), s. 548; Guilmar (przyp. 14), s. 317; Zander (przyp. 15), s. 18–19, przyp. 6; Tafuri (przyp. 16), s. 181; Fowler, Baer (przyp. 26), s. 290; *Disegni antiche...* (przyp. 20), s. nlb. W niniejszej pracy wykorzystano egzemplarz ze zbiorów Bibliothèque Royale w Brukseli, sygn. VB 5.335 C4 (RP), pochodzący ze zbiorów biblioteki jezuickiej w Mechelen. Dziękuję za informację o tym egzemplarzu Pani dr hab. Marii Kałamańskiej-Saeed, a dr. Bartowi van Beer za umożliwienie uzyskania kserokopii.

25 rycin i została opublikowana przez nieznanego bliżej Godifredo de Scaichi; większość rycin sygnował „Bernardino Radi Cortonese f.[ecit]”. Na pierwszych 16 kartach artysta przedstawił struktury ołtarzowe, które wydają się być rozbudowanymi wariantami retabulów montanowskich; kolejne 8 kart to nagrobki i epitafia, ostatnia karta zawiera wyobrażenie łuku tryumfalnego, sygnowane „Ioanus Baptista Magnamus Parmensis Architectus, inventor”.

Kolejnym wzornikiem autorstwa Radiego jest zbiór zatytułowany *Disegni varii di depositi o sepulcri inventati di Bernardino Radi*, wydrukowany w Rzymie przez Calisto Ferrante w roku 1619 (il. 2). Praca dedykowana kardynałowi Stefano Pignatellemu, przyjacielowi rodziny Borghese, zawiera 50 tablic, sygnowanych „Bernardinus Radij Cortonese In.”, przy czym większość posiada także sygnaturę sztycharza – Sebastiana Fulcariego³². Wszystkie ryciny przedstawiają rozbudowane nagrobki i epitafia. Osiem z nich jest powtórzeniem wersji z roku 1618, różnią się przede wszystkim sposobem, w jaki zostały rytowane oraz przedstawieniem niektórych detali, głównie w partiach cokołów i przyczółków – występujące różnice dotyczą z reguły odmiennych form tumb sarkofagów, usunięcia niektórych wolut czy kartuszy, „wymiany” podpór z pilastrów na kolumny.

Następną pracą Radiego jest *Vari disegni de Architettura ornati di porte inventati di Bernardino Radi*, opublikowana w Rzymie także w roku 1619 (il. 3). Była ona zapewne dedykowana kardynałowi Scypionowi Borghese, jego bowiem herb umieszczono na karcie następującej po stronie tytułowej. Wzornik zawiera przedstawienia portali, wszystkie sygnowane „Bernardino Radii Cortonese Inventor” i liczy sobie z reguły 53 karty³³.

Ostatnie prace Radiego zostały wydrukowane już we Florencji. Są to: *Scudiero di varii disegni d'arme e targhe* z roku 1636, mająca 36 tablic oraz ogłoszona po śmierci artysty *Disegni varii de Cartelle del cav. Bernardino Radi*, sztychowana przez Jérôme'a Davida z 1649 roku, zawierająca 41 tablic³⁴. W zbiorach prywatnych w Stanach Zjednoczonych znajduje się ponadto seria 12 rysunków wiązana z Radim, przedstawiająca epitafia biskupów i kardynałów, określona jako prawdopodobne wzory do kolejnego zbioru rycin³⁵.

³² W niniejszej pracy posłużono się odbitkami rycin z zasobów Avery Library of Fine Arts Columbia University (New York) oraz ze zbioru Cicognary.

³³ W niniejszej pracy posługuję się rycinami z egzemplarza ze zbiorów specjalnych biblioteki Columbia University oraz ze zbioru Cicognary.

³⁴ Niestety, do obu bardzo rzadkich prac nie udało się dotrzeć.

³⁵ *Disegni antiche...* (przyp. 20), s. nlb; zbiór datowany na rok 1628.

Ryciny z pierwszych dwóch wzorników epitafiów oraz nagrobków z lat 1618 i 1619 uzyskały bardzo szybko powtórzenia w publikacjach wydanych we Francji i w Holandii. Ryciny Radiego zostały dołączone wraz ze sztychami Montany do wspomnianych – utrechckiego i paryskiego – zbiorów *Varie Bella invenzioni de tempio e depositi, ornamenta di altari...* (1631 i 1634³⁶) oraz do o rok wcześniejszej pracy Pierre'a Colloata, *Pieces d'architecture...*³⁷ Także już przywoływane, bardzo popularne amsterdamskie wydanie traktatu Vignoli z roku 1642, rozpowszechniało sztychy Radiego. We wszystkich tych traktatach prace Radiego zostały zaprezentowane jako wzornik *Varie inventioni per depositi di Bernardino Radi* (il. 4), który miał być wydany w Rzymie w roku 1625³⁸. Ryciny zostały spaginowane razem z przedstawieniami ołtarzy pochodzącymi z pracy Giovanniego Battisty Montany *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari* z roku 1625. Poza 17 rycinami Montany na zbiór składa się 8 sztychów Radiego, przedstawiających epitafia i nagrobki opublikowane już dwukrotnie. Na ostatnich 2 kartach zbioru znajdują się wyobrażenia nagrobków (jeden określony jako św. Wiktora) sygnowane przez Jacques'a Francarta (Franckardo) „pictora Bruxell[ensis]”³⁹. Każdy z projektów został opatrzony skalą z podziałką liniową podaną w stopach.

Należy stwierdzić, że rozwiązania zaczerpnięte z traktatów Radiego można też odnaleźć w rysunkach Giovanniego Battisty Mollego⁴⁰, Giorgia Vasariego młodszego⁴¹ oraz w szkicowniku Johanna Ardü-

³⁶ Por. przyp. 3 i 5; zob. *Katalog der Ornamentstichsammlung* (przyp. 23), s. 336, poz. 2586 oraz Kowalczyk (przyp. 2), s. 16, przyp. 29.

³⁷ *Early Printed Books...* (przyp. 5), t. 1, 1994, s. 379–380.

³⁸ Nie istnieje wydanie pracy Radiego z roku 1625 jako osobna pozycja – data ta została wtórnie nadana przez wydawców francuskich, a następnie holenderskich. W niniejszej pracy posługuję się rycinami z egzemplarza ze zbiorów The Getty Research Institute oraz z Gabinetu Rycin PAU w Krakowie.

³⁹ Być może karty te pochodzą z pracy *Premier Livre d'Architecture de Jacques Francquart. Contenant diverses inventions de parties serviables a tous ceux qui desirent bastir et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, escreiniers, masons et autres, en trios langues*, 1616.

⁴⁰ A. Antinori, *Note sui disegni di Giovanni Battista Mola nella Raccolta Martinelli di Milano*, „Il Disegno di Architettura” 4, 1991, s. 34–38.

⁴¹ F. Borsi, *Giorgio Vasari il Giovane. Porte e finestre di Firenze e di Roma, w: Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, red. F. Borsi, C. Acidini, D. Lamberini, G. Morolli, L. Zangheri, Firenze 1980, il. 59, 63. Ciekawym, późnym przykładem wykorzystywania konceptu Radiego może być zależność stylistyczna ryciny Nicolasa Blasseta z serii *Les Epitaphes inventes par N. Blasset d'Amiens* – zob. G. Lötstam, *Die Vorlagen der schwedischen Barockbildhauer*, w: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 243, il. 6.

sera⁴². Część wyobrażeń portali z pracy *Vari disegni d'Architettura...* strawestował także wyżej wspomniany Abraham Leuthner w swym traktacie z roku 1670⁴³. Kartusze z rycin Radiego zostały powtórzone w serii rycin ornamentalnych Jeana Lepautre'a w połowie XVIII stulecia⁴⁴.

Jeśli chodzi o wykorzystanie rycin we Włoszech, to określenie zakresu ich wpływu jest ryzykowne. Należy pamiętać, iż prace Radiego odwołują się do powszechnie dostępnych dzieł rzymskich – a zatem większość artystów znała je zapewne z autopsji, a nie za pośrednictwem wydanych drukiem rycin (podobna sytuacja może mieć miejsce w przypadku Montany). Wzory Radiego podsumowują osiągnięcia na polu małej architektury rzymskiej ostatniej ćwierci XVI i pierwszej ćwierci XVII wieku⁴⁵ – o czym mogą świadczyć choćby projekty nagrobków przechowywanych w berlińskiej Kunstbibliothek⁴⁶. Wydaje się jednak, że wzory Radiego mogły do pewnego stopnia znaleźć oddźwięk we wczesnych pracach Lorenzo Berniniego (nagrobek Giovanniego Vigevano w kościele S. Maria sopra Minerva, ok. roku 1630) i Carla Rainaldiego (tablice poświęcone Virginio Cesarinemu, Carlo Barberiniemu, Taddeo Barberino w Palazzo dei Conservatori z lat 1627 i 1631), nagrobek kardynała Bichi w kościele S. Sabina (po 1619), nagrobek kardynała Sfondrati przy bazylice S. Cecilia (po 1618)⁴⁷.

Poza Italią ryciny autorstwa kortończyka były wykorzystywane na terenach Flandrii, czego przykładem może być epitafium Anny van der Noot w kościele św. Anny w Brugii (ok. 1640) – zainspirowane ryciną nr 19 ze zbioru z roku 1618 oraz nr 12 z *Disegni varii di depositi...*, a także ołtarze – jak np. ołtarz św. Damazego w kościele Sainte-Waudru w Mons (ok. 1629) – oparty o rycinę z karty 15 *Vari disegni de Architettura...*

⁴² A. Reinle, *Italienische und deutsche Architekturzeichnungen 16. und 17. Jahrhundert: die Plansammlungen von Hans Heinrich Stadler (1603–1660), Johann Ardiuser (1585–1665) und ihre gebauten Gegenstücke*, Basel 1994, s. 255, 308, il. 329b, 426.

⁴³ Por. przyp. 7.

⁴⁴ M. Prèaud, *Gravures du XVII^e siècle. Jean Lepautre*, t. 12: *Bibliothèque Nationale de France. Inventaire du fonds français*, Paris 1999, s. 109–111. Dziękuję mgr. Michałowi Wardzyńskiemu za wskazanie niniejszej pozycji.

⁴⁵ Szczególnie uderzającym przykładem powtórzenia przez Radiego form powstałych na początku XVII wieku jest powielenie rozwiązania nagrobka Lesy Deti w kaplicy Aldobrandinich (po 1605 – przed 1611) w kościele S. Maria sopra Minerva – zob. J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1992, s. 45–46; O. Ferrari, *Sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, s. 268.

⁴⁶ Jacob (przyp. 30), s. 58, 59, kat. 205, 207, 228 (anonimowe rysunki rzymskie z początku XVII wieku).

⁴⁷ S. Benedetti, *Inediti giovanili di Carlo Rainaldi*, „Palladio”, NS 14, 2002, s. 59–76; Ferrari (przyp. 45), s. 62, 70, 278.

i główne retabulum w kościele św. Piotra w Lo-Saint-Pierre (ok. 1644) powtarzające koncept Radiego z karty 3 tego samego zbioru⁴⁸. Oddziaływanie wzorów Radiego odnotowano w literaturze także na terenie południowej Francji⁴⁹.

Omawiając zagadnienie wpływu wzorów Bernardino Radiego na sztukę polską w XVII i XVIII stuleciu, należy zaznaczyć rzecz w sumie oczywistą, iż proces recepcji wzorów graficznych (i nie tylko „inwencji” Radiego) jest dość złożony. Oddziaływanie wzorów częstokroć nie dotyczy tylko całej kompozycji, ale poszczególnych jej elementów – a zwłaszcza detali używanych w całkiem innym kontekście niż we wzorze. Ich odwzorowywanie odbywało się także bez zrozumienia powielanego projektu lub przy świadomej zmianie przeznaczenia danego wzoru (np. tabernakulum – przedstawione jako samoistny ołtarz czy retabulum wykorzystujące koncept portalu). Dochodzą do tego również kompilacje – zestawianie różnych elementów z kilku projektów.

Przedstawiając przykłady oddziaływania konceptów Radiego, należy dodać, że egzemplarz wzornika z portalami był odnotowany w bibliotece Tylmana van Gameren⁵⁰, a jedna z prac ma się także znajdować w bibliotece klasztoru kamedułów na krakowskich Bielanach, prawdopodobnie pochodząca z biblioteki fundatora eremu – Mikołaja Wolskiego⁵¹. W sumie w zbiorach polskich są przechowywane cztery egzemplarze prac Radiego. Warto też pamiętać o jednym fakcie. Wzorniki, pozbawione części tekstowej, były zapewne traktowane jako zbiory rycin – swego rodzaju *Klebebandy* – i często poszczególne karty mogły funkcjonować jako pojedyncze grafiki – dlatego też najszybciej ulegały zniszczeniu – wykorzystywane jako gotowe „inwencje”.

Szczególnym przykładem tego typu zabiegów są karty z traktatu poświęconego portalom z roku 1619. Mossakowski zauważył, że sposób komponowania portali projektowanych przez Gisleniego, gdzie architekt stosuje zabieg wprowadzania w sferę belkowania i otwartego od dołu przyczółka kartuszy z antropomorficznymi maskami czy – w ogóle – rozbudowanych przyczółków wieńczących portal, w połączeniu z os-

⁴⁸ *L'architecture religieuse et la sculpture Baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège 1600–1770*, red. P. Philippot, D. Coeckelbergis, P. Loze, D. Vautier, Brussel 2004, s. 181, 197, 218, 279.

⁴⁹ Zob. np. G. Rongièrès, *L'ancien retable de la Chapelle Notre-Dame de Rocamadour*, „Bulletin de la Société des Études du Lot” 120, 1999, s. 107.

⁵⁰ S. Mossakowski, *Tilman van Gameren. Leben und Werk*, München 1994, s. 306; *Tilman z Gameren – architekt Warszawy. Holender z pochodzenia, Polak z wyboru*, kat. wyst., Warszawa 2003, s. 218 – egzemplarz znajduje się obecnie w Gabinetzie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (sygn. 28.20.3.805/3).

⁵¹ Informacja niepotwierdzona, uzyskana od archiwisty klasztoru bielańskiego.

tentacyjnym wykorzystywaniem motywów „graniastych” łezek oraz rozpiętych draperii, może być wynikiem oddziaływania prac Radiego⁵².

Proponowany przez kortończyka sposób aranżacji rozbudowanych konstrukcji (np. na projekcie nr 8 z *Vari disegni de Architettura...* – il. 5), składających się z kolejno „nakładanych” elementów architektonicznych i motywów dekoracyjnych, jest zbieżny np. z portalem w krążgankach franciszkańskich w Krakowie – portal z tablicą epitafijną żon Szymona Mutiego⁵³, prowadzący do kaplicy konfraterni włoskiej (1634; il. 6). Możemy tu także zaobserwować motyw rozsuniętych na boki zwielokrotnionych płaskich wolut, tworzących kapitele pilastrów (np. karty 11, 44, 50 – il. 7, 8). Zabieg ten nie jest spotykany w małej architekturze w Rzeczypospolitej przed ok. rokiem 1630 – i jako bardzo znamieny – należy określić jako zastosowany pod wpływem traktatu Radiego. Za swobodną kompilację jego wzorów można też uznać portal do kaplicy Bożego Ciała w katedrze gnieźnieńskiej (ok. 1654; il. 9)⁵⁴, gdzie obserwujemy inny bardzo często pojawiający się na rycinach motyw zwiniętych ślimacznic oraz specyficzne opracowanie kapiteli (np. karty 6, 22, 24, 25, 34, 36, 43, 45 – il. 10, 11). Wśród obramień otworów wejściowych uwagę zwracają także portale kaplicy Mariackiej oraz kaplicy Zadzika w katedrze krakowskiej (il. 12, 13; atrybuowane Sebastianowi Sali bądź Tomaszowi Poncino⁵⁵), gdzie ponownie odnajdujemy ślimacznice, rozsunięte woluty i podobnie skonstruowane „zwielokrotnione” zakończenia pilastrów w formie wolut z festonami kwiatowo-owocowymi.

Jeśli chodzi o struktury ołtarzowe zaprojektowane przez Radiego, to wydaje się, że mogły one zostać wykorzystane jako źródło rozwiązań w kilku retabulach polskich. Mam tu na myśli przede wszystkim stosowanie przez kortończyka bogatego zestawu płycin, wprowadzenie obramienia pola głównego ołtarza, które wkracza w strefę architrawy zredukowanego do odcinków nad podporami, zakrępowanie w zwieńczeniu małych pilastrów wolutkami oraz „graniastymi” łezkami, a także umiejscowienie mięsistych wolut nad zwieńczeniem. Szczególnie inspirujące dla dzieł polskich były najprawdopodobniej projekty nr 2, 4, 11, 12, 15 z *Varie inventioni per depositi...* (il. 14, 15, 16), przy czym w tym przypadku należy raczej mówić o swobodnej kompilacji wskazanych

⁵² Przykłady podaje Mossakowski, zob. *Pałac Biskupi...* 2002 (przyp. 28), s. 84.

⁵³ KZSP, t. 4: *Miasto Kraków, cz. II: Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 118.

⁵⁴ *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań 1970, s. 311–313.

⁵⁵ K. Targosz, *Kaplica biskupa Jakuba Zadzika w katedrze na Wawelu i jej architekt Sebastian Sala*, „Studia do Dziejów Wawelu” 5, 1991, s. 281; M. Karpowicz, *Tomasz Poncino, architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002, s. 40–43.

wzorów. Jako przykład może tu służyć ołtarz w kaplicy Korycińskich w Gowarczowie (proj. Gisleni lub Poncino, wyk. Mistrz Krzemienicy – August van Oyen, lata czterdzieste wieku XVII – il. 17)⁵⁶ czy ołtarz Cieleckich w katedrze plockiej (wyk. 1663, autorstwa Jana Anusika), wykorzystujący wzór z karty 15 z *Varie inventioni per depositi...*⁵⁷ Także „antyklasyczne, atektoniczne, zgoła fantazyjne i nieprawidłowe formy” ołtarza i nagrobka biskupiego w kaplicy Zadzika (il. 18, 19) mają swe analogie w conceptach Radiego. Chodzi tu zarówno o podkreślany motyw występujący w zwieńczeniach: oparcia przyczółka bezpośrednio na tablicy epitafijnej, „nieortodoksyjne” wazony na wolutach, jak i nałożone niewielkie hermy na pilastrach⁵⁸ – powszechne u Radiego (il. 14, 15).

Prace Radiego mogły także oddziaływać jako gotowe zestawy form dekoracyjnych na ukształtowanie ołtarzy autorstwa Gisleniego. Charakterystyczny dla kortończyka modus stylowy – pełen natłoku ozdobnych elementów – jest widoczny w większości struktur ze zbiorów drezdeńskiego i londyńskiego, jak na przykład w projektach ołtarza głównego w katedrze w Chełmży czy projekcie ołtarza jasnogórskiego, które można zestawiać z rozwiązaniami Radiego z rycin nr 1, 3, 9 z *Varie inventioni per depositi...* (il. 20–22, 25). Rysunki Gisleniego zostały przez Kowalczyka określone jako zainspirowane pomysłami montanowskimi – jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, że również „inwencje” Radiego mogły stanowić tu pierwowzór. W conceptach obu artystów pola boczne struktur są akcentowane niewielkimi odcinkowymi przyczółkami, obserwujemy znamiennej alternację naczółków, a także swoiste piętrzenie edikul w górnych kondygnacjach oraz flankowanie zasadniczej struktury przez kolejne dwie mniejsze edikule. Zatem, część ze wskazanych pierwowzorów autorstwa Montany może odnosić się także do pomysłów Radiego. Co ważne, wzory te goż, reprezentujące taki sam modus stylowy jak prace Montany (i opublikowane o kilka lat wcześniej), przedstawiały ołtarze, a nie nagrobki. Najbezpieczniejsze w tej sytuacji wydaje się dopuszczenie możliwości wspólnego oddziaływania wzorników obu architektów. Przykładem może być ołtarz główny w kościele parafialnym w Korczynie Nowym (ok. roku 1640; il. 23) za-

⁵⁶ M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 290; tenże (przyp. 55), s. 55–56; tenże, *Chronologia i geografia niderlandyzmu w rzeźbie I. połowy XVII wieku*, w: *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Koziel, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 45.

⁵⁷ Karpowicz 2003 (przyp. 56), s. 49, il. 9. Wskazane tu zależności od wzorów Radiego nie przeczą podniesionej przez M. Karpowicza kwestii wpływów niderlandzkich, albowiem – jak wiemy – to właśnie w Niderlandach ryciny Radiego były znane i najczęściej wydawane.

⁵⁸ Karpowicz (przyp. 55), s. 40–43.

leżny zarówno od ryciny nr 29 i 22 z *Diversi ornamenti...* Montany⁵⁹, jak i ryciny nr 3 z *Varie inventioni per depositi...* (il. 22) oraz ołtarz główny kościoła franciszkanów w Grodnie (1680) i część środkowa ikonostasu w cerkwi bazylianów w Żyrowicach (1732–1733)⁶⁰, zależne od ryciny z karty 9 z tego zbioru (il. 24, 25).

Innym przykładem recepcji wzorów Radiego są, jak się wydaje, nagrobki księżąt Zbaraskich z kaplicy tychże przy kościele dominikańskim w Krakowie, powstałe prawdopodobnie ok. 1627–1630 (il. 26). Dzieła te, atrybuowane ostatnio Matteo Castellemu oraz Andrea i Antonio Castellim (część rzeźbiarska), wyróżniają się – odstają – podobnie jak ołtarz, w aranżacji kaplicy, będącej dziełem wyprzedzającym ówczesne dokonania rzymskie⁶¹. O ile architektura kaplicy stanowi przykład awangardowego, dynamicznego kształtowania przestrzeni, to nagrobki są przykładem dość „zachowawczej”, „typowej” czy „zapóźnionej” (w stosunku do form wnętrza) architektury w małej skali. Zostały zbudowane według klasycznego schematu kolumnowej edikuli, dźwigającej odcinki belkowania, z którego tylko pas architrawu półkoliście wybrzusza się na osi monumentu, wkraczając w otwarty od dołu odcinkowy przyczółek. Na rozbudowanym cokole wspiera się tumba z leżącą postacią zmarłego, nad którą została umieszczona uszakowa tablica inskrypcyjna, zwieńczona profilowanym gzymsem. Prócz opisanych powyżej zabiegów należy zwrócić uwagę także na inne rozwiązania, które można określić jako manierystyczne: nagromadzenie linearnych podziałów w partii powyżej rzeźby, gdzie przenikają się wzajemnie elementy obramienia tablicy, zwieńczenia i tła, oraz wprowadzenie dość rozbudowanego kartusza w tympanonie przyczółka. Myślę, że można postawić hipotezę, że na ukształtowanie nagrobków mogły wpłynąć ryciny zarówno z *Varie inventioni per depositi...* (karta 23), jak i z *Disegni varii di depositi...* (karty 19 i 43 – il. 27, 28). Na prezentowanych szytach szczególnie jest dla nas istotne rozwiązanie części środkowych monumentów, tam bowiem odnajdujemy owo swobodne komponowanie płaszczyzn nagrobka, gdzie dla wyniesionej na charakterystycznych wspornikach tumbi tło stanowią tablice inskrypcyjne o rozbudowanych obramieniach, przenikające się

⁵⁹ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 242; Kowalczyk (przyp. 2), s. 26, 34–35.

⁶⁰ Kowalczyk (przyp. 2), s. 37.

⁶¹ Na temat kaplicy i nagrobków, ostatnio Karpowicz (przyp. 10), s. 67–70; tenże, *Andrea i Antonio Castelli* (przyp. 9), s. 5–6; A. Małkiewicz, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie*, w: tegoż, *Theoria et Praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000 (= *Ars Vetus et Nova*, red. W. Bałus, t. 2), s. 167–168.

z podziałami architektonicznymi. Uwagę zwraca także wyeksponowanie na projektach dekoracyjnych „mięsistych” wolot.

Należy też wskazać na inną pracę autorstwa Andrea Castellego – epitafium marszałka Mikołaja Wolskiego z kościoła kamedułów na Bielanach z roku 1631 (il. 29). Projekt tablicy opublikowany po raz pierwszy przez Jacka Gajewskiego, według Mariusza Karpowicza stanowi przykład recepcji wczesnej twórczości Gianlorenza Berniniego. Badacz ten wskazał na związki łączące epitafium bielańskie i epitafium Santoniego w kościele S. Prassede w Rzymie, dzieło wspólne Pietro i Gianlorenza z roku 1618⁶². Tymczasem, za znacznie bliższe źródło inspiracji dla epitafium Wolskiego oraz kolejnego, nieistniejącego i znanego tylko z ikonografii, epitafium Jana i Ewy Naremskich z krążganków dominikanów w Krakowie⁶³, uznać chyba należy rycinę na karcie 42 przedstawiającą epitafium z *Disegni varii di depositi...* Na pierwszy rzut oka ta rozbudowana i przeładowana kompozycja może wydawać się odległa od dzieła Castellego. Prosty jednak zabieg polegający na „obciążeniu” górnych i dolnych partii epitafium w efekcie daje przedstawienie leżącej tablicy z uszakami ozdobionymi przez pinezki oraz główkę aniołka, łączącą chusty zawieszona w narożach. Po stronie zewnętrznej pod uszakami pojawiają się wyobrażenia cherubinów, które stanowią początek spływów zaakcentowanych wazonami. Rozciągnięta horyzontalnie kompozycja, ożywiona przez wyeksponowane tarcze herbowe oraz wazony, stanowi więc pewnego rodzaju redukcję wzoru Radiego, przy jednoczesnej komasacji elementów dekoracyjnych (il. 30, 31).

Pozostając w kręgu Castellech, chciałbym zwrócić uwagę na kilka innych epitafiów, przede wszystkim: Andrea Pacellego (zm. 1623) z katedry św. Jana w Warszawie (niezachowany, atrybuowany Matteo Castellemu bądź, we wcześniejszej literaturze, Giovanniemu Battistie Gisleniemu; il. 32)⁶⁴ oraz identyczne Stanisława Garwaskiego (zm. 1635) z krakowskiej katedry (przypisywane Constante Tencalli; il. 33)⁶⁵, a także bardzo podobne pod względem kompozycyjnym do obu wymienionych – Mateusza Padniewskiego w Pilicy (ok. 1630)⁶⁶. *Nota bene*, ten sam schemat kompozycyjny został też zastosowany w epitafiach Tomasza Oborskiego (zm. 1645) w ambicie katedry krakowskiej oraz Sebastiana Komeckiego (zm.

⁶² J. Gajewski, *Bielańskie epitafium Mikołaja Wolskiego i projekt Andrzeja Castellego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 39, 1977, s. 143–155; Karpowicz, *Andrea i Antonio Castelli* (przyp. 9), s. 7.

⁶³ Gajewski (przyp. 62), s. 152.

⁶⁴ Karpowicz (przyp. 10), s. 44.

⁶⁵ Karpowicz 2003 (przyp. 56), s. 291.

⁶⁶ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 381.

1680) w kaplicy Skotnickich na Wawelu⁶⁷, ponadto w tablicy epitafijnej Jakuba Zagórskiego (zm. 1631) w katedrze gnieźnieńskiej⁶⁸, jak również w epitafiach biskupa Eustachego Wołłowicza (ok. 1630) w jego własnej kaplicy przy katedrze wileńskiej⁶⁹ i Wojciecha Papenkowicza (zm. 1681) w kościele św. Floriana w Krakowie⁷⁰. Schemat typologiczny wszystkich tych prac jest wspólny: tablica epitafijna z uszakami, ujęta po bokach wolutami z chustami, wsparta na kartuszu z chustami; całość wieńczą odcinki wydatnego gzymsu, ujmujące następny kartusz z wyobrażeniem zmarłego, zaakcentowanym przez kolejny odcinek gzymsu, a nad nim przyczółek. Oczywiście, najprostszą interpretacją faktu użycia tego samego schematu jest uznanie, iż najprawdopodobniej zostały one odkute, wykonane, przez ten sam warsztat – współpracujący z dębnickimi kamieniolomami „czarnego marmuru”, zaś rozrzut topograficzny można tłumaczyć powszechnym „eksportem” z tego ośrodka w głąb Rzeczypospolitej. Wtenczas jednak nie można by przypisywać ich poszczególnym projektantom. Niezależnie od tych kwestii należy stwierdzić, iż kompozycja tych obramień została zapewne oparta o dwie ryciny z kart 10 i 18 z *Disegni varii di depositi...* (il. 34, 35), gdzie znajdujemy dokładnie wszystkie opisane powyżej elementy, zaaranżowane w sposób niemal identyczny jak w wymienionych polskich obramieniach.

Kontynuując przegląd odwołań do prac Radiego, można dodać kolejne przykłady. Przywołana przeze mnie przy okazji omawiania obramienia bielańskiego rycina numer 42 z epitafium z *Disegni varii di depositi...* została, także w całości, wiernie powtórzona w przypadku epitafium Wojciecha Włodka (zm. 1690) w katedrze przemyskiej (il. 36 i 30)⁷¹. Jeszcze późniejsze są epitafia ks. kanonika Sebastiana Piskorskiego z roku 1722 (il. 37) oraz kanonika Andrzeja Krupeckiego (zm. 1725) w krakowskim kościele św. Anny (il. 38), które powielają sztych z karty 14 z tego samego dzieła (il. 39)⁷². W przypadku prac krakowskich doszło jednak do

⁶⁷ KZSP, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. I: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 98.

⁶⁸ *Katedra...* (przyp. 54), s. 252.

⁶⁹ M. Wardzyński, *Kaplica bpa Wołłowicza przy katedrze wileńskiej*, referat wygłoszony na forum Krakowskiego Oddziału SHS w listopadzie 2003 roku.

⁷⁰ W. Tatariewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 10, 1952, s. 59.

⁷¹ Po raz pierwszy opublikowane w: K. Kaniewski, *Kościoły starego Przemysła*, Przemysł 1987, il. 5; KZSP, Seria Nowa, t. 10, red. J. Sito, *Miasto Przemysł*, cz. 1: *Zespoły sakralne*, oprac. P. Krasny, J. Sito, Warszawa 2004, s. 15.

⁷² KZSP, t. 4, cz. II, 1 (przyp. 53), s. 86–87; kolejnymi przykładami repetycji tego wzoru są: epitafium Aleksandra Jabłonowskiego (zm. 1723) w kościele jezuitów we Lwowie oraz płyta Aleksandra Krasieńskiego (zm. 1730) w kościele św. Mikołaja w Lisowie koło Piotrkowic.

zmiany proporcji poszczególnych elementów, tak że oba epitafia zdają się być wyolbrzymionymi kopiami modelu Radiego. Ich anonimowy autor zmienił także kształt przyczółka wieńczącego całość i dodał „modną” ornamentykę w postaci kampanuli po bokach spływów.

Liczba odwołań do wzorów Radiego jest zapewne znacznie większa. Proponowany przezeń sposób konstrukcji nagrobków i epitafiów: o rozbudowanych, „narastających” strukturach, gdzie elementy podziałów nie stanowią logicznej konstrukcji, ale wzajemnie się przenikają i których klarowność kompozycyjną zaciemniają elementy dekoracyjne, z dominującą rolą wolut z chustami, masek, wazonów, fantastycznych kartuszy oraz festonów – jest także widoczny w pracach atrybuowanych np. Tomaszowi Poncino⁷³ (czy – bezpieczniej mówiąc – twórcom współpracującym w latach czterdziestych XVII wieku z kamieniołomami chęcińskimi). Jako przykład może służyć tablica kommemoratywna biskupa Jana Wężyka na zamku w Uniejowie (1638; il. 40), której zwieńczenie jest zależne przede wszystkim od ryciny nr 30 z *Disegni varii di depositi...* (bezpośrednie posadowienie przyczółka na tablicy, slimacznice z festonami kwiatowymi; il. 41). Opisywany wyżej antyklasycyzyzm sposobu kształtowania form, zestawiania poszczególnych elementów, można też dostrzec np. we wczesnym projekcie Tylmana van Gameren na nagrobek Jerzego Sebastiana Lubomirskiego (ok. 1667), gdzie mamy do czynienia z rozbudowaną kompozycją, „pięciem się ku górze”, „skaczącymi” poziomami gzymsów, wprowadzeniem ostentacyjnie wielkich wolut z maskami i chustami⁷⁴.

Choć prace Radiego z pewnością ustępują pod względem recepcji traktatom Sebastiana Serlia czy Giovanniego Battisty Montany, to jednak ten krótki przegląd wybranych dzieł pozwala na wyrażenie ostrożnej opinii, iż zwłaszcza w zakresie sztuki sepulkralnej doprowadziły one do swego rodzaju unifikacji form stylowych w całym XVII stuleciu. Dalsze badania z pewnością ujawnią kolejne repetycje wzorów.

Wskazane, przykładowe powtórzenia wzorów Radiego dotyczą zarówno dzieł uznawanych za „awangardowe”, jak i za „zapóźnione”. Oczywiście, można stwierdzić, iż ich autorzy czy projektanci (Castelli,

⁷³ Karpowicz (przyp. 55), s. 37.

⁷⁴ Mossakowski (przyp. 50), s. 62–64; wg J. Wojciechowskiego (*Dwa architektoniczne projekty włoskich manierystów z kolekcji Tylmana z Gameren*, „Biuletyn Historii Sztuki” 58, 1996, s. 280–282) inspiracją w zakresie detalu tego projektu miałby być rysunek z tylmanowskiej kolekcji autorstwa Giovanniego Battisty Trottiego zw. Malosso; zob. też *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. P. Mrozowski, Warszawa 2001, s. 203, nr kat. IV 31 (oprac. M. Topińska); *Tylman z Gameren...* (przyp. 50), s. 155.

Poncino, Gisleni) mogli poznać zbliżone rozwiązania, kształcąc się w Rzymie, niemniej należy pamiętać, że np. o wykształceniu Castellich czy Poncina właściwie nie wiemy nic pewnego. Można zatem postawić hipotezę, że większość wyżej wymienionych prac powstała raczej dzięki twórcom, którzy po prostu dysponowali wzornikami Radiego (i Montany). Wszystkie one opierają się na wzorach, które pod względem stylowym zaliczyć należy do epoki jeszcze przedbarokowej, z okresu określanego terminami *dopo Sisto V*, *transizione*, *fra manierismo e barocco* czy *tardomanierismo* – w każdym razie znajdują się na pograniczu manieryzmu i baroku⁷⁵. Prace Bernardina Radiego kodyfikują w pewien sposób dorobek lat 1580–1621 w sztuce rzymskiej, obejmujący twórczość dwóch pokoleń architektów. Radi należał do pokolenia artystów z „szerokiego” kręgu Domenica Fontany (1543–1607) i Giacomo della Porty (1537–1602), takich jak: Onorio Longhi (1569–1619) oraz kontynuatorów jego sztuki: Orazio Torriani (aktywny w Rzymie w latach 1602–1635) i Giovanni Battista Soria (1581–1651)⁷⁶, określanych jako protagoniści epoki baroku. Oni stworzyli kanoniczny zasób motywów, które dominowały w małej architekturze i detalu architektonicznym (portali, obramień okien i tablic) sztuki Rzeczypospolitej w ciągu XVII i częściowo także XVIII stulecia.

ILUSTRACJE DO POWYŻSZEGO ARTYKUŁU NA TABLICACH 46–60.

⁷⁵ „Evidenzia il carattere anomalo e fuori di ogni schema dell’architettura romana, definita di »transizione« e che riguarda un periodo spesso ritenuto »opaco« perche sui modi non coincidono ne con il precedente stigma severo e sintetista” – zob. S. Benedetti, *Sintetismo e magnificenza nella Roma post-tridentina*, w: *Architettura a Roma e in Italia 1580–1621. Atti del XXIII Congresso di architettura*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, s. 163; tenże, *L’architettura nel tempo del transizione*, w: *Dopo Sisto V. La transizione al Barocco (1590–1630). Atti del Convegno*, Roma 1997, s. 161–179; na temat tego nurtu zob. także A. del Bufalo, *G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell’architettura tra ‘600 e ‘700*, Roma 1982 oraz F. Fasolo, *L’opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570, 1655 e 1611, 1691)*, Roma 1960.

⁷⁶ L. Marcucci, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell’architettura post-tridentina*, Roma 1991, s. 11–18, 333–340; I Longhi, *Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, red. L. Patetta, Milano 1980; *La Roma dei Longhi. Papi e architetti tra manierismo e barocco*, kat. wyst., red. M. Fagiolo, Roma 1982, s. 8, 70–77; na temat współpracy della Porty i Montany zob. J. von Henneberg, *Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta and G.B. Montano*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 36, 1977, s. 252–255.

ANDRZEJ BETLEJ

Examples of the Influence of Giovanni Battista Montano and Bernardino Radi on Polish Art of the 17th and 18th Centuries

(Summary)

The article is devoted to the issue of the impact of the graphic models of Giovanni Battista Montano and above all of Bernardino Radi on the Polish art in the 17th and 18th centuries. Bernardino Radi, the author of five collections of prints presenting different altar designs, various types of tombstones and commemorative plaques, is an artist who has not been devoted a lot of attention to in the literature on the history of art. Yet, in Polish art one may find quite a few examples of works belonging to the so called “small-scale architecture”, and particularly to sepulchral art, which take advantage of Radi’s “inventions”. The influence of the existing models often does not concern exclusively the composition of the work, but its individual elements – and particularly the details which are used in quite a different context than in the model. The borrowing of these elements often took place without understanding of the copied project or else was associated with a conscious change of the function of a given design-model (e.g. a tabernacle – presented as an independent altarpiece, or a retable making use of the concept of a portal). On top of that, one deals with examples of compilations which take advantage of various elements taken from several design-projects. Yet, there are also examples of faithful borrowings of entire compositions. The examples of repetitions pointed to in the article, concern both works recognized as “avant-garde” and those which are stylistically “backward”. Although Radi’s works are inferior with respect to their reception in comparison

to e.g. the treatise of Sebastiano Serlio, yet one may conclude that particularly in the sphere of sepulchral art, they led to a specific type of unification of stylistic forms in the entire 17th century. Further research along these lines will no doubt reveal examples of other repetitions.

KATARZYŃA BRZEZIŃSKA

Na skrzyżowaniu dróg architektury czyli o osiemnastowieczny styl w sztuce rzeźbiarskiej kościołów

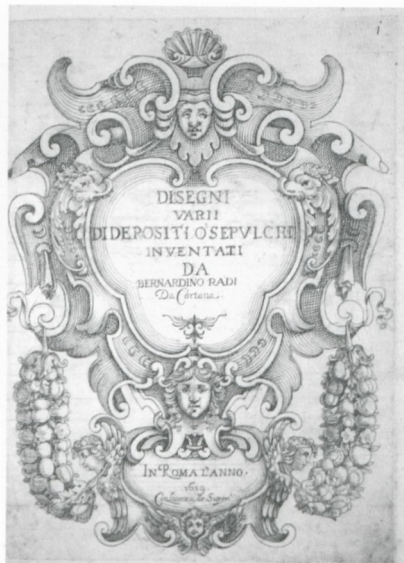
Opisując naturę sztuki, wyjątkowo często odwołujemy się do sztuki antycznej, która stała się punktem odniesienia dla twórców sztuki w XVIII wieku. Wskazywaliśmy na to już w poprzednich artykułach, które poświęciłyśmy sztuce XVIII wieku. W tym artykule chcemy przedstawić, jak w sztuce rzeźbiarskiej kościołów w XVIII wieku przejawia się styl, który jest wynikiem połączenia sztuki antycznej z sztuką renesansową i barokową. Wskazywaliśmy na to już w poprzednich artykułach, które poświęciłyśmy sztuce XVIII wieku. W tym artykule chcemy przedstawić, jak w sztuce rzeźbiarskiej kościołów w XVIII wieku przejawia się styl, który jest wynikiem połączenia sztuki antycznej z sztuką renesansową i barokową. Wskazywaliśmy na to już w poprzednich artykułach, które poświęciłyśmy sztuce XVIII wieku. W tym artykule chcemy przedstawić, jak w sztuce rzeźbiarskiej kościołów w XVIII wieku przejawia się styl, który jest wynikiem połączenia sztuki antycznej z sztuką renesansową i barokową.

Andrzej Betlej

**Przykłady oddziaływania wzorów
Giovanniego Battisty Montany
i Bernardino Radiego w sztuce polskiej
XVII i XVIII wieku**



1. Strona tytułowa *Varie inventioni per depositi di Bernardino Radi Cortonese*, Roma 1618



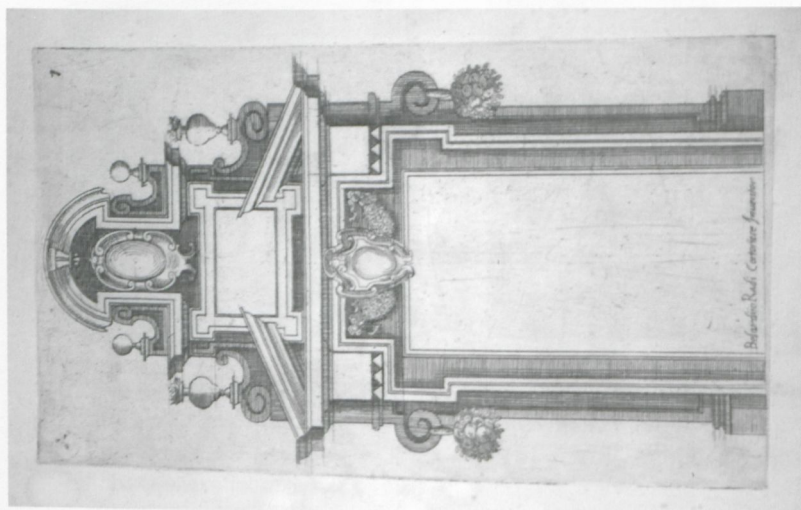
2. Strona tytułowa *Disegni varii di depositi o sepulcri inventati di Bernardino Radi...*, Roma 1619



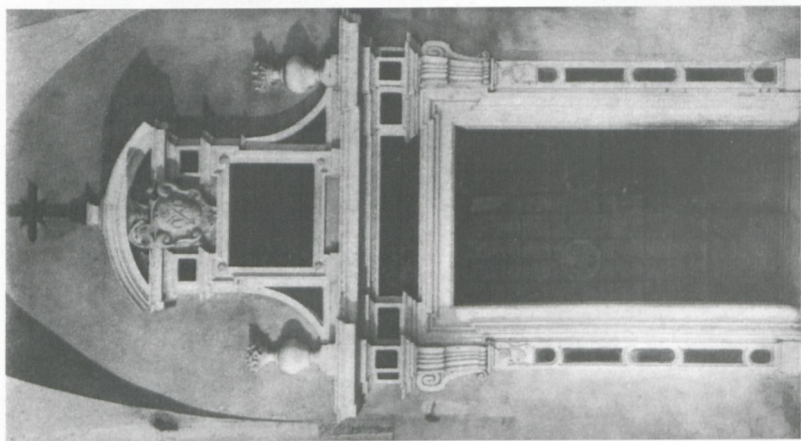
3. Strona tytułowa *Vari disegni de Architettura ornati di porte inventati di Bernardino Radi...*, Roma 1619



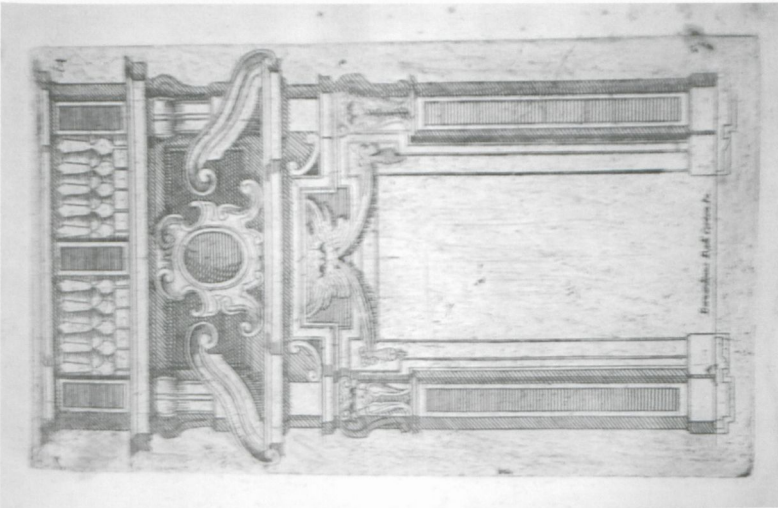
4. Strona tytułowa *Varie inventioni per depositi di Bernardino Radi Cortonese*, Roma 1625 (w rzeczywistości część wydania traktatu Vignoli z roku 1642)



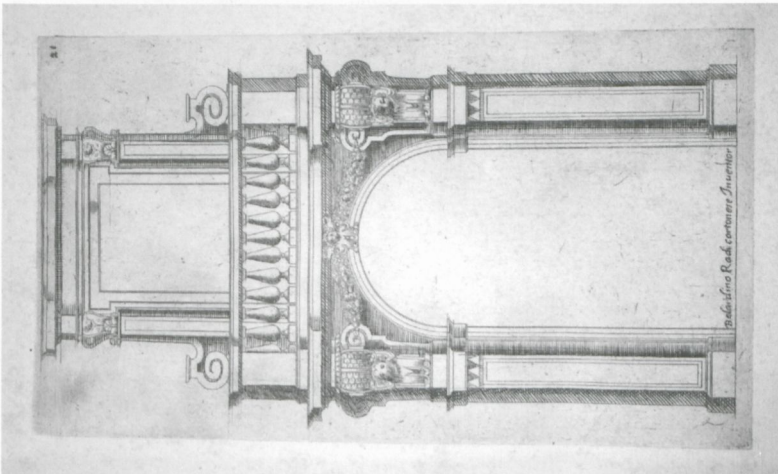
5. Portal z karty 8 *Vari disegni de Architettura...*



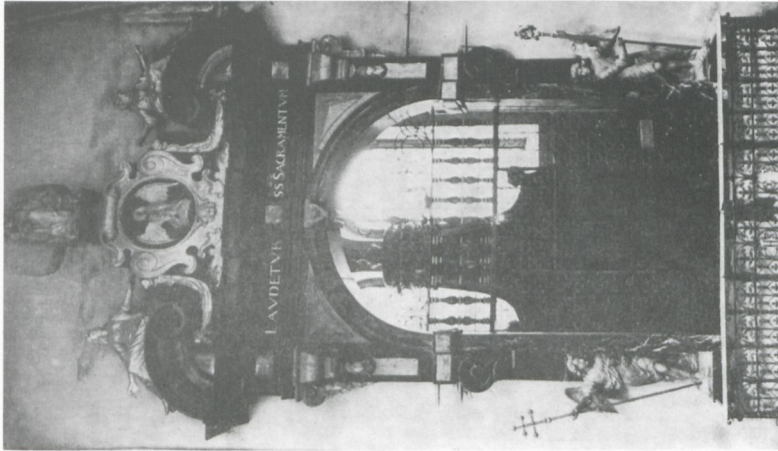
6. Portal z tablicą epitafijną żon Szymona Mutiego
w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie.
Repr. wg Miłobędzki, *Architektura polska...*



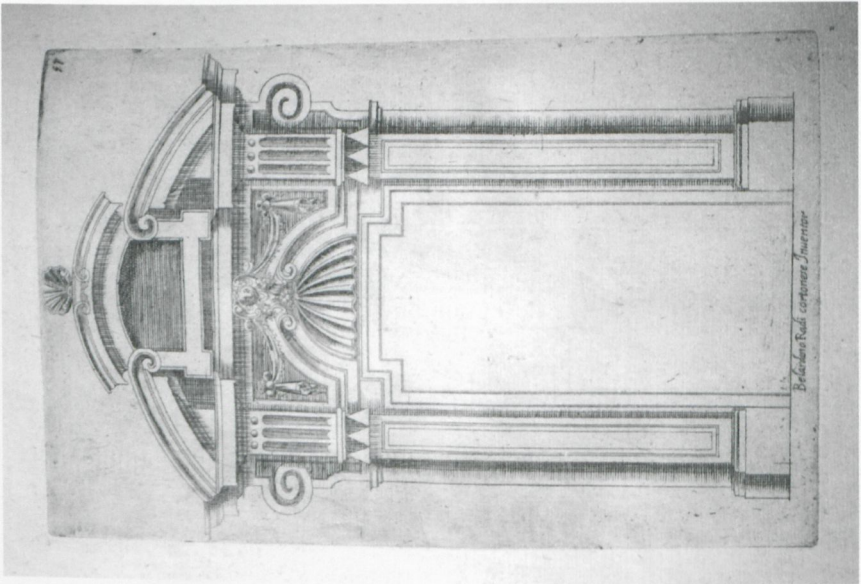
7. Portal z karty 11 *Vari disegni de Architettura...*



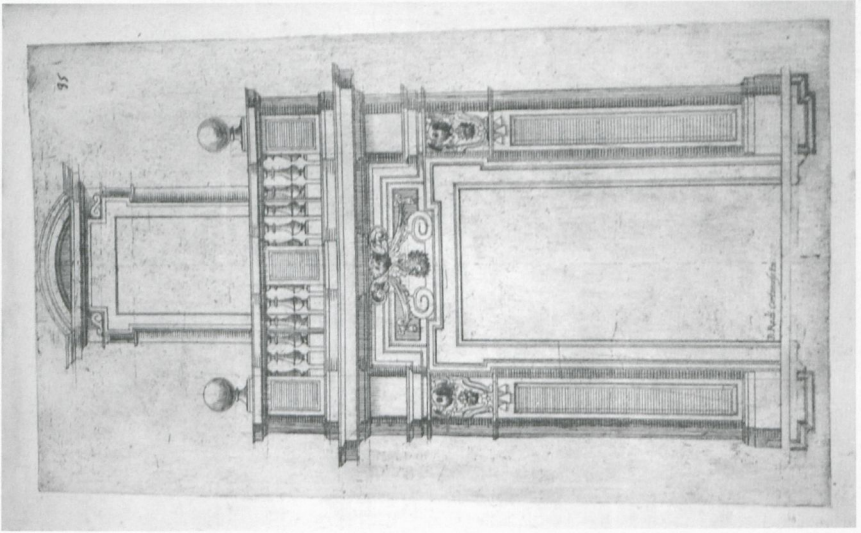
8. Portal z karty 50 *Vari disegni de Architettura...*



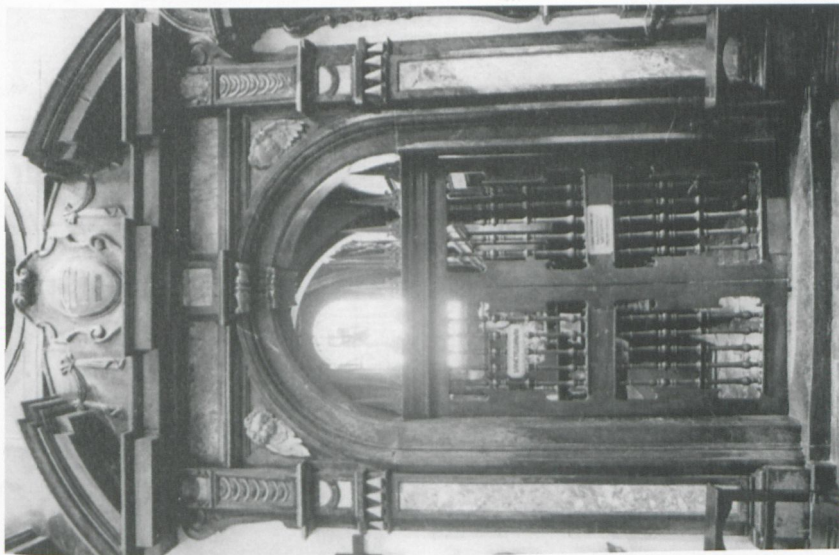
9. Portal kaplicy Bożego Ciała w katedrze gnieźnieńskiej. Repr. wg *Katedra...*



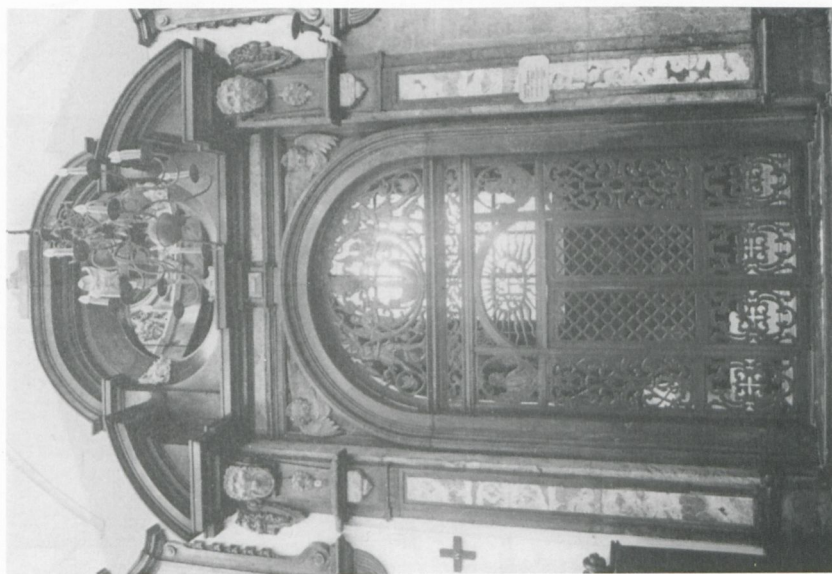
10. Portal z karty 24 Vari disegni de Architettura...



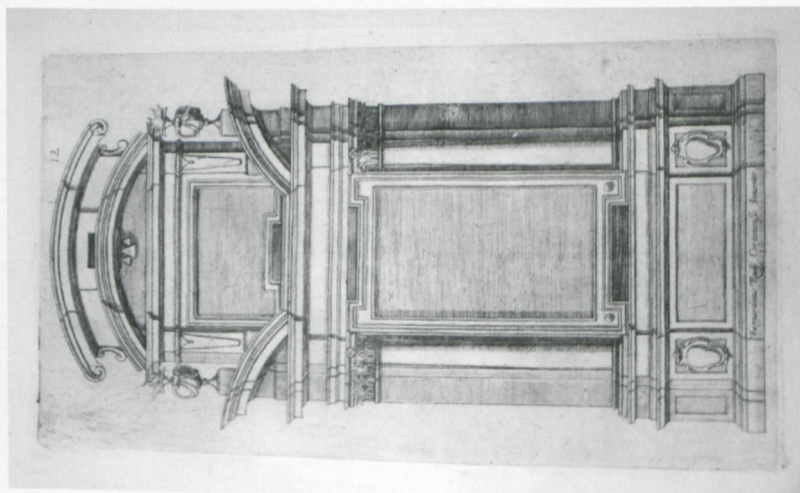
11. Portal z karty 25 Vari disegni de Architettura...



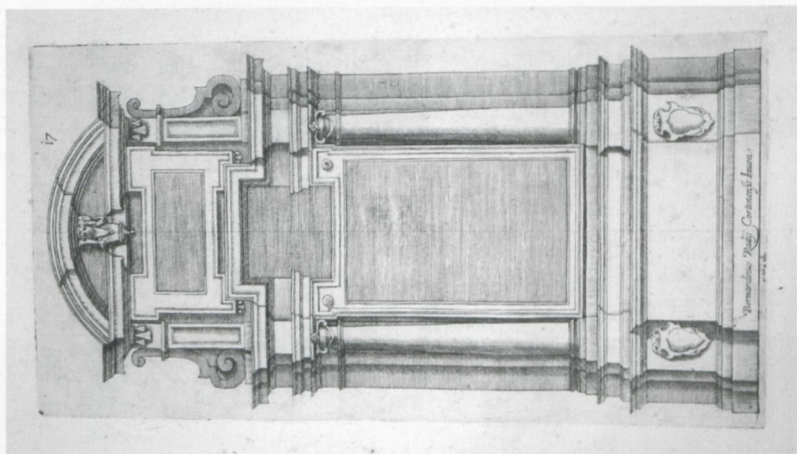
12. Portal kaplicy mariackiej w katedrze krakowskiej, S. Sala,
T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, *Tomasz Poncino...*



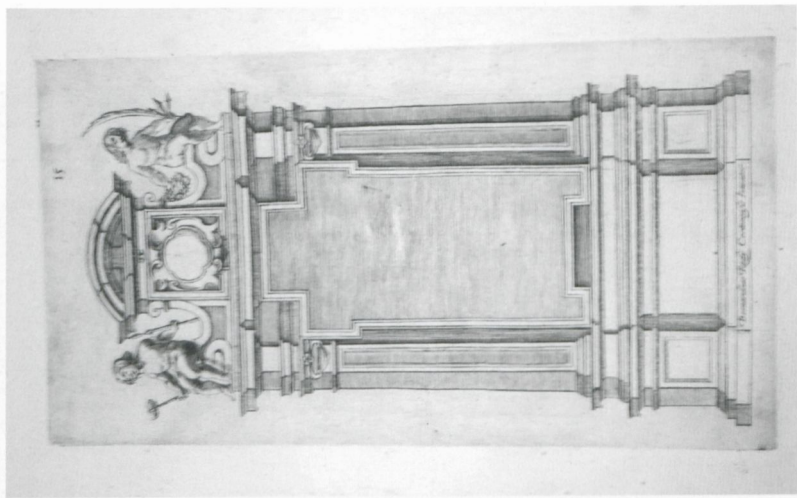
13. Portal kaplicy bpa Zadzika w katedrze krakowskiej, S. Sala,
T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, *Tomasz Poncino...*



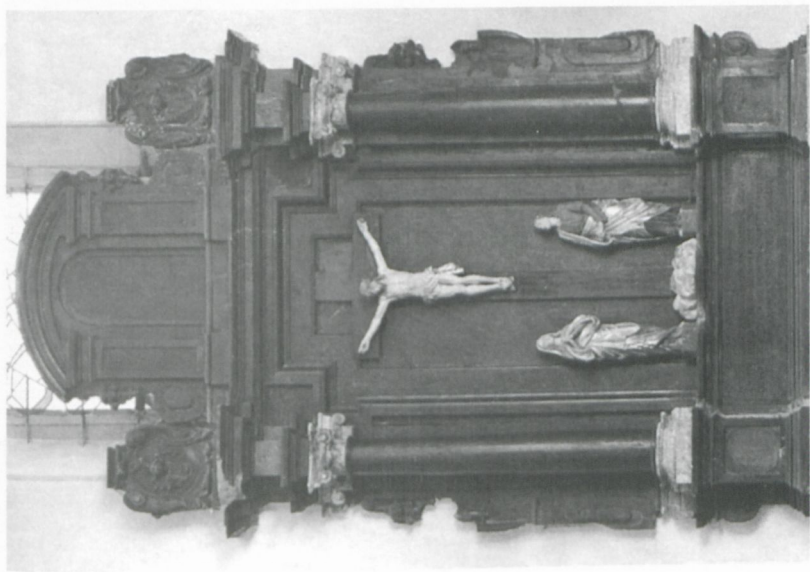
14. Oltarz z karty 11 *Varie invenzioni per depositi...*



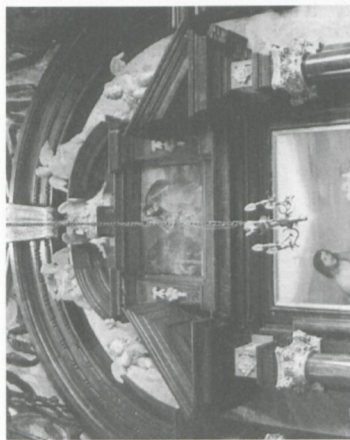
15. Oltarz z karty 12 *Varie invenzioni per depositi...*



16. Oltarz z karty 2 *Varie invenzioni per depositi...*



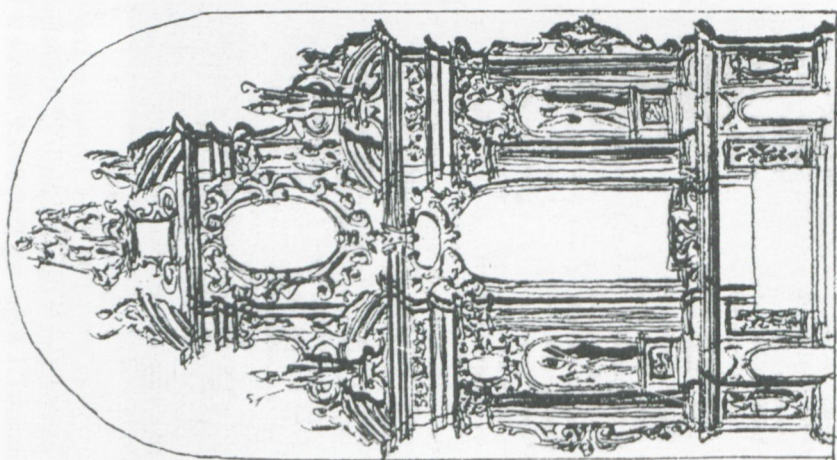
17. Ołtarz w kaplicy Korycińskich w kościele parafialnym w Gowarczowie, G.B. Gisleni, T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, *Barok w Polsce*



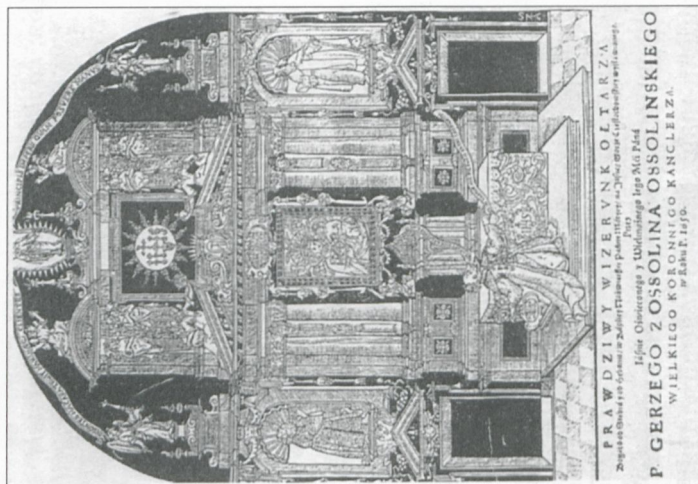
18. Zwieńczenie ołtarza w kaplicy Zadzika w katedrze krakowskiej, S. Sala, T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, *Tomasz Poncino...*



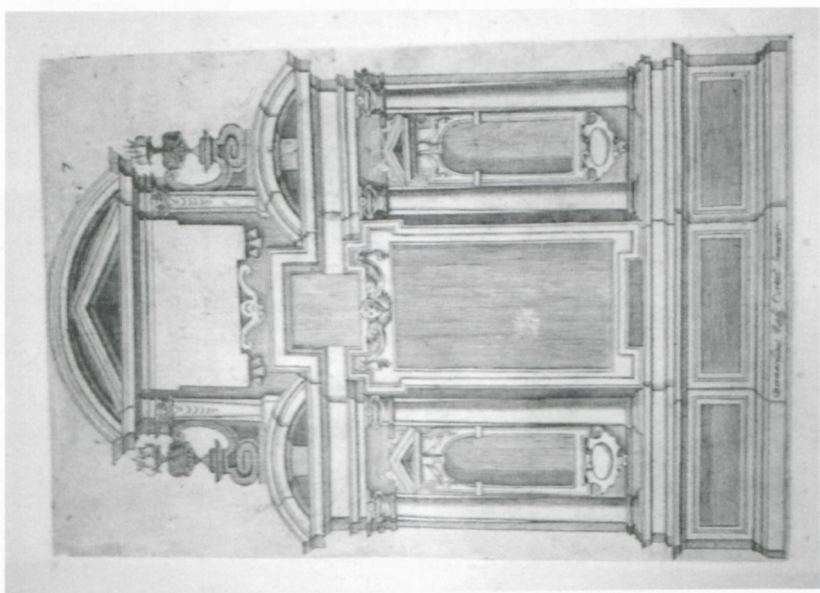
19. Zwieńczenie nagrobka w kaplicy Zadzika w katedrze krakowskiej, S. Sala, T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, *Tomasz Poncino...*



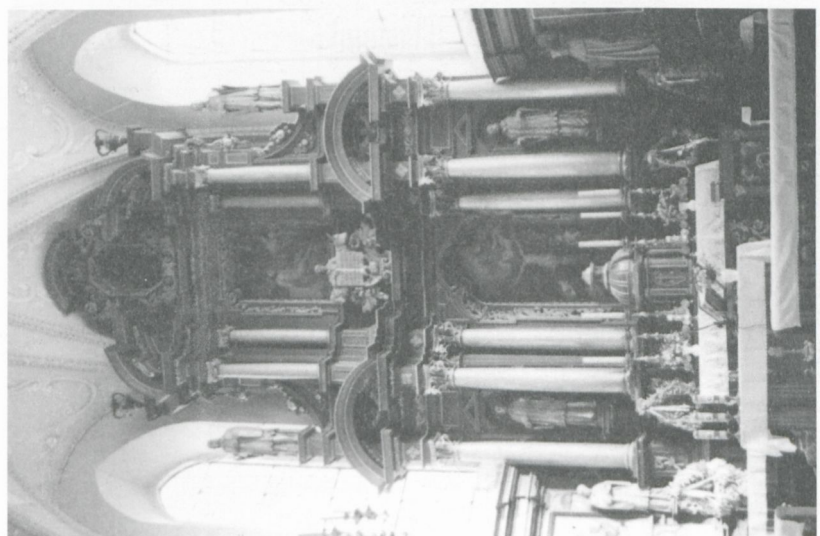
20. Projekt ołtarza głównego w katedrze w Chełmży,
G.B. Gisleni. Repr. wg Kowalczyk, *Znaczenie...*



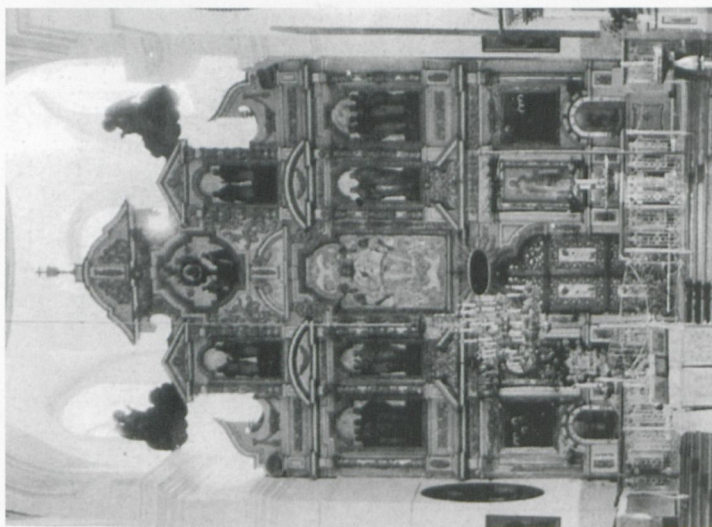
21. Projekt ołtarza jasnogórskiego, G.B. Gisleni.
Repr. wg Kowalczyk, *Znaczenie...*



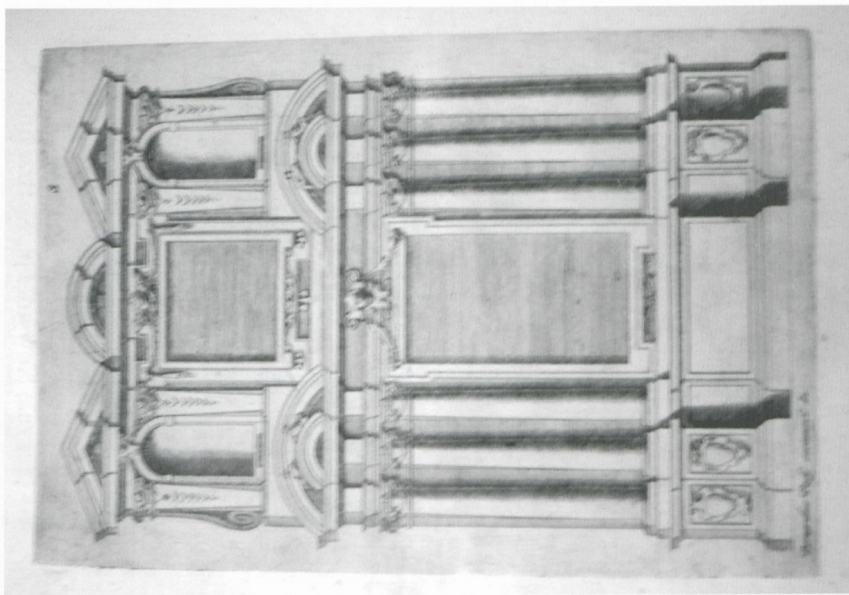
22. Ołtarz z karty 3 *Varie inventioni per depositi...*



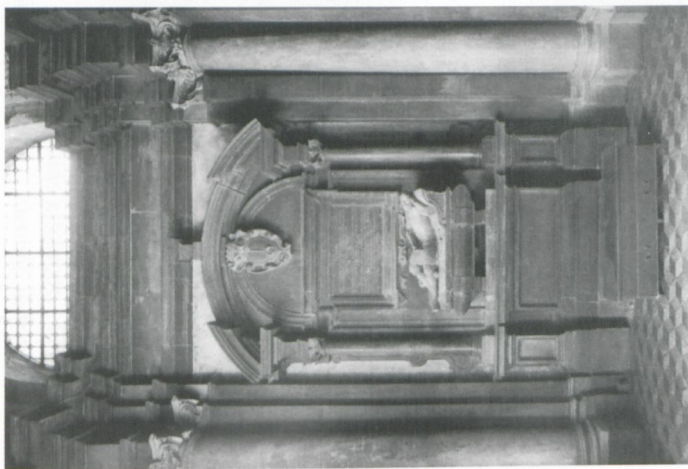
23. Ołtarz główny w kościele parafialnym w Korczynie Nowym. Fot. K. Brzezina



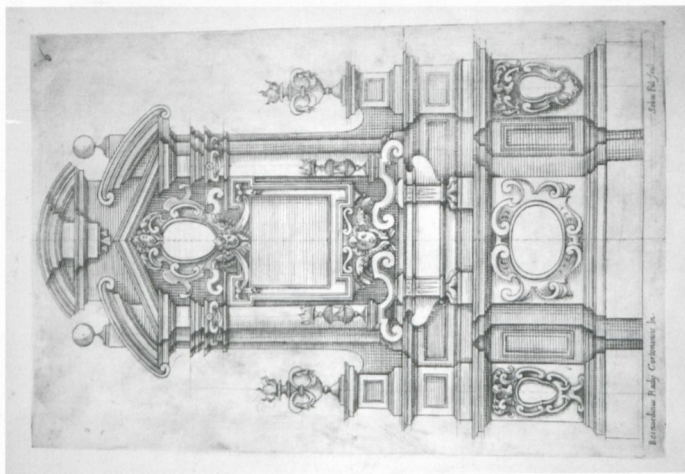
24. Ikonostas cerkwi bazylianów w Żyrowicach.
Repr. wg Kowalczyk, *Znaczenie...*



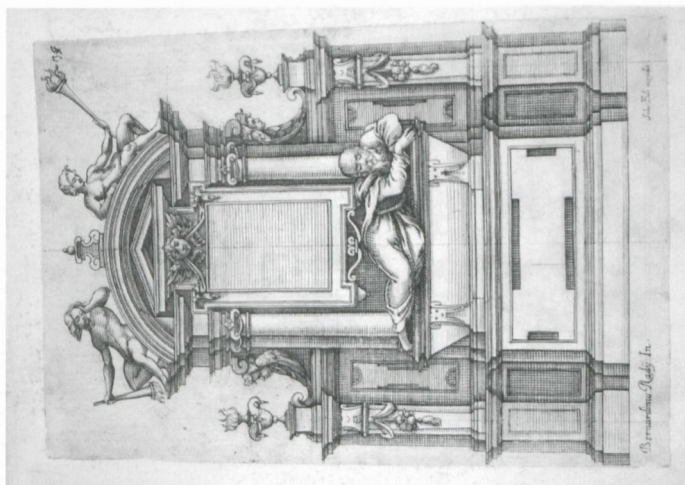
25. Ołtarz z karty 9 *Varie inventioni per depositi...*



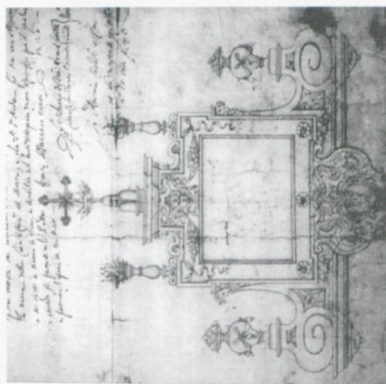
26. Nagrobek Krzysztofa Zbaraskiego z kaplicy Zbaraskich przy kościele dominikanów w Krakowie, M. Castello, A. Castello (?). Repr. wg Karpowicz, *Matteo Castello...*



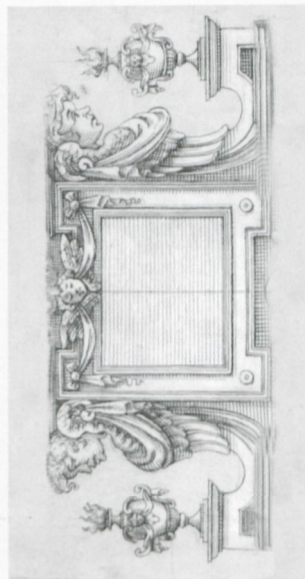
27. Nagrobek z karty 19 *Disegni varii di depositi...*



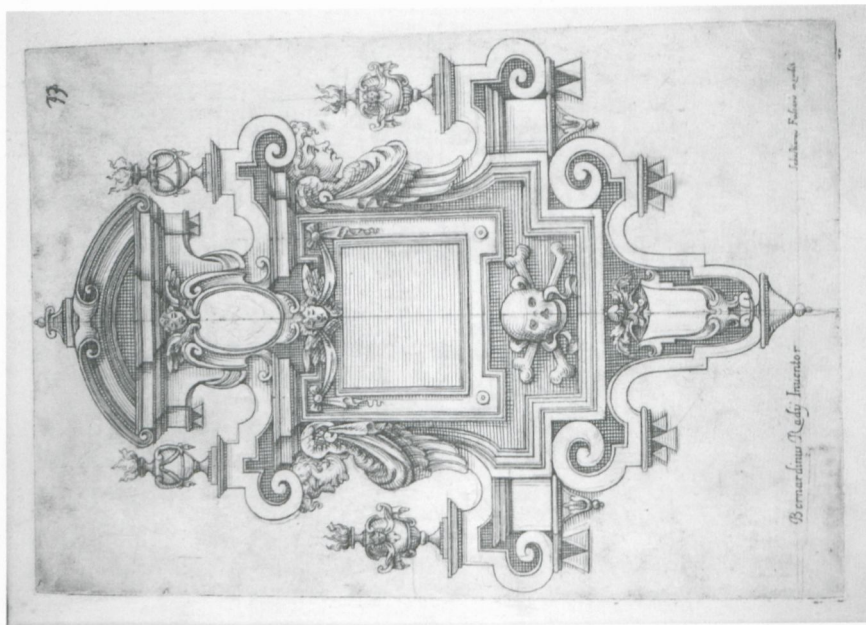
28. Nagrobek z karty 43 *Disegni varii di depositi...*



29. Projekt epitafium marszałka Mikołaja Wojskiego do kościoła kamedułów na Bielanach, A. Castello. Repr. wg Karpowicz, *Andrea...*



31. Fragment – redukcja epitafium z karty 42 *Disegni varii di depositi...* Oprac. A. Betlej



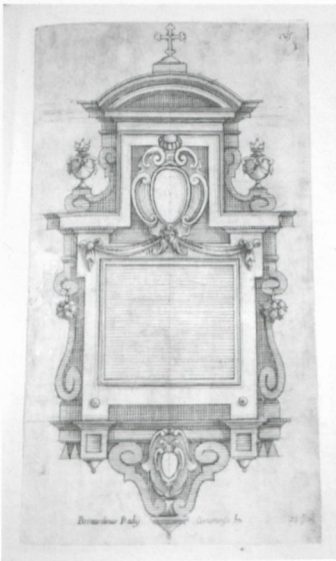
30. Epitafium z karty 42 *Disegni varii di depositi...*



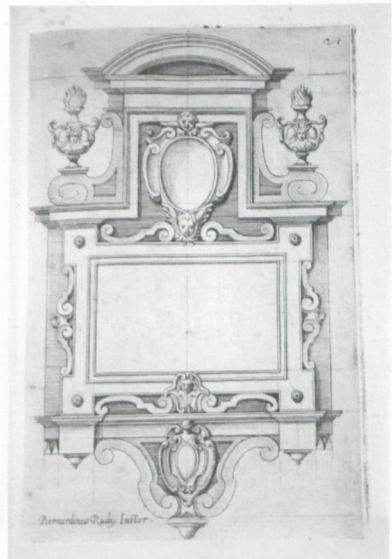
32. Nagrobek Andrea Pacellogo z katedry św. Jana w Warszawie, M. Castello (?). Fot. ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki UJ



33. Nagrobek Stanisława Garwaskiego w katedrze krakowskiej, C. Tencalla. Repr. wg Karpowicz, *Barok w Polsce*



34. Epitafium z karty 10 *Disegni varii di depositi...*



35. Epitafium z karty 18 *Disegni varii di depositi...*



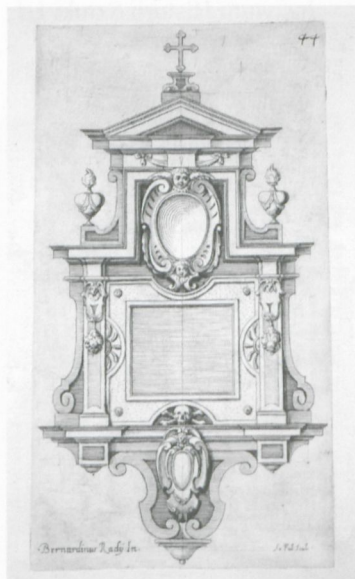
36. Epitafium Wojciecha Włodka
w katedrze przemyskiej.
Fot. P. Jamski



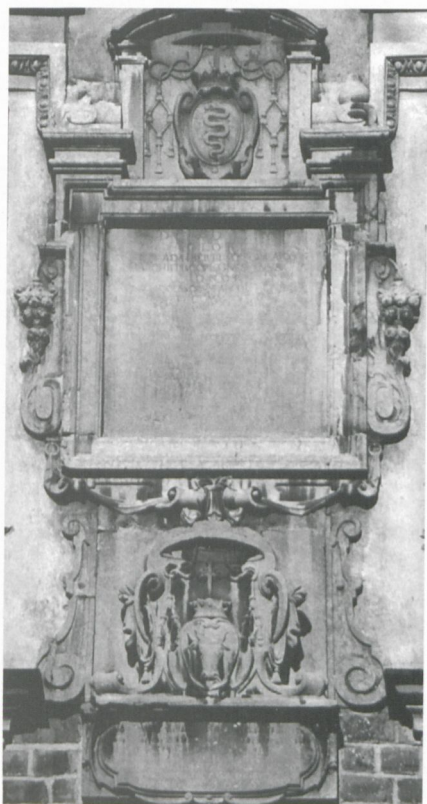
37. Epitafium Sebastiana
Piskorskiego w kościele św. Anny
w Krakowie. Fot. P. Jamski



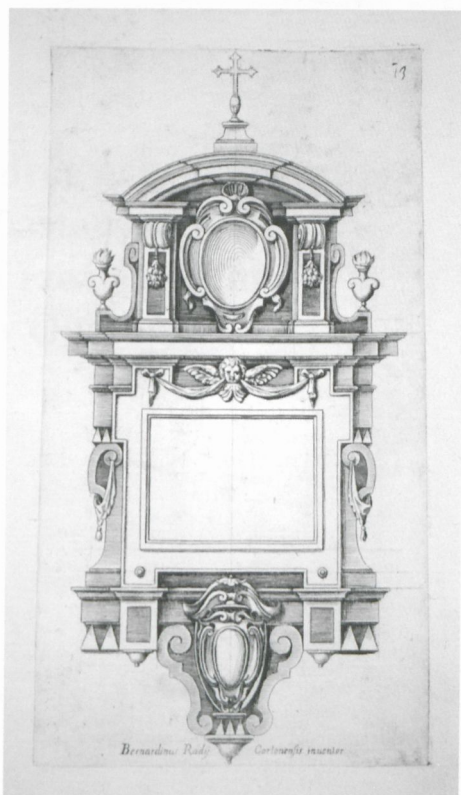
38. Epitafium Andrzeja Krupeckiego
w kościele św. Anny w Krakowie.
Fot. P. Jamski



39. Epitafium z karty 14 *Disegni
varii di depositi...*



40. Tablica kommemoratywna biskupa Jana Węzyka na zamku w Uniejowie, T. Poncino (?). Repr. wg Karpowicz, Tomasz Poncino...



41. Epitafium z karty 30 *Disegni varii di depositi...*