

STANISLAO MOSSAKOWSKI

## IL MAUSOLEO DEI MORSTIN A VARSAVIA ED « EGITTOLOGIA » DEL SEICENTO

Fra le opere assolutamente atipiche dell'architettura barocca del '600 polacco la chiesa dei Boni Fratelli a Varsavia progettata da Tilman van Gameren (1630-1706), architetto di origine olandese, educato a Venezia, per la maggior parte della sua vita attivo nel nostro paese (1), è degna a mio parere, di un particolare ricordo. Le vicende della costruzione e l'aspetto originario di questo edificio sono state illustrate negli studi di Aldona Bartczakowa e di Alina Sokolowska (2). Grazie a loro sappiamo che il convento con la chiesa e l'ospedale dei Boni Fratelli furono fondati dal Guardiacaccia della Corona Tobbia Morstin, calvinista da poco convertito al cattolicesimo, che nel suo testamento del 1664 aveva disposto a questo fine una certa somma di denaro. L'esecutore testamentario, il fratello del defunto, Referendario della Corona Giovanni Andrea Morstin, famoso scrittore e poeta (tav. I, fig. 1), destinò per la fondazione un edificio di legno con giardino e fattorie, situato a breve distanza dal palazzo da lui innalzato a Varsavia. La concessione formale della proprietà ai Boni Fratelli fu eseguita dallo Starosta di Varsavia Giovanni Wielopolski e confermata dal re Giovanni Casimiro, nel luglio del 1665. Nell'ottobre dello stesso anno Giovanni Andrea Morstin si impegnò per la nuova fondazione negli atti della città di Varsavia, nei quali veniva contemporaneamente specificata l'accettazione da parte dei frati dell'obbligo di innalzare nella futura chiesa un monumento funerario per la famiglia dei Morstin. Intorno al 1666 i Boni Fratelli occuparono la modesta casa di legno e la adattarono a convento ed ospedale, ma nel 1669 Morstin, già allora Grande Tesoriere della Corona, si obbligò a costruire un nuovo convento con chiesa



in muratura. La costruzione dell'edificio durò fino al 1673, quando la fondazione dei Morstin ottenne la ratifica del Parlamento.

La Bartczakowa e la Sokolowska hanno ritrovato e pubblicato il progetto di questo edificio, conservato su due fogli fra i disegni di Tilman van Gameren (3). L'identificazione del progetto è stata resa possibile dai disegni della collezione reale di Dresda, che rappresentano l'intero complesso degli edifici dei Boni Fratelli prima del suo smantellamento, avvenuto nel 1726 per ordine di Augusto II, re di Polonia ed elettore di Sassonia (tav. II, fig. 2 e tav. III figg. 3 e 4) (4).

Nei disegni di Dresda compaiono anche: la pianta, la facciata e la sezione della chiesa che sul progetto della raccolta di Tilman è tracciato solo nei contorni. Questo tempio, dalla pianta quadrata con l'altare maggiore situato come in una profonda nicchia incavata fra due cappelle pentagonali, dà un'impressione di incompiutezza. Incompiuta è anche la volta dell'insieme, convergente a piramide, e la sommità dei muri, guarniti con pietre in bognato, e coperti di vegetazione.

La pianta quadrata della chiesa, dalle misure di 40 x 40 bracci, e la sua copertura a forma piramidale permettono di individuare nella raccolta di Tilman due ulteriori progetti finora sconosciuti di questo edificio (5).

Il primo di essi (tav. IV, fig. 5) rappresenta la facciata della chiesa larga 40 bracci, il cui piano inferiore ha un piccolo portale, preceduto da scale di alcuni gradini, situato al centro e due finestre per ciascun lato; al livello del terreno sono inserite alcune finestrelle che illuminano la cantina o cripta. Questo piano, ornato da uno pseudobognato, costituisce una specie di zoccolo per la sovrastruttura piramidale che si restringe a piccoli scalini e termina in una croce. Il ritmo uniforme degli scalini è interrotto da quattro ordini di lucerne, tre per le due file inferiori ed una per le file superiori. Due comignoli ai lati dell'edificio ci informano che oltre all'interno sacrale esso doveva comprendere anche una parte adibita ad abitazione, sicuramente il convento.

La forma insolita dell'edificio così progettato trova una spiegazione nella funzione della chiesa dei Boni Fratelli, che doveva contenere il sepolcro di famiglia del fondatore. Perciò l'architetto ha dato la forma di una piramide monumentale in quanto edificio *per eccellenza* funebre e, secondo le convinzioni allora diffuse, simbolo di immortalità. Nel famoso dizionario dei termini architettonici di Carlo Agostino d'Aviler, che il nostro architetto aveva nella



sua biblioteca, sotto la voce « piramide » leggiamo infatti: « Talvolta vengono erette piramidi in occasione di avvenimenti inusuali, ma poichè esse sono simbolo di immortalità il più delle volte servono come monumenti funebri, come la piramide di Cestio a Roma e le piramidi egiziane » (6). Come però si sia giunti al riconoscimento della piramide o obelisco, che nei secoli XVI e XVII molto spesso fu identificato con la piramide, come simbolo di immortalità, non è stato sino ad oggi chiarito (7). Comunque, come simbolo del trionfo sulla morte la piramide, e l'obelisco ad essa ravvicinato, diventarono comuni nell'arte sepolcrale dei tempi moderni, da quando fu eretto il famoso sepolcro dei Chigi nella cappella di S. Maria del Popolo, progettato da Raffaello nel 1515 (8).

La piramide e l'obelisco avevano anche prima del progetto di Tilman un'antica tradizione nell'arte sepolcrale polacca. In una forma avvicinantesi all'opera di Raffaello, la piramide compariva nell'ambito della bottega dello scultore Sante Gucci da Firenze nel sepolcro di Galeazzo Guicciardini (morto nel 1557), nel chiostro dei domenicani a Cracovia (tav. V, fig. 7), e successivamente verso il 1560, nei due sepolcri dei canonici della cattedrale di Plock (tav. IV, fig. 6), e pure nel sepolcro di Giovanni Teczynski e di Cecilia di Svezia a Krasnik, dell'inizio del XVII secolo. Una piramide formata e concepita interamente all'antica fu progettata però soltanto da Giovanni Battista Gisleni, nel 1655, come uno degli elementi della splendida decorazione funebre del principe reale polacco Carlo Ferdinando Wasa, nella chiesa dei gesuiti a Varsavia. A questo architetto è pure legato il piccolo monumento a forma di obelisco innalzato nel 1655 a Wyszaków, luogo di morte del principe Carlo. Un altro monumento di questo genere, sopra la sepoltura di uno sconosciuto morto al tempo delle guerre svedesi, metà del '600, si trova presso Grabów, vicino alla città di Kielce.

Appare però piuttosto improbabile che le opere sopra menzionate abbiano trasmesso a Tilman l'idea di progettare la chiesa sepolcrale a forma di piramide. Sarebbe più probabile la supposizione che tale forma sia stata suggerita all'architetto dalla stessa famiglia dei Morstin, dalle tradizioni calviniste ed ariane, poichè il sepolcro del principe calvinista Alessandro Hlebowicz Pronski, castellano di Troki morto nel 1631, non lontano dal villaggio di Beresteczko a Volynia (tav. VI, fig. 8), come anche la tomba di un ariano, uno degli Orzechowski presso il villaggio di Krupie vicino a Krasnystaw, risalenti alla prima metà del XVII secolo (tav. VI, fig. 9), hanno la forma di uno zoccolo cubico coperto da un'alta piramide.



L'edificio progettato da Tilman si differenzia però sostanzialmente da tutti quelli finora descritti. Sia le piramidi che gli obelischi sui sepolcri derivati dall'opera di Raffaello, come anche la piramide di Gisleni e quelle di Beresteczko e di Krupe, non hanno le pareti a scalini. Esse sono concepite sul modello delle piramidi romane, la piramide di Cestio o la piramide esistente fino al 1499 creduta, allora, il sepolcro di Romolo « Meta Romuli o Sepulcrum Scipionum » (9); il progetto di Tilman invece prende esempio dalle piramidi egiziane. Queste piramidi furono studiate *in situ* per la prima volta nell'età moderna dal veneziano Marco Grimani, che compì un viaggio nel Medio Oriente nella prima metà del XVI secolo (10). I suoi disegni e le sue informazioni sono state utilizzate da Sebastiano Serlio nel trattato sull'architettura. Il terzo volume, edito a Venezia nel 1540, contiene fra l'altro una xilografia rappresentante una piramide a scalini (tav. VIII, fig. 13). Quindi si può riconoscere nella xilografia serliana il primo modello del progetto di Tilman, tanto più che l'altezza della piramide progettata dal nostro architetto, concordemente alla descrizione del Serlio e all'osservazione annotata prima dall'Alberti (11), è uguale alla larghezza della sua base.

Nel progettare a Varsavia verso il 1669 un edificio a forma di piramide, Tilman aveva anche altre possibilità di apprendere tutto ciò che nell'Europa di allora si sapeva sulle piramidi egiziane. Là, dal 1641 fino alla morte avvenuta nel 1681, abitò ed operò l'italiano Tito Livio Burattini, assunto negli anni cinquanta come imprenditore edile e poi come appaltatore della Zecca della Repubblica. Il Burattini era anche uno studioso di fisica, inventore, astronomo e geografo, ma soprattutto — cosa che ci interessa particolarmente — uno dei maggiori conoscitori di allora delle costruzioni egiziane (12). Prima del suo soggiorno in Polonia il Burattini aveva passato quattro anni sul Nilo, dal 1637 al 1641, dove in un primo tempo si era occupato della triangolazione del paese per fornirgli una carta geografica precisa. Dal 1639 aveva collaborato con l'illustre archeologo ed astronomo inglese, in seguito professore a Londra e Oxford, John Greaves, all'esplorazione degli interni delle piramidi e all'esecuzione dei rilievi dei monumenti architettonici egiziani. Appunto questo materiale raccolto insieme al Burattini fu la base per l'opera del Greaves, *Pyramidographia*, pubblicata nel 1646; si tratta del primo studio scientifico sulle piramidi, in cui si trovano le misure precise e la pianta della grande piramide di Gizeh (13).



Della conoscenza e del materiale del Burattini usufruì anche un altro egittologo, anzi meglio egittomane, famoso in tutta l'Europa: il gesuita tedesco Athanasius Kircher (14). Questo studioso appassionato alla scrittura egiziana fu dapprima a Parigi segretario dell'illustre astronomo e studioso Claude-Nicolas Fabrii de Peiresc, che si interessava tra l'altro di geroglifici, e poi, grazie alla protezione della potente famiglia Barberini, anch'essa pervasa da un vivo interesse per l'egittologia, si trasferì a Roma dove visse fino alla morte, nel Collegio Romano. Quì diventò un'autorità indiscussa nel campo dell'archeologia egiziana, raccolse una splendida collezione che formò il primo museo di archeologia, il Museo Kircheriano e redasse diverse opere, pur se talvolta molto fantastiche, nell'ambito dell'egittologia. In una di queste opere, l'*Oedipus Aegyptiacus*, composto in tre volumi e edito a Roma negli anni 1652 e 1654, il Kircher pubblicò una lettera del Burattini, datata da Varsavia il 15 settembre 1652, contenente una descrizione della piramide e della sfinge di Gizeh con dei disegni in acquaforte (15). Inoltre, del materiale del Burattini si è servito molto probabilmente anche il famoso incisore italiano Stefano della Bella, nominato da Tito Livio Burattini in una delle sue lettere all'astronomo di Gdansk Giovanni Hevelius, suo « amico singolare » (16). Egli incise un paesaggio con piramidi, destinato ad illustrare la descrizione dei viaggi in Egitto di Pietro della Valle, pubblicata nel 1650 (17).

E' difficile quindi credere che, avendo sul posto un tale conoscitore dell'architettura delle piramidi, Tilman non si fosse servito del suo materiale, delle sue annotazioni ed informazioni nel progettare un edificio a forma di piramide. Anzi, pare che proprio Burattini abbia suggerito a Morstin e a Tilman l'idea di una soluzione così inusuale per la chiesa. Stretti rapporti legavano infatti il Burattini al Morstin. Ambedue appartenevano al gruppo francese in Polonia, di cui il nostro egittologo era uno dei più grandi sostenitori. Verso il 1671. Burattini costruì una macchina idraulica per il giardino del palazzo dei Morstin, posta del resto sul retro del terreno dei Boni Fratelli (18). Conosceva bene anche Tilman van Gameren. Più di una decina di libri della collezione del Burattini, che sono stati ritrovati nella biblioteca dei Cappuccini di Varsavia (19), vi sono arrivati come parte della raccolta di libri di Tilman, che probabilmente li aveva comprati dallo studioso italiano, impoveritosi in vecchiaia (20). Inoltre, dei loro contatti durante il periodo, nel quale Tilman lavorava per Morstin, stanno a testimoniare gli appunti del van Gameren sul disegno n. 408 verso, dove fra



annotazioni di carattere comune, come ad esempio: « calamaio », « lapis », « compasso », « stampe per incisore » si trovano anche le due seguenti annotazioni: « schizzo delle scale per il Tesoriere », cioè il nostro Morstin e più oltre « Buratini ».

Il primo progetto, sopra discusso, della chiesa dei Boni Fratelli non era né l'unico né quello definitivo. Un'altra variante, secondo noi posteriore, per la soluzione della costruzione dell'edificio ci mostra il già menzionato secondo disegno (tav. VI, fig. 10). L'edificio qui rappresentato mostra una significativa modifica in confronto al progetto precedente. Intanto è rimasto il pianozoccolo al quale però è stata aggiunta una terrazza con balaustra; la terrazza circonda una parte centrale, più stretta perché triassiale, sulla quale riposa la sovrastruttura piramidale. Questa parte della costruzione ha la punta tagliata che — ripetendo in piccolo la composizione dell'insieme — è circondata da un recinto intorno a una lanterna con la statua in cima.

La pianta del pianterreno disegnata in fondo al foglio ci informa sulla disposizione interna di questo edificio quadrato. La parte centrale doveva essere occupata da una cappella e una sala ospedaliera con cinque letti per malati. Nel passaggio fra i due interni era progettato un altare per dare la possibilità ai degenti di partecipare alle funzioni religiose. Questi interni centrali più spaziosi, illuminati da finestre ricavate nei muri sopra il terrazzo, erano circondati da un corridoio che conduceva ai locali esterni inferiori dell'edificio, fra i quali accanto alle celle del convento, si dovevano trovare: la sagrestia, la cucina, le scale conducenti al terrazzo e piccoli vestiboli, sul fronte e sul retro. L'intero edificio doveva essere riscaldato da stufe e da camini raggruppati intorno a quattro reparti di camini, il quinto doveva servire a riscaldare la sala ospedaliera.

Questa ingegnosa soluzione degli interni va riconosciuta come un originale successo di Tilman, mentre la composizione esteriore dell'edificio non è priva di precedenti. Ricorda infatti una costruzione pseudoantica rappresentata nella xilografia dell'opera di Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (tav. VII, fig. 11). Questo curioso romanzo umanistico-archeologico, abbellito da stupende xilografie, edito a Venezia nel 1499 nella famosa officina di Aldo Manuzio, una delle migliori tipografie rinascimentali italiane, fecondò — come è noto — la fantasia di intere generazioni di artisti europei come poche altre opere (21). Ancora nel Seicento Eustache



Le Sueur eseguì a Parigi nel 1632 una serie di disegni per arazzi che dovevano illustrare la *Hypnerotomachia* e a una di queste xilografie si riferì il Bernini progettando la fontana con l'elefante che regge l'obelisco, collocata davanti alla chiesa di Santa Maria sopra Minerva (22). Tilman, che prima dell'arrivo in Polonia aveva abitato a Venezia per un paio di anni, non poteva non essersi imbattuto in questo libro così famoso.

L'edificio pseudoantico rappresentato nella xilografia veneziana fu probabilmente ideato come ricostruzione di uno dei sepolcri più famosi dell'antichità, noto dalle descrizioni di Plinio e Pausania: il Mausoleo di Alicarnasso (23). Plinio (*Hist. nat.* XXXVI, 5) racconta della descrizione di quest'opera, una delle Sette Meraviglie del Mondo, che essa porta gloria ai suoi creatori; di qui forse ha preso origine un altro significato simbolico legato alla piramide, del quale Cesare Ripa scrive: « la Piramide... significa la chiara et alta Gloria de' Principi, che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa Gloria » e in seguito: « gli antichi mettevano le Piramidi per simbolo della Gloria » (24). A queste stesse antiche descrizioni — aggiungiamo al margine — risale anche il tipo caratteristico dei sepolcri del tardo Duecento dei famosi maestri bolognesi, a forma di sarcofago posto sotto un baldacchino traforato coperto da una piramide, che Erwin Panofsky interpreta come simbolo di gloria eterna (25).

Oggi è difficile determinare se Tilman van Gameren, copiando le forme dell'edificio rappresentato nella xilografia veneziana, fosse a conoscenza del suo legame con il famoso Mausoleo dell'antichità, ma sicuramente non è sfuggito alla sua attenzione il significato codificato dal manuale del Ripa, legato alla forma piramidale dell'edificio.

Niente di strano, quindi, che, decidendosi a cambiare un'altra volta il progetto della varsaviana chiesa dei Boni Fratelli, l'architetto stabilisse di mantenere la composizione generale di uno zoccolo come base di una piramide. A cambiare il progetto lo indusse forse la difficoltà dell'assetto pratico di tutte funzioni previste per l'edificio dal progetto precedente. La cappella, il convento e l'ospedale sarebbero stati troppo compressi in un solo edificio e perciò il progetto definitivo — riproducibile in base alle misure dell'opera incompiuta — prevedeva di dare alla costruzione un carattere esclusivamente sacrale e monumentale.



La pianta dell'edificio nel suo progetto definitivo è facilmente ricostruibile. Nel ripetere simmetricamente nella parte incompiuta anteriore la disposizione dei muri della parte del presbiterio, concordemente con le sporgenze visibili delle pareti, risulterà che nel quadrato della pianta intera era inscritta una croce greca con gli angoli interni tagliati. Grazie al taglio di questi angoli al centro doveva formarsi uno spazio ottagonale a navata, rendendo simile la pianta dell'edificio a uno dei progetti del quinto libro del trattato di Sebastiano Serlio (tav. VII, fig. 12) (26). Verso la navata dovevano aprirsi ad ampie arcate le braccia della croce, rivestendo la funzione di atrio, di presbiterio e di transetto. Le arcate più basse, tagliate nelle pareti rimanenti dell'ottagono e delle pareti laterali delle braccia della croce, dovevano condurre a quattro cappelle pentagonali che completavano la pianta della chiesa in un quadrato. Nel porre altari negli angoli delle cappelle, sull'asse delle arcate dell'ottagono, il pieno effetto della composizione dell'interno doveva manifestarsi, a colui che stesse al centro della chiesa, analogamente alla chiesa ben nota a Tilman di S. Maria della Salute a Venezia, il capolavoro di Baldassarre Longhena. Le mura interne della chiesa — e supponiamo che l'ottagono centrale dovesse essere coperto da una cupola — erano concepite al tempo stesso come supporto per la piramide che doveva innalzarsi sull'insieme, le cui parti iniziate sono visibili nei disegni di Dresda. La monumentalità della costruzione era del resto sottolineata dalle severe pietre del bugnato all'esterno.

La chiesa dei Boni Fratelli a Varsavia non fu finita. Il lavoro fu interrotto probabilmente come conseguenza della partenza di Giovanni Andrea Morstin, che, privato dei suoi incarichi e delle sue dignità statali, fu costretto ad abbandonare la Polonia per sempre nella seconda metà del 1683.

Ma la composizione di questo edificio, pur se incompiuto, ed anche i soli progetti di Tilman van Gameren, precedono di più di un secolo lo sviluppo della principale corrente dell'architettura europea. Costruzioni a forma di piramide apparirono di nuovo verso la fine degli anni quaranta del secolo XVIII, nell'ambiente degli architetti del primo Neoclassicismo, raggruppati intorno all'Accademia Francese a Roma, e attraverso l'attività di uno di loro, Nicolas-Henri Jardin, vennero trapiantate in Danimarca (27). Comunque si trattò solo di un episodio. Nel repertorio comune delle forme dell'architettura europea, in alquanto fantastici progetti o in realizzazioni più modeste, la piramide entrò soltanto verso la fine del-



l'epoca dell'Illuminismo, insieme a certe opere, come il progetto di Jean-Louis Deprez premiato nel 1766 dall'Accademia Francese per *Le Temple Funéraire destiné à honorer les cendres des rois et des grands hommes, dédié à Monsieur de Voltaire* (28), per diventare uno dei temi preferiti dell'arte del cosiddetto stile della Rivoluzione Francese, nei progetti famosi di Ledoux e Boullée e infine del Classicismo dell'inizio del secolo XIX (29).

(1) S. MOSSAKOWSKI, *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*, Wrocław, 1973.

(2) A. BARTCZAKOWA, A. SOKOLOWSKA, *Klasztor Bonifratrów w Warszawie*, Biuletyn Historii Sztuki, 29, 1967, 405-416. Cf. anche W. HENTSCHEL, *Die Sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin, 1967, 155-156, 216-217.

(3) Biblioteca Universitaria di Varsavia, Gabinetto delle Stampe, Coll. Tilman 797, 798.

(4) *Varsaviana w zbiorach drezdenschich*, Warszawa 1965, 332-333; BARTCZAKOWA, SOKOLOWSKA, *Klasztor Bonifratrów*, figg. 2-3; HENTSCHEL, *Die sächsische Baukunst*, figg. 180-181.

(5) Coll. Tilman 821, 820.

(6) CH. A. d'AVILER, *Explication des termes d'architecture*, Paris, 1691, 197. Vedi S. MOSSAKOWSKI, *Księgozbiór architekta Tylmana z Gameren*, Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej, 13, 1961-1963, 30.

(7) Non la spiegano gli studiosi come: W.S. HECKSCHER, *Bernini's Elephant and Obelisk*, *The Art Bulletin*, 29, 1947, 178; H. s' JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954, 103, 224, J. SHEARMAN, *The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, 133, 133-137. Dai testi di Valeriano e Kircher (P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, Lugduni 1595, s.v. *Pyramis*, 584 ss.; A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus*, vol. 2, Romae 1653, cap. « De pyramidis mysteriis hieroglyphicis », 109-115) risulta però che la piramide-obelisco era vista anzi tutto come simbolo del sole e perciò legata col fuoco e, simile alla natura del fuoco, l'anima umana. Nello stesso tempo essa era ritenuta come il simbolo della natura e della materia prima, « rerum natura vel materia prima », materia informe (PLINIO, *Nat. hist.* XXXVI 9), la quale, come la piramide che tende verso un punto unico, si riduce all'uno, immutabile e perenne principio divino. Da questo si deduceva il concetto di piramide come simbolo dell'anima, come il contrasto al corruttibile corpo, qualche cosa di durevole e incorruttibile, cioè, nel senso più generale, simbolo della durevolezza ed immortalità.

(8) s' JACOB, *op. cit.*, 103; SHERMAN, *op. cit.*, 134.

(9) SHEARMAN, *op. cit.*, 133; N. PEVSNER, *Studies in Art, Architecture and Design*, London 1968, vol. 1, 217-218.

(10) K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 32, 1915, 122; E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen 1961, 155, n. 44.

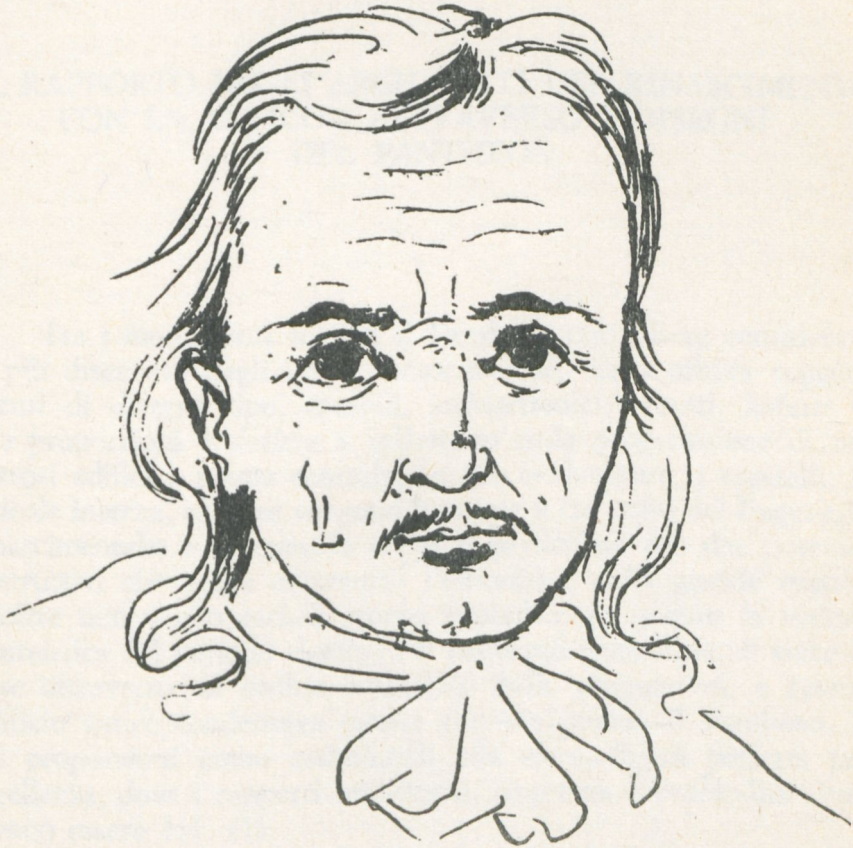
(11) L B.. ALBERTI, *De re aedificatoria libri decem*, X, 3.



- (12) A. FAVARO, *Intorno alla vita ed ai lavori di Tito Livio Burattini*, Venezia 1896; A. HNILKO, *Tytus Liwiusz Boratyni, dworzanin króla Jana Kazimierza, mincerz i uczoney*, Kraków 1923; A. BIRKENMAJER, *Burattini, Tytus Liwiusz* nel *Polski Słownik Biograficzny*, 3, 1937, 133-136; H. BARYCZ in *Historia nauki polskiej*, vol. 2, Warszawa 1970, 119-121; L. HAJDUKIEWICZ, *Ibidem*, vol. 6, Warszawa 1974, 69-70. Cf. anche K. TARGOSZ, *Hieronim Pinocci*, Wrocław 1967, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi 1646-1667*, Wrocław 1975, *passim*; B. BILINSKI, *Galileo Galilei e il mondo polacco*, 1969, pp. 113-117.
- (13) PEVSNER, *op. cit.*, 226-228.
- (14) IVERSEN, *op. cit.*, 89-98; PEVSNER, *op. cit.*, 228-229; S. MORENZ, *Die Begegnung Europas mit Aegypten*, Berlin, 1968, 146-148, dove è una ricca bibliografia alla quale si deve aggiungere: D. C. ALLEN, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore-London 1970, 121-133 e P. FRIEDLÄNDER, *Studien zur antiken Literatur und Kunst*, Berlin 1969, 655-672.
- (15) A. KIRCHER, *op. cit.*, vol. 2, Roma 1653, 303-304. Cf. anche K. TARGOSZ, *Polscy korespondenci Atanazego Kirchera i ich wkład w jego dzieło naukowe*, *Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*, A 12, 1968, 117-136.
- (16) FAVARO, *op. cit.*, 76; PEVSNER, *op. cit.*, 247.
- (17) PEVSNER, *op. cit.*, 228.
- (18) FAVARO, *op. cit.*, 129.
- (19) MOSSAKOWSKI, *Księgozbiór Tyłmana*, 26, 32.
- (20) J. STARZYŃSKI, *Wilanów*, Warszawa 1976, 100-101.
- (21) Cf. fra l'altro: A. ILG, *Ueber den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili*, Wien 1872; GIEHLOW, *op. cit.*, 46-79; L. FIERZ, *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne*, Zürich 1947; L. BIRCHLER, *Ueber die Hypnerotomachia Poliphili*, *Librarium*, 1, 1, 1958, 37 ss.; M. CASELLA, G. POZZI, *Francesco Colonna, Biografia e opere*, Padova 1959; G. POZZI, L. A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di F. Colonna e l'arte veneta*, in *Lettere italiane*, 14, 1962, 151-169.
- (22) A. BLUNT, *The Hypnerotomachia Poliphili in Seventeenth Century France*, in *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, 117 ss.; HECKSCHER, *op. cit.*, 155-182.
- (23) A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth 1957, 284, n. 11.
- (24) C. RIPA, *Iconologia*, s.v. «Gloria de' Principi», ed. Padova 1630, 300-301. Cf. anche P. PICINELLI, *Mundus symbolicus*, Coloniae 1681, 139.
- (25) E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, London 1964, 70.
- (26) S. SERLIO, *Tutte le opere d'architettura e prospettiva*, Venezia 1619, fol. 210 recto.
- (27) J. HARRIS, *Le Geay, Piranesi and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750*, in *Essays in History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, 195, fig. 30; S. A. NILSSON, *Pyramid på Gustav Adolfs torg.*, *Konsthistorisk Tidskrift*, 33, 1964, 18.
- (28) PEVSNER, *op. cit.*, 231; E. KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, Mass, 1955, 176, fig. 174.
- (29) PEVSNER, *op. cit.*, 215, 231-232 e n. 100. Cf. anche: H. VOGEL, *Aegyptisierende Baukunst des Klassizismus*, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 62, 1928-1929, 161-162; E. KAUFFMANN, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, *Transactions of the American Philosophical Society held at Philadelphia*, 42 (3), 1952, 460, 468, 515, 527; NILSON, *op. cit.*, 5, 18-20; J. M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Etienne-Louis*



Boullée (1728-1799), Paris 1969, 187-195; W. OEGHSLIN, *Pyramide et Sphère. Note sur l'architecture révolutionnaire du XVIII<sup>e</sup> siècle et ses sources italiennes*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Avril 1971, 201-238.



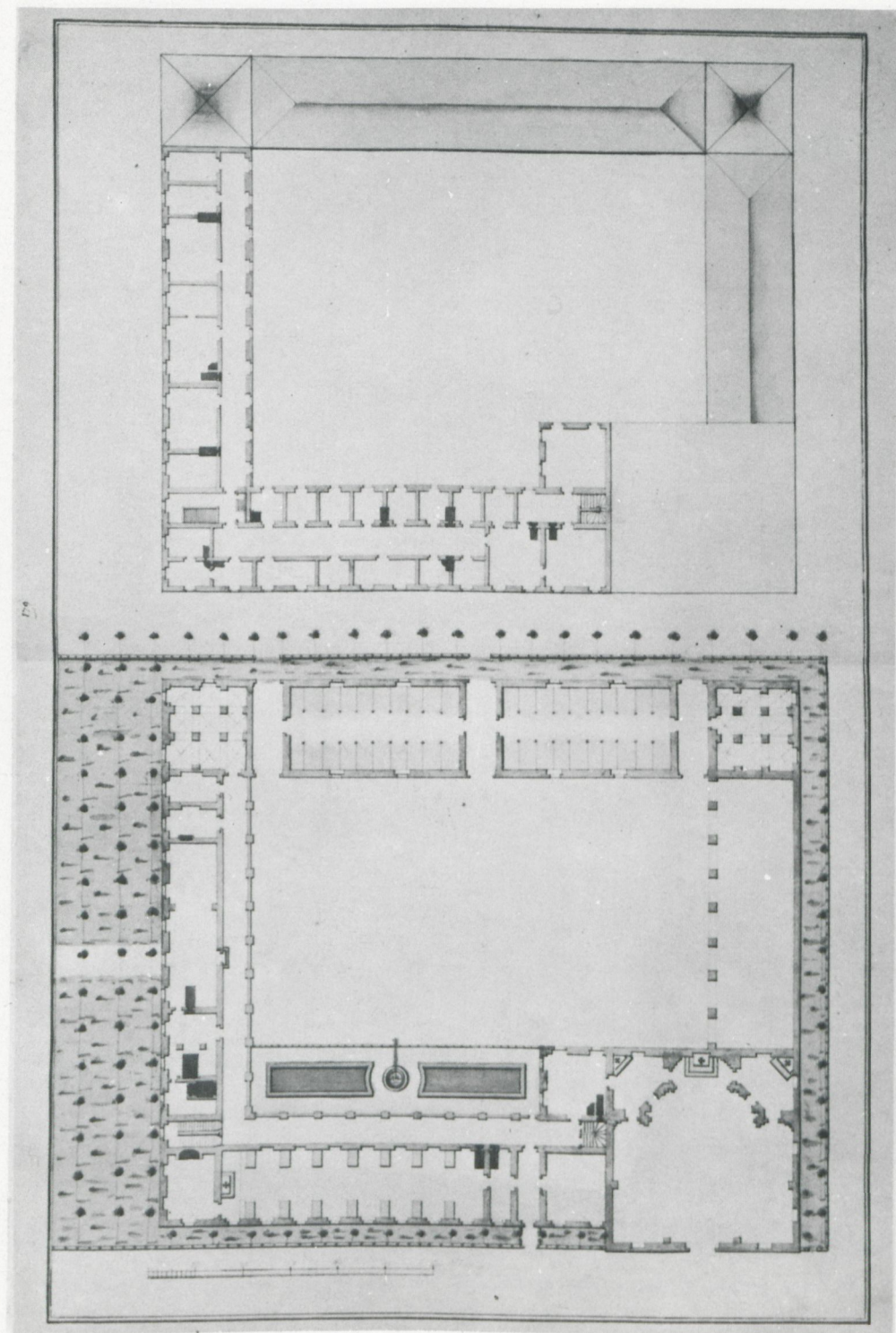
Tillman van Gameren, *Autoritratto*, Varsavia, Bibl. Univ., Coll. Tilman (foto Wolmy).





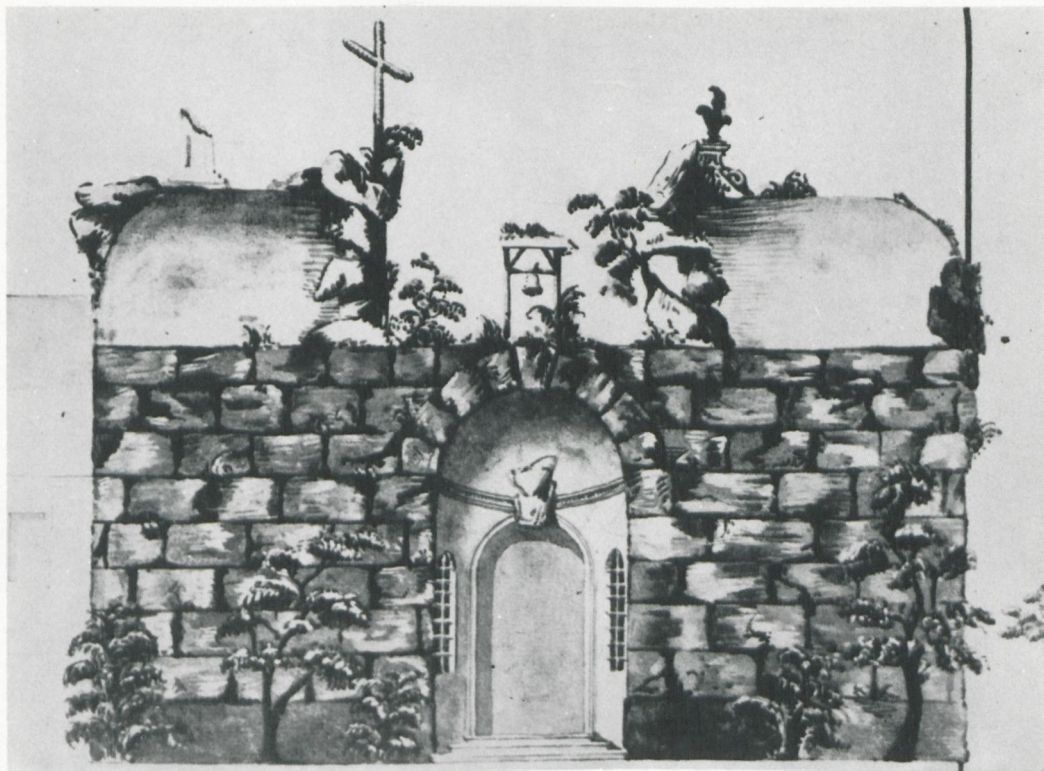
1 - Hyacinthe Rigaud, *Giovanni Andrea Morstin*, Varsavia, Museo Nazionale (foto Seredynska).



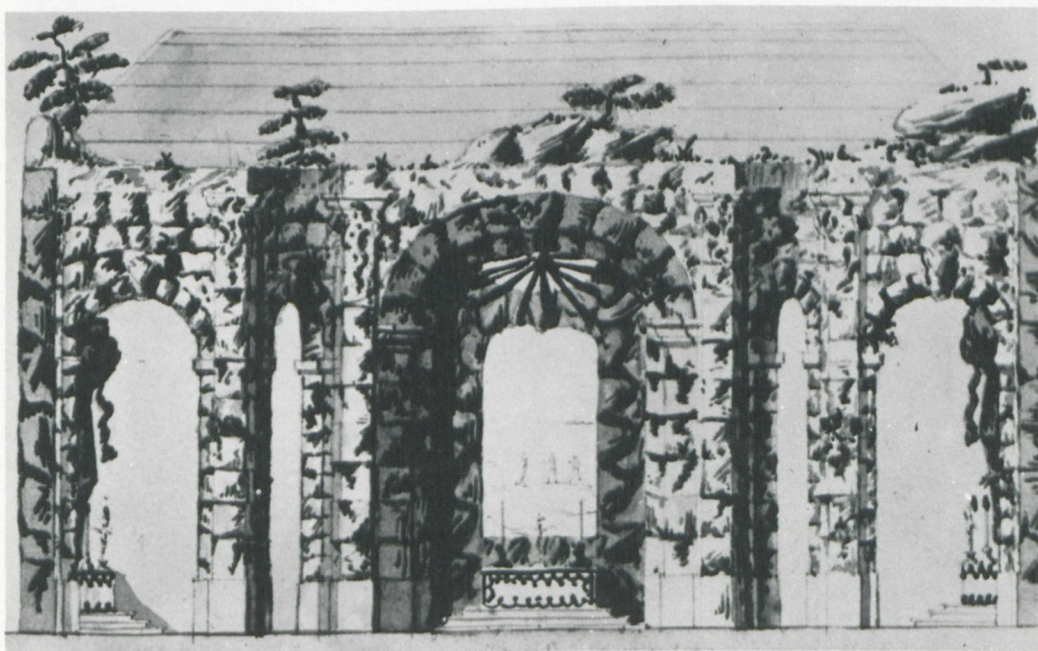


2 - Varsavia, *Chiesa dei Boni Fratelli*, Staatsarchiv, Dresden VII.84 (foto Wolny).



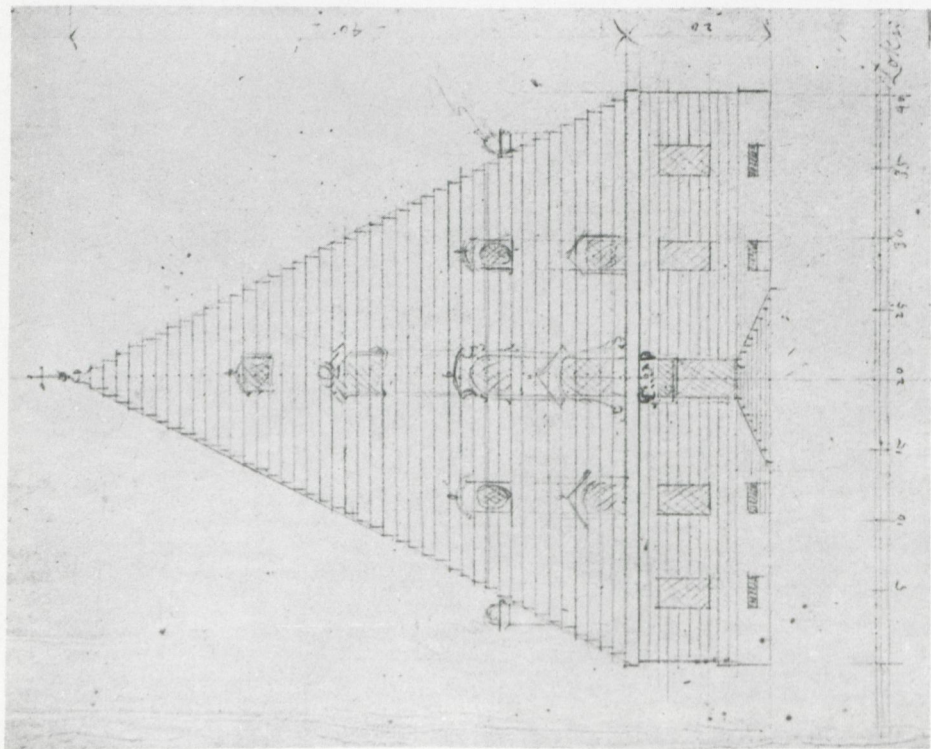


3 - Varsavia, *Esterno della Chiesa dei Boni Fratelli*, Staatsarchiv, Dresden, VII, 84 (foto Wolny).

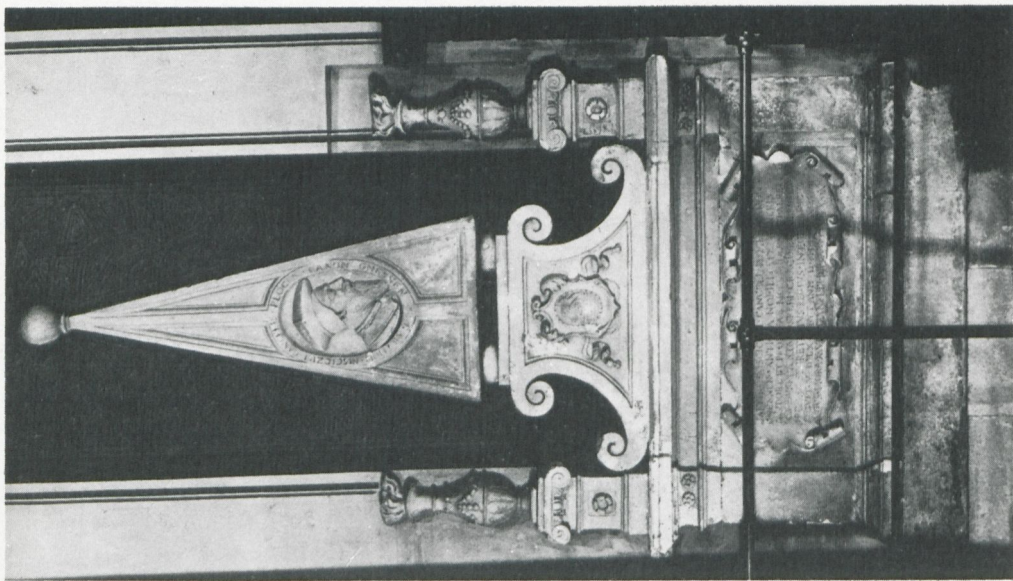


4 - Varsavia, *Interno della Chiesa dei Boni Fratelli*, Staatsarchiv, Dresden, VII, 84 (foto Wolny).





5 - Tilman van Gameren, *Progetto della Chiesa dei Boni Fratelli*, Varsavia, Bibl. Univ., Coll. Tilman 821 (foto Wolny).



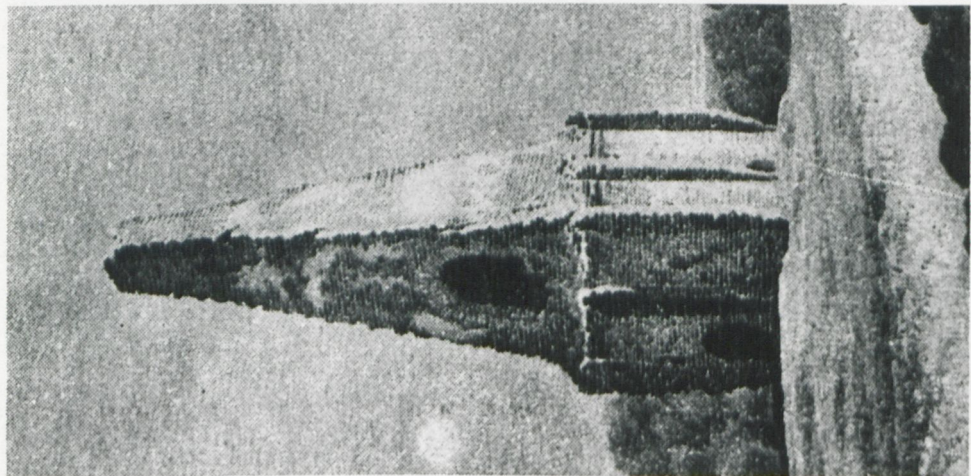
6 - Plock, *Sepolcro di Bartolomeo Niszzycki* (foto Kopydlowski).



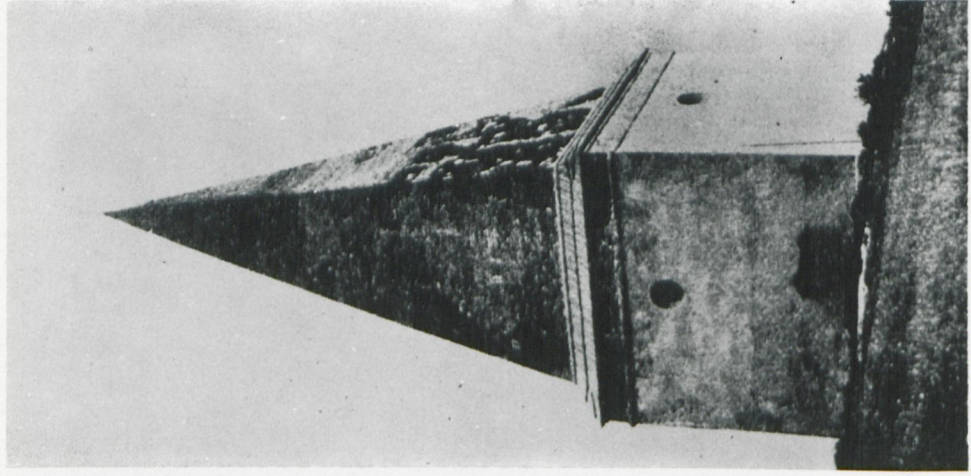


7 - Cracovia, Chostro dei Domenicani, *Sepolcro di Galeazzo Guicciardini* (foto Krieger).

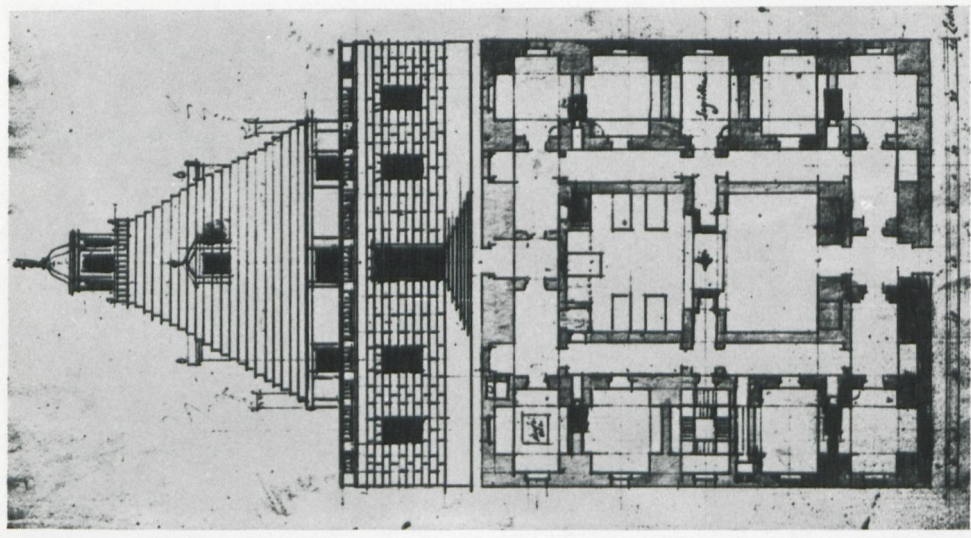




8 - Beresteczko, Sepolcro del principe Alessandro Pronski.

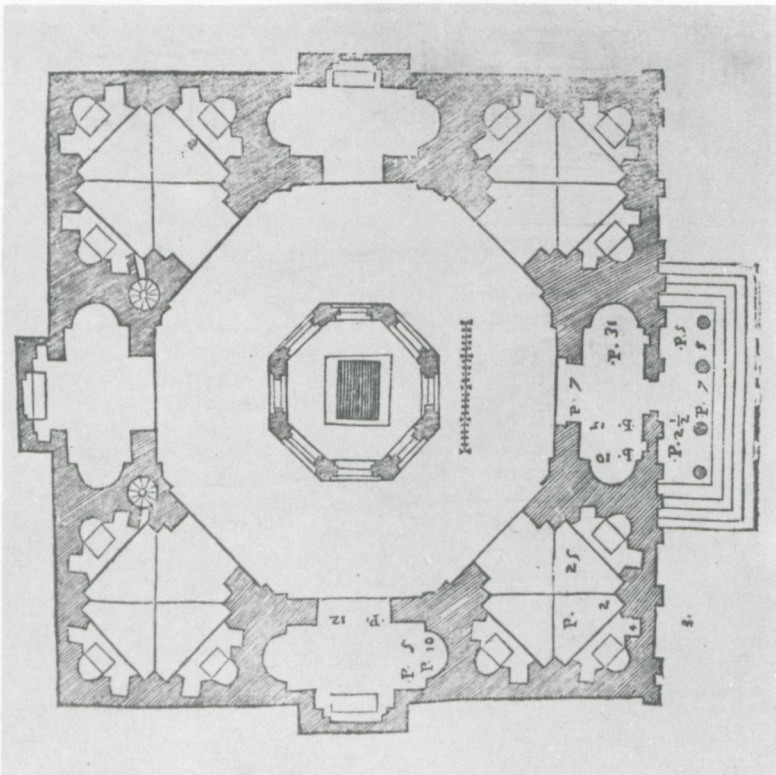


9 - Krupe, Tomba di ariano ignoto (foto Wolny).

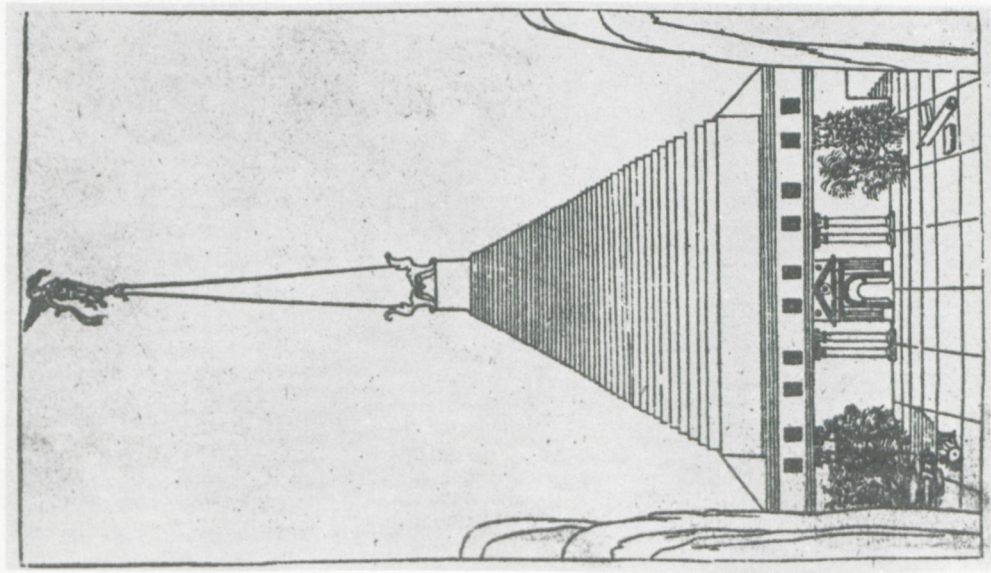


10 - Tilman van Gamenen, Progetto per la chiesa dei Boni Fratelli a Varsavia, Varsavia, Bibl. Univ., Coll. Tilman 820 (foto Wolny).





12 - Serlio, Progetto di chiesa centrale (foto Wolny).



11 - Francesco Colonna, Mausoleo di Alicarnasso, xilografia da *Hypnerotomachia Poliphili* (foto Wolny).





Irca sette miglia appresso il Cairo si troua una piramide, di la quale io ne dimostrerò la forma, et ancho ne darò le misure per quanto io hebbi da M. Mirco Grimano gen'l'uomo di questa città di Venetia in quel x m. Patriarca di Aualia et hora Cardinale: il quale in persona propria la misurò, e mi salì sopra, et ancho mi andò dentro. Questa piramide fu misurata a uarchi, cioè con lo giusto passeggiare, et un uarco uiene a essere alquanto piu di tre palmi antqua. la base per ogni lato è di uarchi. cccc. et è di quadrato perfetto: questa è tutta di pietra uiua, e molto dura, e li pezzi sono assai lunghi, e sono posti di molto in opera, che ui si puo salire fino a la sommità, ma con discomodo grande: perche l'altezza di ogni pezzo è di tre palmi, e mezzo: non hanno tanto di piano che ui si possa comodamente posare il piede. il numero de i pezzi da la base fino a la sommità sono da ducento e dieci, e sono tutti d'una altezza, talmente che l'altezza di tutta la misura è quanto la sua base. Questa piramide si tiene che fusse un sepolcro, percioche dentro ui è una stanza, nel mezzo: la quale è una gran pietra: onde si presume che li sopra ui fusse qualche sepolcro di ualore, in questa stanza si ua con gran difficoltà, perche ne l'entrata si troua a man sinistra una scala di pietra, la quale si uolze dentro de la piramide, ma rimane nel mezzo un precipizio grande, il quale mette spauento a chi lo considera, per le qual scale si ua a la detta stanza. Circa a la metà di questa piramide è un'altra entrata: ma serrata di sorte, che non ui si puo andare. ne la sommità di questa ui è un bel piano di circa otto uarchi per ogni quadro, doue si conosee questo essere il piano, che fu fatto nel tempo che fu finita la piramide: e c'è non era acuti: la quale è anchora tutta integra, eccetto che qualche pietra è uscita alquanto del suo luogo.

Poco discosto da la piramide è una testa di pietra uiua con parte del busto, tutta d'un pezzo, e solamente la faccia sua è di uarchi: la qual figura è di brutto aspetto, e dispiaciuole in uista, et in questa ci sono alcune grozze con lettere figure, per le quali si comprende che fussero sepolture.

