

## MAŁOWIDŁA ŚCIENNE Z POŁOWY XVI WIEKU ODKRYTE W KAPLICY GROBOWEJ BISKUPA ANDRZEJA NOSKOW- SKIEGO PRZY KOLEGJACIE W PUŁTUSKU.

Kolegjata pułtуска p.w. Zwiastowania N. M. P. i św. Mateusza Apostoła, zbudowana około 1443 r. przez biskupa plockiego Pawła Giżyckiego jako jedna z bardzo nielicznych bazylik gotyckich XV w. na terenach Mazowsza, uległa gruntownej przebudowie w duchu renesansowym około połowy XVI wieku, za rządów energicznego biskupa-humanisty Andrzeja Noskowskiego. Z przebudową kolegiaty pułtuskiej, oraz z całą akcją budowlaną Noskowskiego wiąże się wzniesienie przeznaczonej dla niego kaplicy grobowej przy kolegiacie pułtuskiej.

Kaplica ta, w której odkryte zostały w czerwcu bieżącego roku nieprzeciętnej wartości malowidła ścienne, stała przy prezbiterjum kolegiaty od strony południowej, w roku 1553-4. W roku 1554 kaplica była już wykończona i pomalowana, gdyż mówi o tem wyraźnie notatka archiwalna z połowy XVI w., znaleziona w Archiwum Diecezjalnem plockiem w aktach posiedzeń kapituły pułtuskiej. Data ta określa pewnie czas powstania malowideł.

Budowę tej kaplicy, będącej uproszczonem powtórzeniem schematu architektonicznego i dekoracyjnego kaplicy zygmuntońskiej na Wawelu, w 20 lat po ukończeniu robót przy tej ostatniej, możnaby przypisać Włochowi, osiadłemu w Plocku, Janowi Baptystie z Wenecji, pracującemu dla Noskowskiego przy przebudowie katedry plockiej, kolegiaty pułtuskiej i dalszej budowie kościoła w Broku.

Jeżeli cała architektura kaplicy, jej dekoracja plastyczna (wielki przyścienny pomnik nagrobny fundatora kaplicy wzorowany na pomniku Zygmunta I w kaplicy wawelskiej), oraz niedawno odkryta dekoracja malarska pod względem stylu i typu wskazują na bliskie związki z wawelską kaplicą, to potwierdza ten fakt również kierunek nawiązania kulturalno-artystycznego Noskowskiego, oraz postać Jana Baptysty, który przybył zapewne, jak dowodzi na podstawie badań archiwalnych dr. Budka (Działalność architektów i rzemieślników przy restauracji katedry plockiej w XVI w. Rzeczy piękne. Kraków 1925, z. 5-8), z Krakowa z czynnymi współtwórcami kaplicy królewskiej Zanolim, Cinim i Filipem z Fiesole dla przebudowy katedry w Plocku, i gdy ci opuścili stolicę Mazowsza, Baptysta został w niej na stałe, pracując przez wiele lat w diecezji plockiej.

Tak powstała kaplica grobowa biskupa Noskowskiego, jedna z najstarszych, jeśli nie najstarsza replika prowincjonalna wawelskiego pierwowzoru.



Kaplica weewnątrz tylko zachowała pierwotną szatę architektoniczną, z zewnątrz kształt jej ukryty jest za parawanem wzniesionych w XVIII w. wysokich czworobocznych murów, przykrytych dwuspadowym dachem.

Aczkolwiek prace odkrywcze, dokonywane przez art. mal. Władysława Drapiewskiego pod nadzorem konserwatorskim, są obecnie w pełnym toku i nie zbito jeszcze wszystkich tynków ze ścian bębna i kopuły, to jednak stan obecny robót zezwala na ogólne zorientowanie się co do całości układu dekoracyjnego, jakości technicznej, artystycznej, oraz przynależności stylowej a nawet i środowiskowej tych malowideł.

Zostały one odkryte przypadkowo w czasie przygotowywania istniejących tynków pod nową polichromję, której projekt wobec doczynionych odkryć przestał być aktualnym.

Renesansowa polichromja kaplicy przetrwała do wieku XVII lub XVIII. W wieku XVIII, w którym według wiadomości archiwalnych przeprowadzono w kaplicy długotrwałe roboty restauracyjne—kaplica została ozdobiona polichromją barokową. Około roku 1835 otrzymała nową polichromję domorosłego pułtuskiego malarza; w końcu XIX w. wreszcie, zostało całe wnętrze pomalowane klejowemi farbami, zyskując słabą technicznie i bezwartościową pod względem artystycznym polichromję.

Z pod paru warstw tynków, pobiał i malowań późniejszych odkryto pierwotny tynk, specjalnie przygotowany pod polichromję. Ściany dolnej kwadratowej kondygnacji kaplicy, cztery żagielki (pendentywy) i pierścień odgraniczający je od ośmiobocznego bębna są pokryte bardzo twardym i spoistym, połyskliwym, polerowanym tynkiem. Tynk ten o charakterze stiuku, spreparowany z mieszaniny, w skład której wszedł gips i mielony marmur — pokrywa cienką warstwą ściany. Jest on narzucony na grubą warstwę zwykłego, gruboziarnistego tynku.

Na górnej warstwie tak przygotowanego tynku znajdują się malowidła z poł. XVI w. Bęben i czasza kopuły, jako bardziej odległe od oka części budowli, posiadające w dekoracyjnym programie malarskim miejsce drugoplanowe i jakby drugorzędne (pokryte mniej starannemi technicznie i mniej bogatemi kolorystycznie malowidłami) — posiadają zwykłą warstwę drobnoziarnistego tynku bez okładziny.

Odkryte dotychczas fragmenty malowideł pozwalają stwierdzić ścisłą zależność kompozycji polichromji, a nawet w pewnym stopniu jej programu dekoracyjnego od architektury kaplicy, nadto wyraźnie widać, że odtworzone tu zostały malarsko niektóre fragmenty plastycznej dekoracji kaplicy królewskiej.

Dolna kondygnacja kaplicy nie posiadała jakiegoś większego



poła do dekoracyjnego wypełnienia malarskiego, gdyż przy ścianie wschodniej w półkolistej płytkiej niszy znajdował się pierwotny ołtarz, podobnie jak to ma miejsce w kaplicy zygmuntońskiej. Poza tem cała niemal szerokość ściany południowej przeznaczona była do wmontowania wielkiego pomnika nagrobnego, który stanął w kilka lat później, ściany zaś od zachodu i północy posiadały przeprute w murach półkoliste przejścia do prezbiterjum i nawy bocznej. Prócz tego ściany dolnej kondygnacji kaplicy posiadały (zamurowane dziś) półkoliste nisze, przeznaczone do umieszczenia rzeźb, podobnie jak w kaplicy zygmuntońskiej.

A więc, wobec braku miejsca pod większe kompozycje malarskie dolną część kaplicy aż do wysokości żagielków po kryto pionowem pasami ornamentalnemi. Wykonano je czarną farbą na tynku, bardzo subtelnemi szablonami, potem cieniuąc i retuszując ręcznie takąż barwą. W pasach typowe motywy stylizowanych liści, kwiatów etc., wyrastających z dzbanuszków. Pasy te, podobnie jak pokryte płasko-rzeźbą pilastry w dolnej kondygnacji kaplicy zygmuntońskiej, dzielą ściany w najważniejszych miejscach, biegnąc np. na ścianie wschodniej pułtuskiej kaplicy konsekwentnie z zachowaniem symetrii pomiędzy wnęką ołtarzową, a bocznemi niszami dekoracyjnemi. Są to jakby malowane pilastry ozdobne, które pod względem typu i celowości zastosowania należy odnieść do kaplicy wawelskiej. Aczkolwiek pasy te zachowały się w stanie szczątkowym, to jednak można zrekonstruować zupełnie pewnie ich pierwotny rysunek.

Na wysokości dolnych rogów żagielków przebiega w kaplicy krakowskiej szeroki gzyms, w Pułtuskach to miejsce zaakcentowane zostało przez malowany ornamentalny pas obramiający. Powstały w ten sposób, podobnie jak w pierwotnym krakowskim, między wroźnikami cztery półkoliste pola. Z nich wschodnie i zachodnie o wielkich nieprzerwanych tłach wypełnione zostały kompozycją figuralną, południowe z oknem i północne z przeprutym łukiem otworu wejściowego kompozycji figuralnej nie otrzymały.

Na ścianie wschodniej nad dawnym ołtarzem wymalowany jest Sąd Ostateczny według utartego kompozycyjnego schematu średniowiecznego. Pod względem stylowym malowidło to, znakomicie wypełniające pole archiwolty, wykazuje cechy zarówno gotyckie, jak i renesansowe. Górną część środkową tej kompozycji zajmuje postać Chrystusa na tęczu (ryc. 1.) Po obu stronach dwaj aniołowie z trąbami. Pod stopami Chrystusa kula (pierwotnie prawdopodobnie niebieska, dziś bez śladu koloru). U stóp Chrystusa znajdują się Apostołowie z obu stron w dwóch symetrycznych grupach po sześciu.

Obok lewej, opuszczonej w dół ręki Chrystusa, znajduje się miecz, obok prawej, wzniesionej ruchem błogosławienia, gałązka białych lilij.





Ryc. 1. Pultusk, Kolegjata. Chrystus ze sceny Sądu Ostatecznego. Fragment polichromji kaplicy bpa Noskowskiego. fot. autora.



Pod grupą Apostołów z prawej strony od widza wyobrażony jest świat potępionych, po lewej stronie był niegdyś świat zbawionych, z którego dziś śladu nie zostało.

Technika tego i innych malowideł w kaplicy Noskowskiego wymaga dokładnego zbadania. Polichromja jest powierzchniowa, pokrywa cienką warstwą twardy stiukowy tynk, przyczem jak twierdzi p. Drapiewski użyty był tu roztopiony i polerowany następnie воск, dający malowidłom pewien połysk.

Z barw zasadniczych: czarnej, białej, ochry ciemnej (palonej), ochry jasnej, zielonej i niebieskiej, te dwie ostatnie nie dochowały się niemal zupełnie ze względu na swój skład chemiczny. Oba odcienie ochry przetrwały pod pobiałą znakomicie. Czerń, która gra w konturach, cieniowaniu plastycznym i tłach wielką rolę, pod wpływem wapna straciła na swej głębi i nabrała odcienia szaro-niebieskiego. W zachowanych dziś partjach malowideł zespół kolorystyczny ograniczony jest więc do trzech właściwie barw: czarnej, ochry ciemnej i jasnej (bieli jest b. mało). Zieleń i lazur znikły z powierzchni ścian tak gruntownie, że nie można się dziś doszukać nawet śladów rysunku barwnego i słabych choćby konturów niektórych partyj malowideł, malowanych pierwotnie temi barwami.

Malowano szeroko, grubym pendzlem, nakreśliwszy cienkim uprzednio kontur i retuszując również cienkim pendzlem jego barwne wypełnienie.

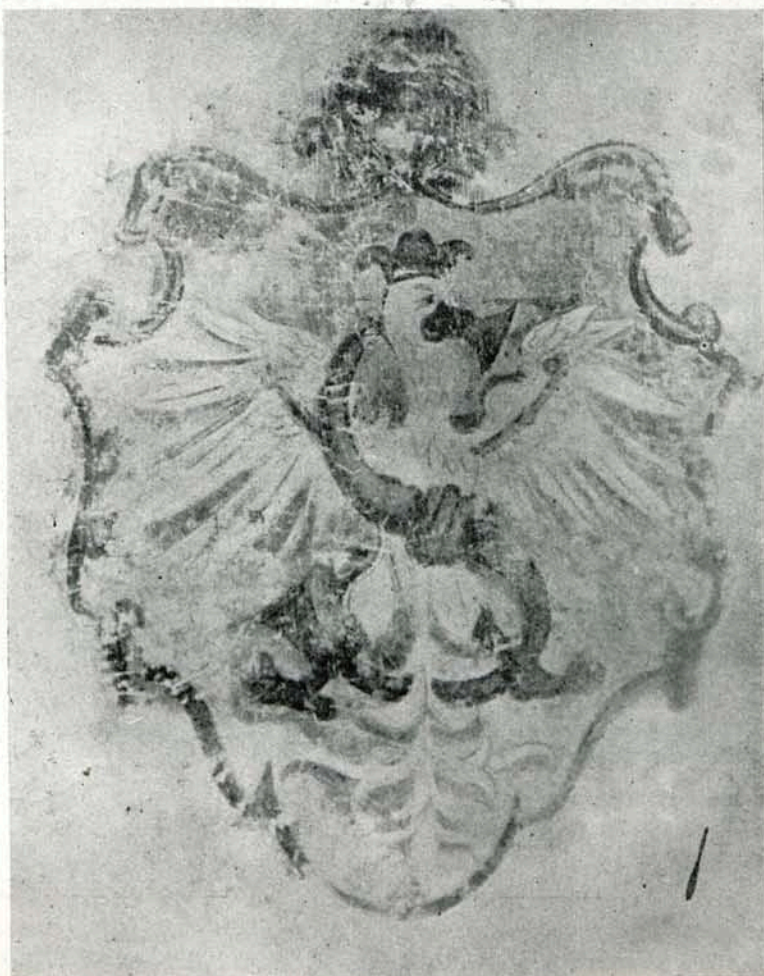
W kompozycji Sądu Ostatecznego ciało Chrystusa, głowy i ręce Apostołów, oraz aniołów nie mają remanentów średniowiecznych w rysunku i plastycznym modelowaniu, natomiast szata Chrystusa z ostro i bardzo schematycznie łamanymi fałdami, oraz sylwetkowo, z groteskowem zacięciem malowane ciemną ochrą postaci potępionych i szatanów w scenie wtrącenia do piekieł — mają zdecydowanie średniowieczny charakter. Część tej kompozycji z wyobrażeniem grupy zbawionych nie dochowała się zupełnie ze względu na to prawdopodobnie, iż przeważały tam mało wytrzymałe lazury.

Podobne przełamywanie się stylowe w ujmowaniu form przy ogólnym kompozycyjnym schemacie średniowiecznym posiada gorzej zachowane malowidło na przeciwległej ścianie zachodniej. Ponieważ wielkie partie tego malowidła zostały zniszczone w czasach późniejszych, a z zachowanych nie wszystkie jeszcze zostały odkryte, przeto trudno jest w obecnej chwili ustalić jego sens ikonograficzny.

Z tego co zostało z pod tynków wydobyte widać, iż do bram miasta zdąża rycerz na koniu. Obok konia piesek. Za rycerzem orszak jeźdźców. W górze unosi się postać z krzyżem (Chrystus?)

Podniebienie półkolistego łuku, którym zamknięty jest u góry szeroki otwór wejściowy, łączący kaplicę z prezbiterjum — zdobne





fot. autora.

Ryc. 2. Pultusk. Kolegjata. Orzeł Zygmuntovec nad nagrobkiem  
bpa Noskowskiego Fragment polichromji Kaplicy bpa Noskowskiego.

jest kasetonami podobnie jak w kaplicy wawelskiej. Są one jednak malowane dość nieudolnie i grubo. Nad wejściem tem poziomo przebiega malowana balustrada z renesansowymi dwudzielnymi tralkami, a nad nią rzuca się w oczy niedostosowana do pola archiwolty jaskrawo malowana kolumnada, przypominająca pompejańskie wzory malowideł ściennych.

Ostatnia wreszcie ściana południowa dolnej części kaplicy zakryta szerokim i wysokim nagrobkiem fundatora, o wielkiem oknie, daje mało pola pod wypełnienie malarskie. Półkolem zasklepione okno otoczone jest malowanym pasem kasetonów z rozetami. Pas ten opiera się na fantazyjnych kapitelach kolumn nieże zachowanych.





fot. autora.

Ryc. 3. Pułtusk. Kolegjata. Polichromja kaplicy bpa Noskowskiego. Dekoracja narożnika płn-zach. z fragmentem dekoracji archiwoltę północnej.

Po obu stronach okna znajdują się ozdobne tarcze herbowe w dekoracyjnym otoku z liści. Na tarczy lewej od strony widza Zygmuntowski Orzeł biały z literą S na polu czerwonym – dobrze zachowany (ryc. 2.). Rysunek na tarczy drugiej nie zachował się.

I tutaj widać wzmiankę o Zygmuncie na drobnych nawet fragmentach dekoracji plastycznej kaplicy Zygmuntowskiej. Nad pomnikiem obu Zygmontów w żagielkach są tarcze z Orłem po lewej, Pogonią po prawej stronie. Na żagielkach kaplicy Noskowskiego, o których wspomnę niżej, są również herby m. in. i Noskowskiego, natomiast tarcze z Orłem i Pogonią umieszczono nad grobowym pomnikiem Noskowskiego w analogiczny sposób jak w kaplicy Zygmuntowskiej, lecz jedynie nieco niżej.

Niezachowanie na tarczy prawej w kaplicy Noskowskiego żadnych śladów pierwotnego malowidła dostarcza również argumentu,



iż na tarczy tej na tle niebieskiem wyobrażona była Pogoń, a wraz ze wszystkimi partjami lazurowymi w kaplicy pułtuskiej, znikło też wypełnienie barwne i rysunkowe tej tarczy.

Główną częścią kompozycji malarskiej czterech wroźników pułtuskiej kaplicy są tarcze herbowe, których krawędzie bogato powyginane odtworzone są plastycznie z wystających nieco z płaszczyzny muru cegieł, na które narzucona została skromnie modelowana warstwa tynku. (Nisze w dolnej części kaplicy, archiwolty etc. posiadały również plastyczne listewkowe obramowanie). Obok tarcz z herbami w splecionej gęstwi stylizowanych liści akantu, winogron kwiatów etc. znajdują się putta (ryc. 3.).

Lepiej zachowała się polichromja wroźników: pld-wsch. z Ładą Noskowskiego na tarczy, którą wieńczy infuła podtrzymywana przez dwa skrzydlate putta, oraz pln.-zach. z wyobrażeniem gołębia na tarczy herbowej, wplecionej w gęstą sieć ornamentalnych motywów roślinnych.

Ściany ośmiobocznego bębna pokryte są pomiędzy ośmioma otworami okiennymi nieco mniej szczegółowo wykonaną polichromją, która częściowo została odsłonięta z pod warstwy późniejszych tynków. Polichromja bębna i czaszy kopuły nie posiadała kompozycji figuralnych. Ściany bębna pokrywa dość bogata w rysunku dekoracja ornamentalna o motywach roślinnych. Znamionem jest zastosowanie ciemnego tła dla wszystkich niemal malarskich kompozycji ornamentalnych w żaglach, bębnie i kopule.

Półkoleście wykonane w cegle pola muszlowych promieni, zbiegających się promienisto w środku czaszy kopuły, pokryte są malowaniem gałązkami z liśćmi, kwiatami i owocami. W środku pół, miast kasetonów lub rozet, umieszczone były plastycznie wykonane gwiazdy (prawdopodobnie drewniane, złocone), odbijające się wyrażenie od czarnego tła. W górnym środkowym punkcie czaszy, u zbiegu wszystkich promieni muszlowych, zachował się jaskrawym, zielonym kolorem malowany wieniec wawrzynowy, w środku którego zarysowuje się kontur nieistniejącej dziś dużej gwiazdy, prawdopodobnie jak i tamte plastycznie wykonane. Latarni kopuła kaplicy Noskowskiego nie miała.

Odbicie tynków z kopuły i bębna i odsłonięcie całej pierwotnej polichromji jest kwestją najbliższych tygodni.

Reasumując powyższe spostrzeżenia zaznaczyć należy, iż polichromja kaplicy Noskowskiego, sądząc z partyj obecnie odsłoniętych, posiada dwie odmiany stylowe: 1) malowidła figuralne o schemacie kompozycyjnym i remanentach formalnych gotyckich 2) kompozycje ornamentalne, zdecydowanie renesansowe.

W malowidłach figuralnych i ornamentalnych bez względu na



charakter stylowy znać powtórzenie w skali monumentalnej wzorów, zaczerpniętych z grafiki, przyczem zaznacza się wpływ dekoracji plastycznej kaplicy zygmuntońskiej na tematykę i usytuowanie motywów ornamentalnych.

Widoczne różnice w sposobie malowania pewnych partii, a po-  
zatem stylowy wyraz, świadczą o zespołowym wykonaniu polichromji  
pułtuskiej conajmniej przez dwóch malarzy. Do partij ornamental-  
nych użyto wzorów nowych, do kompozycyj figuralnych sięgnięto  
po stare tradycyjne rozwiązania, «unowocześniając» jedynie szcze-  
góły, nie zmieniając natomiast całości kompozycji.

Autorów polichromji wywieść należałoby ze środowiska krakow-  
skiego, z tem, że jednego z nich (projektodawcę całej dekoracji  
malarskiej i twórcę jej partij ornamentalnych) szukać możnaby  
wśród włoskiej kolonii artystycznej w Krakowie, drugiemu natomiast  
autorowi malarskich kompozycyj figuralnych nie należałoby przypis-  
ywać obcego pochodzenia. Uderzająca jest zespołowość wysiłków  
artystycznych w zamiarze wzorowania się na kaplicy zygmun-  
tońskiej. Z architekturą kaplicy pułtuskiej i jej dekoracją malarską  
w harmonijnym akordzie zahaczania się o wzór wawelski znajduje  
się pomnik grobowy Noskowskiego, wykonany nieco później, w 1561 r.  
w którymś z pierwszorzędných krakowskich warsztatów kamieniars-  
kich, następnie zapewne spławiony Wisłą i Narwią do Pułtusa  
i tu na miejscu zmontowany.

Polichromja kaplicy biskupa Noskowskiego, wyprzedzająca o lat  
kilka polichromję renesansową kasetonowego sklepienia nawy  
głównej w pułtuskiej kolegiacie (polichromja ta, wykonana około  
1560 r. przez tych samych najprawdopodobniej malarzy czeka na  
odsłonięcie), jest jednym z licznych dowodów stałej od czasów  
Erazma Ciołka ekspansji krakowskiej produkcji artystycznej w XVI  
na odległe Mazowsze.

Polichromja kaplicy Noskowskiego, będąca ważkim przyczynkiem  
do historii renesansowego malarstwa monumentalnego w Polsce, jak  
również do historii wpływów kultury artystycznej Krakowa, wobec  
znikomej ilości tego rodzaju zabytków na terenie dawnego Mazow-  
sza — nabiera tem większego znaczenia.

Pragnę zaznaczyć, iż ogólne i szkicowe uwagi powyższe, nie po-  
siadające charakteru naukowego opracowania, podaję jedynie jako  
aktualny komunikat, sygnalizujący nieprzeciętne na terenie naszego  
kraju odkrycie konserwatorskie.



## ANTONI CORAZZI W AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH WE FLORENCJI.

Skromne wiadomości, jakie posiadamy o osobie architekta Antoniego Corazziego z Livorno, urodzonego 16. XII 1792, postaram się uzupełnić rezultatami poszukiwań, przeprowadzonych przede wszystkim w Archiwum Akademji Sztuk Pięknych we Florencji, do którego dostęp zupełnie swobodny uzyskałem dzięki uprzejmości p. prof. Fontany<sup>1)</sup>.

Chcąc możliwie jasno przedstawić tło, środowisko i system nauczania w ówczesnej Akademji Sztuk Pięknych, zmuszony jestem poświęcić trochę miejsca historii tej placówki i jej ustrojowi.

Początki obecnej Akademji Sztuk Pięknych (R. Accademia delle Belle Arti del Disegno a Firenze) sięgają roku 1350, kiedyto powstało stowarzyszenie religijne artystów pod nazwą Konfraternji św. Łukasza<sup>2)</sup> i miało w statucie (capitoli) kompanji wzmianki jedynie o praktykach religijnych — nic natomiast o sztuce. W roku 1563 z inicjatywy Fra Giovannini Agnolo Montorsoli oprócz kompanji stworzono z pośród najlepszych jej członków — Akademję. W roku 1571 Akademia została uniezależniona od cechu medyków (do którego należeli malarze) i budowniczych (do których należeli rzeźbiarze i architekci) i podniesiona do godności Magistratury. Podlegali jej malarze, rzeźbiarze, architekci i wszyscy, zajmujący się sztuką, której podstawą był rysunek. W statucie tej nowej instytucji między wieloma sprawami najciekawszymi były rozdziały, przewidujące dopomaganie ubogiej, utalentowanej młodzieży<sup>3)</sup>. Dopiero w roku 1784 instytucja ta otrzymała nazwę Accademia delle Belle Arti, która przetrwała do dnia dzisiejszego, przechodząc wielokrotnie najróżniejsze zmiany w wewnętrznym swoim ustroju, w zakresie działania i zależności od władz nadzorczych. I tak w roku 1799, po zajęciu Florencji przez wojska Napoleona przeszła pod zarząd municypjum florenckiego, co wyszło raczej na gorsze dla jej rozwoju. Następnie w roku 1807 po stworzeniu królestwa Etrurji otrzymała od Regenta nowy statut, a w 1811, po włączeniu Florencji do cesarstwa pruskiego, została obdarzona większą dotacją i powiększona o konserwatorjum Sztuk i Zawodów, t. z. stworzono szkołę muzyczną, szkołę deklamacyjną i sztuki teatralnej, galerje dzieł starożytnych i bibliotekę oraz szkołę Chemji i Mechaniki.<sup>4)</sup>

A zatem w roku 1811, kiedyto najprawdopodobniej Corazzi zaczął uczęszczać na Architekturę, Akademia Sztuk Pięknych posiadała trzy klasy: I-sza obejmowała sztuki rysunkowe, II-ga muzykę i de-



klamację, III-cia sztuki i zawody. Klasa pierwsza obejmowała początkowo 9 szkół<sup>5)</sup> później zaś 14, jak malarstwo, rzeźba, architektura, elementy rysunku, perspektywa, anatomja, historia i mitologia, matematyka i hydraulika, rytownictwo, grawerstwo, zdobnictwo, drzeworyt, rysunek kwiatów i szkoła aktu<sup>6)</sup>. Regulamin szkoły architektury, ujęty w artykule VI Statutu Akademji, przewidywał, że w szkole architektury znajdują się egzemplarze najładniejszych porządków greckich i modele najlepszych budynków antycznych i nowoczesnych, modele konieczne do demonstracji najbardziej korzystnych metod konstrukcji i «wszystko co jest potrzebne do nauki tej sztuki.» W szkole tej uczą się Geometry, Inżynierowie i Architekci, i wreszcie szkoła jest otwarta rano we wtorki, czwartki i soboty od godziny 10 rano do pierwszej po południu dla początkujących, a dla uczniów bardziej zaawansowanych w sztuce — we wszystkie dni pod nadzorem Sotto Maestro (młodszy nauczyciel<sup>7)</sup>).

Dla charakterystyki metod nauczania w Akademji należy jeszcze omówić sprawę konkursów, które zarówno w statucie ówczesnym, jak i w praktyce zajmowały miejsce pierwszorzędnej wagi. Konkursy te odnośnie I-szej klasy, a więc i szkoły architektury, dzieliły się na mniejsze i większe i nosiły nazwy Premi minori i Premi maggiori<sup>8)</sup>. Pierwsze odbywały się każdego roku na jesieni. Z pośród kandydatów każdej z poszczególnych szkół wybierano dwóch najlepszych, zwykle większością głosów, i przyznawano premje pieniężne. Drugie (premi maggiori) odbywały się co cztery lata, w rezultacie których wysyłano trzech najlepszych uczniów, po jednym z pośród architektów, malarzy i rzeźbiarzy, na trzyletnie studja do Rzymu<sup>9)</sup>. Konkursy te przeprowadzano, jak wynika ze statutu akademji, gwoli lepszemu wykształcenia młodzieży, tak w teorii jak i w praktyce.

Taki to ustrój, taki sposób nauczania w ogólności miała Akademia Sztuk Pięknych we Florencji, kiedy młody Corazzi opuścił Livorno, udając się do Florencji początkowo na naukę matematyki u Scolpi<sup>10)</sup>, a następnie architektury w wyżej wspomnianej uczelni.

Pierwszą notatkę o studjach Corazziego w Akademji spotykamy dopiero w roku szkolnym 1811/12 w związku z konkursem dorocznym, zwanym Premi minori. Do konkursu tego mogli przystąpić studenci, którzy uprzednio uczęszczali do szkoły<sup>11)</sup>, ponieważ zaś rozpatrywano prace w październiku, czyli na początku roku szkolnego, należy przypuszczać, że Corazzi musiał wstąpić w roku poprzedzającym ten Konkurs, czyli w 1810/11<sup>12)</sup>. Sąd konkursowy odbył się dnia 6 października 1811 r. przy udziale architektów-akademików i architektów-profesorów na czele z Gaspero Paoletti i Giuseppe del Rosso<sup>13)</sup>, nauczycielami architektury Corazziego. Do konkursu w szkole architektury na temat «rysunek projektu budynku» zapisanych



było dwóch słuchaczy: Gaetano Baccani i Antonio Corazzi<sup>14</sup>). Po rozpatrzeniu prac przez grono wyżej wspomnianych architektów, odbyło się głosowanie, w rezultacie którego praca Baccaniego otrzymała pierwszą nagrodę, a Corazzi'ego drugą<sup>15</sup>) zaledwie dwoma głosami przy dziesięciu głosujących<sup>16</sup>). Nagrodzeni otrzymali sumy pieniężne w wysokości: I-sza premja Ł 42.5.8. i II-ga Ł 33.6.8<sup>17</sup>) Bliższych szczegółów w związku z tym konkursem niema. Wiadomo tylko, że nagrodzeni mogli znowu ubiegać się o nagrodę w następnych konkursach dorocznych, jednakże w innej szkole danej klasy<sup>18</sup>).

W ciągu najbliższych lat nie spotyka się żadnych danych ani o postępach, ani o nauce Corazziego. Wiadomem jest, że po prof. Gaspero Paoletti w lutym 1813 roku profesorem architektury został Giuseppe del Rosso, że Akademia w 1813 r. zmodyfikowała trochę swój statut, utrzymując jednak jako zasadę statuty z 1807 i 11 roku<sup>19</sup>).

Dopiero konkurs na premje trzyletnie w końcu roku szkolnego 1815/16 rzuca garść światła na osobę Antoniego Corazziego.

Tak jak regulamin premij większych przewidywał, profesorowie w przepisany terminie zgłosili tematy dla prac konkursowych. Nastąpił wybór i wreszcie ogłoszenie tematu przez Prezydenta Akademii, Sig. Cav. Giovanni Degli Alessandri, z terminem 6-ście miesięcznym dla złożenia prac na ręce sekretarza w celu rozpatrzenia i ocenienia ich przez zgromadzenie profesorów akademii, łącznie z zaproszonymi profesorami akademikami. Jako temat pracy dla szkoły architektury ogłoszono: Kościół Metropolitalny dużej stolicy, mający w fasadzie dwie wieże, wewnątrz baptysterjum, duży chór dla liczego duchowieństwa i to wszystko, co służy dla kultu Bożego i ceremonii religijnych. Jako uzupełnienie dodano: rysunki winny być w liczbie wystarczającej, tłumaczące jasno pomysł autora. Nagroda: medal złoty wartości 40 cekinów<sup>20</sup>). W konkursie tym wzięło udział 12 studentów, wśród których znajdował się również Corazzi. Wszystkie prace zostały złożone w przepisany termin na ręce sekretarza klasy i dnia 23 czerwca 1816 roku, w niedzielę rano, odbyło się zgromadzenie profesorów dla rozpatrzenia projektów. W zgromadzeniu tem dla klasy architektury wzięli udział: profesor architektury Del Rosso, prof. perspektywy Capignoli, vice-prezydent akademii Rossi i inni profesorowie—akademy w ogólnej liczbie osób 13<sup>21</sup>). Projekt Corazziego oznaczony był Nr-em 2, a jego największego konkurenta i ostatecznego zwycięzcy tego konkursu Giuseppe Martelliego n-em 6. Stąd wniosek, że głosowanie odbywało się bezstronnie, albowiem nazwiska konkurentów nie były znane zgromadzeniu. Głosy oddano w następujący sposób: praca Nr.2—2, praca Nr. 5—2



praca Nr. 6—8 i praca Nr. 8—1 głos—razem więc głosów trzynaście<sup>22)</sup> Nazwisko nagrodzonego G. Martelliego podano do wiadomości ogółu i opublikowano w broszurze, wydanej z okazji rozdania premij i wygłoszenia przez sekretarza Akademji Giovanni Batista Niccoliniego elegji o Andrea Orcagna <sup>23)</sup>.

Najciekawszą jednakże stroną rozstrzygniętych w 1816 r. Concorsi Triennali są opinie i motywy, złożone przez profesorów zgromadzenia w związku z rozpatrywaniem pracami. Opinie te charakteryzują dosyć szczegółowo prace rozpatrywane i pozwalają sobie wyobrazić ich poziom i sposób wykonania. Materiał zebrany z wyżej wspomnianych opinii w związku z projektem, oznaczonym Nr. 2 (Corazziego) przytaczam w tłumaczeniu bez komentarzy; mówią bowiem one same za siebie i doskonale charakteryzują pracę młodego architekta.

I tak I profesor w motywach swoich zastanawia się nad projektami 6, 5 i 2 — chwali bardzo projekt — 6 (nagrodzony)... „Dwa inne, pisze, mają części dobre, ale styl ich nie jest dostatecznie czysty, mimo to ujawniają talent autora, głównie projekt 5“ <sup>24)</sup>.

II profesor omawia projekty 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; o pracy 2 pisze co następuje: „Zarówno w planie jak i w kompozycji widać prawdziwą świątynię chrześcijańską, wielkość jej jest imponująca. Centrum krzyża, gdzie zbiegają się trzy wielkie nawy, jest pokryte ogromną kopułą, która stanowi moment architektoniczny pierwszorzędny — jest częścią jak najbardziej szlachetną i odpowiednią, gdyż, wprowadzając ją gdziekolwiek, powinna ona dominować nad otaczającymi obiektami. Mam jednak pewną wątpliwość, czy taka wielka masa miałaby wystarczające oparcie na swych ośmiu filarach. Nawa główna jest pozbawiona zupełnie światła, oczywiście defekt ten łatwy jest do naprawienia, chociaż tem niemniej istnieje w projekcie. Ogólnie biorąc, da się zauważyć zbytnią ilość ornamentacji i kilkadziesiąt kolumn, które należałoby zmienić, a przede wszystkim te, które zamykają połączenie wielkiej nawy w pobliżu kopuły. Przeciwnie bowiem chciałoby się mieć w tym właśnie miejscu łuki o większej rozpiętości dla odsłonięcia jak największej części kopuły dla przebywającego w nawie. Projekt ten wreszcie wymagałby większego przestudjowania pod względem symetrii i proporcji, oraz większego spokoju. Powinienby mieć lepsze wieże, bardziej wysunięte na front kościoła, który obecnie jest zbyt zamknięty między wyżej wspomnianymi wieżami.“ Następnie omówiwszy inne projekty tenże profesor pisze: „Biorąc pod uwagę te ogólne obserwacje, dokonane nad poszczególnymi projektami, oraz opierając się na zwięzłych, ale jasnych warunkach konkursu, należy dojść do wniosku, że autor rysunków oznaczonych Nr. 2 najściślej zastosował się do tych



warunków i mimo wspomnianych wyżej braków, oraz mimo niebogatego wykonania rysunków, co zresztą niema znaczenia w oczach prawdziwych znawców «Quia Docti Rationem artis intellegunt indoctis—voluptatem», jak przypomina nam w swoim epigrafie sam autor—pod tem się podpisuję“.

III profesor, omawiając projekty 5, 6 i 7 pisze: „są wg. mnie najlepsze i gdyby w projekcie Nr. 2 nie poświęcono dla chęci uzyskania wielkiego efektu zewnętrznego, całej wygody wewnętrznej — wspaniała kopuła przemawiałaby za tym projektem“.

IV profesor: „Zdecydowałem się oddać swój głos za projektem oznaczonym Nr. 2, posiadającym dewizę „Docti Rationem artis intellegunt“ (Kwintyljusz. LIX). Słusznie bowiem jest pomyślany jako kościół katedralny dla wielkiego stołecznego miasta, jako struktura, konieczna wspaniałość, odpowiedni charakter, solidność, proporcje oraz słuszny podział aneksów, żądanych w warunkach konkursu. Słuszną jest również zastosowana dekoracja, jednakże w części. Możliwość wykonania zaprojektowanej budowy wydaje mi się pomyślana najbardziej szczęśliwie ze wszystkich rysunków konkursowych. Niektóre z pozostałych posiadają również pewną wartość, a specjalnie rysunek Nr. 7, ale według mego zdania najbardziej odpowiadający tematowi i posiadający przynajmniej na zewnątrz godny wygląd świątyni jest wyżej wymieniony projekt Nr. 2 z przytoczonym epigrafem. W konsekwencji oddaję swój głos za tym właśnie projektem, ponieważ zdaje mi się, że tak będzie sprawiedliwie“.

W pozostałych ośmiu opinjach (jednej brakuje w archiwum — odnoszącej się do projektu Nr. 8) profesorowie nic nie wspominają o pracy Nr. 2. Motywują zresztą bardzo pobieżnie, oddanie swego głosu na którykolwiek z projektów. Praca Nr. 6, jak wyżej wspominałem, otrzymała 8 głosów, opinie oddane w związku z nią podkreślają przede wszystkim jasność i prostotę planu, solidność konstrukcji i piękno ozdób wnętrza <sup>25)</sup>. Sądzić zatem należy, że projekt 6 przeważał nad 2 umiejętnem podaniem, jasnością planu i że głosujący akademicy wcale nie wzięli pod uwagę warunków konkursu. Bliżej omawiając wyżej podane opinie, należy zwrócić uwagę (dla charakterystyki pracy Corazziego), że pracę swoją wykonał zbyt niedbale i że to, być może, zaważyło na ocenie, oraz, że tak jak współcześni później wyrażali się o budowach Corazziego, wykonywanych w Warszawie, ubiera je w dużą ilość kolumn i ornamentu <sup>26)</sup>. Uważano bowiem wtedy, że takie podejście do architektury nie jest „stylem czystym“ i obniża jasność i monumentalność budowli <sup>27)</sup>.

Wynik głosowania wywarł ogromne i niespodziewane wrażenie na Corazzim. Rozbieżność z warunkami konkursu w projekcie



6-tym musiała być zbyt jaskrawa, gdyż oto w przeciągu kilku dni po rozstrzygnięciu konkursu Corazzi składa podanie do władz przełożonych Akademii treści następującej <sup>28)</sup>:

Antoni Corazzi, z Livorno, zamieszkały we Florencji najniższy sługa i poddany Waszej Cesarsko-Królewskiej Wysokości, uczeń Akademii Sztuk Pięknych w szkole Architektury ma zaszczyt przedstawić:

Zrobiwszy projekt na kościół Metropolitalny w dużym stołecznym mieście na konkurs trzyletni w czasie przepisany, złożyłem go w Akademii w formie ogłoszonej przez Prezydenta tejże. Niedzieli ubiegłej 23 odbyło się zebranie profesorów Akademików, na którym głosowano nad rysunkami złożonymi na konkurs. Głosowanie to niżej podpisany uważa za niesprawiedliwe i nie oparte na wymaganiach, ogłoszonych w prasie naukowej gdzie warunki brzmiały jak następuje: *Kościół Metropolitalny w dużym stołecznym mieście z dwoma wieżami w fasadzie, wewnątrz baptysterjum, chór, który mógłby pomieścić liczny kler oraz wszystko to co jest potrzebne dla kultu i ceremonii religijnych. Rysunki mają być wykonane w ilości wystarczającej dla jasnego wyłomaczenia myśli twórcy projektu.*

Warunki, którym powinien odpowiadać sąd nad rysunkami są następujące: *Ocena rysunków wyniknie z poszczególnych ocen umotywowanych, złożonych na piśmie. przez profesorów Akademików, biorących udział w komisji w każdej poszczególniej klasie. Ocena ta zostanie ujawniona za pomocą prasy.*

Niżej podpisany błaga Waszą Cesarsko-Królewską wysokość, ażeby zechciała zarządzić powtórzenie egzaminu i wybrać jako sędziów tych profesorów, którzy według zdania Jego Cesarsko-Królewskiej Wysokości są najbardziej oświeceni i bezstronni.

Z porównania rysunków projektów, tego, który jakoby jest nagrodzony, oznaczonego Nr. 6 i niżej podpisanego, oznaczonego Nr. 2 wyniknie jasno, który z nich dwóch odpowiada bardziej warunkom konkursu. Nawet osoba, która nie zajmuje się specjalnie architekturą będzie mogła zauważyć wielkie odchylenia i niezgodności z warunkami konkursu; do tego stopnia, że rysunek Nr. 6 nie tylko jest daleki od możliwości zastosowania go w wielkim mieście, ale jest mniejszy nawet od kościołów katedralnych w Toskanji, nie mówię o Sienie i Pizie, ale o Prato, Pistoji, Livorno czy Empoli. Niżej podpisany, wiedząc, jak bardzo leży na sercu Waszej Cesarsko-Królewskiej Wysokości honor Akademii i dodanie zachęty do pracy studentom, ma nadzieję, że zostanie wysłuchany i że odbędzie się nowy egzamin, z którego wyniknie prawdziwa ocena prac tego, którego uważa się za nagrodzonego oraz niżej podpisanego" (Następują formuły grzecznościowe oraz podpis Antonio Corazzi).

Powtórzenia sądu konkursowego Corazzi nie doczekał się, wystąpił bowiem ostro przeciwko temu ówczesny prezydent Akademii, Giovanni Degli Alessandri w dwóch listach, skierowanych do Ferdynanda III <sup>29)</sup>. Uważał bowiem, że wybór nowego składu sędziów właściwie uważać możnaby było za stronny, że powaga Akademii ucierpiałaby na tem i, że sprzeciwiałoby się to statutowi Akademii, który przewiduje rozstrzyganie premii większych na ogólnych zgromadzeniach.

Na tem została wyczerpana sprawa interpelacji Corazziego, dowodem czego może być broszura, wydana drukiem z okazji rozdania premii większych, gdzie w szkole architektury figuruje jako nagrodzony Giuseppe Martelli. Ciekawem jeszcze może być to, że w wy-



żej wspomnianej broszurze poza wymienieniem tematu w każdej z klas istnieje umotywowanie wyniku głosowania, natomiast w szkole architektury to umotywowanie jest opuszczone<sup>30)</sup>. Podano tylko temat pracy i nazwisko nagrodzonego, nie chcąc widocznie wywoływać nowej dyskusji, która, jak widać z całego przebiegu sprawy, raczej przechylała szalę na stronę Corazziego,

Tem niefortunnym wystąpieniem zamyka się okres studjów akademickich młodego Corazziego.

Wiadomem dalej jest, że poszukiwania jakiegokolwiek zajęcia ze swojej dziedziny speliły na niczem, aż do wyjazdu do Polski<sup>31)</sup> gdzie został skierowany przez Rząd Toskański na skutek prośby Staszica.

Corazzi opuścił Florencję w maju 1817<sup>32)</sup> jak to widać z księgi paszportowej, zachowanej w Archiwum Rządowym we Florencji, udając się do Livorno. W jakim celu, nie wiadomo, w każdym razie nie z racji otrzymania stypendjum Akademji, gdyż żadnej wzmianki o tem niema. Dalej, jeżeli wziąć pod uwagę, że Akademię opuścił w połowie 1816 r. i że wyjechał z Florencji w maju 1817 roku, a już w 1818 r. choćby nawet w końcu udaje się do Warszawy, przypuszczać należy, że dłuższych studjów uzupełniających przeprowadzić nie mógł<sup>33)</sup>. Niestety archiwum oświaty Rządu Toskańskiego z tego okresu nie istnieje i niema żadnych możliwości, aby sprawdzić, czy otrzymał i czy wyjeżdżał za stypendjum.

Dla uzupełnienia wiadomości z okresu studenckiego Corazziego należy jeszcze poświęcić trochę miejsca dwom jego nauczycielom architektury w Akademji. Pierwszym profesorem Corazziego był architekt Gaspero Paoletti (1727—1813<sup>34)</sup>), który wykładał w Akademji od roku 1785 i w twórczości swej był przedstawicielem kierunku najmniej „czystego“ na terenie Florencji. Prace jego, przeważnie już dziś przerobione, sprowadzały się do restauracji i przeróbek i wyraźnego piętna nie posiadają. Kiedy Corazzi wstępował do Akademji, Paoletti był już bardzo stary i należy przypuszczać, że gros pracy szkoły architektury prowadzili jego asystenci. Po śmierci Paolettiego w marcu 1813 roku zostaje powołany na to stanowisko architekt Guiseppe del Rosso (do 1825 roku). Należy zatem uważać, że Corazzi był bezpośrednio pod wpływami tego architekta i że zasady swej wiedzy i wykształcenia swego talentu zawdzięcza jemu. Z prac Del Rosso, zachowanych do dnia dzisiejszego na terenie Florencji z pewnemi przeróbkami, należy zanotować: Arena i Teatro Goldoni po drugiej stronie Arna oraz Pia Casa del Lavoro, jak jedno tak i drugie przerobione ze starych budynków o innem przeznaczeniu. Poza tem wiele drobnych robót, a między innemi w Palazzo Vecchio i wreszcie ozdoba wnętrza dziś już pozmienianych zupełnie, jak S. Ma-



ria degli Angioli (dziś biblioteka) i S. Maria degli Candeli (koszary karabinierów<sup>35</sup>). Ogólnie biorąc, architekturę jego charakteryzuje umiar i prostota, duże piętno epoki napoleońskiej, spokojna symetria, brak ornamentu zbędnego, właściwe stosowanie kolumn i pilastrów w bardzo małej zresztą ilości. Architekturę jego można nazwać płaską z wieloma cechami właściwymi tylko architekturze florenckiej. Budynki jego swoją szatą zewnętrzną nie wyłamują się z ogólnej harmonii miasta, przeciwnie, zlewają się w jedną całość ulicy Florenckiej. W historii Akademii nazwisko jego, jak również Paoletti, zajmuje jedno z pierwszorzędnych miejsc nie tylko jako zdolnego wychowanka tejże, ale dobrego nauczyciela i ojca artystycznej Florencji dziewiętnastego wieku<sup>36</sup>).

#### P R Z Y P I S Y

- 1) R. Accademia delle Belle Arti a Firenze. Archivio.
- 2) Statuti e piano d'Istruzione per la Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze. Firenze 1807. Prefazione
- 3) Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Belle Arti del Disegno in Firenze. Firenze 1873.
- 4) O. c.
- 5) Statuti e piano d'istruzione per la R. Accademia delle Belle Arti di 10 giugno 1807, strona XX, piano istruzione.
- 6) Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze 1813, str. 16. Classe arti del Disegno.
- 7) Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze Firenze 1813. Capitolo II — Articolo VI. Scuola di Architettura — Str. 21.
- 8) O. c. Titolo I. Capitoli III, IV, V, VI
- 9) O. c. Titolo III. Articolo XXI. Posti di Studio a Roma
- 10) F. P e r a: Ricordi Livornesi (Appendice ai Ricordi e alle Biografie Livornesi di Francesco Pera). Livorno 1777, str. 85.
- 11) Statuti, j. w. Titolo I, capitolo IV, punkt 3.
- 12) P o r. S. Ł o z a: Słownik Architektów i budowniczych polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących. Warszawa 1931.
- 13) Accademia delle Belle Arti. Archivio, Anno 1811/12 No. 15 — Nota dei SSig-ri Accademici professori che sono intervenuti alla Adunanza nell'Accademia delle Belle Arti — Le matina del 6 ottobre 1811.
- 14) Archivio. Anno 1811/12 No 15, di 6 ottobre 1811. Nota di Signori Concorrent della scuola . . . in invenzione di Architettura.
- 15) J. w. Nota degli Studenti della Accad. d. BB. AA. quelli che anno ottenuto il Premio nelle mese di ottobre 1811.
- 16) J. w. Agzidicazione di Premi delle prove di Studio
- 17) J. w. Funzioni da eseguirsi nell' Adunanza dell' Corpo Accademico delle Belle Arti 6 ottobre 1811.
- 18) Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze — Capitolo IV, Titolo I, p. 4.
- 19) G. P i r a n e s i: Memorie per la rivendicazione dei diritti spettanti alla R. Accademia delle Arti del Disegno, di Firenze. Firenze 1926.
- 20) Broszura o ogłoszeniu konkursów (Concorsi Triennali) na czerwiec 1816 r. podpisana przez prezydenta Accad. d. BB. AA — Giov. Degli Alessandri.



- 21) Archivio. Pod dniem 23 czerwca 1816 r.
- 22) Archivio. Notatka z dnia 23 czerwca 1816 r.
- 23) Elogio d'Andrea Orcagna composto da Gio Battista Niccolini Segretario dell' Imp. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze, e letto de esso nel giorno della solenne distribuzione dei premi maggiori. Firenze 1816, str. L —
- 24) Archivio. 1816. No. 20. Motywy złożone przez profesorów Akademji i Akademików Architektów w związku z głosowaniem nad projektami konkursowymi. Motywy złożono bez podpisów głosujących.
- 25) Archivio. 1816. No 2 — Tekst opinji jednego z profesorów o projekcie No 6: . . . Soprattutto per la semplicità nella sua pianta, la solidità della sua costruzione, e la bellezza e ornato del Interno . . . .
- 26) S. Ciampi: Viaggio in Polonia. Firenze 1831, str. 75.
- 27) B. Zaydler: Storia della Polonia fino agli ultimi tempi. Firenze 1831, t. II, str. 645.
- 28) Archivio. 1816 pod No 21 — Pismo (kopja) Corazziego, skierowane do „Altezza Imperiale, e Reale“, stąd wniosek, że do „Granduca“, którym wówczas był Ferdynand III (1814—1824). Należy przypuszczać, że pismo zostało wystosowane nie później jak 30 czerwca 1816 r.
- 29) Archivio. 1816 — No 21 — Reclami intorno al di Lui (Corazzi) Concorso d'Architettura. 2 listy (kopje) pisane przez prezydenta Giovanni degli Alessandri, pierwszy bez daty, drugi z 4 lipca 1816 r.
- 30) Treść odnośnego ustępu z broszury, wydanej z okazji rozdania premji większych: Architettura. Soggetto. Una Chieza Metropolitana per una gran Capitale. Premiato. Sig. Giuseppe Martelli
- 31) F. Pera, str. 85.
- 32) Archivio dello Stato. Firenze. Registro dei Visti e Passaporti nuovi dal ottobre 1816 al Settembre 1817 — D. Estero 2747.
- 33) St. Łoza . . . „po ukończeniu studjów w 1815 roku przyznano mu trzyletnie stypendjum w celu dalszego kształcenia się.“ . . . .
- 34) Paoletti, Nicolo Maria Gaspero arch. ur. 1727—1813
- 35) W. von Limburger: Die Gebäude von Florenz. Leipzig 1910.
- 36) Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze-Firenze 1873.